Stručný obsah

Estetická teorie	*7*
Paralipomena	*343*
První nástin	*435*
Editorský doslov	*473*
Doslov k českému vydání	*483*
Poznámky a odkazy k literatuře	*501*
Česko-německý slovníček	*525*
Slovníček cizojazyčných výrazů	*553*
Jmenný rejstřík	*567*
Obsah	*583*

Estetická teorie

Stalo se samozřejmostí, že nic z toho, co se týká umění, není již samozřejmé ani v něm samém, ani v jeho vztahu k celku, dokonce ani v jeho právu na existenci. Ztráta schopnosti jednat bez reflexe a bez problémů není kompenzována otevřenou nekonečností toho, co se mohlo stát, nekonečností, s níž se konfrontuje reflexe. Rozšíření se v mnoha směrech ukazuje jako ubývání. Moře nikdy netušeného, na něž se odvážila revoluční umělecká hnutí kolem roku 1910, nepřineslo slibované dobrodružné štěstí. Místo toho tehdy uvolněný proces ohlodal kategorie, v jejichž jménu započal. Čím dál tím více věcí bylo vtahováno do víru nových tabu; všude se umělci těšili méně z nově získané říše svobody, než aby ihned znovu dychtili po domnělém, sotva nosnějším řádu: neboť absolutní svoboda v umění, stále ještě omezená na něco částečného, se dostává do protikladu k trvajícímu stavu celkové nesvobody. V tom se místo umění stalo nejisté. Autonomie, které umění dosáhlo, když setřáslo svou kultovní funkci a její nápodoby, se živila idejí humanity. Jeho autonomie byla rozvracena tím více, čím méně se společnost stávala humánní. V umění se v důsledku jeho vlastního vývojového zákona ztrácely konstituenty, jež v něm vyrostly z ideálu humanity. Jeho autonomie zůstává však zřejmě neodvolatelná. Všechny pokusy vrátit umění s pomocí jeho společenské funkce zpět k tomu, o čem samo pochybuje a čím vyjadřuje své pochybnosti, ztroskotaly. Ale jeho autonomie začíná projevovat moment slepoty, který byl pro ně vždycky příznačný. V období emancipace umění však moment slepoty zastiňuje každý jiný, ať již navzdory, nebo kvůli nenaivnosti, které podle Hegela umění již nemůže uniknout. Umění se spojuje s umocněnou naivitou, s nejistotou v tom, čemu esteticky slouží. Je nejisté, zda umění je ještě vůbec možné, zda svou plnou emancipací ne-

podkopalo a neztratilo své předpoklady. Rozhořívá se otázka, čím kdysi bylo. Umělecká díla vycházejí z empirického světa a tvoří svůj vlastní svět v protikladu k němu, jako by i jejich svět existoval. V tom směřují a priori, jakkoli ještě vypadají tragicky, k afirmaci. Klišé usmiřujícího odlesku, který se šíří z umění na realitu, jsou odporná nejen proto, že parodují emfatický pojem umění jeho buržoazní úpravou a zařazují umění mezi utěšující nedělní zábavy. Dotýkají se ran umění samotného. Tím, že se umění nevyhnutelně zřeklo teologie, neomezeného nároku na pravdivost spásy, že přistoupilo na sekularizaci, bez níž by se nikdy nerozvinulo, odsoudilo se k tomu, že dodalo danému a existujícímu stavu světa útěchy, jež, zbavena naděje na něco jiného, posílila pouto, ze kterého se autonomie umění chtěla osvobodit. Z takové útěchy je podezřelý sám princip autonomie: tím, že se odvažuje klást totalitu ze sebe, klást něco okrouhlého, do sebe uzavřeného, přenáší se tento obraz na svět, v němž umění je a který je jeho zdrojem. Zříká se empirie – a není to v pojmu umění pouhý *escape*, je to jeho imanentní zákon –, a tím sankcionuje její převahu. V jednom svém pojednání věnovaném chvále umění Helmut Kuhn ujišťoval, že každé umělecké dílo znamená velebení.[1] Jeho teze by byla pravdivá, kdyby byla kritická. Vzhledem k tomu, kam se rozbujela realita, stala se nevyhnutelná afirmativní povaha umění něčím nesnesitelným. Umění se musí obrátit proti tomu, co vytváří jeho vlastní pojem, a stát se tak nejistým až do morku kosti. Nelze je však odbýt jeho abstraktní negací. Tím, že umění napadá to, co se zdálo být zaručeno veškerou tradicí jako jeho základní vrstva, proměňuje se kvalitativně, samo se stává něčím jiným. Je toho schopno proto, že se s pomocí své formy obrátilo v dějinách proti tomu, co je a co trvá,[2] právě tak jako přišlo na pomoc tomu, co trvá formováním jeho elementů. Umění již sotva lze redukovat na obecnou formuli útěchy, stejně jako na její opak.

Pojem umění záleží v historicky se měnící konstelaci momentů, vzpírá se definici. Jeho podstatu nelze odvodit z jeho původu, jako by to, co je první, bylo základní vrstvou, na níž je všechno další postaveno a s níž padá, jakmile je otřesena. Tomu, že první umělecká díla jsou nejvyšší a nejčistší, věří pozdní roman-

tismus. S nemenším právem by se dalo tvrdit, že nejranější umělecké výtvory, neodlučné od magických praktik, od historické dokumentace či pragmatického účelu, jako byla komunikace na dálku pomocí volání či vydávaných tónů, jsou temné a nečisté: klasicistní koncepce si ráda posloužila takovými argumenty. Stroze historicky vzato, data jsou neurčitá.[3] Pokus subsumovat historickou genezi umění ontologicky pod nějaký svrchovaný motiv se nutně ztrácí v disparátnosti, v níž teorie nemá v rukou nic jiného než jistě relevantní náhled, že umělecké druhy nelze zařadit do žádné neporušené identity umění.[4] V pojednáních, jež jsou věnována estetickým ἀρχαί, bují divoce pozitivistické hromadění materiálu vedle spekulace, jinak vědami nenáviděné; Bachofen by pro to byl nejlepší příklad. Jestliže by někdo místo toho chtěl podle filosofického zvyku kategoricky odlišit takzvanou otázku původu jako otázku podstaty od otázky genetické z hlediska prehistorie, pak by se usvědčil ze svévole, protože by při tom použil pojmu původu proti smyslu jeho slova. Definice umění je vždy předznamenána tím, čím umění kdysi bylo, je však legitimní jen díky tomu, čím se umění stalo, otevřeno vůči tomu, čím se stát chce a čím se snad stát může. Zatímco je třeba udržet diferenci umění od pouhé empirie, mění se tato diference nicméně kvalitativně sama v sobě; ledacos, například kultovní výtvory, se historickým vývojem proměňuje v umění, jímž nikdy nebylo; ledacos, co uměním bylo, jím už není. Otázka kladená shora, zda fenomén, jako je film, ještě je, či není uměním, nevede nikam. To, čím se umění stalo, odkazuje jeho pojem k tomu, co umění neobsahuje. Napětí mezi tím, co je jeho hnací silou, a jeho vývojem, vymezuje takzvané estetické konstitucní otázky. Umění lze vysvětlit pouze jeho vývojovým zákonem, nikoli jeho invariantami. Určuje se vztahem k tomu, čím není. Specificky umělecké je v něm třeba odvodit z toho, co je v něm jiné, tedy obsahově; to samo by již stačilo na požadavek materialisticko-dialektické estetiky. Umění se specifikuje v tom, že se liší od toho, z čeho se stalo, jeho vývojový zákon je jeho vlastním formovým zákonem. Umění existuje pouze ve vztahu k tomu, co je v něm jiné, je procesem s ním. Pro nově orientovanou estetiku je axiomatické poznání rozvíjené u pozdního Nietz-

scheho proti tradiční filosofii, že i to, co se stalo, může být pravdivé. Tradiční názor, který Nietzsche destruoval, je třeba postavit na hlavu: pravda existuje pouze jako to, co se stalo. To, co v uměleckém díle vystupuje jako jeho vlastní zákonitost, je pozdní produkt vnitřní technické evoluce, stejně jako místa umění v pokračující sekularizaci. Umělecká díla jsou však nesporná jen v tom, že negovala svůj původ, že se uměleckými díly stala. Není nutné jim vyčítat hanbu jejich staré závislosti na prohnilém poutu, službu pánům a divertimento jako dědičné hříchy, jestliže jednou se zpětnou platností zničila to, z čeho vznikla. Hudba k tabuli nebyla pro osvobozenou hudbu ani zbytečná, nebyla ani důstojnou službou člověku, které se autonomní umění rouhavě vyhýbá. Její opovrženíhodné mechanické klapání se proto nestane lepší, neboť převážná část všeho, co dnes na lidi působí jako umění, produkuje echo tohoto klapání.

Hegelova perspektiva možného konce umění je přiměřená tomu, co se s uměním stalo v dějinách. To, že Hegel chápal umění jako pomíjející, a zároveň je připisoval absolutnímu duchu, je v souladu s podvojným rázem jeho systému, vyvolává však konsekvenci, kterou by Hegel nikdy nevyvodil: obsah umění, podle Hegelovy koncepce absolutno umění, nevstupuje do rozměru jeho života a smrti. Umění by mohlo mít svůj obsah ve své vlastní pomíjivosti. Lze si představit, a není to pouhá abstraktní možnost, že velká hudba – něco pozdního – byla možná pouze v omezeném období lidstva. Revolta umění, teleologicky zasazená do jeho „postoje k objektivitě“,[5] k dějinnému světu, se stala revoltou proti umění; je zbytečné prorokovat, zda to umění přežije. Nad čím kdysi reakční kulturní pesimismus bědoval, to již nelze kritikou kultury potlačit. Totiž to – jak si to myslel před sto padesáti lety Hegel – že umění může vstoupit do věku svého zániku. Tak jako ohromující Rimbaudovo slovo[6] před sto lety anticipovalo dějiny nového umění, a uskutečnilo se přitom do krajnosti, anticipovalo i tendenci ke svému oněmění, k podřízení se coby zaměstnance. Estetika dnes nemá moc nad tím, zda se stane nekrologem umění, nesmí však hrát roli pohřebního řečníka a konstatovat všeobecně konec, kochat se minulostí a, lhostejno pod jakým titulem, přebíhat k barbarství, které není

lepší než kultura, jež si barbarství zasloužila jako odplatu za své barbarské zlo. Obsah minulého umění může nyní odstranit pouze umění. I kdyby se však umění samo odstranilo, kdyby pominulo nebo zoufale pokračovalo, nemusí nutně padnout sám jeho obsah. Obsah by byl schopen pomoci umění přežít ve společnosti, která by se zbavila barbarství své kultury. Nejen formy, nýbrž i nesčetné látky již nyní odumřely: literaturu o rozpadu manželství, jež vyplňovala viktoriánské období devatenáctého a začátku dvacátého století, lze po rozkladu malé rodiny vysoké buržoazie a uvolnění monogamie sotva už bezprostředně následovat; živoří a přežívá pouze ve vulgární literatuře obrázkových časopisů. Právě tak ale to, co je autentické v románu *Madame Bovary* a co bylo kdysi pohrouženo do jeho věcného obsahu, předstihlo již dávno tento obsah a jeho úpadek. To ovšem z hlediska filosofie dějin nesmí vést k optimismu víry, že je duch neporazitelný. Látkový obsah navíc může vést k pádu ducha. Umění a umělecká díla jsou však pomíjivá nejen proto, že závisejí na své heteronomii, ale i proto, že až do vytvoření své autonomie, kterou ratifikuje společenské postavení ducha rozděleného a rozštěpeného dělbou práce, nejsou jen uměním, nýbrž i něčím, co je vůči umění cizí a protikladné. K vlastnímu pojmu umění je přimísen ferment, který jej překonává.

Neopominutelné zůstává v estetickém zlomu[7] to, co se láme, v imaginaci to, co představuje. Toto platí především pro imanentní účelnost. V empirické realitě panující princip *sese conservare* sublimuje v umění do ideálu identity jeho výtvorů; podle Schönbergových slov se maluje obraz, nikoli to, co představuje. Ze své vůle chce každé umělecké dílo identitu se sebou samým, jež je v empirické skutečnosti všem předmětům násilně vnucena subjektem, a tím deformována. Estetická identita má tak přispět k neidentičnosti, kterou v realitě potlačuje tendence k identitě. Pouze odloučením od empirické reality, jež umění dovoluje modelovat vztah celku a částí podle jeho potřeb, stává se umělecké dílo umocněným bytím. Umělecká díla jsou odrazem empirického života, pokud mu pomáhají, aby uvolnil to, co se jim zvenčí odpírá, a tím je osvobodil od toho, k čemu je odsuzuje jejich vnější věcná zkušenost. Zatímco demarkační linie

mezi uměním a empirií nesmí být setřena heroizací umělce, umělecká díla mají nicméně život sui generis. Neznamená to pouze jejich vnější osud. Významná z nich vyzdvihují stále nové vrstvy, stárnou, ochabují a umírají. To, že jako artefakty, lidské výtvory, nežijí stejně jako lidé, je tautologie. Ale důraz na moment artefaktu v umění se týká spíše toho, že je vytvořeno, než jeho vlastní povahy, bez ohledu na to, jak se utvořilo. Umělecká díla jsou však živá v tom, že mluví způsobem, jaký je odepřen přirozeným objektům, ale i subjektům, které díla vytvořily. Mluví za pomoci komunikace všeho, co je v nich jednotlivého. Tím díla vstupují do kontrastu rozdrobenosti toho, co pouze je. Ale právě jako artefakty, jako produkty společenské práce, komunikují též s empirií, které se zříkají, ale z níž odvozují svůj obsah. Umění neguje kategoriální určení, která se pro empirii razí, zachovává však empirické jsoucno ve své vlastní substanci. Jestliže umění oponuje empirii momentem formy – prostředkování mezi obsahem a formou nelze přitom pochopit bez jejich rozlišení –, pak je třeba hledat prostředkování obecně v tom, že estetická forma je sedimentovaným obsahem. Jak se zdá, nejčistší formy, například tradičně hudební, se datují až do všech idiomatických detailů zpět k obsahovosti, jakou představuje tanec. Též ornamenty kdysi byly častými kultovními symboly. Vyvozování estetických forem z obsahů, jak to na specifickém předmětu antického dědictví udělala škola Warburgova ústavu, by mělo být rozsáhlejší. Komunikace uměleckých děl s vnější skutečností, se světem, před nímž se blaze či neblaze uzavírají, se však děje nekomunikací; právě v tom se projevují jako rozpolcená. Lze si snadno myslet, že jejich autonomní říše už nemá s vnějším světem společného nic jiného než vypůjčené prvky, jež vystupují ve zcela změněné souvislosti. Přesto je nespornou trivialitou duchovních dějin, že vývoj uměleckých postupů shrnovaných většinou do pojmu sloh, koresponduje s vývojem společenským. Dokonce i nejjemnější umělecké dílo zaujímá určitý postoj k empirické realitě tím, že vystupuje z jejího pouta nikoli jednou provždy, nýbrž vždy znovu konkrétně, bezděčně polemicky vůči tomuto poutu v každém dějinném okamžiku. Fakt, že umělecká díla jako monády bez oken „představují" to, čím

sama nejsou, lze stěží pochopit jinak, než že jejich vlastní dynamika, jejich imanentní historičnost jako dialektika přírody a jejího ovládání je nejen stejné podstaty jako dialektika vůči nim vnější, nýbrž se jí v sobě podobá, aniž ji imituje. Estetická produktivní síla je stejná jako produktivní síla užitečné práce a má v sobě stejnou teleologii, a to, co se smí nazývat estetickým produktivním vztahem, všechno to, v čem je jakoby zapuštěna a čím se zabývá produktivní síla, jsou sedimenty nebo otisky produktivity společenské. Dvojí charakter umění jako autonomie a jako *fait social* se neustále přenáší do zóny jeho autonomie. V takové relaci k empirii umělecká díla zachraňují – neutralizována – to, co lidé kdysi doslovně a nerozděleně prožívali v každodenní existenci a co z ní duch vyhnal. Umělecká díla se podílejí na osvícenství, protože nelžou, doslovnost toho, co z nich mluví, nepředstírají. Jsou však reálná jako odpovědi na problémy, jež se jim kladou zvenčí. Jejich vlastní napětí je důležité pro napětí vnější. Základní vrstvy zkušenosti, jež motivují umění, jsou příbuzné předmětnému světu, od kterého se distancují. Neřešené antagonismy reality se v uměleckých dílech vracejí jako imanentní problémy jejich formy. Toto, nikoli přídavek předmětných momentů, definuje vztah umění ke společnosti. Vztahy napětí v uměleckých dílech krystalizují pouze v nich samých a svou emancipací od faktické fasády vnějšího světa se setkávají s reálnou podstatou. Umění, χωρίς od empirické jsoucnosti, zaujímá k ní pozici podle Hegelova argumentu proti Kantovi, to jest, jakmile se položí mez, již se tímto položením překračuje a pojme do sebe to, proti čemu se kladla. Pouze toto, nikoli moralizování, je kritikou principu *l'art pour l'art*, jenž v abstraktní negaci chápe χωρισμός umění jako absolutní. Svoboda uměleckých děl, kterou se jejich vědomí sebe sama chlubí a bez níž by díla nebyla, je lstí jejich vlastního rozumu. Všechny jejich složky je poutají k tomu, nad co se chtějí povznést kvůli svému štěstí, a do čeho hrozí v každém okamžiku znovu klesnout. Ve vztahu k empirické realitě připomínají teologúmenon, že ve stavu vysvobození je všechno tak, jak to je, a přece jinak. Zřetelná se jeví analogie s tendencí profánnosti sekularizovat sakrální území, až samo zůstává jako sekularizované. Sakrální území se jak-

si zpředmětňuje, ohraničuje se kůly, protože očekává svůj vlastní moment nepravdy v sekularizaci, ačkoli se jí zapřisáhle brání. Podle toho by čistý pojem umění neměl rozsah jednou provždy zajištěného území, ale vždy by utvářel sebe sama v okamžité a křehké rovnováze, která je více než pouze srovnatelná s rovnováhou psychologického já a ono. Proces odpuzování se musí stále obnovovat. Každé umělecké dílo je okamžikem, každé zdařilé dílo je přerušením, momentálním zastavením procesu, jak se zjevuje pevnému oku. Jestliže umělecká díla jsou odpovědi na své vlastní otázky, pak se tím vpravdě sama stávají otázkami. Sklon vnímat umění mimoesteticky či předesteticky, až dodneška ovšem neomezovaný špatným vzděláním, není jen barbarským pozůstatkem nebo nebezpečím regresivního vědomí. Něco v umění tomu vychází vstříc. Jestliže je umění vnímáno striktně esteticky, pak není vnímáno esteticky správně. Jedině tam, kde se v umění cítí to, co je v něm jiné, jako jedna z prvních vrstev zkušenosti s ním, lze tuto vrstvu sublimovat, zrušit látkovou omezenost, aniž se bytí umění pro sebe stává něčím lhostejným. Je i není pro sebe, bez toho, co je vůči němu heterogenní, míjí se se svou autonomií. Velké eposy, které přestály i to, že se na ně zapomnělo, byly ve své době smíšeny s historickou a geografickou zprávou. Básník Valéry upozorňoval, jak mnoho se vyskytuje míst, která nejsou v homérských stejně jako v pohanských germánských a křesťanských eposech přetavenou formální zákonitostí, aniž to ve srovnání s bezvadnými strukturami snižuje jejich úroveň. Podobně byla tragédie, z níž snad měla být odvozena idea estetické autonomie, ozvěnou kultovních činností míněných jako reálná souvislost působení. Dějiny umění jako dějiny pokroku jeho autonomie nemohly tento moment vykořenit, a nejen kvůli jeho poutům. Realistický román měl na vrcholu své formy v devatenáctém století něco z toho, k čemu byl v teorii takzvaného socialistického realismu plánovitě snížen, to jest něco z reportáže, z anticipace toho, co pak měla zjišťovat sociální věda. Fanatismus jazykového zpracování v románu *Madame Bovary* je pravděpodobně funkcí momentu, který je mu kontrární, momentu reportáže; jednota obou je zdrojem nepomíjející aktuality tohoto díla. Kritérium uměleckých děl je dvojznačné: zda se jim

podaří integrovat své látkové vrstvy a detaily se svým imanentním formovým zákonem a v této integraci pak udržet to, co jí odporuje, byť by to bylo i s jizvami. Integrace jako taková nechrání kvalitu, v dějinách uměleckých děl se oba momenty často oddělují, neboť žádná jednotlivě zvolená kategorie ani esteticky centrální kategorie formového zákona nepojmenovává podstatu umění a nestačí k soudu o jeho výtvorech. K umění podstatně patří vymezení, jež odporují jeho pevnému pojmu z hlediska filosofie umění. Hegelova obsahová estetika poznala v umění imanentní moment v tom, co je v něm jiné,[8] a překonala formální estetiku, která zdánlivě operovala s mnohem čistším pojmem umění, také ovšem uvolnila dějinné vývojové tendence, jež Hegelova a Kierkegaardova estetika blokovala, jako bylo například nepředmětné malířství. Zároveň však upadá Hegelova idealistická dialektika, jež myslí formu jako obsah, do dialektiky předesteticky syrové. Zaměňuje vyobrazující či diskursivní zacházení s látkami za ono jiné, jež je pro umění konstitutivní. Hegel se tak prohřešuje proti vlastní dialektické koncepci estetiky s následky pro něho nedozírnými: přispěl jako první k šosácké přeměně umění v ideologii moci. A naopak moment neskutečnosti, nejsoucnosti v umění není svobodný vůči jsoucnosti. Tento moment není kladen svévolně, není vymyšlen, jak by to chtěla konvence, nýbrž strukturuje se z proporcí mezi jsoucností, jež ona sama požaduje, z její nedokonalosti a nouze, a rozporností, z jejích potencialit, přičemž v proporcích ještě pulsují reálné souvislosti. Umění se chová k tomu, co je v něm jiné, jako magnet k poli železných pilin. Nejen jeho prvky, nýbrž i jejich konstelace, ono specificky estetické, jež se obvykle připisuje jeho duchu, odkazují zpět k tomu, co je jiné. Identita uměleckého díla s existující realitou je též identitou jeho gravitační síly, která jeho *membra disiecta*, stopy jsoucnosti, soustřeďuje kolem sebe a je příbuzná světu principem, jenž klade umění ke světu jako kontrast a jímž si duch sám svět přizpůsobil. Přitom syntéza, kterou umělecké dílo uskutečňuje, není jeho prvkům prostě dána, spíše opakuje to, v čem prvky vzájemně komunikují; potud je sama částí něčeho jiného. Také syntéza má svůj fundament v duchu vzdálené, materiální stránce děl, v tom,

čím se díla zabývají, tedy nejen v sobě samé. To spojuje estetický moment formy s nenásilností. Ve své rozdílnosti od toho, co existuje, se umělecké dílo konstituuje relativně nutně z toho, čím jako umělecké dílo není a co z něj teprve umělecké dílo dělá. Trvání na bezintenčnosti umění, které lze pozorovat od určitého dějinného okamžiku jako sympatii s jeho nižšími manifestacemi – u Wedekinda, jenž se vysmíval „uměleckému umělci", u Apollinaira, ale i ve vzniku kubismu –, prozrazuje, že umění si je bezděčně vědomo své účasti na tom, co je mu protikladné; jeho vědomí sebe motivovalo kulturně kritický obrat umění, který zavrhl iluzi čistě duchovního bytí umění.

Umění je společenskou antitezí společnosti, z níž se nedá přímo odvodit. Konstituování jeho oblasti odpovídá konstituování oblasti lidem vnitřní jako prostoru jejich představy a podílí se na sublimování. Je proto přijatelné koncipovat vymezení toho, co umění je, z teorie duševního života. Skepse vůči antropologické teorii o invariantách je doporučením pro teorii psychoanalytickou. Ta je však plodnější víc psychologicky než esteticky. Umělecká díla jsou pro ni v podstatě projekcí nevědomí těch, kteří tato díla vyprodukovali, zapomíná přitom však na formové kategorie, jež se týkají látkové hermeneutiky, a přenáší zároveň pedanterii citlivých lékařů na nejméně vhodné objekty, jako například na Leonarda nebo Baudelaira. Přes veškeré zdůrazňování sexu je zde třeba odhalovat maloměšťáctví v tom, že v příslušných pracích, jež často jsou odnožemi biografické módy, jsou umělci, jejichž *oeuvre* objektivizuje bez cenzury negativitu jsoucna, označováni jako neurotici. Kniha Laforgueova přičítá Baudelairovi se vší vážností to, že trpěl mateřským komplexem. Ani jednou v jejím zorném poli nevystupuje otázka, zda by Baudelaire mohl napsat *Fleurs du mal* jako psychicky zdravý, nemluvě o tom, zda kvůli neuróze byly básně horší. Normální duševní život se násilně vyzvedává jako kritérium i tam, kde se tak hrubě, jako u Baudelaira, estetická úroveň prokazuje jako spolupodmíněná absencí *mens sana*. Umění by se podle hlavní myšlenky psychoanalytických monografií mělo afirmativně vypořádat s negativitou zkušenosti. Negativní moment pak pro ně neznamená nic jiného než potlačovací proces, jenž se v uměleckém díle

jistě odehrává. Umělecká díla jsou pro psychoanalýzu denními sny; zaměňuje je s dokumenty a přenáší je na snící subjekty, zatímco je na druhé straně, aby odškodnila vyloučenou mimomentální sféru, redukuje na syrové látkové prvky, a zaostává tak – ostatně podivně – za Freudovou vlastní teorií o „snové práci". Moment fikce v uměleckých dílech je, jako u všech pozitivistů, bez míry přeceňován předpokládanou analogií se sny. Projektivnost je však v produktivním procesu umělce v poměru k výtvoru pouze jedním, a stěží rozhodujícím, momentem. Idiom či materiál má vlastní váhu, ale především je to sám produkt, o němž psychoanalytici málo sní. Třeba psychoanalytické tvrzení, že hudba je obranou před hrozící paranoiou, s tím ovšem klinicky značně souhlasí, ale nevypovídá nic o úrovni a obsahu jediné vytvořené kompozice. Psychoanalytická teorie umění má před idealistickou přednost v tom, že vrhá světlo na to, co uvnitř umění samo není umělecké. Pomáhá umění vymanit se z pout absolutního ducha. Proti vulgárnímu idealismu, který chtěl z odporu k poznání umění, zvláště poznání jeho spojení s pudem, vzít umění do karanténní ochrany v domněle vyšší sféru, pracuje psychoanalýza vlastně v duchu osvícenství. Tam, kde dešifruje sociální charakter, který z díla mluví a v němž se často manifestuje sociální charakter jeho původce, líčí články konkrétního prostředkování mezi strukturou výtvorů a strukturou společenskou. Ale sama šíří pouto příbuzné idealismu, totiž pouto absolutně subjektivního systému znaků pro subjektivní pudová hnutí. Odhaluje fenomény, ale nestačí na fenomén umění. Umělecká díla nejsou pro ni nic jiného než fakta, ale tím jí uniká jejich vlastní objektivita, soudržnost, formová rovina, kritické impulsy, jejich vztah k nonpsychické realitě, zkrátka jejich idea pravdy. Malířce, která se podle dohody o plné upřímnosti mezi pacientem a analytikem vysmívala špatným rytinám Vídně, jimiž zohyzdila své stěny, analytik vysvětlil, že to není z její strany nic jiného než agrese. Umělecká díla jsou nesrovnatelně méně odrazem a vlastnictvím umělce, než si to představuje psychoanalytik, který zná umělce pouze z křesla. Jen diletanti zakládají v umění všechno na nevědomí. Protože se řídí pouze citem, opakují pokleslá klišé. V uměleckém produktivním procesu jsou nevě-

domá hnutí impulsem a materiálem mezi mnoha jinými. Vstupují do umění zprostředkovaná formovým zákonem; doslovný subjekt, který dílo vytvořil, by v něm neznamenal více než namalovaný kůň. Umělecká díla nejsou *thematic apperception test* svého původce.[9] Spoluvinen na takové amúzičnosti je kult, který psychoanalýza pěstuje principem reality: to, co se mu nepodřizuje, je vždy pouze únikem, přizpůsobení realitě se stává *summum bonum.* Realita přináší příliš často reálný důvod, aby bylo možné z ní uniknout, a proto se stává podnětem pro rozhořčení v ideologii přísahající na harmonii. Čistě psychologicky je umění daleko legitimnější, než mu to psychologie přiznává. Imaginace je zřejmě též únikem, ne však naprostým. To, co zde princip reality překračuje směrem k něčemu vyššímu, je vždy též dole; pokládat na to prst je škodolibé. Obraz umělce je zkreslen do podoby tolerovaného neurotika začleněného do společnosti dělbou práce. U umělců nejvyššího stupně, jako byli Beethoven či Rembrandt, se spojovalo nejostřejší vědomí reality s odcizením vůči ní; to by teprve byl pravý předmět psychologie umění. Měla by dešifrovat umělecké dílo nejen jako umělci rovné, ale i nerovné, jako práci na něčem umělci protichůdném. Má-li umění psychoanalytické kořeny, pak jsou ve všemocné fantazii. Působí v ní však i přání vytvořit lepší svět. To uvolňuje celkovou dialektiku, které se však právě názor na umění jako pouze subjektivní řeč nevědomí vůbec nedotýká.

K Freudově teorii umění jako teorii splněného přání je teorie Kantova antitezí. Prvním momentem vkusového soudu z analytiky krásna je zalíbení bez zájmu.[10] Zájmem se přitom nazývá „zalíbení, jež spojujeme s představou existence nějakého předmětu".[11] Není jednoznačné, zda „představou existence nějakého předmětu" se míní předmět, o němž se v uměleckém díle pojednává jako o jeho látce, nebo umělecké dílo samo; hezký model aktu či sladká libozvučnost hudebních zvuků mohou být kýčem, ale i integrálním momentem umělecké kvality. Důraz na „představu" vyplývá u Kanta z pregnantního smyslu jeho subjektivistického přístupu, který hledá estetickou kvalitu mlčky ve shodě s racionalistickou tradicí, zvláště Mosese Mendelssohna, v účinku uměleckého díla na jeho vnímatele. Na Kritice soudnosti je

revoluční to, že aniž opouští okruh starší účinkové estetiky, zároveň ji imanentní kritikou omezuje. Stejně jako celý Kantův subjektivismus má svou specifickou váhu ve své objektivní intenci, ve svém pokusu o záchranu objektivity s pomocí analýzy subjektivních momentů. Nezainteresovanost se vzdaluje od bezprostředního účinku, jenž chce zalíbení konzervovat, ale tento proces připravuje průlom svrchovanosti zalíbení. Neboť tím, že je zbaveno toho, co Kant nazývá zájmem, se zalíbení stává něčím tak neurčitým, že se již nehodí pro žádné vymezení krásna. Doktrína nezainteresovaného zalíbení je vzhledem k estetickému fenoménu chudá, redukuje jej na formální krásno, nanejvýš problematické v jeho izolaci, nebo na takzvané vznešené přírodní předměty. Sublimace v absolutní formu opomíjí v uměleckých dílech ducha, v jehož znamení se sublimuje. Kantova zdůrazněná poznámka pod čarou,[12] že soud o předmětu zalíbení může sice být nezainteresovaný, ale přesto interesantní, může tedy vzbuzovat zájem, i když se na zájmu nezakládá, dosvědčuje čestně a nedobrovolně tento stav věci. Kant odděluje estetický cit, a tím podle své koncepce virtuálně samo umění, od žádostivosti, k níž „představa existence nějakého předmětu" směřovala; zalíbení v takové představě má „zároveň vždy vztah k žádací schopnosti".[13] Kant získal jako první od té doby neztracené poznání, že estetický postoj je prost bezprostřední žádosti, a vytrhl tak umění z žádostivého šosáctví, které je vždy znovu ohmatává a ochutnává. Ale Kantův motiv není vůbec cizí psychologické teorii umění, ani pro Freuda neznamenají umělecká díla přímo splněná přání, nýbrž přeměňují primárně neuspokojené libido ve společensky produktivní výkon, přičemž společenská hodnota umění ovšem zůstává bezproblémovým předpokladem v nekritickém respektu před jeho veřejnou platností. To, že Kant zdůraznil diferenci umění od žádostivosti, a tím od empirické reality, mnohem energičtěji než Freud, neznamená pouhou idealizaci umění. Vyčlenění estetické sféry z empirie umění konstituuje. Kant však tuto konstituci, jež je sama historická, uvedl do transcendentálního klidu a v prosté logice ji ztotožnil s podstatou uměleckosti, aniž se staral o to, že subjektivně pudové komponenty umění se i v jeho nejzralejší podobě, která tyto

komponenty neguje, proměněny znovu vracejí. Freudova teorie sublimace zachycuje daleko plněji dynamický charakter uměleckosti. A Freud za to jistě nezaplatil menší cenu než Kant. Vyvstává-li však u Kanta duchovní podstata uměleckého díla, přes všechnu preferenci smyslového názoru, z rozlišení postoje estetického od praktického a žádostivého, pak se Freudova adaptace estetiky na pudovou teorii zdá být vůči této duchovní podstatě uzavřena. Umělecká díla i jako sublimovaná jsou sotva něčím jiným než reprezentanty smyslových podnětů, z nichž však činí s pomocí určitého druhu snové činnosti nanejvýš něco nepoznatelného. Konfrontace obou heterogenních myslitelů – Kant odmítal nejen filosofický psychologismus, ale ve stáří postupně i veškerou psychologii – nicméně dospěla ke společným znakům, které váží více než diference mezi konstrukcí transcendentálního subjektu u Kanta a odkazem na subjekt empiricky psychologický u Freuda. Oba jsou orientováni principiálně subjektivně mezi negativním a pozitivním přístupem k žádostivosti. Pro oba umělecké dílo existuje vlastně jen ve vztahu k tomu, kdo je vnímá nebo vytváří. Také Kant byl kvůli mechanismu, jemuž podléhá právě tak i jeho morální filosofie, nucen myslet na jsoucí individuum, na ontičnost více, než se slučuje s ideou transcendentálního subjektu. Žádné zalíbení není bez živých bytostí, jimž se objekt líbí. Jevištěm veškeré kritiky soudnosti jsou, aniž to Kant říká, konstituty, a proto je to, co bylo plánováno jako most mezi teoretickým a praktickým čistým rozumem, vůči oběma ἄλλο γένος. Tabu umění zřejmě zapovídá – a pokud je umění definováno, tak poslouchá tabu, vždyť definice jsou racionálními tabu –, abychom se k objektu stavěli animálně, chtěli se jej zmocnit tělesně. Ale moci tabu odpovídá moc toho, čeho se tabu týká. Neexistuje umění, jež v sobě v negované podobě neobsahuje jako moment to, od čeho se distancuje. S nezainteresovaností musí být spojen stín nejdivočejšího zájmu, má-li být více než pouze lhostejná, a mnohé mluví pro to, že hodnota uměleckých děl závisí na velikosti zájmu, který je vyvolal. Kant toto popírá kvůli pojmu svobody, jenž cokoli, co není atributem subjektu, kárá jako heterogenní. Jeho teorii umění deformuje nedostatečnost nauky o praktickém rozumu. Myš-

lenka krásna, které má nebo by si mělo proti suverénnímu já získat něco samostatného, se jeví podle základního obsahu jeho filosofie jako něco v inteligibilních světech mimořádného. Avšak i s tím, z čeho antiteticky vzešlo, je umění odříznuto od každého obsahu a místo toho předkládá něco tak formálního, jako je zalíbenost. Estetika se pro Kanta stává, dosti paradoxně, vykastrovaným hédonismem, potěšením bez potěšení, stejně neoprávněnou vůči umělecké zkušenosti, v níž je zalíbení pouze spoluhráčem, ne však celkem, i vůči skutečnému zájmu, vůči potlačeným a neuspokojeným potřebám, které v jeho estetické negaci spoluvibrují a činí z výtvorů něco více než prázdné vzory. Estetická nezainteresovanost rozšířila interes nad jeho částečnost. Zájem o estetickou totalitu chtěl být objektivně zájmem o správné uspořádání celku. Tento zájem nesměřoval k jednotlivému naplnění, nýbrž ke svobodné možnosti, jež by však neexistovala bez jednotlivého naplnění. Korelativně ke slabině Kantovy teorie umění je Freudova teorie daleko idealističtější, než tuší. Tím, že se umělecká díla přesazují do čistě psychické imanence, jsou zbavena antitetičnosti vůči nejá. Toto zůstává odolné vůči ostnům uměleckých děl, jež se vyčerpávají v psychickém aktu, který má zvládnout zřeknutí se pudu koneckonců v aktu přizpůsobení. Psychologismus estetické interpretace si snadno porozumí s filistrovským pohledem na umělecké dílo jako na něco, co harmonizuje protiklady uspokojením, jako na snový obraz lepšího života, bez ohledu na špatnost, od níž byl tento obraz izolován. Konformistickému psychonalytickému převzetí běžného názoru na umělecké dílo jako na blahodárný kulturní statek odpovídá estetický hédonismus, který všechnu negativitu z umění vyhání do pudových konfliktů jeho geneze, a nakonec ji v díle potlačuje. Stane-li se dosažená sublimace a integrace v uměleckém díle vším, pak dílo ztrácí sílu, kterou překračuje běžné jsoucno, jehož se svou pouhou existencí zříká. Pokud však chování uměleckého díla podržuje negativitu reality a zaujímá k ní stanovisko, potud se též modifikuje pojem nezainteresovanosti. Umělecká díla sama o sobě implikují vztah mezi zájmem a rezignací na něj, a to jak proti její kantovské, tak freudovské interpretaci. Dokonce i kontemplativní postoj k uměleckým

dílům, vyvolaný objekty činnosti, se pociťuje jako výpověď bezprostřední praxe, a tím jako samotná praktičnost, jako odpor vůči vedlejší roli. Pouze umělecká díla, která lze sledovat jako způsob chování, mají svůj raison d'être. Umění je nejen reprezentantem lepší praxe, než je dosud vládnoucí, nýbrž právě tak i kritikou praxe jako panství brutální sebezáchovy uprostřed toho, co je, a kvůli němu. Usvědčuje produkci pro produkci ze lži a optuje pro stav praxe mimo pouto práce. *Promesse du bonheur* znamená více než to, že dosavadní praxe blokuje štěstí: štěstí je mimo praxi. Propast mezi praxí a štěstím hloubí síla negativity v uměleckém díle. Kafka určitě neprobouzí žádost. Avšak reálná úzkost, která odpovídá prózám, jako je Proměna nebo V kárném táboře, šok odporu, ošklivosti, jež otřásá tělem, má jako obrana více společného s žádostí než se starou nezainteresovaností, kterou Kafka a jeho následovníci ruší. Nezainteresovanost by byla ke Kafkovým dílům hrubě nepřiměřená. Koneckonců by snižovala umění k tomu, čemu se vysmíval Hegel, k příjemné nebo užitečné hře Horatiova díla *Ars poetica*.[14] Od toho se estetika idealistického věku, souběžně s uměním samým, osvobodila. Umělecká zkušenost je autonomní jedině tam, kde odvrhuje poživačný vkus. Cesta k ní vede přes nezainteresovanost: emancipace umění od kuchařských výrobků nebo od pornografie je neodvolatelná. V nezainteresovanosti však umění nenalézá klid. Nezainteresovanost reprodukuje imanentně a pozměněně zájem. Ve falešném světě je všechna ἡδονή falešná. Kvůli štěstí se na štěstí rezignuje. Tak přežívá žádost v umění.

Požitek se stal nepoznatelným, a přestrojuje se tak v kantovskou nezainteresovanost. To, co si obecné mínění a konformní estetika představují jako umělecký požitek podle vzoru reálného potěšení, pravděpodobně vůbec neexistuje. Empirický subjekt se na estetické zkušenosti *tel quel* podílí pouze omezeně a modifikovaně a může se zúžit podle toho, čím výše se výtvor řadí. Jestliže někdo umělecká díla zažívá konkretisticky, je šosák; slova jako, že díla hladí uši, ho usvědčují. Kdyby se však poslední stopa požitku vymazala, pak by otázka, k čemu zde umělecká díla vůbec jsou, způsobila potíže. Ve skutečnosti jsou umělecká díla zdrojem požitku tím méně, čím více jim člověk rozumí. Dříve

byl dokonce tradičním postojem k uměleckému dílu, pokud k němu měl vůbec být relevantní, obdiv pro to, že je samo o sobě, nikoli pro vnímatele. To, co se mu v něm otvíralo a co ho uchvacovalo, byla pravda díla, která třebas ve výtvorech kafkovského typu převažuje nad každým jiným momentem. Tyto výtvory nebyly prostředky požitku vyššího řádu. Vztah k umění neznamenal konzumaci díla, nýbrž naopak se vnímatel v díle rozplynul. Je to teprve případ moderních výtvorů, jež na vnímatele najíždějí, jako kdysi lokomotivy ve filmu. Zeptáme-li se hudebníka, zda mu hudba přináší radost, řekne nejprve to, co v americkém vtipu šklebící se cellista pod řízením Toscaniniho: *I just hate music.* Kdo má k umění ryzí vztah, kdo se v něm sám rozplývá, tomu umění není nikdy objektem; ztráta umění by pro něj byla nesnesitelná, jeho jednotlivé projevy však nejsou pro něj zdrojem slasti. Je nesporné, že se umění neoddává někdo, kdo, jak říkají měšťáci, by z něj nic neměl, ale přece to není zase tak úplně pravda, aby se z toho dalo bilancovat: dnes večer jsem slyšel Devátou symfonii, a tak jsem z toho měl tolik a tolik potěšení. A taková slabomyslnost se zatím vžila jako zdravý lidský rozum. Měšťák si přeje hojné umění a asketický život, obráceně by to bylo lepší. Zvěcnělé vědomí povolává jako náhražku toho, co lidem odpírá na smyslové bezprostřednosti, do její sféry to, co tam nemá své místo. Zatímco zdánlivě se umělecké dílo svou smyslovou přitažlivostí přibližuje ke konzumentovi, ve skutečnosti se mu odcizuje: stává se totiž zbožím, jež mu patří a jehož ztráty se neustále bojí. Falešný vztah k umění je spřízněn se strachem o vlastnictví. Fetišistické představě o uměleckém díle jako majetku, který lze mít a který lze zničit reflexí, přesně odpovídá představa statku zužitkovatelného ve vlastní psychické ekonomii člověka. Je-li umění svým vlastním pojmem něco, co se stalo, pak je neméně možné jeho začlenění jako prostředku požitku. Magické a animistické předformy uměleckých děl nebyly jako součásti rituální praxe zřejmě autonomní; právě jako sakrální nebyly jistě předmětem požitku. Zduchovnění umění podnítilo nevraživost lidí vyloučených z kultury a iniciovalo druh konzumentského umění, kdežto umělce z odporu vůči takovému umění naopak nutilo ke stále bezohlednější spiritua-

lizaci. Žádná nahá řecká plastika nebyla *pin up*. Jinak by nebyla sympatie moderny pro dávnou minulost a též exotičnost vysvětlitelná: abstrakce přírodních předmětů jako něco žádoucího umělce přitahovala; ostatně Hegel v konstrukci „symbolického umění" nepřehlédl smyslový moment archaického umění. Moment slasti v umění, protest proti universálně prostředkovanému zbožnímu charakteru věcí, je svým způsobem zprostředkovatelný: kdo v uměleckém díle zmizí, osvobozuje se od duševní chudoby života, jenž je vždy nedostatečný. Taková slast je s to stupňovat se až k opojení, kterého pak zase nedosahuje nuzný pojem požitku, jenž jako by byl vhodný jen k tomu, aby někoho odnaučil prožívat požitek. Je ostatně pozoruhodné, že estetika, která stále znovu záležela v subjektivním dojmu jako základu, tento dojem nikdy vážně neanalyzovala. Její deskripce byly až na výjimky naprosto nutně šosácké – snad proto, že subjektivní přístup je od počátku slepý vůči tomu, že s uměleckou zkušeností se dá něco podstatného udělat pouze ve vztahu k dílu, nikoli tím, že se vychází z gaudia milovníka umění. Pojem uměleckého požitku byl špatným kompromisem mezi společenskou a ke společnosti antitetickou podstatou uměleckého díla. Jestliže je umění pro sebezáchovu neužitečné – buržoazní společnost mu to nikdy zcela nepromíjí –, má se osvědčit alespoň jako druh spotřební hodnoty, která kopíruje smyslovou slast. Tím se zároveň falšuje jak umění, tak fyzické uspokojení, jež jeho estetičtí reprezentanti umění nedodávají. Hypostazuje se zde to, že kdo není schopen smyslové diferenciace, kdo neumí rozlišit krásný zvuk od chudého, zářivé barvy od matných, je stěží schopen umělecké zkušenosti. Tato zkušenost sice stupňovaně přijímá smyslovou diferencovanost jako médium utváření, ale slast z tohoto procesu je pouze nepřímá. Její váha v umění variovala: v obdobích, jež následovala po askezi, jako bylo například období renesance, byla orgánem osvobození a byla živoucí, podobně v impresionismu jeho antiviktoriánství; někdy se projevoval kreativní smutek jako metafysický obsah tím, že formami pronikala erotická dráždivost. Ale tak mocně jako síla onoho momentu k návratu se slast uchovává tam, kde v umění vystupuje doslovně, neporušeně něco infantilního. Pouze ve vzpo-

mince a touze, ne jako kopie či bezprostřední efekt, je slast uměním absorbována. Alergie vůči hrubé smyslovosti je nakonec příčinou odcizení i takových období, v nichž slast a forma ještě mohly bezprostředně komunikovat; asi to v neposlední řadě způsobilo odvrat od impresionismu.

Pravdivostní moment estetického hédonismu je podpořen tím, že v umění se prostředky zcela nerozlývají v účelu. Ve své dialektice si prostředky uchovávají vždy též určitou samostatnost, a to zprostředkovaně. Smyslovým zalíbením se sjednocuje jevovost, která je pro umění podstatná. Podle slov Albana Berga je v tom kus věcnosti, že z výtvoru nevyčnívají hřebíky a nezapáchá klih a sladkost výrazu mnoha Mozartových děl připomíná sladkost hlasu. Ve významných dílech se sama smyslovost, osvětlená svým uměním, stává něčím duchovním, stejně jako z ducha díla naopak získává abstraktní jednotlivost, jakkoli k jevu lhostejná, smyslový lesk. Někdy se v sobě propracovaná a artikulovaná umělecká díla přeměňují díky své učleněné formové řeči sekundárně do smyslové libosti. Disonance, znamení veškeré moderny, uvolňuje i ve svých optických ekvivalentech přístup svůdné smyslovosti tím, že ji transfiguruje do své antiteze, do bolesti: to je prapůvodní estetický fenomén ambivalence. Nedozírný dosah veškeré disonance pro nové umění od Baudelaira a Tristana – vpravdě druh invariantnosti v moderně – pochází z toho, že v něm konverguje imanentní hra sil v uměleckém díle s vnější realitou, jež je paralelní k jeho autonomii svou mocí, kterou nad subjektem nabývá rostoucí měrou. Disonance zde vynáší z nitra uměleckého díla to, co vulgární sociologie nazývá jeho společenským odcizením. Zatím ovšem umělecká díla tabuizují dokonce i duchovně prostředkovanou příjemnost jako podobnou vulgárnosti. Vývoj měl pokračovat k zostření smyslového tabu, i když je někdy těžké rozlišit, jak dalece se toto tabu zakládá na formovém zákonu a jak dalece pouze na nedostatcích *métier*. To je ostatně otázka, jakých v estetických kontroverzích vyvstává hodně, aniž mnoho přinesly. Smyslové tabu přesahuje nakonec až k opaku zalíbení, neboť je spolupociťováno, byť jako velmi vzdálená ozvěna, ve své specifické negaci. Pro takovou formu reakce zde disonance proniká příliš blízko ke své-

mu protikladu, ke smíření: staví se proti zdání lidskosti, které je ideologií nelidskosti, a obrací se raději na stranu zvěcnělého vědomí. Disonance chladne do indiferentního materiálu, sice v nové podobě bezprostřednosti, beze vzpomínky na to, z čeho vznikla, zato však němá a bez kvality. Společnost, v níž už pak umění nemá místo a která v reakci na ně je rozrušena, štěpí umění na věcně sedimentovaný kulturní majetek a zisk slasti, který si spotřebitel ochočil a jenž má s objektem většinou málo společného. Subjektivní slast z uměleckého díla se přiblížila ke stavu osvobození z empirie jako totality bytí pro jiné, nikoli k empirii o sobě. Jako první toto postřehl asi Schopenhauer. Štěstí z uměleckých děl je náhlý výron, nikoli úlomek z toho, z čeho umění vyvřelo, je vždy jen akcidentální, nepodstatnější pro umění než štěstí z jeho poznání. Pojem uměleckého požitku jako pro umění konstitutivní je tedy třeba odstranit. Lpí-li podle Hegelova názoru na každém pocitu z estetického objektu něco náhodného, pak dílo vyžaduje od vnímatele poznání, a to poznání přiměřené. Objekt vyžaduje, abychom postřehli jeho pravdivost či nepravdivost. Proti estetickému hédonismu by bylo třeba postavit ono místo z Kantovy teorie vznešenosti, kterou Kant opatrně z umění vylučuje: štěstí z uměleckých děl by bylo nanejvýš pocitem odolávání, jejž tato díla prostředkují. Ovšem platí to spíše pro estetickou sféru jako celek než pro jednotlivé dílo.

S kategoriemi ztratil též materiál svou apriorní samozřejmost, například slova v poezii. Rozpad materiálu je triumfem jeho bytí pro něco jiného. Jako první a pronikavé svědectví zde proslul Hofmannsthalův Dopis lorda Chandose. Novoromantickou poezii lze vcelku považovat za pokus se proti tomuto rozpadu vzepřít a znovu vrátit řeči, stejně jako jinému materiálu, něco z jejich substanciálnosti. S idiosynkrazií vůči secesi však souvisí to, že se takový pokus nedaří. Při zpětném pohledu se jeví, řečeno s Kafkou, jako jízda naprázdno. Georgeovi stačilo, aby ve své úvodní básni cyklu Sedmý kruh v oslovení lesa kladl vedle sebe pouze slova zlato a karneol, aby mohl podle svého prin-

cipu stylizace doufat, že výběr slov bude působit básnicky.[15] Po šesti desetiletích se výběr slov znatelně projevil jako dekorativní uspořádání, dále již nepřevládající nad látkově syrovým nakupením všeho možného ušlechtilého materiálu, ve Wildově Dorianu Grayovi, který připomíná rafinovaný estetismus interiérů obchodů se starožitnostmi a dražebních míst, a tedy i nenáviděného obchodu. Analogicky poznamenává Schönberg: Chopin to měl dobré, stačilo mu použít pouze tehdy neužívané tóniny Fis dur, a už to bylo krásné; z hlediska filosofie dějin ostatně s tím rozdílem, že v rané hudební romantice skutečně materiál jako Chopinovy apartní tóniny vyzařoval sílu něčeho neprošlapaného, která ovšem v řeči kolem roku 1900 vyvanula. To, co se však stalo jejím slovům a juxtapozicím nebo tóninám, potkalo nezadržitelně i tradiční pojem básnickosti jako něčeho, co je vyšší, posvátné. Básnictví se pak uchýlilo k tomu, co se bezvýhradně oddává procesu desiluze, jenž pojem básnickosti pohlcuje; to vytváří neodolatelnost Beckettova díla.

Na ztrátu své samozřejmosti nereaguje umění jen konkrétními změnami svých postojů a postupů, nýbrž i tím, že se vytrhává ze svého vlastního pojmu jako řetězu, z toho, že je uměním. V minulém nízkém umění či zábavě, jež jsou dnes ovládány, integrovány a kvalitativně přeměněny do modelu kulturního průmyslu, to lze konstatovat nejzjevněji, neboť tato sféra se nikdy neřídila pojmem čistého umění, který se vyvíjel a ustavil teprve později. Neustále zasahovala do kultury jako svědek jejího nezdaru, dělala to kvůli sobě, aby se kultuře nedařilo, tak jako to dělá všechen humor v blažené harmonii své tradiční i současné podoby. Ti, které kulturní průmysl obelstil a kteří žíznili po jeho zboží, se nalézají mimo umění: přijímají proto jeho inadekvátnost vzhledem k současném společenskému životnímu procesu – nikoli jeho vlastní nepravdu – bez rozpaků jako pravdivou, než ti, kteří se ještě rozpomínají na to, čím umění kdysi bylo. Naléhají na to, aby se umění zbavilo uměleckosti.[16] Vášnivá touha po dotyku, po tom nenechat umělecké dílo, čím je, každé dílo upravovat, zmenšovat jeho distanci od vnímatele, je velmi jasným symptomem takové tendence. Zahanbující rozdíl mezi uměním a životem, který žijí a v němž nechtějí být rušeni, protože obvyk-

Knihovna filosofie FF UK
v Praze

le nesnášejí ošklivost, má zmizet: to je subjektivní základna pro začlenění umění mezi konzumní statky prostřednictvím *vested interests*. Jestliže umění přese všechno nelze prostě konzumovat, pak se může vztah k němu opřít přinejmenším o vztah ke skutečným konzumním statkům. To je tím snadnější, že jeho spotřební hodnota se stala ve věku nadprodukce problematickou a sama ustupuje sekundárnímu prestižnímu požitku „být při tom", koneckonců samotné povaze zboží: parodie estetického zdání. Z autonomie uměleckých děl, která budí ve spotřebitelích kultury rozhořčení nad tím, že považuje umění za něco lepšího, než si o něm oni myslí, nezbylo nic jiného než fetišový charakter zboží, regrese k archaickému fetišismu v původu umění: potud je současné chování k umění regresivní. V kulturním zboží se konzumuje jeho abstraktní bytí pro jiné, aniž je opravdu pro jiné; tím, že je jiným po vůli, je klame. Stará afirmace mezi vnímatelem a vnímaným dílem se staví na hlavu. Tím, že dnešní typický postoj činí z uměleckého díla pouhé faktum, začachrovává se též jeho mimetický, s veškerou věcnou podstatou neslučitelný moment jako zboží. Konzument smí podle libosti projektovat svá hnutí, zbytky mimetického vztahu na to, co se mu předkládá. Až do fáze totální manipulace měl by subjekt, jenž vnímá nějaký výtvor, poslouchá či čte, na sebe zapomenout, stát se lhostejným, rozplynout se v něm. Identifikace, kterou subjekt uskutečnil, nebyla ideálně taková, že se umělecké dílo vyrovnávalo s ním, nýbrž že se subjekt vyrovnával s uměleckým dílem. V tom záleží estetická sublimace; Hegel nazýval onen postoj obecně svobodou k objektu. Prokazoval subjektu čest právě důrazem na to, že se v duchovní zkušenosti subjekt zvnějšňuje, stává se protikladem šosáckého přání, aby mu umělecké dílo něco dávalo. Jako *tabula rasa* subjektivních projekcí se však umělecké dílo diskvalifikuje. Póly jeho odumělečtění záležejí v tom, že se stává věcí mezi věcmi právě tak jako nástrojem psychologie vnímatele. Co zvěcnělá umělecká díla již neříkají, vnímatel nahrazuje standardizovanou ozvěnou sebe sama, kterou v nich vnímá. Tento mechanismus uvádí do pohybu a využívá kulturní průmysl. Nechává jej působit právě jako něco lidem blízkého, k nim patřícího, co jim bylo odcizeno a čím lze jako náhradou hetero-

nomně v rekonstrukci disponovat. Dokonce i bezprostřední společenská argumentace proti kulturnímu průmyslu má svou ideologickou složku. Autonomní umění není vůbec svobodné od autoritativního ponižování ze strany kulturního průmyslu. Jeho autonomie je něčím, co se stalo, co konstituuje jeho pojem; nikoli však a priori. V nejautentičtějších výtvorech[17] se autorita, kterou kdysi měla mít mezi *gentes* kultovní díla, stala imanentním formovým zákonem. Idea svobody, příbuzná estetické autonomii, se zformovala na moci, která ji zevšeobecnila. Stejně tak i umělecká díla. Čím větší svobodu si vytvořila od vnějších účelů, tím úplněji se sama vymezila jako mocensky organizovaná struktura. Protože se však umělecká díla v každé době svou jednou stranou obracela ke společnosti, vyzařovala vláda v nich vnitřně obsažená též navenek. Uvědomujeme-li si tuto souvislost, nelze vykonávat kritiku kulturního průmyslu, která by před uměním zmlkla. Ale ten, kdo právem tuší v každém umění nesvobodu, je v pokušení ochabnout, rezignovat před rostoucím řízením, protože tomu tak vždy vskutku bylo, zatímco ve zdání něčeho jiného se jeho možnost též rozplynula. Fakt, že ve světě bez obraznosti roste potřeba umění i u mas, jež byly prostřednictvím mechanických prostředků reprodukce poprvé konfrontovány s uměním, budí zprvu pochybnost, v žádném případě však jako něco vůči umění vnějšího nestačí na to, aby hájil jeho další pokračování. Komplementární charakter této potřeby, nápodoba kouzla jako lítost nad ztrátou kouzla, snižuje umění k příkladu *mundus vult decipi* a deformuje je. K ontologii falešného vědomí patří i tendence, v nichž buržoazie, která ducha osvobodila, stejně jako mu nasadila uzdu, zlomyslně i proti sobě samé přijímá a prožívá z ducha právě to, co mu nemůže zcela věřit. Pokud umění odpovídá existující sociální potřebě, stalo se v nejširší míře provozem, jenž vystupňován ziskem dále pokračuje, dokud se vyplácí, a svým zdokonalováním pomáhá se přenést přes to, že už je mrtvý. Kvetoucí umělecké druhy a odvětví umělecké realizace, jako je tradiční opera, přišly vniveč, aniž si toho oficiální kultura povšimla; nicméně v nesnázích, a také proto, aby sledovaly vlastní ideál dokonalosti, stává se jejich duchovní nedostatečnost bezprostředně praktickou – jejich reálný zánik

je v dohledu. Důvěra v potřeby člověka, jež by stupňováním produktivních sil přivedly celek k vyšší podobě, nepřináší už nic od doby, kdy potřeby byly integrovány falešnou společností, a samy tím byly zfalšovány. Potřeby možná nalézají, jak se předpovídalo, znovu své uspokojení, ale ono samo je falešné a šidí lidi o jejich lidskost.

Snad je dnes namístě přistupovat k umění kantovsky, jako k něčemu danému; kdo pro ně pléduje, již ztotožňuje ideologie a umění samé. Tato myšlenka může v každém případě navázat na to, že něco v realitě mimo závoj, který tká souhra institucí a falešné potřeby, objektivně požaduje umění, které mluví pro to, co závoj přikrývá. I když diskursivní poznání dosahuje k realitě, včetně jejích iracionalit, jež samy pocházejí z jejího zákona pohybu, je v ní něco nepoddajného vůči racionálnímu poznání. Tomu je utrpení cizí, může je subsumováním sice vymezit, poskytnout prostředek k nápravě; sotva je však může vyjádřit svou zkušeností, a nestat se iracionálním. Utrpení převedené do pojmu zůstává němé a nekonsekventní: to bylo možné pozorovat v Německu po Hitlerovi. Hegelova věta, kterou si zvolil jako heslo Brecht, že pravda je konkrétní, stačí v době nepochopitelné hrůzy pouze možná umění. Hegelovský motiv umění jako vědomí nutností se potvrdil mnohem šířeji, než Hegel mohl dohlédnout. Tím se tento motiv stal námitkou proti jeho vlastnímu verdiktu o umění, proti jeho kulturnímu pesimismu, který dodává jeho sotva sekularizovanému optimismu reliéfnost, očekávání reálně uskutečněné svobody. Ztemnění světa činí iracionalitu umění racionální, radikálně ztemnělou. To, co nepřátelé nového umění s lepším instinktem než jeho bojácní apologeti nazývají jeho negativitou, je kvintesencí všeho, co potlačila etablovaná kultura. A to je pro umění lákavé. V rozkoši z toho, co je potlačováno, přijímá umění zároveň zlo, potlačující princip, než aby proti němu pouze marně protestovalo. Tím, že vyslovuje zlo prostřednictvím identifikace s ním, anticipuje ztrátu jeho moci; toto, nikoli fotografie zla, ani falešná blaženost, vymezuje postoj současného autentického umění k potemnělé objektivitě. Každé jiné umění se usvědčuje sladkostí ze své vlastní falešnosti.

Fantastické umění, jeho romantická podoba, stejně jako jeho rysy v manýrismu a baroku, prezentuje nejsoucí jako jsoucí. Objevy jsou modifikacemi toho, co empiricky existuje. Výsledkem je prezentace něčeho neempirického tak, jako by bylo empirické. Takový výsledek je usnadněn svým původem z empirie. Nové umění tuto empirii přijímá, ohýbá se pod její nezměrnou tíží tak silně, že ztrácí chuť těšit se z fikce. Tím spíše nechce opakovat fasádu. Protože se brání kontaminaci s tím, co pouze je, odráží je o to neúprosněji. Kafkova síla je již silou negativního pocitu reality, to, co se na něm zdá nerozumu fantastické, je: „Comment c'est."[18] Skrze ἐποχή empirického světa přestává nové umění být fantastické. Pouze literární historikové mohli Kafku a Meyrinka, a jenom historikové umění Kleea a Kubina, zařazovat do stejné kategorie. Fantastické umění ovšem nahrávalo ve svých nejvelkolepějších výtvorech tomu, co moderna, oproštěná od normálního systému vztahů, uskutečňovala: například partie z Poeova Pymova vyprávění, z Kürnbergerova Unaveného Amerikou až po Wedekindovo Mine-Haha. Ale nic není pro teoretické poznání moderního umění tak škodlivé, jako jeho redukce na podobnosti s uměním starším. S pomocí schématu „všechno tady již bylo" uniká jeho specifičnost, moderní umění se nivelizuje právě na ono nedialektické, plynulé kontinuum klidného vývoje, které je ničí. Nesporně fatální je to, že žádný výklad duchovních fenoménů není možný bez určitého překladu nového do staršího; tento překlad má v sobě i cosi zrádného. A bylo by již věcí druhé reflexe, aby to korigovala. Na poměru moderních uměleckých děl ke starším, která se jim podobají, by bylo třeba zjišťovat jejich rozdíly. Ponor do historické dimenze by nutně odkryl, co kdysi zůstalo nevyřešeno; v žádné jiné podobě se nemá spojovat současnost s minulostí. Běžný duchovědný postoj by naopak chtěl virtuálně dokázat, že nové neexistuje. Kategorie nového je však od poloviny devatenáctého století, od doby vrcholného kapitalismu, centrální, nicméně ve shodě s otázkou, zda nějaké nové vůbec kdy bylo. Od té doby se už nezdařilo žádné umělecké dílo, jež vystupovalo příkře proti jakkoli velmi volnému pojmu moderny. Díla, jež se chtěla uchránit před problematikou, kterou připisovala moderně od té doby, kdy exi-

stovala, zanikala tím rychleji. Dokonce i skladateli tak málo podezřelému z modernismu, jako byl Anton Bruckner, by zůstaly jeho nejvýznamnější výsledky odepřeny, kdyby neoperoval s nejpokročilejším materiálem své doby, s Wagnerovou harmonií, které ovšem paradoxně dal jinou funkci. Jeho symfonie se ptají, jak může ještě staré po tom všem být jako nové. Otázka svědčí o neodolatelnosti moderny, kdežto ve výrocích „ještě" a „po tom všem" zní již něco falešného, co právě konzervativci chtěli svého času zlehčovat jako nesoudržné. To, že se kategorie nového nedá odstranit jako nějaká umění cizí potřeba senzace, je třeba poznat z jeho neodolatelnosti. Když před první světovou válkou konzervativní, nicméně velmi vnímavý anglický hudební kritik Ernest Newman slyšel Schönbergovy Orchestrální kusy op. 16, upozorňoval, že Schönberg se nemá podceňovat, že mu jde o vše; tento moment destruktivnosti nového registruje nenávist s lepším instinktem než apologetika. Již starý Saint-Saëns něco tušil, když odmítal vliv Debussyho s vysvětlením, že přece musí existovat i jiná hudba než takováto. To, co se vyhýbá změnám materiálu, jež vedou k významným inovacím, a co se jim vymyká, představuje se zároveň jako vyčerpané, bezmocné. Newman musel zaznamenat, že zvuky, které Schönberg v Orchestrálních kusech uvolnil, již nelze odvozovat ze skutečnosti, a když už jednou existují, mají důsledky pro celé komponování, jež nakonec odstraňují tradiční řeč. Tento proces pokračuje; musíme se jen přiměřeně současně podívat na některou Beckettovu hru, abychom zjistili, jak velmi je novost soudem bez soudu. Dokonce i ultrarestaurační Rudolf Borchardt tvrdil, že umělec musí disponovat jednou dosaženým standardem svého období. Abstraktnost nového je nutná, vždyť známe je tak málo jako tajemství Poeovy Jámy. V abstraktnosti nového se však ukládá něco obsahově rozhodujícího. Victor Hugo se toho kdysi dotkl v projevu o Rimbaudovi, když řekl, že Rimbaud dal poezii *frisson nouveau*. Úzkost zde reaguje na kryptickou uzavřenost, jež je funkcí onoho momentu neurčitosti. Zároveň je však tato úzkost mimetickým postojem, který reaguje na abstraktnost jako mimésis. Pouze v tom, co je nové, se mimésis snoubí s racionalitou bez regresu, samo *ratio* se v hrůze z nového stává

mimetickým: s nedostižnou silou u Edgara Allana Poea, skutečném majáku pro Baudelaira a celou modernu. Novost je matná skvrna, prázdná jako dokonalé *hic et nunc*. Tradici jako každou kategorii filosofie dějin není třeba chápat tak, jako by ve věčném štafetovém běhu jedna generace, jeden sloh, jeden mistr dávali do rukou svým následníkům vlastní umění. Sociologicky a ekonomicky se od dob Maxe Webera a Sombarta rozlišují tradicionalistická a netradicionalistická období; tradice jako médium historického vývoje závisí svou povahou na hospodářských a společenských strukturách a kvalitativně se s nimi mění. Vztah současného umění k tradici, který se mu často vyčítá jako ztráta tradice, je sám podmíněn změnou uvnitř kategorie tradice. V nějaké podstatně netradicionalistické společnosti je estetická tradice a priori pochybná. Autorita novosti je autoritou toho, co je historicky nevyhnutelné. Potud novost objektivně implikuje kritiku individua, svého vehikula: esteticky se v novosti zaplétá uzel individua a společnosti. Zkušenost moderny sděluje více, i když její pojem, jakkoli kvalitativní, trpí svou abstraktností. Je privativní, je od začátku spíše negací toho, co už nyní nemůže být více než pozitivním heslem. Neneguje však, jako kdysi sloh, předchozí umělecké vlivy, nýbrž tradici jako takovou; potud teprve ratifikuje buržoazní princip v umění. Jeho abstraktnost je spjata s charakterem umění jako zboží. Proto je moderna tam, kde se po prvé teoreticky artikuluje – u Baudelaira – zároveň tónem zla. Novost je spřízněna se smrtí. To, co se u Baudelaira tváří jako satanismus, je identifikací s reálnou negativitou společenské situace, identifikací reflektující samu sebe jako negativní. Světobol přebíhá k nepříteli, ke světu. Něco z toho zůstává přimíseno jako ferment veškeré moderně, neboť bezprostřední protest, který se sám nepoddává tomu, čemu odporuje, by v umění byl reakční: proto podléhá obraz přírody u Baudelaira striktnímu zákazu. Tam, kde to moderna dodneška zastírá, kapituluje; všechno štvaní proti dekadenci, povyk, který modernu vytrvale doprovází, má v tom svůj zdroj. *Nouveauté* je esteticky to, co se stalo, uměním přivlastněná značka spotřebních statků, kterou se tyto vždy liší od stále stejné nabídky a pružně podněcují vůči užitkové potřebě kapitálu, je tím, co když neexpanduje, vyjá-

dřeno řečí oběhu, nepřináší něco nového, ocitá se v zadním voji. Novost je estetické znamení rozšířené reprodukce včetně jejího slibu neomezené plnosti. Baudelairova poezie kvalifikovala jako první to, že umění může v plně rozvinuté tržní společnosti pouze bezmocně ignorovat její tendenci. Umění může přesáhnout trh, který je vůči němu heteronomní jen tím, že jeho *imagerie* vnese do své autonomie. Moderní umění je mimésis toho, co ztuhlo a odcizilo se; tím, nikoli zastíráním mlčení, se stává výmluvným, vyplývá z toho, že již netrpí nic nevinného. Baudelaire ani nehorlí proti zvěcnění, ani je nezobrazuje: protestuje proti němu ve zkušenosti jeho archetypů a médiem této zkušenosti je básnická forma. To ho povznáší kategoricky nad veškerou pozdně romantickou sentimentalitu. Jeho dílo nalézá svůj okamžik v tom, že převládající objektivitu charakteru zboží, která vyslovuje všechna lidská rezidua, synkopizuje s objektivitou díla jako takového, jež předchází živému subjektu; absolutní umělecké dílo se setkává s absolutním zbožím. Zbytek abstraktnosti v pojmu moderny je jeho tribut ze zboží. Jestliže už v monopolním kapitalismu se konzumuje především směnná, a nikoli již užitná hodnota,[19] pak pro moderní umělecké dílo se jeho abstraktnost stává iritující neurčitostí toho, čím a k čemu dílo má být, šifrou toho, čím je. Taková abstraktnost nemá nic společného s formálním charakterem starších, například Kantových estetických norem. Spíše je provokací, podněcuje iluzi, která ještě žije, zároveň je však prostředkem estetického distancování, které tradiční fantazie již nemůže uskutečnit. Od začátku byla estetická abstrakce, u Baudelaira ještě rudimentární a alegorická, reakcí na svět, který se stal abstraktním, spíše zákazem obrazu. Zatím platí pro to, co nakonec provinciální osoby doufaly zachránit pod jménem výpovědi,[20] jevu jako něčeho smysluplného: po katastrofě smyslu se jev stává abstraktním. Ona nepoddajnost je od Rimbauda až po současné avantgardistické umění nanejvýš určitá. Změnila se tak málo jako základní struktura společnosti. Moderna je abstraktní podle svého vztahu k tomu, co zde bylo; nesmiřitelná ke kouzlu, nemůže říci, čím ještě nebyla, ale proti hanbě stálé stejnosti to přece musí chtít. Baudelairovy kryptogramy moderny proto ztotožňují to, co je nové,

s neznámým, se skrytým *telos*, stejně jako s hrůzou kvůli její nesouměřitelnosti s tím, co je stále stejné, s *goût du néant*. Argumenty proti estetické *cupiditas rerum novarum*, které se mohou tak zjevně odvolávat na bezobsažnost kategorie nového, jsou vnitřně zcela farizejské. Novost není subjektivní kategorie, nýbrž je vynucena věcí, a nemohla jinak přijít k sobě samé a bránit se heteronomii. Na novost tlačí síla starého, jež, aby se realizovalo, potřebuje nové. Bezprostřední umělecká praxe se včetně svých manifestací stává podezřelou, zvláště pokud se na ně odvolává; ve starém umění, které také střežila, se většinou zastírala jeho specifická diference; estetická reflexe však není lhostejná vůči křížení starého a nového. Své útočiště má to, co je staré, pouze na špici nového, ve zlomech, nikoli v kontinuitě. Schönbergův prostý výrok, kdo nehledá, nenajde, je heslem novosti. Co toto heslo nesleduje imanentně, v kontextu uměleckého díla, stává se jeho nedostatečností; mezi estetickými schopnostmi není zanedbatelná schopnost prověřovat výtvor v procesu produkce z hlediska jej omezujících prvků zaostalosti, skrze novost se kritika, odmítnutí stává momentem umění samého. Dokonce i souběžci, proti nimž jsou všichni jednotni, mají více síly než ti, kteří odvážně zdůrazňují trvalost. Jestliže se novost podle svého vzoru, podle fetišového charakteru zboží stává fetišem, pak je třeba kritizovat to v díle samém, nikoli zvenčí, pouze proto, že se novost stává fetišem – většinou se pak narazí na diskrepanci mezi novými prostředky a starými učely. Jestliže se možnost inovací vyčerpala, hledají-li se mechanicky dále v linii, jež je opakuje, pak se musí směrová tendence inovace změnit, zasadit do jiné dimenze. Abstraktní novost může stagnovat, přeměnit se v něco stále stejného. Fetišizování vyjadřuje paradoxnost každého umění, které již není sobě samozřejmé: to, že má být vytvářeno kvůli sobě samému; a právě tato paradoxnost je živým nervem nového umění. Novost musí nutně být něčím chtěným, ale jako něco jiného není tím, co se chce. Velleita váže novost s tím, co je stále stejné; odtud komunikace moderny a mýtu. Moderna intenduje neidentičnost, intencí se však stává identičností, moderní umění zkouší trik barona Prášila – spojit identifikaci s neidentičností.

Znamení rozervanosti dodává moderně pečeť pravosti; to, čím zoufale neguje uzavřenost toho, co je stále stejné; takže exploze je jednou z jejích invariant. Antitradicionalistická energie se stává nenasytným vírem. Potud je moderna mýtem, obraceným proti sobě samému; jeho bezčasovost se stává katastrofickým okamžikem, jenž rozbíjí časovou kontinuitu. Benjaminův pojem dialektického obrazu tento moment obsahuje. Dokonce i tam, kde moderna podržuje tradiční výsledky jako technické, překonávají se šokem, který nenechává žádné dědictví nedotčené. Stejně jako kategorie novosti rezultovala z historického procesu, který zrušil nejprve specifickou a potom každou tradici, není ani moderna nějakou aberací, jež se dá opravit tím, že se vrátí na půdu, která již neexistuje a již existovat nemá; v tom je paradoxně základ moderny, který jí propůjčuje normativní charakter. Ani v estetice se nemají popírat invarianty, vyoperované jsou však bezvýznamné. Jako model může fungovat hudba. Je zbytečné se přít, že je časovým uměním; hudební čas koinciduje bezprostředně s časem reálné zkušenosti právě tak málo, jako s ním není reverzibilní. Kdybychom však chtěli vyjít ven z nejvágnějšího a nejobecnějšího tvrzení, že hudba má za úkol artikulovat poměr svého „obsahu", svých vnitřních časových momentů, k času, pak upadneme ihned do omezenosti nebo klamu, neboť poměr hudby k formálně hudebnímu času se určuje pouze v relaci hudebně konkrétního dění k tomuto času. Dlouho zřejmě platilo, že hudba musí smysluplně organizovat vnitřně časový sled svých událostí: nechat vyplynout jednu událost z druhé způsobem, který dovoluje návrat tak málo jako čas sám. Ale nutnost takového časového sledu, jako času přiměřeného, nebyla nikdy doslovná, nýbrž fiktivní, měla podíl na charakteru umění jako zdání. Dnes hudba rebeluje proti konvenčnímu časovému řádu, v každém případě uspořádání hudebního času dává prostor silně divergujícím řešením. Jak zůstává sporné, zda se hudba může vyvázat z invarianty času, tak nesporně se čas, jakmile je jednou reflektován, stává momentem místo nějakého a priori. – Násilnost nového, pro niž zdomácněl název experimentálnost, není připisována subjektivnímu vědomí nebo psychologické povaze umělců. Tam, kde náporu není ve formách a obsahu předem dáno nic jistého, jsou

produktivní umělci objektivně nuceni k experimentu. Jeho pojem se však – pro kategorii moderny exemplárně – v sobě proměnil. Původně znamenal pouze to, že vůle vědomá si sebe sama zkouší neznámé nebo nesankcionované postupy. Latentně tradicionalisticky zde tvoří základ víra, že se již ukáže, zda výsledky toho, co se etabluje, se přijímají a legitimizují. Tato koncepce uměleckého experimentu se stala problematickou jak ve své samozřejmosti, tak v důvěře v kontinuitu. Experimentální gestus, název pro umělecké postoje, pro něž je novost závazná, se udržel, označuje však nyní, často s přechodem estetického zájmu od vyjadřující se subjektivity k soudržnosti objektu, něco kvalitativně jiného: to, že umělecký subjekt praktikuje metody, jejichž věcný výsledek nemůže sám dohlédnout. Ani tento obrat není absolutně nový. Pojem konstrukce, který patří k základní vrstvě moderny, implikoval vždy primát konstruktivních postupů vůči subjektivní imaginaci. Konstrukce vyžaduje řešení, jež představující si ucho nebo oko nezpřítomnily bezprostředně a s veškerou ostrostí. Ovšem to, co nebylo předvídáno, není jen efekt, nýbrž má i svou objektivní stránku, kterou se přeměnilo v novou kvalitu. Subjekt si uvědomil ztrátu moci, jež ho postihla kvůli technologii, kterou uvolnil, a povýšil tuto ztrátu na program, možná z nevědomého impulsu zastavit hrozivou heteronomii tím, že se ještě integruje do subjektivního záměru a stane se momentem produktivního procesu. K tomu pomohlo, že imaginace, průchod výtvoru subjektem, jak na to poukazuje Stockhausen, není fixní veličinou, nýbrž sama se diferencuje podle ostrosti a neostrosti. Neostrá imaginace může sama být, jako specifický umělecký prostředek, ve své vágnosti předmětem imaginace. Experimentální postoj přitom balancuje na ostří nože. Je nejasné, zda tento postoj, zpětně se datující k Mallarméovi a formulovaný Valérym, že subjekt je schopen osvědčit svou estetickou sílu v tom, že si zadává s heteronomií, ale zůstává mocen sebe sama, nebo zda tímto aktem ratifikuje svoji rezignaci. Pokud jsou v každém případě nejmladší experimentální procedury navzdory všemu uspořádány subjektivně, je chimérická víra, že se jimi umění zbaví své subjektivity a stane se beze zdání věcí o sobě, o níž by jinak pouze předstíralo, že jí je.

Na to, co je na experimentu bolestivé, odpovídá odpor proti tomu, co se nazývá ismy, proti programovým, sebe sama vědomým, pokud možno skupinami zastupovaným uměleckým směrům. Tento odpor sahá od Hitlera, který s oblibou řádil proti „těm im- a expresionistům", až po spisovatele, jimž z politicky avantgardistické horlivosti je podezřelý i pojem estetické avantgardy. Pro období kubismu před první světovou válkou to výslovně potvrdil Picasso. Velmi zřetelně lze uvnitř ismů rozlišit kvalitu jednotlivců, i když zpočátku ti, kteří nejzjevněji nesou na čele zvláštnosti školy, bývají snadno přeceněni ve srovnání s jinými, kteří nejsou v takové míře vázáni programem: v impresionistické éře to byl Pissarro. Možná je ve slovním užívání ismu lehký rozpor potud, pokud se zdá, že zdůrazňuje myšlení a záměr, a tím vyhání z umění moment bezděčnosti; tato námitka je však formální vůči směrům očerněným jako ismy, když expresionismus a surrealismus činí právě z bezděčné produkce svůj program. Dále se pojem avantgardy po několik desetiletí rezervoval právě pro směry, které se prohlašovaly za nejpokrokovější, a v tom je něco z komiky zestárlého mládí. V potížích, do nichž se takové ismy zaplétají, vyjadřují jednu z potíží umění, jež se emancipovalo od své samozřejmosti. Vědomí, na jehož reflexi je všechno to, co je umělecky závazné, odkázáno, zároveň demontovalo estetickou závaznost: odtud stín pouhé velleita nad nenáviděnými ismy. Fakt, že bez vědomé vůle pravděpodobně nikdy neexistovala významná umělecká činnost, nachází v silně potíraných ismech pouze své sebeuvědomění, které nutí k vnitřní organizaci uměleckých děl, ale i k vnější, pokud se chtějí v monopolisticky zorganizované společnosti udržet. Cokoli, co může být ve srovnání umění a organismu pravdivé, prostředkuje se subjektem a jeho rozumem. Tato pravda dávno nastoupila do služby iracionalistické ideologie racionalizované společnosti, proto jsou pravdivější ismy, jež se jí zříkají. Nijak nespoutaly individuální produktivní síly, nýbrž je stupňovaly, a to i s pomocí kolektivní spolupráce.

Jeden aspekt ismů získává svou aktuálnost teprve dnes. Pravdivostní obsah některých uměleckých děl nekulminuje vůbec ve velkých uměleckých dílech, což Benjamin doložil na německém

barokním dramatu.[21] Zřejmě platí něco podobného i o německém expresionismu a francouzském surrealismu, který ne náhodou sám vypracoval pojem umění, moment, který od oné doby zůstal přimíšen každému autentickému novému umění. Protože však zároveň zůstalo uměním, měla se jako jádro této provokace hledat převaha umění nad uměleckým dílem, která se ztělesňuje právě v ismech. To, co se z aspektu díla prezentuje jako nezdařilé nebo jako pouhý příklad, svědčí též o impulsech, jež se již sotva mohou objektivizovat v jednotlivém díle; takového umění, jež transcenduje sebe samo, jehož idea čeká na záchranu. Je hodno pozornosti, že nesnáze ismů zřídka zasahují jejich historické ekvivalenty, školy. Ismy jsou jejich sekularizací, školami ve věku, jenž je jako tradicionalistické ničil. Ismy jsou pohoršlivé, protože se nepodřizují schématu absolutní individuace, ale zůstávají ostrovy oné tradice, kterou otřásl individuační přístup. To, co je nenáviděno, má být alespoň zcela osamoceno, jako rukojmí své bezmocnosti, své historické nečinnosti, své brzké smrti beze stop. Vůči moderně vystoupily školy jako protiklad, co se excentricky projevuje v opatřeních akademií proti studentům, kteří byli podezřelí ze sympatií s moderními směry. Ismy jsou potenciální školy, jež nahradily autoritu tradiční a institucionální autoritou věcnou. Je lepší s nimi být solidární, než je popírat, i kdyby to bylo s pomocí antiteze moderny a modernismu. Kritika struktivně neprokázaného stavu *up to date* nepostrádá oprávněný důvod: třebas bezfunkčnost, která funkci předstírá, je zaostalá. Ale vyčlenění modernismu jako charakteru souběžců od pravé moderny je nepodstatné, neboť bez subjektivního charakteru, který je podnícen tím, co je nové, nevykrystalizuje ani objektivní moderna. Ve skutečnosti je toto rozlišování demagogické: kdo si stěžuje na modernismus, míní modernu, stejně jako se vždy bojuje proti souběžcům, aby se zasáhli protagonisté, na něž si konformisté netroufají a jejichž prominence jim imponuje. Míra úcty, kterou se moderniste farizejsky měří, suponuje přitom sebeuspokojení, že je tomu tak a nejinak, což je základní habitus estetického reakcionáře. Jeho falešná povaha se rozpouští v reflexi, která se dnes stala uměleckým vzděláním. Kritika modernismu ve prospěch pra-

vé moderny tak funguje jako výmluva, že umírněnost, za jejíž rozumností číhá odvar triviálního rozumářství, je vlastně lepší než zesměšnit radikálnost; ve skutečnosti je tomu naopak. To, co zaostává, nedisponuje ani se staršími prostředky, jichž používá. Dějiny též vládnou díly, která je popírají.

V příkrém protikladu k tradičnímu vyzdvihuje nové umění kdysi zasunutý moment toho, co je uděláno, vyrobeno. Podíl toho, co je dnes θέσει, vzrostl natolik, že pokusy nechat jej – proces produkce – zaniknout v díle musely by se předem nezdařit. Již předchozí generace čistou imanenci uměleckých děl, kterou hnala do extrému, ihned omezila: autorem jako komentátorem, ironií, kvanty látky, jež byly umně chráněny před útokem umění. Z toho se stalo potěšení nahrazovat umělecká díla procesem jejich vlastního tvoření. Virtuálně je dnes každé dílo, jak vyhlásil Joyce ve Finnegans Wake, dříve než uveřejnil celek, *work in progress*. Co je však podle vlastní povahy možné pouze jako vznikající a nastávající, nemůže se hned bez lhaní vydávat za uzavřené, „hotové". Umění není s to se vědomě zbavit aporie. Adolf Loos napsal před několika desetiletími, že ornamenty nelze vynalézt;[22] to, co ohlásil, chce však expandovat. Čím více musí být v umění uděláno, hledáno, vynalezeno, tím je nejistější, zda to udělat a vynalézt lze. Radikálně dělané umění ústí do problému možnosti jeho udělání.[23] Na minulém umění vyvolává protest právě to, co se aranžuje, kalkuluje, nikoli, jak by se to nazývalo kolem roku 1800, co se opět stalo přírodou. Pokrok umění jako dělání a pochybnost právě o tomto jsou vzájemným kontrapunktem; fakticky je tento pokrok doprovázen tendencí k absolutní živelnosti, od automatického psaní textů před téměř padesáti lety až po tašismus a dnešní hudbu náhody. Právem se konstatovalo, že je konvergence mezi technicky integrálním, zcela udělaným uměleckým dílem a dílem absolutně náhodným, ovšem to, co zdánlivě vůbec není uděláno, tím spíše je uděláno.

Pravda novosti jako něčeho, co je ještě neobsazeno, má své místo v tom, co je bez intence. To ji staví do protikladu k reflexi, motoru novosti, a umocňuje ji k dlouhé reflexi. Je opakem svého filosoficky obvyklého pojmu, třeba Schillerovy teorie sentimentálnosti, která směřuje k tomu, aby naplnila umělecká díla

intencemi. Druhá reflexe uchopuje postupy, řeč uměleckého díla v nejširším smyslu, ale míří k slepotě. Heslo absurdity, jakkoli nedostatečné, toto dosvědčuje. Beckettovo zdráhání interpretovat své výtvory, spojené s nejostřejším vědomím technik, implikací látek, jazykového materiálu, není pouze subjektivní averzí: se vzestupem reflexe a její vystupňovanou silou se zatemňuje samotný obsah. To samozřejmě objektivně nezbavuje interpretace, jako by nic k interpretování neexistovalo; zůstat při tom je konfúze, která vyvolává řeč o absurdnu. Umělecké dílo, jež si myslí, že má obsah ve své moci, je ve svém racionalismu prostě naivní: v tom možná byla historicky viditelná mez Brechtova. Nečekaně to potvrzuje Hegel, když obnovuje druhou reflexi naivity zároveň ve vztahu obsahu k první reflexi. Z velkých dramat Shakespearových lze stejně tak málo vyždímat to, co se dnes nazývá výpovědí, jako z děl Beckettových. Ale zatemnění samo je funkcí změněného obsahu. Jako negaci absolutní ideje nelze obsah nadále ztotožňovat s rozumem tak, jak to postuloval idealismus; jako kritika všemocné vlády rozumu obsah nemůže být nadále sám rozumný podle norem diskursivního myšlení. Temnost absurdity je starou temností nového. Je třeba ji samotnou interpretovat, nikoli ji nahrazovat jasností smyslu.

Kategorie novosti přinesla konflikt. Ne nepodobný *querelle des anciens et des modernes* v sedmnáctém století je dnes konflikt mezi novostí a trvalostí. Umělecká díla se většinou zakládala na trvalosti, která je jejich pojmu, pojmu objektivace, příbuzná. Trvalostí vznáší umění námitku proti smrti; krátkodobá věčnost děl je alegorií věčnosti beze zdání. Umění je zdáním toho, nač smrt nedosahuje. Výrok, že žádné umění nepřetrvá, je tak abstraktní, jako když mluvíme o pomíjivosti všeho pozemského; obsah přijímá pouze metafysicky, ve vztahu k ideji vzkříšení. Nejen reakční odpor vyvolává hrůzu z toho, že touha po novém potlačuje trvalost. Snaha vytvářet trvalá mistrovská díla ztroskotala. Co dává tradici výpověď, může těžko počítat s nějakou tradicí, která by je chránila. Pro to je tím menší podnět, že ve zpětném působení nekonečně mnohé z toho, co bylo kdysi vybaveno atributy trvalosti – pojem klasičnosti k tomu směřuje – nebije již do očí: to, co trvá, zaniká a strhává kategorii trvalo-

sti do svého víru. Pojem archaičnosti definuje spíše stav odumírání děl než nějakou umělecko-historickou fázi. Díla nemají moc nad svou trvalostí; nakonec je zaručena tam, kde to, co je údajně spjaté s časem, se odstraní ve prospěch toho, co je stálé, neboť to se děje na účet jejich poměru k tématům, na nichž se sama trvalost konstituuje. Z efemérního záměru parodie na rytířský román u Cervantese se stal Don Quijote. Na pojmu trvalosti lpí egyptský, mytický archaismus, zdá se, že produktivním obdobím je myšlenka trvalosti vzdálená. Stává se pravděpodobně aktuální teprve tam, kde trvalost je problematická, a umělecká díla, která cítí svou latentní bezmocnost, se jí chytají. Zaměňuje se pak to, co kdysi odporně nacionalistická výzva nazývala stálou hodnotou uměleckých děl, jejich mrtvost, formálnost a vyzkoušenost, s tím, v čem jsou skryté klíčky přežití. Kategorie toho, co zůstává, zněla odedávna apologeticky, od doby Horatiovy sebechvály na pomník, který je kovu trvalejší; bylo to cizí takovým uměleckým dílům, jež se kvůli důkazu Augustovy přízně nezaměřovala k ideji autenticity, která obsahovala více než jen stopu autority. „I krása musí zemřít!“[24] – to je mnohem pravdivější, než Schiller mínil. Věta platí nejen o tom, co je krásné, nejen o výtvorech, které budou zničeny nebo zapomenuty nebo klesnou do hieroglyfické nesrozumitelnosti, nýbrž pro všechno, co se z krásy skládá a co podle ideje, kterou přinesla, mělo být neproměnné, pro konstituenty formy. Budiž připomenuta kategorie tragiky. Zdá se být estetickým otiskem neštěstí a smrti a potud vypadá tak silná jako ony. Přesto není již možná. To, v čem kdysi estetická pedanterie horlivě odlišovala tragičnost od smutku – afirmace smrti; idea, že v zániku konečnosti se osvětluje nekonečno, smysl utrpení –, je rozsudkem nad ní. Negativní umělecká díla dnes bez výhrady tragičnost parodují. Spíše než tragické je každé umění smutné, zvláště to, jež se zdá veselé a harmonické. V pojmu estetické trvalosti přežívá, jako v mnohém jiném, *prima philosophia*, která se utíká do izolovaných a absolutizovaných derivátů, když jako totalita musela ustoupit. Trvalost, po níž umělecká díla prahnou, se zjevně modeluje podle pevné tradiční držby, duchovnost se má stát majetkem jako materiálnost, což znamená násilí ducha na sobě samém, aniž mu tento mohl uniknout. Pokud umělecká díla

fetišizují svou naději na trvalost, trpí již smrtelnou nemocí. Vrstva nezcizitelnosti, která je pokrývá, je zároveň vrstvou, jež je zadusí. Některá umělecká díla nejvyššího řádu by se ráda ztratila v čase, aby se nestala jeho kořistí, v nesnadné antinomii s nutností k objektivaci. Ernest Schoen se jednou vyjádřil s nedostižnou noblesou o ohňostroji, jako o jediném umění, jež nechce trvat, nýbrž jen okamžik zářit a vyprsknout. Koneckonců by se tak podle této ideje měla vykládat časová umění, divadlo a hudba, jako protihra zvěcnění, bez nějž by neexistovala, jež je však znehodnocuje. Vzhledem k prostředkům mechanické reprodukce se takové úvahy vyjímají jako překonané, ale nesnáze s nimi mohou být též nesnázemi s povstávající všemocností trvání umění, které spěje paralelně k rozpadu trvalosti. Odřekne-li se umění jednou prohlédnuté iluze trvalosti, pojme-li do sebe vlastní minulost ze sympatie s efemérním životem, pak to bude podle koncepce pravdy, která ji nepředpokládá jako abstraktně ztuhlou, nýbrž si uvědomuje její dobové jádro. Jestliže každé umění je sekularizací transcendence, pak se také každé umění podílí na dialektice osvícenství. Umění se proti této dialektice postavilo estetickou koncepcí antiumění; žádná jiná koncepce již není bez tohoto momentu dobře myslitelná. To však neříká nic jiného než to, že umění musí přesáhnout svůj vlastní pojem, aby mu zachovalo věrnost. Myšlenka na odstranění umění činí mu čest tím, že odměňuje jeho nárok na pravdu. Nicméně přežívání rozrušeného umění vyjadřuje nejen *cultural lag*, příliš zdlouhavou přeměnu nadstavby. Umění má svou rezistenční sílu v tom, že uskutečněný materialismus by byl též odstraněním sebe sama, odstraněním vlády materiálních zájmů. Ducha, který by vyvstával teprve poté, umění anticipuje svou slabostí. Tomu odpovídá objektivní potřeba, potřebnost světa, jež je protikladná k subjektivní, dnes zcela jen ideologické lidské potřebě umění; umění se nemůže připoutat k ničemu jinému než k této objektivní potřebě.

To, co se jednou dělo spontánně, stává se výkonem, a tím ovšem integrace spojuje odstředivé protikladné síly. Jako vír saje do sebe různorodost, která určuje umění. Zbytek je abstraktní jednota, prostá antitetického momentu, díky němuž se teprve jednotou stává. Čím úspěšněji se integruje, tím více se integrace stává ni-

cotným mrtvým během, teleologicky směřuje k infantilnímu flikování. Síla estetického subjektu k integraci toho, čeho se chápe, je také jeho slabostí. Odevzdává se jednotě, jež je mu svou abstraktností odcizená, a vrhá se, zříkaje se své naděje, do slepé nutnosti. Lze-li celé moderní umění chápat jako neustálou intervenci subjektu, který již nepomýšlí na to, aby nechal nereflektovaně vládnout tradiční herní síly uměleckých děl, pak s těmito permanentními intervencemi ega koresponduje tlak oprostit se od své slabosti, věrně pradávnému mechanickému principu měšťanského ducha zvěcnit subjektivní výkony, položit jej jaksi mimo subjekt, a takové oproštění pak neuznat jako záruky pevné a nezranitelné objektivity. Technika, prodloužená paže subjektu, vede vždy též od něho pryč. Stínem autarkického radikalismu umění je jeho neúčinnost, absolutní kompozice barev hraničí se vzorem tapet. Za to, že v určité době, kdy jsou americké hotely vybaveny abstraktními malbami *à la manière de...*, estetický radikalismus společensky za moc nestojí a musí zaplatit: není už vůbec radikální. Mezi nebezpečími nového umění je nejhorším stav bez nebezpečí. Čím více ze sebe umění vylučuje to, co je dáno, tím zásadněji je vrháno zpět k tomu, co jaksi bez výpůjčky vychází z toho, co bylo od něj odtrženo a odcizilo se mu, k bodu čisté subjektivity, která je vždy vlastní, a tím abstraktní. Pohyb tímto směrem anticipovala útočně extrémní křídla expresionismu až po dada. Zánik expresionismu však nezavinil jen nedostatek společenské rezonance: na tomto bodě nelze ustrnout, ubýváním přístupnosti totalita odmítání ústí do naprosté chudoby, do křiku nebo do ubohého bezmocného gesta, doslovně do onoho da-da. To se stalo směšným jak konformistům, tak dadaistům, protože to přiznávalo nemožnost umělecké objektivace, kterou však postuluje každý umělecký projev, ať chce nebo nechce – ovšem, co vlastně již zbývá než křičet. Dadaisté důsledně usilovali o odstranění tohoto postulátu; program jejich surrealistických následovníků se umění zřekl, aniž je však mohl setřást. Jejich pravda byla: lépe žádné umění než falešné, ale vymstilo se jim zdání subjektivity jsoucí absolutně pro sebe, která je objektivně prostředkována, aniž je s to esteticky překročit pozici bytí pro sebe. Cizost odcizeného se zde vyjadřuje pouze

odkazem na sebe samu. S jednotlivou lidskou zkušeností spojuje umění mimésis, která je však ještě zkušeností jsoucnosti pro sebe. Důvodem toho, že nelze ustrnout v tomto bodě, není vůbec pouze to, že zde umělecké dílo ztrácí onu jinakost, v níž se estetický objekt jedině objektivizuje. Pojem trvání je zřejmě – tak nutně jako problematicky – neslučitelný s idejí bodu jako s něčím též časově bodovým. Expresionisté nečinili prostě jen koncese, když zestárli a museli si vydělat na živobytí, dadaisté pouze nekonvertovali nebo se neupsali komunistické straně: umělci Picassovy či Schönbergovy integrity se zřekli subjektivity vůbec. Jejich nesnadným úkolem bylo pátrat ve svých prvních snahách po takzvaném novém řádu a obávat se jej. Mezitím se tento problém rozvinul do nesnází umění vůbec. Každý požadovaný pokrok přes tento bod byl dosud vždy vykoupen regresem, že se musel vyrovnat s tím, co je, a se zvůlí samozvaných řádů. V posledních letech se Samuelu Beckettovi s oblibou předhazovalo, že opakuje svou koncepci; provokativně se nabízel této výtce. Jeho vědomí bylo přitom správné, to jest vědomí nezbytnosti pokračovat v pohybu, stejně jako vědomí jeho nemožnosti. Gestus přešlapování na místě na konci Godota, základní postavy jeho celého *oeuvre*, reaguje precizně na tuto situaci. Odpovídá s kategorickou silou. Jeho dílo je extrapolací negativního καιρός. Plnost okamžiku se převrací v nekonečné opakování konvergujíc k ničemu. Jeho vyprávění, která on sám sardonicky nazývá romány, skýtají tak málo předmětných popisů společenské reality, jako by tyto popisy – podle rozšířeného nedorozumění – znamenaly redukce na základní lidské vztahy, na minimum existence, která zůstává *in extremis*. Stejně dobře jsou však těmito romány zasaženy základní vrstvy zkušenosti *hic et nunc*, z toho, jak to nyní je, a jsou přivedeny k paradoxní dynamice ve shodě. Vyznačují se právě tak objektivně motivovanou ztrátou objektu, jako jeho korelátem, ochuzením subjektu. Beckett účtuje s každou montáží a dokumentací, s pokusy zbavit se iluze, že subjektivita dává smysl. Ani tam, kde realita najde přístup, právě tam, kde se zdá potlačovat to, co jednou básnický subjekt vykonal, není tato realita jasná. Její nepoměr k subjektu zbavenému potence, který ji činí zcela nesouměřitelnou se zkušeností, ji teprve opravdu zba-

vuje skutečnosti. Přebytek reality znamená její zánik; tím, že zabíjí subjekt, stává se sama plnou smrti. Tento přechod je uměleckostí v antiumění. U Becketta byl doveden ke zjevné anihilaci reality. Čím totálnější je společnost, čím úplněji se koncentruje do jednohlasého systému, tím více se díla, jež shromažďují zkušenosti z tohoto procesu, stávají jiným bytím společnosti. Jestliže se jednou pojmu abstraktnosti používá tak laxně, jak je to jen možné, pak to signalizuje ústup předmětného světa právě tam, kde nezůstává nic než jeho *caput mortuum*. Nové umění je tak abstraktní, jak abstraktními se ve skutečnosti staly vztahy mezi lidmi. Kategorie realističnosti a symbolističnosti se stejně vyřazují z funkce. Protože pouto vnější reality nad subjekty a jejich formami reakce se stalo absolutním, může mu umělecké dílo oponovat ještě pouze tím, že se s ním ztotožní. Ale v nulovém bodě, k němuž směřuje podstata Beckettovy prózy, podobně jako síly nekonečně malých veličin ve fyzice, vyvstává z obrazu druhý svět, stejně smutný jako bohatý, koncentrát historických zkušeností, jež ve své bezprostřednosti nedosáhnou onoho rozhodujícího, vyprázdnění subjektu a reality. Co je zchátralé a zmrzačené ve světě obrazů, je otisk, negativ řízeného světa. Potud je Beckett realistický. Dokonce i v tom, co se odehrává pod vágním pojmenováním abstraktního malířství, přežívá něco z tradice, kterou toto malířství vyloučilo. Týká se to zřejmě toho, co se již přijímá z tradičního malířství, pokud se jeho produkty nahlížejí jako obrazy, a nikoli odrazy něčeho. Umění uskutečňuje zánik konkretizace, jejž realita odmítá a ve které je konkrétnost pouze maskou abstraktnosti, určitou jednotlivostí, reprezentující jenom obecnost a o ní klamající exemplář, identický s ubikvitou monopolu. To obrací jeho ostří proti celému tradičnímu umění. Linie empirie je třeba jen trochu prodloužit k náhledu, že konkrétnost tu není již k ničemu lepšímu, než aby něco, tím že se vůbec liší, identifikovala, podržela a koupila. Podstata zkušenosti je vyčerpána; neexistuje zkušenost, ani bezprostředně vytržená z komerce, která by nebyla nahlodána. Dění v samotném jádře ekonomie, koncentrace a centralizace, která to, co je o sobě rozptýlené, trhá a samostatné existence ponechává pouze pro statistiku povolání, působí až do

nejjemnější duchovní tkáně, často bez toho, že by se k tomu mohlo poznat prostředkování. Nepravdivé personalizování v politice, žvanění o člověku ve věku nelidskosti jsou adekvátní k objektivní pseudoindividualizaci, protože však umění není bez individuace, stává se to jeho nesnesitelným zatížením. Tím se dává stejnému stavu věci pouze jiný obrat poukazem na to, že současná situace umění se staví nepřátelsky k tomu, co v žargonu opravdovosti nazýváme výpovědí. Efektní otázka dramaturgie NDR: Co chce říci? stačí právě na to, aby zastrašila okřikované autory, stává se však předmětem protestu v každé Brechtově hře, jejímž konečným programem je uvést do pohybu myšlenkové procesy, nikoli sdělovat zásadní pravdy; jinak by byly úvahy o dialektickému divadle od počátku k ničemu. Brechtovy pokusy rozbít subjektivní nuance a mezitóny též pojmově tvrdou objektivitou jsou uměleckými prostředky, v jeho nejlepších dílech stylistický princip, žádná *fabula docet*. Je ovšem těžké vypátrat, co jen autor v Galileim nebo v Dobrém člověku ze Sečuanu míní mlčením před objektivitou výtvorů, jež se neshodují se subjektivním záměrem. Alergie vůči výrazovým odstínům, Brechtova záliba v kvalitě, jež možná imponovala jeho neporozumění protokolárních vět pozitivistů, je sama podobou výrazu, výmluvná pouze jako jeho určitá negace. Jak málo již umění může být řečí čistého citu, kterou nikdy nebylo, ani řečí afirmující duše, tak málo je na něm, aby následovalo výsledky poznání obvyklého stylu, jako je třeba sociální reportáž, jež je splátkou za prováděný empirický výzkum. Prostor, který zůstává uměleckým dílům mezi diskursivním barbarstvím a poetickým zkrášlováním, je sotva větší, než je bod indiference, do nějž se zavrtal Beckett.

Vztah k tomu, co je nové, má svůj model v dítěti, které zkouší na klavír zahrát ještě nikdy neslyšený, nedotčený akord. Ale akord vždy již existoval, možnosti kombinací jsou omezené, vlastně všechno už je v klaviatuře. Novost je touha po novém, sotva samo nové – to je nemoc, kterou trpí všechno nové. Co se pociťuje jako utopie, zůstává negativní vůči tomu, co trvá, ale je mu podřízeno. Mezi současnými antinomiemi je centrální to, že umění musí a chce být utopií, a to tím rozhodnější, čím více

reálná funkční souvislost utopii blokuje; aby však umění utopii nezrazovalo ve zdání a útěše, nesmí být utopií. Kdyby utopie naplnila umění, znamenalo by to jeho časový konec. Hegel jako první poznal, že je to implikováno v jeho pojmu. To, že se jeho proroctví nesplnilo, má svůj paradoxní důvod v jeho historickém optimismu. Zrazoval utopii tím, že konstruoval to, co trvá, jako by to byla ona, absolutní idea. Proti jeho teorii, že světový duch má přesahovat podobu umění, se udržuje jiná jeho teorie, jež podřazuje umění rozporuplné existenci, která proti veškeré afirmativní filosofii neustále pokračuje. Přesvědčivě se to projevuje i v architektuře: kdyby se chtěla kvůli omrzelosti z účelových forem a jejich totální vhodnosti oddat bezuzdné fantazii, upadla by ihned do kýče. Umění je s to konkretizovat utopii stejně málo jako teorie – nikdy negativně. Novost jako kryptogram je obrazem zániku; pouze jeho absolutní negativitou vyslovuje umění to, co je nevyslovitelné, utopii. K tomuto obrazu se shromažďují všechna stigmata toho, co je v novém umění odpudivé a ošklivé. Nesmiřitelným zřeknutím se zdání smíření drží nové umění smíření pevně uprostřed nesmířenosti, správné vědomí nějaké epochy, v níž se reálná možnost utopie – to, že země by podle stavu produktivních sil nyní, zde, přímo mohla být rájem – spojuje na nejvyšším vrcholu s možností totální katastrofy. V jejím obrazu – žádném odrazu,[25] nýbrž šifře jejího potenciálu – se opět vrací magický rys nejvzdálenější prehistorie umění pod totální pouto, jako kdyby umění chtělo zabránit katastrofě zapřísaháním jejího obrazu. Tabu týkající se historického *telos* je jedinou legitimací pro to, čím se novost politicko-pragmaticky kompromituje, pro její požadavek samoúčelu.

Ostří, jímž se umění obrací proti společnosti, je samo něco společenského, je to protitlak vůči tupému tlaku *body social*; stejně jako je vnitřně estetický pokrok spřízněn s produktivní silou, zejména s technikou, s pokrokem produktivity mimoestetické. Někdy zastupují esteticky uvolněné produktivní síly reálné uvolnění, jemuž překážejí výrobní vztahy. Subjektem organizovaná umělecká díla mohou *tant bien que mal* to, co bez subjektu orga-

nizovaná společnost nepřipouští; urbanismus měst zde již nutně pokulhává za velkými bezúčelnými výtvory. Antagonismus v pojmu techniky jako něco, co je determinováno vnitřně esteticky a co se vyvinulo mimo umělecká díla, není třeba mínit absolutně. Vznikl historicky, a může zaniknout. Dnes již lze v elektronice na základě specifické povahy mimoesteticky vzniklých médií produkovat esteticky. Evidentní je kvalitativní skok mezi rukou, která kreslila zvíře na stěnu jeskyně, a kamerou, jež umožňuje výskyt obrazů na nesčetných místech zároveň. Ale objektivace jeskynní kresby oproti bezprostředně viděnému má již v sobě potenciál technického postupu, který vyvolává oddělení viděného od subjektivního aktu vidění. Každé dílo je svou idejí jako výsledek mnohostranného souhlasu již reprodukcí. Benjamin v dichotomii aurového a technologického uměleckého díla tento moment jednoty potlačil ve prospěch diference, a to by mohlo být dialektickou kritikou jeho teorie. Pojem moderny se určitě chronologicky datuje daleko před modernou jako kategorie filosofie dějin, tato však není chronologická, nýbrž je Rimbaudovým postulátem umění s nejpokročilejším vědomím, v němž nejpokročilejší a nejdiferencovanější postupy se prostupují s nejpokročilejšími a nejdiferencovanějšími zkušenostmi. Ty jsou však, jakožto společenské, kritické. Taková moderna se musí vrcholnému industrialismu ukázat jako dozrálá, nikoli o něm prostě jen pojednávat. Její vlastní postoj a formová řeč musí spontánně reagovat na situaci; spontánní reagování jako norma vymezuje přetrvávající paradoxnost umění. Protože se nic nemůže vyhnout zkušenosti ze situace, neplatí ani nic, co se tváří, jako když se jí zříká. V četných autentických výtvorech moderny se umělci tematicky striktně vyhýbali průmyslové látkové vrstvě, z nedůvěry vůči strojovému umění jako pseudomorfóze, tato vrstva se však stává, negována redukcí toho, co bylo strpěno, a zostřenou konstrukcí, teprve opravdu platnou, jako třeba u Kleea. Na tomto aspektu moderny se změnilo tak málo, jako na faktu industrializace jakožto směrodatném pro životní proces člověka; propůjčuje zatím estetickému pojmu moderny jeho podivuhodnou invariantnost. Ta nezajišťuje ovšem historické dynamice méně místa než sám průmyslový způsob produkce, který se v posledních stoletích změnil z typu továrny

devatenáctého století přes masovou produkci až po automatizaci. Obsahový moment umělecké moderny odvozuje svou sílu z toho, že stále pokročilejší postupy materiální produkce a její organizace se neomezují na oblast, z níž bezprostředně pocházejí. Tyto postupy pak odtud způsobem v sociologii sotva dosti analyzovaným vyzařují do životní sféry, která leží daleko od nich, hluboko do zóny subjektivní zkušenosti, jež si toho nevšímá a střeží své výhrady. Moderní je umění, které podle svého způsobu zkušenosti a jako výraz krize zkušenosti absorbuje to, co industrializace pod vlivem vládnoucích výrobních vztahů uspíšila. Tento proces pak obsahuje negativní kánon, zákazy všeho, co moderna ve zkušenosti a technice popírá; ona určitá negace je už skoro zase kánonem toho, co je třeba dělat. To, že taková moderna je něčím víc než vágním duchem doby nebo šikovností být *up to date*, záleží v osvobození produktivních sil. Je určena jak společenským konfliktem s výrobními vztahy, tak vnitřně esteticky jakožto vyloučení opotřebovaných a překonaných postupů. Modernost bude vždy oponovat právě panujícímu duchu doby a musí tak činit i dnes; radikální umělecká moderna se jeví přesvědčeným kulturním konzumentům jako staromódně seriózní, a proto i potřeštěná. Nikde se neprojevuje historická podstata všeho umění tak emfaticky jako v kvalitativní neodolatelnosti moderny; myšlenka vynálezů v materiální produkci není pouhá asociace. Významná umělecká díla ničí záměrně všechno ze své doby, co nedosahuje jejich standardu. Nevraživost je proto zřejmě jeden z důvodů, proč se tak četní vzdělanci radikální moderně uzavírají, vražedně historická síla moderny se rovná rozkladu toho, na čem držitelé kultury zoufale lpějí. Moderna neupadá, v protikladu k tomu, jak to chce klišé, tam, kde podle jeho frazeologie zachází daleko, nýbrž tam, kde nedošla dost daleko, kde díla kolísají kvůli nedostatku důslednosti. Pouze díla, jež se jednou exponovala, mají šanci na další život, pokud ještě tato šance existuje; nikoli taková, která ze strachu před efemérností prohrávají ve hře s minulostí. Kvůli restaurativnímu vědomí a renesancím umírněné moderny, poháněným jeho interesenty, troskotají díla sama v očích a uších publika, které není nijak avantgardní.

Z materiálního pojmu moderny plyne, jako protiklad vůči iluzi organické podstaty umění, vědomé disponování jeho prostředky. Také v tom konverguje materiální a umělecká produkce. Potřeba jít k tomu, co je extrémní, je potřebou takové racionality ve vztahu k materiálu, nikoli potřebou pseudovědeckého běhu o závod s racionalizací světa zbaveného kouzla. Tato racionalita liší kategoricky materiál moderny od tradicionalismu. Estetická racionalita vyžaduje, aby každý umělecký prostředek o sobě a podle své funkce byl pokud možno určen tak, aby ze sebe vytvořil to, co již žádný tradiční prostředek nedovoluje. Extrém je příkazem umělecké technologie, není pouze touhou rebelujícího myšlení. Umírněná moderna je sama v sobě kontradiktorická, protože brzdí estetickou racionalitu. To, že každý moment v nějakém díle přinese naprosto to, co přinést má, se přímo shoduje s moderností jako desideratem: co je umírněné, se mu vyhýbá, protože přijímá prostředky od existující nebo fingované tradice a očekává od ní moc, kterou tato již nemá. Hájit umírněnou modernu pro její poctivost, kterou střeží před tím, aby neběžela s módou, je nepoctivé vzhledem k usnadněním, jež si dopřává. Bezprostřednost jejího uměleckého postoje, na kterou si činí nárok, je zcela zprostředkována. Společensky nejpokročilejší stav produktivních sil, z nichž jednou silou je vědomí, je stav problému v nitru estetických monád. Umělecká díla předznamenávají ve své vlastní podobě to, v čem se hledá odpověď, kterou by však sama ze sebe, bez nějakého zásahu, nebyla s to dát. Pouze toto je v umění legitimní tradice. Každé významné umělecké dílo zanechává ve svém materiálu a technice stopy, jež sledovat je určením modernosti jako zralé, a nikoli: větřit, co létá ve vzduchu. Toto určení se konkretizuje prostřednictvím kritického momentu. Stopy v materiálu a postupech, s nimiž je každé kvalitativně nové umělecké dílo spjato, znamenají jizvy, místa, v nichž předcházející díla selhala. Tím, že nové dílo jimi trpí, obrací se proti všem, kteří stopy opomíjejí. Co historismus traktuje v umění jako generační problém, vede zpátky k tomu, nikoli pouze ke změně subjektivního životního pocitu nebo ustavených slohů. Agón řecké tragédie to ještě uznával, teprve panteon neutralizované kultury to zastírá.

Pravdivostní obsah uměleckých děl splynul s jejich obsahem kritickým. Proto též vykonávají vzájemnou kritiku. Toto, nikoli historická kontinuita jejich závislosti, spojuje umělecká díla navzájem, „umělecké dílo je jinému uměleckému dílu smrtelným nepřítelem“;[26] jednota dějin umění je dialektickou figurou určité negace. Jinak neslouží své ideji smíření. To, jak umělci určitého druhu umění se poznávají jako členové společné podzemní práce, jež je téměř nezávislá na jejich jednotlivých výtvorech, dává ideu, byť slabou a nepříliš čistou, takové dialektické jednoty.

Jak málo platí ve skutečnosti, že negace negativnosti je pozitivní, v estetické oblasti to není bez veškeré pravdivosti: v subjektivním uměleckém procesu produkce není síla k imanentní negaci tak spoutaná jako mimo něj. Umělci s vysoce vystupňovanou citlivostí vkusu, jako byli Stravinskij nebo Brecht, kvůli vkusu hladili vkus proti srsti; dialektika se vkusu chopila, on se překonával, a v tom je ovšem též jeho pravda. Skrze estetické momenty skryté pod fasádou se v devatenáctém století prokazovala realistická umělecká díla někdy jako podstatnější než díla, jež byla poplatná ideálu čistoty umění sama o sobě; Baudelaire velebil Maneta a stranil Flaubertovi. Čistou *peinture* přesahuje Manet nesrovnatelně Puvise de Chavannes, jejich porovnávání směřuje ke komice. Omyl estetismu byl estetický; zaměnil svůj vlastní pojem doprovázející jedno umění s dokončeným dílem. V kánonu zákazů se usazují idiosynkrazie umělce, ale jsou opět objektivně závazné, a tím je zvláštnost esteticky doslova obecností, neboť idiosynkratický, zpočátku nevědomý a sotva sám sobě teoreticky transparentní postoj je sedimentem kolektivního způsobu reagování. Kýč je idiosynkratický pojem, který je stejně závazný jako nedefinovatelný. To, že umění se dnes má reflektovat, znamená, že si uvědomuje své idiosynkrazie, že je artikuluje. V důsledku toho se umění blíží alergii vůči sobě samému, kvintesence určité negace, kterou působí, je její vlastní negací. V korespondencích s minulostí se to, co znovu vystupuje, stává něčím kvalitativně jiným. Deformace lidských postav a tváří v sochařství a malířství moderny připomíná *prima vista* archaické výtvory, v nichž se buď neusilovalo o vyobrazení lidí v kultovních podobách, nebo to dostupnou technikou nešlo realizo-

vat. Je však vcelku rozdíl v tom, zda umění, jež ovládá stupeň zkušenosti ve vyobrazování, toto neguje, jak to naznačuje slovo deformace, nebo zda má své místo na straně kategorie vyobrazování; estetika shledává diference závažnější než souhlas. Lze si těžko představit, že umění, když jednou zakusilo heteronomii toho, co je zobrazováno, na to někdy zapomene a vrátí se k tomu, co se nutně a záměrně popírá. Ani historicky vzniklé zákazy nelze ovšem hypostazovat, jinak vyvolají trik oblíbený především v moderně cocteauovského typu, náhle znovu z chudoby vyčarovat časově zakázané jevy, prezentovat je, jako by byly čerstvé, a okoušet své porušení moderního tabu jako modernost – modernita se tak často přeměňuje v reakčnost. To, co se vrací, jsou problémy, nikoli předproblémové kategorie a řešení. Pozdnější Schönberg se měl podle důvěryhodné zprávy zmínit, že harmonie není předmětem diskuse. Bezpochyby však nepředpovídal, že se má jednoho dne opět operovat s trojzvuky, které následkem rozšíření materiálu odkázal do kategorie opotřebovaných speciálních případů. Otevřená však vůbec zůstává otázka, zda dimenze simultánnosti v hudbě nedegradovala na pouhý rezultát, na něco irelevantního, virtuálně náhodného. Hudbě byla upřena jedna z jejích dimenzí, a to dimenze o sobě mluvícího souzvuku, čímž se v neposlední míře ochudil nepoměrně bohatší materiál. Ani trojzvuky nebo jiné akordy z tonálního domácího pokladu není třeba restituovat, je však myslitelné, že když se jednou zase proti tonálnímu kvantifikování hudby pohnou kvalitativní protisíly, bude tak vertikální dimenze obnovena „k diskusi", že souzvuky budou znovu vyslechnuty a získají specifickou valenci. Kontrapunktu, který podobně zanikl ve slepé integraci, by bylo možné předpovídat analogii. Nelze přitom ovšem neuznat možnost reakčního zneužití, znovu objevená harmonie, byť je jakkoli uzpůsobena, hodí se k harmonistickým tendencím. Stačí si jen představit, jak snadno se z neméně odůvodněného přání rekonstrukce monodických linií může stát falešné vzkříšení toho, co nepřátelé nové hudby trapně postrádají jako melodii. Zákazy jsou jemné a přísné. Teze, že homeostáza je pevná pouze jako rezultanta hry sil, nikoli jako bezkonfliktní dobrá proporcionalita, implikuje podstatný zákaz estetických

motivů, které se v Blochově Duchu utopie nazývají kobercové, a zákaz se retrospektivně šíří, jako by byl invariantní. Ale potřeba homeostázy – i jako obcházená a negovaná – působí dále. Umění, místo aby snášelo antagonismy, vyjadřuje občas negativně v krajní distanci k nim úsporně překonaná napětí. Estetické normy, jakkoli může být velká jejich historická naléhavost, zaostávají za konkrétním životem uměleckých děl, participují nicméně na jejich magnetických polích. Naproti tomu nepomáhá přilepit normám zvenčí temporální index; dialektika uměleckých děl se uskutečňuje mezi normami, také a právě nejpokročilejšími, a specifickou podobou děl.

Nutnost přistoupit na rizika se aktualizuje v ideji experimentu, která zároveň přenáší vědomé disponování s materiálem, proti představě nevědomě organického procesu z vědy na umění. Okamžitě ustupuje oficiální kultura tomu, co nedůvěřivě prohlašuje za experiment, zpola již spoléhajíc na nezdary, na zvláštní druhy, a tím jej též neutralizuje. Ve skutečnosti je už sotva možné umění, které by neexperimentovalo. Tak příkrou se stala disproporce mezi zavedenou kulturou a stavem produktivních sil: společensky se projevuje to, co je v sobě důsledné, jako nezávazná změna budoucnosti, a nezastřešené umění není nijak bezpečné vlastní závazností. Většinou experiment krystalizuje jako vyzkoušení možností, převážně typů a druhů, a snadno snižuje konkrétní výtvory na školské případy, což znamená jeden z motivů pro stárnutí nového umění. Estetické prostředky a cíle není dobré oddělovat, experimenty, jež se podle svého pojmu téměř především zajímají o prostředky, nechávají však rady marně čekat na cíl. V posledních desetiletích se pojem experimentu nadto stal ekvivokním. Označoval-li ještě kolem roku 1930 kritickým vědomím profiltrovaný pokus protikladný nereflektovanému dalšímu dělání, pak mezitím bylo třeba přistoupit k tomu, že výtvory mají obsahovat rysy, jež v produktivním procesu nejsou v dohledu, že umělec je subjektivně překvapen svými výtvory. V tom si umění uvědomuje jeden stále existující moment, který vyzdvihl Mallarmé. Sotva kdy imaginace umělců do sebe úplně pojala to, co přinesli. Kombinatorické umění, například *ars nova* a potom Nizozemci, infiltrovalo pozdně středověkou hud-

bu s výsledky, jež asi překročily subjektivní představy komponistů. Kombinatorika, po níž umělci jako odcizení chtěli, aby prostředkovala jejich subjektivní imaginaci, byla podstatná pro rozvoj uměleckých technik. Posílilo se přitom riziko, že výtvory klesnou do imaginace neadekvátní či slabé. Riziko je zde rizikem estetického regresu. Místem, v němž se umělecký duch povznáší nad pouhou jsoucnost, je představa, která nekapituluje před pouhým jsoucnem materiálu a postupů. Od doby emancipace subjektu je prostředkování díla skrze něj již nepostradatelné bez návratu do špatné věcnosti. To poznali už hudební teoretikové šestnáctého století. Na druhé straně by mohl jen zakrnělý smysl popřít produktivní funkci neimaginativních, „překvapujících" prvků v moderním umění, v *action painting* a aleatorice. Rozpor mělo vyřešit to, že každá imaginace má v sobě opar neurčitosti, která však nestojí nutně proti imaginaci. Pokud Richard Strauss psal ještě jakési komplexní výtvory, nemohl si ani virtuos exaktně představit každý zvuk, každou barvu, každé spojení zvuků; je známo, že skladatelé s nejlepším sluchem, když reálně slyší svůj orchestr, jsou tím vcelku překvapeni. Taková neurčitost, též u Stockhausena zmíněná neschopnost sluchu, že při tónové prezentaci nelze rozlišit a zcela si představit každý jednotlivý tón, je však zabudována do určitosti, je jejím momentem, nikoli celkem. Řečeno žargonem hudebníků: musí se přesně vědět, zda něco zní, a pouze omezeně, jak to zní. Tím se ponechává prostor pro překvapení, jak žádoucí, tak i pro ta, jež dávají podnět ke korekturám. To, co tak brzo vystupovalo jako *l'imprévu* u Berlioze, neexistuje jen pro posluchače, ale objektivně, zároveň však je slyšitelné i předem. U experimentu je třeba moment toho, co já pociťuje jako cizí, respektovat právě tak, jako jej subjektivně zvládnout; teprve jako to, co je zvládnuto, svědčí pro to, co je osvobozeno. Pravá příčina rizika všech uměleckých děl však není v jejich náhodné vrstvě, nýbrž v tom, že každé dílo musí sledovat bludičku své imanentní objektivity, bez záruky, že produktivní síly, duch umělce a jeho postupy k této objektivitě dorostly. Kdyby taková záruka existovala, pak by právě zablokovala zcela to nové, které se samo započítává do objektivity a soudržnosti děl. Co lze na umění bez idealistické zatuch-

losti nazvat vážností, je patos objektivity, kterou má kontingentní individuum před očima – to, co je více a jinak, než je individuum ve své historicky nutné nedostatečnosti. Riziko uměleckých děl se na tom podílí, je obrazem smrti v jejich území. Vážnost se však relativizuje tím, že estetická autonomie ustrne mimo utrpení, jehož je obrazem a od nějž vážnost přijímá. Je nejen echem utrpení, nýbrž je i zmenšuje; forma, organon jeho vážnosti, je též nástrojem, který utrpení také neutralizuje. Tím vážnost upadá do nevyrovnatelné nesnáze. Požadavek plné zodpovědnosti uměleckých děl zvětšuje břemeno jejich viny, proto je třeba vytvořit k němu kontrapunkt požadavkem antitetickým, to jest požadavkem nezodpovědnosti, která připomíná ingredienci hry, bez níž si lze představit umění stejně málo jako teorii. Podobně jako hra usiluje umění zbavit viny své zdání. Umění je beztak nezodpovědné jako zastření, jako *spleen*; a bez něj není vůbec ničím. Umění absolutní zodpovědnosti končí ve sterilitě, jejíž dech konsekventně vypracovaným dílům zřídka chybí, absolutní nezodpovědnost je snižuje k *fun*; syntéza se zde řídí vlastním pojmem. Poměr k dřívější důstojnosti umění se stal ambivalentním k tomu, co se u Hölderlina nazývá „vznešený vážný génius".[27] Tváří v tvář kulturnímu průmyslu umění onu důstojnost zachovává: dva takty Beethovenova kvartetu jsou jí přioděny, když se v rádiu při točení knoflíkem zachytí mezi sentimentálním přívalem šlágrů. Proti tomu by bylo moderní umění, které se tváří důstojně, bez milosti ideologické. Muselo by se vypínat, zaujmout pózu, učinit se něčím jiným, než čím může být, aby sugerovalo svou důstojnost. Jeho vážnost je nutí právě k tomu, aby se vymanilo z její pretence, beznadějně již zkompromitované Wagnerovým uměleckým náboženstvím. Slavnostní tón se stal pro umělecké dílo právě tak směšným jako předstírání moci a nádhery. Bez subjektivní síly k formování není umění dobře myslitelné, ale nemá nic společného s postojem síly ve výrazu výtvorů. Je však těžké vyrovnat se s touto sílou pouze subjektivně. Umění se podílí jak na síle, tak na slabosti. Z bezvýhradného zřeknutí se důstojnosti může se v uměleckém díle stát organon jeho síly. Jakou sílu asi potřeboval bohatstvím a leskem nadaný měšťanský syn Verlaine, aby tak sešel, tolik zchát-

ral, že ze sebe udělal pasivně opilý nástroj své poezie. Přičíst mu, jak se toho odvážil Stefan Zweig, že se stal slabochem, není jen malichernost, nýbrž je to i ztráta vhledu do variet produktivního chování. Bez své slabosti by Verlaine mohl napsat zrovna tak málo své nejkrásnější výtvory, jako potom díla ubohá, s nimiž hokynařil jako *raté*.

Umělecká díla, aby obstála v prostředí extrémní a temné reality, musí se s ní ztotožnit, pokud se nechtějí rozprodat jako útěcha. Radikální umění dnes znamená tolik, co temné, jeho základní barva je černá. Mnoho současné produkce se diskvalifikuje tím, že o tomhle nic neví, třebaže se dětinsky těší z barev. Ideál černého je obsahově jedním z nejhlubších impulsů abstrakce. Možná právě proto reagují současné hry s tóny a barvami na ochuzení, které to s sebou přináší, možná vyřadí umění jednou beze zrady onen příkaz, jako to mohl pociťovat Brecht, když napsal verše: „Co jsou to za časy, kde / Rozhovor o stromech je téměř zločinem / Protože obsahuje mlčení o tolika zlých počinech!“[28] Umění obžalovává nadbytečnou chudobu svou vlastní dobrovolnou chudobou, ale obžalovává i askezi a nemůže ji prostě vytýčit jako svou normu. V ochuzování prostředků, jež sebou přináší ideál černého, ne-li každá věcnost, se ochuzuje též to, co je zbásněno, namalováno či zkomponováno; nejpokročilejší umělecké druhy to inervují na okraj zmlknutí. Ovšem tvrzení, že svět, který podle Baudelairova verše[29] ztratil svou vůni a od té doby i svou barvu, je zase znovu přijímá z umění, se zdá být možné jen pro naivní přístup. To dále otřásá možností umění, aniž je však nechává ztroskotat. Ostatně již v dobách raného romantismu se umělec později tak využívaný afirmací, jako byl Schubert, ptal, zda vůbec existuje radostná hudba. Křivda, že každé veselé umění zcela přechází do zábavy, je zřejmě křivdou smrti, křivdou akumulované a němé bolesti. Navzdory tomu má černé umění rysy, které by pečetily historické zoufalství, kdyby byly jeho definitivní – tak dalece, i když to jestě může být jinak, mohou být i ony efemérní. To, co na postulátu potemnělosti, jak to zdůrazňovali surrealisté jako černý humor ve svém programu, hanobí jako perverzi estetický hédonismus, který katastrofu přečkal, je to, že nejtemnější momenty umění mají připravit něco

jako radost, což není nic jiného než to, že umění a správné vědomí jeho štěstí záležejí pouze ještě ve schopnosti odolávat. Toto štěstí zde vyzařuje zevnitř do smyslového jevu. Tak jako v soudržných uměleckých dílech se jejich duch přenáší i na nejdrsnější fenomén, jaksi se smyslově zachraňuje, tak láká od dob Baudelairových to, co je temné, jako antiteze podvodu smyslové fasády kultury též smyslově. Více radosti je při disonanci než při konsonanci, což zjednává hédonismu míru pro míru. To, co se protíná, se dynamicky zostřeno rozlišuje v sobě i v afirmativnosti a stává se potěšením, které doprovází sotva méně než ošklivost z pozitivní slabomyslnosti nové umění do země nikoho, jako zástupce pro obyvatelnou zemi. V Schönbergově díle *Pierrot lunaire*, v němž se krystalicky sjednocuje imaginární podstata a totalita disonance, se tento aspekt moderny realizoval poprvé. Negace je s to přeměnit se v radost, nikoli v pozitivnost.

Autentické umění minulosti, které se nyní musí zahalovat, se tím neřídí. Velká díla čekají. Něco z jejich pravdivostního obsahu nezaniká s metafysickým smyslem, byť tento obsah lze málo fixovat; je tím, čím umění dále mluví. Osvobozenému lidstvu by mělo připadnout dědictví jeho prehistorie, zbavené viny. To, co jednou bylo v uměleckém díle pravdivé a bylo chodem dějin dementováno, je s to se znovu otevřít teprve potom, když se změní podmínky, kvůli nimž se musela ona pravda zrušit: tak hluboce spolu souvisejí pravdivostní obsah a dějiny. Smířená realita a obnovená pravda minulosti spolu možná navzájem konvergují. To, co lze na minulém umění ještě zažít a dosáhnout interpretací, je jakýsi návod pro takový stav. Nic nezaručí to, že se o něj bude reálně usilovat. Tradice se nemá abstraktně negovat, nýbrž kritizovat bez naivity podle současného stavu: tak konstituuje současnost minulost. Nic se nemá převzít bez prohlédnutí jen proto, že je to k dispozici a kdysi mělo nějakou platnost, nic však také nemá být poškozeno, protože to zmizelo; čas sám není kritériem. Nepřehledná zásoba minulosti se prokazuje imanentně jako nedostatečná, aniž to pro příslušné výtvory platilo hned na místě a ve vědomí jejich období. Nedostatky se odkryjí průběhem času, jsou to však nedostatky objektivní kvality, nikoli proměnlivého vkusu. – Pouze to, co je vždy nejpokroči-

lejší, má šanci proti rozpadu v čase. V dalším životě uměleckých děl se však ozřejmí kvalitativní diference, které nijak nekoincidují se stupněm modernosti v jejich době. Ve skryté *bellum omnium contra omnes*, která naplňuje dějiny umění, může jako minulost vítězit starší moderna nad novější. Nikoli tak, že jednoho dne by se mohlo *par odre du jour*, to, co je staromódní, osvědčit jako trvalejší, zdařilejší než to, co směřuje dopředu. Naděje na renesanci Pfitznera a Sibelia, Carossy či Hanse Thomy říkají více o těch, kteří je hájí, než o stálosti hodnot takových duší. Mohou se však dobře aktualizovat historickým vývojem, skrze *correspondance* s pozdějšími díly: jména jako Gesualdo di Venosa, Greco, Turner, Büchner jsou všeobecně známé příklady, ne náhodně znovu objevené po zlomu kontinuální tradice. Dokonce i díla, jež technicky ještě nedosáhla standardu své doby, jako třeba rané symfonie Mahlerovy, komunikují s pozdějším vývojem, a to právě pomocí toho, co je od jejich doby odděluje. Mahlerova hudba je nejpokročilejší ve svém zároveň nešikovném a věcném odmítání novoromantického zvukového opojení, ale toto odmítání bylo svého času skandální, ovšem podobně moderní, jako simplifikace van Goghovy nebo fauvistů vzhledem k impresionismu.

Jako je pravdivé tvrzení, že umění není odrazem subjektu, nebo Hegelova kritika úsloví, že umělec musí být více než jeho dílo – nezřídka je méně, podobně jako prázdná slupka toho, co ve věci objektivizoval –, tak pravdivé zůstává i to, že umělecké dílo se už nemůže podařit jinak než tím, jak hodně je subjekt sám ze sebe naplní. Není věcí subjektu jako organonu umění, aby překročil své předznamenané odloučení, jež neplyne ze záměru a náhodného myšlení. Touto situací je však umění jako něco duchovního nuceno stát se ve své objektivní konstituci subjektivním prostředkováním. Subjektivní podíl na uměleckém díle je částí objektivity. Mimetický moment, který je zřejmě pro umění nepostradatelný, je svou podstatou obecností, nelze jej dosáhnout jinak než skrze nezbytnou idiosynkratičnost jednotlivých subjektů. Je-li umění o sobě vnitřně postoj, pak je nelze izolovat od výrazu, který zase neexistuje bez subjektu. Přechod k diskursivně poznané obecnosti, s jejíž pomocí zejména politicky reflektující jednotlivé subjekty doufají uniknout atomizaci a bez-

mocnosti, je v estetické sféře přeběhnutím k heteronomii. Má-li dílo umělce přesahovat v jeho nahodilosti, pak za to má zaplatit: na rozdíl od toho, kdo myslí diskursivně, se nemůže pozvednout nad sebe a nad objektivně dané meze. Kdyby se jednou změnila atomistická struktura společnosti, pak by umění nemělo svou společenskou ideu, to jest, jak je vůbec možné obětovat zvláštnost obecnosti: pokud zvláštní a obecné divergují, neexistuje svoboda. Spíše by měla tato svoboda zajistit zvláštnosti právo, jež se dnes esteticky neohlašuje nikde jinde než v idiosynkratické nutnosti, kterou umělci mají poslechnout. Ten, kdo odporuje nesmírnému kolektivnímu tlaku požadavkem, aby umění procházelo subjektem, nemusí přitom sám nijak myslet pod subjektivistickým příkrovem. V estetickém bytí pro sebe vězí to, co je společensky pokročilé, co uniklo poutu. Každá idiosynkrazie žije ze svého mimetického předindividuálního momentu, z kolektivních sil, jež si sama neuvědomuje. Nad tím, že tyto momenty nespějí k regresu, bdí kritická reflexe subjektu, byť jakkoliv izolovaného. Společenské myšlení o estetice obvykle zanedbává pojem produktivní síly. Tou je však, hluboko uvnitř technologických procesů, subjekt, jenž do technologie sedimentoval. Produkce, které se mu vyhnou, chtějí se technicky jaksi osamostatnit, musí v subjektu hledat svou korekturu.

Rebelie umění proti jeho falešnému – intencionálnímu – zduchovnění, například Wedekindův program tělesného umění, je sama rebelií ducha, který sice ne vždy, ale zřejmě sebe sama popírá.[30] Tento duch je však v současném stavu společnosti přítomen pouze na základě zvaném *principium individuationis*. Kolektivní spolupráce je v umění myslitelná, sotva lze však vymazat jeho imanentní subjektivitu. Kdyby se to mělo dít jinak, pak by zde byla podmínka, aby celospolečenské vědomí dosáhlo stavu, který je už neuvádí do konfliktu s tím, co je nejpokročilejší, a to je dnes pouze to, co pochází od individuí. Buržoazní idealistická filosofie nebyla s to ani ve svých nejsubtilnějších modifikacích noeticky prolomit solipsismus. Pro normální buržoazní vědomí neměla teorie poznání, která mu byla přizpůsobena, žádné následky. Umění se mu jeví jako nutně a bezprostředně „intersubjektivní". Tento vztah teorie poznání a umění je třeba obrá-

tit. Teorie poznání je s to kritickou sebereflexí zrušit solipsistické pouto, kdežto subjektivní vztažný bod umění je reálně stále tím, co solipsismus v realitě pouze finguje. Umění je z hlediska filosofie dějin pravdou o sobě nepravdivého solipsismu. Nelze v umění úmyslně překročit stav, který filosofie neprávem hypostazovala. Estetické zdání znamená to, co solipsismus mimoesteticky zaměňuje s pravdou. Protože Lukács myslí mimo centrální diferenci, míjí se ve svém útoku na radikální moderní umění s ním zcela. Kontaminuje je se skutečně nebo domněle solipsistickými proudy ve filosofii. Totéž je zde i tam naprostým protikladem. – Kritický moment na mimetickém tabu směřuje proti oné průměrné teplotě, kterou dnes vůbec začíná šířit výraz. Projevy výrazu produkují druh kontaktu, z nějž se konformismus horlivě těší. V takovém smyslu se absorboval Bergův Vojcek a byl reakčně použit proti Schönbergově škole, která svou hudbu v žádném taktu nepředstírá. Paradoxnost stavu věci se soustřeďuje v Schönbergově předmluvě k Webernovým Bagatelám pro smyčcové kvarteto, k dílu nanejvýš expresivnímu: oceňuje je proto, že toto dílo pohrdá animální teplem. Takové teplo se však mezitím připsalo i výtvorům, jejichž řeč to už jednou odmítla právě kvůli autentičnosti výrazu. Nesporné umění se polarizuje na jedné straně podle neumírněné a neutěšitelné expresivity, odmítající dokonce i zbytek smířlivosti; na druhé straně podle bezvýraznosti konstrukce, která vyjadřuje nastupující bezmocnost výrazu. – Diskuse o tabu, které zatěžuje subjekt a výraz, se týká dialektiky svéprávnosti. Její postulát u Kanta, jako postulát emancipace z infantilního pouta, platí jak pro rozum, tak pro umění. Dějiny moderny jsou dějinami úsilí o svéprávnost jako organizovanou a stupňovaně tradovanou nechuť vůči všemu, co je v umění dětinské, jež se ovšem stává dětinským teprve podle míry pragmatisticky úzké racionality. Neméně však rebeluje umění proti tomu způsobu racionality, který kvůli relaci prostředku a cíle zapomíná na cíle a prostředky fetišizuje do cílů. Takovou iracionalitu v principu rozumu přiznává a zároveň demaskuje ve svých postupech racionální iracionalita umění. Umění vyjevuje infantilnost v ideálu dospělosti. Nesvéprávnost pocházející ze svéprávnosti je prototypem hry.

Métier v moderně se zásadně liší od tradičních řemeslných návodů.[31] Jeho pojem označuje celek schopností, s jejichž pomocí umělec zjednává právo určité koncepci, a právě tím přetíná pupeční šňůru tradice. Nicméně *métier* nepovstává nikdy pouze z jednotlivého díla. Umělec nikdy nepřistupuje ke svému výtvoru s ničím jiným, než s očima, ušima či jazykovým citem. Realizace specifičnosti předpokládá vždy kvality, jež se získávají mimo sféru specifikace; pouze u diletantů se zaměňuje *tabula rasa* s originalitou. Celek sil vnesených do uměleckého díla, zdánlivě něco pouze subjektivního, je potenciální přítomnost kolektivu v díle, podle míry disponovatelných produktivních sil; obsahuje monádu bez oken. Nejdrastičtěji se to projevuje v umělcových kritických korekturách. V každé opravě, k níž se umělec cítí nucen, často v konfliktu s tím, co pokládá za své prvotní hnutí, pracuje jako agent společnosti, lhostejný vůči jejímu vlastnímu vědomí. Ztělesňuje společenské produktivní síly, aniž je přitom nutně vázán cenzurami, které diktují výrobní vztahy a jež z konsekvencí *métier* vždy též kritizuje. Pokaždé dokonce může být pro jednotlivé situace, s nimiž konfrontuje dílo svého autora, k dispozici množství řešení, ale rozmanitost takových řešení je konečná a přehledná. *Métier* klade v dílech meze špatné nekonečnosti. Konkretizuje to, co lze pojmem z Hegelovy Logiky nazvat abstraktní možností uměleckých děl. Proto je každý autentický umělec posedlý svými technickými postupy a fetišismus prostředků má i svůj legitimní moment.

Fakt, že umění nelze redukovat na nespornou polaritu mezi mimetičností a konstruktivností jako na invariantní formuli, lze zjistit z toho, že hodnotné umělecké dílo se muselo vyrovnat s postavením mezi oběma principy. Ale v moderně bylo plodné to, co šlo do jednoho z extrémů, nikoli to, co prostředkovalo: kdo usiloval o syntézu obou zároveň, byl odměněn podezřelým konsenzem. Dialektika těchto momentů se podobá logickým momentům v tom, že se pouze v jednom realizuje druhé, nikoli mezi nimi. Konstrukce není korektivem nebo objektivizujícím jištěním výrazu, nýbrž musí se nějak řídit podle mimetických impulsů bez plánu. V tom záleží superiorita Schönbergova Očekávání nad mnoha díly, to z něj učinilo princip, který sám byl

principem konstrukce; v expresionismu přežívají jako něco objektivního díla, jež se zříkají konstruktivního řádu. Tomu odpovídá, že žádnou konstrukci nelze naplnit výrazem jako prázdnou formu humánního obsahu. Výraz přijímají tato díla chladně. Kubistické výtvory Picassovy a to, k čemu je později přetvořil, jsou askezí vůči výrazu daleko expresivnější než produkty, jež se kubismem inspirovaly, ale o výraz se bály, byly vůči němu pokorné a rozhořčoval je. Mohlo to přesáhnout spor o funkcionalismus. Kritika věcnosti jako formy zvěcnělého vědomí nesmí propašovat netečnost, jež se vytváří snížením konstruktivního nároku údajně volné fantazie, a tím restaurovat moment výrazu. Funkcionalismus by dnes, prototypicky v architektuře, měl konstrukci hnát tak daleko, až by získala expresivní hodnotu tím, že se zřekne tradičních a polotradičních forem. Velká architektura přijímá svou nadfunkcionální řeč tam, kde čistě ze svých účelů tuto řeč vyjevuje jako svůj obsah téměř mimeticky. Krásná je Scharounova budova Berlínské filharmonie: aby vytvořila prostorově ideální podmínky pro orchestrální hudbu, stává se jí podobnou, aniž si od ní vypůjčuje. Tím, že vyjadřuje svůj účel v sobě, překračuje pouhou účelovost, aniž ostatně je takový přechod účelovým formám zaručen. Verdikt o výrazu a každé mimésis z pozice nové věcnosti jako o něčem ornamentálním a nadbytečném, jako o nezávazném subjektivním přídavku, platí jen, pokud je konstrukce zásobena pozlátkem výrazu, ne pro výtvory absolutního výrazu. Benjaminův fenomén aury, popsaný s nostalgickou negací, se proměnil ve špatný tam, kde se klade, a tím finguje; tam, kde produkty, které produkcí a reprodukcí odporují *hic et nunc*, jsou založeny na takovém zdání, jako je komerční film. To ovšem poškozuje i individuální produkci, pokud konzervuje auru, připravuje zvláštnost a pomáhá ideologii, jež si dopřává něčeho dobře individualizovaného, jestliže ještě v řízeném světě existuje. Na druhé straně si půjčuje teorii aury, nedialekticky použitou, ke zneužití. Tím lze ono oduměleční umění přeměnit v heslo, jež se prosazuje v době technické reprodukovatelnosti uměleckého díla. Aura není podle Benjaminovy teze pouze jevem zde a nyní uměleckého díla, nýbrž tím, co v něm vždy poukazuje nad jeho danost, je to jeho obsah; nelze

jej odstranit a chtít umění. Také díla zbavená kouzla jsou více než pouze to, oč v nich jde. „Výstavní hodnota", která zde má nahradit aurovou „hodnotu kultovní", je *imago* procesu směny. Tomu je umění, jež je výstavní hodnotě věnováno, po vůli, podobně jako kategorie socialistického realismu se přizpůsobují statu quo kulturního průmyslu. Negace vyrovnání se v uměleckých dílech stává též kritikou ideje jejich soudržnosti, jejich bezvadného vypracování a integrace. Soudržnost se rozbíjí v tom, co je jí nadřazeno, v pravdě obsahu, která nenalézá již své uspokojení ani ve výrazu – neboť ten odměňuje bezmocnou individualitu klamnou důležitostí –, ani v konstrukci – neboť soudržnost je více než pouhou analogií k řízenému světu. Krajní integrace je krajností zdání, a to způsobuje její přeměnu: umělci, kteří si to dovolili, mobilizují počínajíc pozdním Beethovenem dezintegraci. Pravdivostní obsah umění, jenž měl své organon v integraci, se obrací proti umění, a v tomto obratu má umění své emfatické okamžiky. Ale tlak k tomu umělci nalézají ve svých vlastních dílech, v nadbytku uspořádanosti a režimu; to je má k tomu, aby odložili kouzelnou hůlku, jak říká Shakespearův Prospero, z něhož mluví sám básník. O nic omezenější však není dosáhnout pravdy takové dezintegrace pouze triumfem a vinou integrace. Kategorie fragmentárnosti, která zde má své místo, není kategorií náhodné jednotlivosti, zlomek je tou částí totality díla, který jí odporuje.

Fráze, že umění se nerozplývá v pojmu krásna, nýbrž k jeho naplnění potřebuje ošklivost jako jeho negaci, je banální. Ale tím není kategorie ošklivosti jako kánon zákazů prostě zrušena. Nezakazuje již chyby proti obecným pravidlům, ale ty, jež jsou proti imanentní soudržnosti. Jeho obecnost je pouze již prvenstvím zvláštnosti, nic nespecifického už nemá existovat. Zákaz ošklivosti se stal zákazem toho, co není zformováno *hic et nunc* a propracováno, co je syrové. Disonance je technický termín pro recepci toho v umění, co estetika stejně jako naivita nazývají ošklivým. Ať je to cokoli, má nebo může tvořit moment umění; dílo Hegelova žáka Rosenkranze má titul Estetika ošklivo-

sti.[32] Archaické a potom znovu tradiční umění Faunů a Silénů, zejména helénistické, oplývalo obrazy, jejichž látka byla považována za ošklivou. Váha tohoto prvku roste v moderně tak, že z něho vzniká nová kvalita. Podle staré estetiky odporuje tento prvek formovému zákonu, který vládne dílu a integruje tento prvek, a stvrzuje jej tím spolu se silou subjektivní svobody v uměleckém díle proti látce. Ta by se však stala krásnou ve vyšším smyslu: například svou funkcí v kompozici obrazu nebo při vytváření dynamické rovnováhy, neboť krása nevězí, podle Hegelova toposu, v rovnováze jako výsledku samém, nýbrž vždy zároveň též v napětí, jež výsledek vyvolává. Harmonie, která jako výsledek zastírá napětí, jež v ní vzniká, se tím stává něčím rušivým, falešným, chceme-li disonantním. Harmonistický názor na ošklivost byl v moderně negován a vzniklo z toho něco kvalitativně nového. Anatomické ohavnosti u Rimbauda a Benna, fyzicky odporné a odpuzující věci u Becketta, skatologické rysy některých současných dramat nemají se selskou drsností holandských obrazů sedmnáctého století již nic společného. Pýcha umění rezignuje na to, aby suverénně absorbovala anální potěšení; v ošklivosti kapituluje formový zákon jako bezmocný. Tak je kategorie ošklivosti zcela dynamická a nutná stejně jako její protějšek, kategorie krásna. Obě se vysmívají definitorickému fixování, jak to tane na mysli běžné estetice, jejíž normy, byť i nepřímo, se na tyto kategorie orientují. Soud, že něco, průmyslovou stavbou zničená krajina, malířstvím deformovaná tvář, je prostě zcela ošklivé, může spontánně odpovědět na takové fenomény, ztrácí však autoevidenci, s níž se prezentuje. Vliv ošklivosti techniky a průmyslové krajiny není formálně dostatečně vysvětlen, mohl však snad v čistě vypracovaných a ve smyslu Adolfa Loose esteticky integrovaných účelných formách dále trvat. Datuje se zpět k principu násilí, ničení. Kladené cíle jsou nesmířené s tím, co příroda, jakkoli prostředkovaná, chce říci sama ze sebe. V technice není násilí nad přírodou reflektováno zobrazením, nýbrž vstupuje přímo do zorného pole. Mohlo by se to změnit teprve reorientací technických produktivních sil, která by je nadále neměřila pouze chtěnými cíli, nýbrž právě tak přírodou, jež se zde technicky formuje. Osvobození produktiv-

ních sil by mohlo po odstranění nedostatku probíhat v jiné dimenzi než pouze v kvantitativním stupňování produkce. Začátky tohoto procesu se ukazují tam, kde se účelné stavby přizpůsobují krajinným formám a liniím stejně dobře jako tam, kde materiál, z něhož byly artefakty vytvořeny, pocházel z jejich okolí a podřídil se mu, jako mnohé hrady a zámky. To, co se nazývá kulturní krajinou, je krásné jako schéma této možnosti. Racionalita, která by se takových motivů chopila, mohla by zacelit rány způsobené racionalitou. Dokonce i rozsudek nad ošklivostí krajiny zpustošené průmyslem, který naivně vynáší buržoazní vědomí, se týká určité relace, nastupujícího ovládání přírody tam, kde příroda lidem odkrývá fasádu toho, co není ovládáno. Toto buržoazní rozhořčení se proto přizpůsobuje ideologii panství. Taková ošklivost by zmizela, kdyby se poměr člověka k přírodě jednou zbavil represivního charakteru, který pokračuje v potlačování člověka, nikoli naopak. Potenciál ve světě zpustošeném technikou je proto v technice, která se stala mírnou, nikoli v plánovaných exklávách. Neexistuje tedy údajně nic ošklivého, co by nemohlo svým místem v díle, emancipováno od kulinárnosti, odhodit svou ošklivost. To, co figuruje jako ošklivé, je především něco historicky staršího, co umění na cestě ke své autonomii vylučuje, a co se tím v sobě samém prostředkuje. Pojem ošklivosti zřejmě vznikal všude tam, kde se umění vyzdvihlo ze své archaické fáze: vyznačuje její permanentní návrat, propletený s dialektikou osvícenství, na němž se umění podílí. Archaická ošklivost, kanibalsky hrozivé kultovní pitvory, byly něco obsahového, nápodoba strachu, který kolem sebe šířily jako pokání. Když je mytický strach zbaven potence probouzejícím se subjektem, jsou tyto rysy dostiženy tabu, jehož nástrojem byly: staly se ošklivými teprve vzhledem k ideji smíření, která přichází na svět se subjektem a s jeho rozvíjející se svobodou. Ale staré obrazy hrůzy přetrvávají v dějinách, jež nenaplňují svobodu a ve kterých subjekt pokračuje jako agent nesvobody v mytickém poutu, proti němuž se vzpíná a jemuž podléhá. Nietzscheho věta, že všechny dobré věci byly kdysi zlé, nebo Schellingovo zjištění o hrůze na začátku by mohly být prožívány v umění. Svržený a znovu se vracející obsah sublimuje

v imaginaci a formě. Krása není platonicky čistým začátkem, nýbrž vznikala ve zřeknutí se toho, co bylo kdysi předmětem strachu, co teprve retrospektivně, ze svého telos, se tímto odřeknutím stává ošklivostí, jaksi vzniká. Krása je pouto nad poutem a toto pouto na ni přechází dědictvím. Mnohoznačnost ošklivosti pochází z toho, že subjekt subsumuje do své abstraktní a formální kategorie všechno, nad čím v umění vynáší verdikt – to, co je sexuálně polymorfní stejně jako to, co je znetvořené násilím a smrtelné. Z toho, co se opakuje, se stává ono antiteticky jiné, bez nějž by umění z hlediska svého vlastního pojmu vůbec nebylo: recipováno negací, ohlodává korektivně toto jiné afirmativnost zduchovňujícího umění, antitezi ke krásnu, jehož antitezí bylo. V dějinách umění vstřebává dialektika ošklivosti též kategorii krásna. Kýč je z tohoto hlediska krásno jakožto ošklivost, tabuizuje ve jménu téhož krásna, čím jednou bylo a jemuž nyní kvůli absenci svého protějšku odporuje. Ale to, že pojem ošklivosti lze definovat stejně jako jeho pozitivní korelát pouze formálně, je v nejvnitřnější souvislosti s imanentním procesem osvícenství v umění. Čím více umění ovládá subjektivita a čím nesmiřitelněji se subjektivita musí projevit vůči všemu, co je pro ni uspořádáno předem, tím více se subjektivní rozum, formální princip vůbec, stává estetickým kánonem.[33] Tato formálnost, poslušná subjektivních zákonitostí bez ohledu na to, co je vůči nim jiné, uchovává, aniž je takovým jiným otřesena, svou libost. Subjektivita v ní nevědomě prožívá sebe samu, pocit své moci. Estetika libosti, zbavená jednou své hrubé látkovosti, koinciduje s matematickými poměry v uměleckém objektu, z nichž nejslavnější je zlatý řez ve výtvarném umění, a něco podobného je v prostých poměrech svrchních tónů hudební konsonance. Veškeré libostní estetice náleží paradoxní titul Dona Juana ze hry Maxe Frische: Láska ke geometrii. Formalismem v pojmu ošklivosti a krásna, jak jej přiznávala Kantova estetika a vůči němuž není umělecká forma imunní, má umění zaplatit za to, že dospělo k vládě nad přírodními silami jen proto, aby pokračovalo k vládě nad přírodou a člověkem. Formalistický klasicismus se dopouští urážky: poskvrňuje právě krásu, která velebí jeho pojem – násilností, aranžováním, „komponováním", jež

lpí na jeho exemplárních dílech. Co je zadáno, připojeno, dementuje potají harmonii, která se odvažuje ustavit svou vládu; přikázaná závaznost zůstává nezávaznou. Aniž je možné jedním rázem anulovat formální charakter ošklivosti a krásy obsahovou estetikou, lze určit jeho obsah. Právě on mu propůjčuje váhu, která zabraňuje tomu, aby imanentní abstraktnost krásna byla korigována nemotornou převahou látkové vrstvy. Smíření jako násilný čin, estetický formalismus a nesmířený život tvoří trojici.

Latentní obsah formální dimenze vztahu ošklivosti a krásna má svůj sociální aspekt. Motiv připuštění ošklivosti byl antifeudální: rolníci se stali schopnými pro umění. U Rimbauda pak, jehož básně o zohavených mrtvolách sledovaly tuto dimenzi bezohledněji než Baudelairův Martyre, říká žena při útoku na Tuilerie: „*Je suis crapule*,“[34] čtvrtý stav nebo lumpenproletariát. To, co je potlačeno a co chce převrat, je podle norem krásného života v ošklivé společnosti drsné, deformované resentimentem, nese všechny znaky pokoření pod tíhou nesvobodné, zejména fyzické práce. Mezi lidskými právy lidí, kteří platí daň za to, že se věnují kultuře, je polemicky proti afirmativní, ideologické totalitě též právo na to, aby znaky degradace se připisovaly jako *imago* Mnémosyné. Umění musí to, co se kaceřuje jako ošklivost, učinit svou věcí, ne proto, aby je nadále integrovalo, umírnilo humorem, který je odpuzující jako všechno odpuzující, a smířilo s jeho existencí, nýbrž aby v ošklivosti odhalilo svět, jenž tvoří a reprodukuje podle svého obrazu, i když v tom ještě pokračuje také možnost afirmativnosti jako souhlasu s ponížením, a snadno se převrací do sympatie s poníženými. Ve sklonu nového umění k tomu, co je hnusné a fyzicky odporné, proti němuž apologeti existujícího stavu neumějí namítnout nic silnějšího než, že to, co existuje, je již dost ošklivé, a tudíž zavazuje umění k marnivé kráse, proráží kriticky materialistický motiv tím, že umění svými autonomními tvary obviňuje moc, i takovou, která sublimovala v duchovní princip, a svědčí pro to, co tato moc potlačuje a popírá. I jako zdání zůstává onen motiv tvaru, jaký měl mimo tvar. Sociální ošklivostí jsou uvolněny mocné estetické valéry, nikdy netušená černá barva prvního dílu Haniččina nanebevze-

tí. Tento proces lze srovnat se zavedením negativních veličin: získávají svou negativitu v kontinuu výtvoru. To, co trvá, se s tím vypořádává pouze tak, že grafiky naplňuje vyhladovělými dělnickými dětmi, extrémními obrazy jako dokumenty onoho bodrého srdce, jež ještě bije i v nejhorším člověku, a tím slibuje, že není nejhorší. Proti takovému souhlasu pracuje pak umění tím způsobem, že jeho formová řeč odstraňuje zbytek afirmace, který udržuje v sociálním realismu: to je sociální moment ve formálním radikalismu. Infiltraci estetična morálností, jak ji Kant nalézal mimo umělecká díla ve vznešenosti, pomlouvala kulturní apologie jako zvrácenost. Jak namáhavě vedlo umění ve svém vývoji své hranice, tak málo, jako divertimento, vždy zcela respektovalo, že to, co připomíná vratkost oněch hranic, všechno hybridní, provokuje nejtužší odpor. Estetický verdikt nad ošklivostí se opírá o sociálněpsychologicky verifikovaný sklon ztotožňovat ošklivost v zásadě s výrazem utrpení, ale v projekci ji hanět. Hitlerova říše, stejně jako celá buržoazní ideologie, tento verdikt vyzkoušela: čím více se mučilo ve sklepech, tím neúprosněji se střežilo to, aby střecha spočívala na opěrných sloupech. Teorie invariantnosti tendují k výtce zvrácenosti. Jejím protikladným pojmem má být právě přirozenost, kterou ideologie invariance nazývá zvráceností. Umění nemá zapotřebí, aby se hájilo proti výtce, že je zvrhlé; tam, kde se s ní setká, vzpírá se tomu, aby přitakalo bezbožnému běhu světa jako železné přirozenosti. Ale to, že umění má sílu, aby zachránilo svůj kontrast, aniž upouští od něčeho ze své touhy, ba dokonce svou touhu přeměňuje v sílu k takovému postoji, spřízňuje moment ošklivosti se zduchovněním umění, jak to pronikavě postřehl George ve své předmluvě k *Fleurs du mal.* Podtitul *Spleen et idéal* to naznačuje, i když se může jinak vidět ve slově spleen obsese oné drsnosti proti jeho formování, něčeho nepřátelského vůči umění jako *agens* umění, jež rozšiřuje jeho pojem nad pojem ideálu. Tomu slouží ošklivost v umění. Ale ještě k ošklivosti: krutost v umění není pouze to, co je v něm představeno. Jeho vlastní gestus, jak věděl Nietzsche, má v sobě krutost. Ve formách se krutost stává imaginací: z něčeho živého, z těla řeči, tónů, viditelné zkušenosti něco vyříznout. Čím čistší je forma, čím vyšší je

autonomie děl, tím jsou hroznější. Apely k humánnějšímu postoji uměleckých děl, k přizpůsobení se lidem jako ke svému virtuálnímu publiku, zpravidla rozředí kvalitu, změkčí formový zákon. To, co umění v nejširším smyslu zpracovává, je potlačuje, totiž ritus ovládání přírody, který přežívá ve hře. To je dědičný hřích umění; také jeho permanentní námitka proti morálce, která krutě trestá krutost. Zdařila se však jen ta díla, která zachránila něco navíc z amorfního, co nutně znásilňují, do formy, která vlastně činí tento proces něčím vedlejším. Pouze to znamená smířenost formy. Ale násilí, které se děje látce, je podobné tomu, které vyšlo z ní a jež ve svém odporu k formě přetrvává. Subjektivní moc formování nepřechází na indiferentní látky, nýbrž se dá z nich vyčíst, krutost formování je mimésis mýtu, s nímž účtuje. Bezděčně to alegorizoval řecký génius: raný dórský reliéf ze Selinunta v palermském archeologickém muzeu zobrazuje Pegasa jako zrozeného z krve Medusy. Zvedá-li v nových uměleckých dílech krutost nezastřeně svou hlavu, pak přiznává pravdu, že od převahy reality nesmí umění již a priori očekávat transformaci hrůzy do formy. Krutost je částí jeho kritického vědomí sebe sama, jež je zoufalé z nároku na moc, který jako smířené uplatňuje. Krutost vystupuje z uměleckých děl jako nahá, jakmile je otřeseno jejich vlastní pouto. Mytická hrůza krásy přesahuje do uměleckých děl jako jejich neodolatelnost, jež byla kdysi připsána Afroditě Peithónské. Jako přešlo násilí mýtu na jeho olympském stupni od amorfnosti k jednotě, která si podmanila mnohost a mnohé a zachovala to, co ji rozrušuje, tak zachovala velká umělecká díla to, co je rozrušuje, v autoritě svého zdaru jako roztříštěné. Temno je jejich září; krásno zcela prostupuje negativitou, k níž se zdá být nuceno. Dokonce ze zdánlivě zcela neutrálních objektů, jež chtělo umění zvěčnit jako krásné, vychází – jako by se bály o život, který se jim zvěčněním odebírá – něco tvrdého, nepřizpůsobivého, něco ošklivého, zcela materiálového. Formální kategorie odporu, kterou přece umění potřebuje, nemá-li klesnout do prázdné hry, odbyté již Hegelem, vnáší do uměleckých děl ze šťastnějších období, jako bylo období impresionismu, krutost metody, stejně jako na druhé straně náměty, na nichž se velký impresionismus rozvíjel, mají

zřídka takovou mírumilovnou povahu, nýbrž jsou smíšeny s civilizačními fragmenty, které chce *peinture* do sebe blaženě absorbovat.

Pokud vůbec, spíše krásno vzniklo z ošklivosti než naopak. Kdyby se však jeho pojem převedl na index, jak to činí některé psychologické směry s pojmem duše nebo některé sociologické směry s pojmem společnosti, pak by estetika rezignovala. Vymezení estetiky jako nauky o krásnu přináší tak málo, protože formální charakter pojmu krásy nevyhovuje plnému obsahu estetična. Kdyby estetika nebyla ničím jiným než pouze systematickým seznamem všeho, co bylo nějak nazváno krásným, pak by to nedávalo představu o životě v pojmu krásna samého. V tom, k čemu estetická reflexe směřuje, představuje tento pojem pouze moment. Idea krásy připomíná v umění něco podstatného, aniž to přímo vyslovuje. Kdyby se o artefaktech, byť velmi modifikovaně, nesoudilo, že jsou krásné, pak by byl zájem o ně nepochopitelný a slepý a nikdo, ani umělec ani vnímatel, by neměl důvod uskutečnit tento pohyb z oblasti praktického účelu, sebezáchovy a principu slasti, který umění podle své konstituce očekává. Hegel znehybňuje estetickou dialektiku statickou definicí krásna jako smyslového vyzařování ideje. Krásno lze definovat stejně tak málo, jako rezignovat na jeho pojem, což je striktní antinomie. Bez této kategorie by estetika byla měkkýšovitým, historicko-relativistickým popisem toho, co zde i onde, v různých společnostech nebo třeba v různých slozích je míněno krásou: z toho vydestilovaná jednota znaků by byla nevyhnutelně parodií a byla by při prvním konkrétním příkladu zničena. Fatální obecnost pojmu krásna však není náhodná. Přechod k prvenství formy, které kategorie krásna kodifikuje, směřuje již k formalismu – k souhlasu estetického objektu s nejobecnějšími subjektivními určeními –, jímž potom pojem krásna trpí. Proti formálnímu krásnu nelze klást nějakou materiální podstatu: princip je třeba pochopit jako to, co se stalo, v jeho dynamice, a potud obsahově. Obraz krásna jako jednoty a rozlišení se rodí spolu s emancipací ze strachu před dominantním celkem a nerozděleností přírody. Hrůzu z toho zde zachraňuje krásno v sobě s pomocí svého uzavření se před tím, co je bezprostředně jsou-

cí, založením nedotknutelného území; výtvory se stávají krásnými díky svému pohybu vůči pouhému jsoucnu. Esteticky se formující duch nechává před tím, čím se zabývá, pouze defilovat to, co se mu rovná, co chápe nebo o čem doufá, že to učiní sobě rovné. Tento proces je procesem formalizace, proto krása je podle svého historického směřování něčím formálním. Redukce, kterou krása uskutečňuje na hrůze, z níž a nad níž vyvstává a kterou podobně jako u nějakého chrámového okrsku drží mimo, má tváří v tvář hrůze v sobě něco bezmocného. To se usazuje venku, jako nepřítel před hradbami obleženého města, a vyhladovuje je. Proti tomu musí krása, nechce-li se minout se svým telos, pracovat i navzdory své vlastní tendenci. Nelze zapomenout Nietzscheho poznání dějin helénistického ducha, neboť tyto dějiny se samy v sobě vynášejí na povrch, a představují proces mezi mýtem a géniem. Archaičtí obři, rozložení v chrámu v Agrigentu, nejsou stejně jako démoni atické komedie více než rudimenty. Potřebuje je forma, aby nepodlehla mýtu, který se v ní prodlužuje, pokud se mu pouze vzpírá. V celém pozdějším umění, které je více než jízda naprázdno, se onen moment udržuje a proměňuje, například již u Euripida, v jehož dramatech děsivost mytických sil přechází do purifikovaných, krásou spojených olympských božstev, jež se sama pak stávají předmětem obžaloby jako démoni; Epikurova filosofie chtěla potom léčit duši z hrůzy před nimi. Protože však obrazy hrůzostrašné přírody od začátku démony mimeticky zmírňují, podobají se již archaické pitvory, monstra a polozvířata též něčemu lidskému. Už ve smíšených útvarech vládne pořádající rozum: historie přírody nenechává přežít něco podobného. Jsou strašné, protože připomínají křehkost lidské identity, nikoli však chaoticky, hrozba a řád jsou zde vzájemné. V opakujících se rytmech primitivní hudby vychází hrozba ze samého principu řádu. Antiteze k archaičnosti je v tomto principu obsažena jako jedna ze sil krásna; kvalitativní skok umění je nejmenším přechodem.[35] S pomocí takové dialektiky se obraz krásna proměňuje v celkovém vývoji osvícenství. Zákon formalizace krásna byl okamžikem rovnováhy, postupně rušené vztahem k nestejnosti, kterou identita krásna od sebe marně odhání. Hrůza prosvítá z krásy samé jako nut-

nost, jež vyzařuje z formy, pojem oslňující záře míní tuto zkušenost. Neodolatelnost krásy, jež sublimována sexem dosahuje k nejvyšším uměleckým dílům, je způsobena jejich čistotou, jejich distancí od látkovosti a účinku. Taková nutnost se stává obsahem. To, co ujařmuje výraz, formální charakter krásy, se s veškerou ambivalencí triumfu, proměňuje ve výraz, v němž hrozba z ovládnutí přírody se snoubí s touhou po podmaněnosti, která se touto vládou rozněcuje. Je to však výraz utrpení z poroby a z jejího úběžníku, smrti. Afinita každé krásy k ní má své místo v ideji čisté formy, kterou umění ukládá rozmanitosti života, jenž v ní zaniká. V nezkalené kráse by se stalo všechno, co je jí protichůdné, klidem, a takové estetické smíření je smrtelné pro to, co je mimoestetické. V tom se projevuje smutek umění. Uskutečňuje neskutečné smíření za cenu smíření skutečného. To poslední, co může, je nářek nad obětí, kterou přináší a jíž je samo ve své bezmocnosti. Krása říká nejen to, co Wagnerova Valkýra Sigmundovi coby posel smrti, nýbrž podobá se smrti sama v sobě, jakožto proces. Cesta k integraci uměleckého díla, totožná s jeho autonomií, je v celku smrtí momentů. To, co žene umělecké dílo nad sebe, nad svou vlastní partikulárnost, hledá svůj vlastní zánik, a totalita díla je jeho esencí. Mají-li umělecká díla svou ideu věčného života, pak jedině v tom, že zničí všechno živé ve svém okruhu; také to tkví v jejich výrazu. Je to výraz zániku celku, stejně jako celek vypovídá o zániku výrazu. V tlaku všeho jednotlivého v uměleckých dílech k jeho integraci se potají hlásí dezintegrativní tlak přírody. Čím jsou umělecká díla integrovanější, tím více se v nich rozpadá to, z čeho jsou. Potud je jejich zdar sám rozpadem, který jim propůjčuje propastnost. Ihned však uvolňuje imanentní protisílu umění, sílu centrifugální. – Krásno se vždy méně realizuje v partikulární, purifikované podobě, krásno se přesouvá k dynamické totalitě výtvoru a pokračuje takovou vzestupnou emancipací od partikulárnosti ve formalizaci, přimyká se však i k partikulárnosti, k tomu, co je difúzní. Tím, že vzájemné působení, které se v umění odehrává, virtuálně prolamuje obraz koloběhu viny a pokání, jehož se účastní, odhaluje aspekt stavu mimo mýtus. Transponuje koloběh do *imaga*, které jej reflektuje, a tím

transcenduje. Věrnost obrazu krásna vyvolává idiosynkrazii vůči němu. Požaduje napětí a nakonec se obrací proti jeho vyrovnání. Ztráta napětí je nejtěžší námitkou proti leckterému současnému umění, lhostejnost v poměru části a celku znamená pak jinou. Přitom by bylo napětí jako takové, postulováno abstraktně, zase průměrné a umělecky řemeslné: pojem napětí platí též pro vždy napjaté, pro formu a pro to, co je v ní jiné, jehož reprezentantem v díle jsou partikulárnosti. Jestliže se však jednou krásno jako homeostáza napětí přenese do totality, pak se ocitne v jejím víru, neboť totalita, souvislost částí v jednotě, požaduje nebo předpokládá moment substanciality částí více, než to kdy činilo starší umění, v němž napětí zůstávalo mezi zavedenými idiomy velmi latentní. Protože totalita nakonec napětí spolkne a směřuje k ideologii, je vypovězena i samotná homeostáza: a to je krize krásna a umění. K tomu zřejmě silně konvergují snahy posledních dvaceti let. I tady se prosazuje idea krásna, která musí vyloučit všechno, co je vůči ní heterogenní, konvenčně dané, každou stopu zvěcnění. Také kvůli krásnu již krásno není, protože již není krásné. To, co se pak nemůže objevit jinak než jako negativní, se vysmívá uvolnění, které odhaluje jako falešné, a jež proto znehodnotilo ideu krásna. Citlivost krásna vůči tomu, co je uhlazené, proti rostoucí vypočítavosti, která kompromitovala celé dějiny umění lží, se přenáší na moment rezultanty, jejž si lze od umění odmyslet právě tak málo jako napětí, z nichž tento moment vyrůstá. V dohledu je představa zřeknutí se umění kvůli umění samému. Ozřejmuje se právě na jeho výtvorech, které zmlkají nebo mizí. I sociálně jsou správným vědomím: raději už žádné umění, než socialistický realismus.

Umění je útočištěm mimetického postoje. V umění se subjekt, na proměnlivých stupních své autonomie, staví k tomu, co je vůči němu jiné, odděleně, ne však zcela odděleně. Rezignace umění na magické praktiky, na své předky implikuje podíl na racionalitě. To, že umění, něco mimetického, je možné uprostřed racionality a používá jejích prostředků, reaguje na špatnou iracionalitu iracionálního světa jako světa řízeného, neboť účelem každé racionality, esence prostředků ovládajících přírodu, by bylo to, co zase není prostředkem, tedy něco iracionálního. Právě tuto

iracionalitu zakrývá a popírá kapitalistická společnost, a naproti tomu umění reprezentuje pravdu v dvojím smyslu: v tom, že pevně třímá racionalitou otřesený obraz svého účelu, a tím že usvědčuje existující stav z jeho iracionality a její nesmyslnosti. Cena za iluzi bezprostředního zásahu ducha, který se ovšem v dějinách lidstva střídavě a nenasytně opakuje, se stává zákazem toho, aby se vzpomínka vrátila uměním přímo k přírodě. Oddělení může být zrušeno jedině oddělením. Právě to posiluje v umění racionální moment a ihned jej zbavuje viny, protože tento moment odporuje reálné moci; nicméně jakožto ideologie by se s ní vždy opět spojoval. Řeč o kouzlu umění je fráze, neboť umění je alergické na návrat k magii. Umění tvoří moment v procesu, který Max Weber nazval odkouzlením světa, moment spjatý s racionalizací; z něho pocházejí všechny jeho prostředky a produktivní postupy. Technika, která kaceřuje jeho ideologii, je v ní inherentní právě tak, jako ji ohrožuje, neboť jeho magické dědictví se ve všech proměnách houževnatě udrželo. Pouze mobilizuje techniku k opačné tendenci, než to činí moc. Sentimentalita a slabost téměř celé tradice estetického myšlení pocházejí z toho, že potlačilo dialektiku racionality a mimésis, která je v umění imanentní. Tento proces pokračuje v úžasu nad technickým uměleckým dílem, jako by spadlo z nebe: oba pohledy jsou vlastně komplementární. Nicméně fráze o kouzlu umění připomíná i něco pravdivého. Dále žijící mimésis, nepojmová afinita toho, co bylo subjektivně vytvořeno ke svému jinému, nepředpokládanému, vymezuje umění jako podobu poznání, a potud i samo jako „racionální", neboť to, nač mimetický postoj odpovídá, je *telos* poznání, jejž umění zároveň svými vlastními kategoriemi blokuje. Umění kompletuje poznání kolem toho, co poznání vylučuje, a tím opět omezuje jeho charakter, jeho jednoznačnost. Umění hrozí se roztrhnout, neboť magie, kterou umění sekularizuje, toto vlastně odmítá, zatímco magická podstata uprostřed sekularizace klesá do mytologického zbytku, do pověry. Co dnes vystupuje jako krize umění, jako jeho nová kvalita, je tak staré jako jeho pojem. Jak se umění s touto antinomií vypořádá, rozhodne o jeho možnostech a úrovni. Nemůže stačit svému pojmu. Vybavuje to každý jeho výtvor, dokonce i vrchol-

ný, nedokonalostí, která dementuje ideu dokonalosti, o niž umělecká díla musejí usilovat. Nereflektovaně konsekventní osvícenství by muselo umění odmítnout, jak to ve skutečnosti činí střízlivost strnulých praktiků. Aporie umění mezi regresem k doslovné magii nebo postoupením mimetického impulsu věcné racionalitě, předepisuje umění zákon pohybu; aporie se nemá likvidovat. Hloubka procesu, jímž je každé umělecké dílo, je vyryta nesmiřitelností oněch momentů, je třeba ji domyslet k ideji umění jako obrazu smíření, neboť pouze proto, že emfaticky se nemůže žádné umělecké dílo zdařit, stávají se jeho síly svobodnými; jenom tím dílo osvětluje smíření. Umění je racionalita, která racionalitu kritizuje, aniž se jí vymyká, není nic předracionálního nebo iracionálního, co by bylo tváří v tvář zapletení každé lidské činnosti do společenské totality zásadně určeno k nepravdě. Racionalistické a iracionalistické teorie umění proto selhávají stejnou měrou. Přenese-li se osvícenské myšlení přímo na umění, pak z toho rezultuje ona šosácká střízlivost, která svého času výmarským klasicistům a jejich romantickým současníkům tolik usnadnila zlikvidovat ubohá hnutí buržoazně-revolučního ducha v Německu jeho vlastní směšností; šosáctví, jež ovšem po sto padesáti letech bylo daleko předstiženo omezeným buržoazním uměleckým náboženstvím. Racionalismus, který proti umění bezmocně argumentuje tím, že na ně uplatňuje kritéria mimoumělecké logiky a kauzality, nevymřel: provokuje ho ideologické zneužívání umění. Namítá-li nějaký zaostalý autor realistického románu proti Eichendorffovu verši, že nelze přirovnávat mraky ke snům, nýbrž nanejvýš sny k mrakům, pak je proti takové banální správnosti verš „mraky táhnou jak těžké sny“[36] imunní ve své sféře, kde příroda se proměňuje v přirovnání plné tušení něčeho vnitřního. Kdo popírá výrazovou sílu tohoto verše, prototypu sentimentální básně ve velkém stylu, klopýtá a propadá se do pološera výtvoru namísto toho, aby zakoušel valéry slov a sledoval jejich konstelaci, a orientoval se v ní. Racionalita tvoří v uměleckém díle organizující a jednotu zakládající moment, nikoli bez relace k racionalitě panující vně umění, ale neodráží její kategoriální řád. Podle tohoto měřítka nejsou iracionální rysy uměleckého díla symptomem

iracionalistického ducha ani vždy podobného smýšlení vnímatele; smýšlení obvykle produkuje právě umělecká díla se smýšlením, v jistém smyslu racionalistická. Spíše je lyrikovi dovolena jeho *désinvolture*, dispens od logických příkazů, jež vstupují do jeho území jako stín, aby mohl sledovat imanentní zákonitost svých výtvorů. Umělecká díla nepotlačují; napomáhají prostřednictvím výrazu tomu, co je difúzní a drsné, k současnému vědomí, aniž je sama, jak je kritizuje psychoanalýza, „racionalizují". – Obviňovat z iracionalismu iracionální umění, které dává za vyučenou rozumu orientovanému na pravidla praxe, není svým způsobem méně ideologické než iracionalita oficiálního uměleckého mínění: hodí se dobře do konceptu aparátčíkům všech barev vždy podle potřeby. Směry jako expresionismus a surrealismus, svým iracionalitám odcizené, vystupují proti násilí, autoritě a obskurantismu. To, že do fašismu, jemuž každý duch byl jen prostředkem k cíli, a proto všechno požral, ústily v Německu též expresionistické a ve Francii surrealismem pohlcené proudy, je proti objektivní ideji oněch hnutí bezvýznamné a záměrně se v estetice diadocha Ždanova přehání k agitačním účelům. Jedna věc je manifestovat iracionálno – iracionalitu řádu stejně jako duše – umělecky, formovat je, a tím je v jistém smyslu učinit racionální, druhá pak hlásat iracionalitu, jak se obvykle vždy uskutečňuje s racionalismem estetických prostředků, v těžko souměřitelných povrchových souvislostech. Tomu zřejmě neučinila zadost Benjaminova teorie uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti. Prostá antiteze mezi aurovým a masově reprodukovaným dílem, jež kvůli své drastické jednoduchosti zanedbává dialektiku obou typů, se stává kořistí názoru na umělecké dílo, který si volí jako vzor fotografii a není méně barbarský než názor na umělce jako stvořitele; ostatně ve studii Malé dějiny fotografie Benjamin původně nehlásal tuto antitezi tak nedialekticky jako o pět let později ve své stati o reprodukci.[37] Zatímco tato stať doslova přejímá ze starší práce definici aury, je v práci o fotografii raným fotografiím připsána aura, kterou ztratily teprve kritikou svého komerčního využití u Atgeta. To se asi přibližuje stavu věci daleko více než simplifikace, která pak práci o reprodukci napomohla k její rozšířené

oblibě. Pro velkou děravost názoru přitakávajícího kopírování reality vyklouzává z kultovních souvislostí sám oponující moment toho, pro co Benjamin zavedl pojem aury, tedy toho, co posunuje věci dále, co je kritické vůči ideologickému povrchu jsoucna. Verdikt o auře snadno přeskakuje na kvalitativně moderní, od logiky obyčejných věcí se vzdalující umění, a zastírá proto produkty masové kultury, které se vyznačují ziskem, jehož stopu nesou údajně i socialistické země. Brecht ve skutečnosti stavěl hudbu songového typu nad atonalitu a dvanáctitónovou techniku, jež mu byly podezřelé jako romanticky expresivní. Z takových pozic byly takzvané iracionální proudy ducha sumárně přičteny fašismu, bez ohledu na protest proti buržoaznímu zvěcnění, přičemž tímto protestem nicméně provokují. Ve shodě s politikou východního bloku pak jde slepota vůči osvětě jako masovému podvodu.[38] Kouzla zbavené postupy, které na jevech ulpívají tak, jak se tyto podávají, se hodí pouze příliš dobře k jejich transformaci. Nedostatek Benjaminovy velkoryse koncipované teorie reprodukce zůstává v tom, že její bipolární kategorie nedovolují rozlišit mezi koncepcí umění dezideologizovaného až do jeho základní vrstvy a zneužitím estetické racionality pro vykořisťování a ovládání mas; alternativa, které se sotva dotkl. Jako jediný moment přesahující racionalismus kamery používá Benjamin pojem montáže, který měl svoje akmé v surrealismu a ve filmu se brzy rozmělnil. Montáž však zachází s elementy skutečnosti nepodmaněného zdravého lidského rozumu, aby na nich vynutila změněnou tendenci nebo v nejzdařilejších případech probudila jejich latentní řeč. Je však potud bezmocná, pokud neotevře samotné elementy. Právě jí by bylo třeba vytýkat zbytek ochotného racionalismu, adaptaci na hotový materiál dodaný dílu zvenčí.

S důsledností, jejíž stupně estetické dějepisectví, které ještě neexistuje, by mělo teprve popsat, přešel proto princip montáže do principu konstrukce. Nelze zamlčet, že i v principu konstrukce, v rozpuštění materiálů a momentů v uložené jednotě, se opět přísahalo na něco hladkého, harmonistického, čistě logického, co se chce stát ideologií. V tom je fatálnost každého umění v přítomném století, že se nakazí nepravdou vládnoucího cel-

ku. Nicméně dnes je konstrukce jedině možnou podobou racionálního momentu v umění, stejně jako na začátku, v renesanci, šla emancipace umění od kultovní heteronomie společně s objevem konstrukce, tehdy nazývané „kompozicí". Konstrukce zastupuje, v monádě uměleckého díla, s omezenou pravomocí, logiku a kauzalitu transferované z předmětného poznání. Je syntézou rozmanitosti na účet kvalitativních momentů, jež si podrobuje, stejně jako subjektu, který si myslí, že se v ní vylučuje, zatímco ji uskutečňuje. Příbuznost konstrukce s kognitivními procesy, nebo možná spíše s jejich noetickým výkladem, není méně evidentní než diference: to, že umění podstatně nesoudí, a kde to dělá, se vymyká svému pojmu. Od kompozice v nejširším smyslu, který se kryje s kompozicí obrazu, se konstrukce liší tím, že si bezohledně podrobuje nejen všechno, co k ní přichází zvenčí, nýbrž i všechny imanentní dílčí momenty; potud je prodlouženou subjektivní mocí, která sama sebe maskuje tím zásadněji, čím dále je rozvinuta. Vytrhává prvky skutečnosti z jejich primární souvislosti a mění je v sobě tak dalece, až jsou samy od sebe znovu schopny jednoty, jež jim byla heteronomně uložena jak zvenčí, tak neméně i zevnitř. Umění by se chtělo s pomocí konstrukce dobrodružně vykroutit vlastní silou ze své nominalistické situace, z pocitu náhodnosti, a dosáhnout něčeho, co, chceme-li, závazně přesahuje obecnosti. K tomu potřebuje redukci prvků, která pak hrozí zbavit je potence a zvrhnout se v triumf nad tím, co není k dispozici. Abstraktně transcendentální, podle Kantovy teorie schematismu skrytý subjekt se stává estetickým. Nicméně konstrukce kriticky omezuje estetickou subjektivitu, jak potom konstruktivistické směry – jmenován budiž Mondrian – stanuly původně v antitezi ke směrům expresionistickým. I když se tím syntéza konstrukce podaří, musí však přes veškerou averzi být vyčtena z prvků, které jako takové ne zcela vyhovují tomu, co jim bylo uloženo; plným právem se konstrukce zříká organičnosti jako něčeho iluzorního. Subjekt ve své quasilogické obecnosti je funkcionářem tohoto aktu, kdežto jeho projev se ve výsledku stává lhostejným. K nejhlubším zjištěním Hegelovy estetiky se počítá to, že onen skutečně dialektický vztah poznala dávno před

veškerým konstruktivismem a subjektivní zdar uměleckého díla hledala tam, kde subjekt v uměleckém díle zmizel. Takovým zmizením, nikoli vnucováním se realitě, proráží umělecké dílo – pokud někde – subjektivní rozum. To je utopie konstrukce; její omylnost, to že má nutně sklon ničit vše, co je integrováno, a rušit proces, na němž jedině závisí její život. Ztráta napětí v konstruktivním umění není dnes pouze produktem subjektivní slabosti, nýbrž je způsobena idejí konstrukce. Příčinou je její vztah ke zdání. Konstrukce by se chtěla na své quasi nezadržitelné cestě, která nestrpí nic mimo sebe, stát skutečností sui generis, i když si vypůjčila čistotu svých principů právě od vnějších účelných forem. Jako bezúčelná však zůstává v umění omezená. Čistě konstruované, striktně věcné umělecké dílo, od časů Adolfa Loose zapřísáhlý nepřítel každého uměleckořemeslného projevu, přechází s pomocí své mimésis účelných forem do něčeho uměleckořemeslného, účelnost bez účelu se stává ironií. Naproti tomu dosud pomohla konstrukce jen jednomu: polemickému zásahu subjektu do subjektivního rozumu, a to přebytkem manifestace subjektu vůči tomu, v čem by se chtěl negovat. Pouze vyřešením tohoto rozporu, nikoli jeho uhlazováním může se umění ještě nějak udržet.

Potřebnost věcného umění se nikdy nespokojila s prostředky spjatými s účelem a sahala po prostředcích autonomních. Prostě nejprve desavuovala umění jako produkt lidské práce, který nechce být zároveň věcí, věcí mezi věcmi. Primárně je věcné umění oxymóron. Jeho rozvoj je však tím, co je v současném umění vnitřní. Umění se vyvíjí tak, že jeho kouzlo, rudiment magické fáze, je jako bezprostřední smyslová přítomnost kladeno proti odkouzlení světa, přičemž tento moment nelze vymazat. Pouze v něm se zachovává mimetičnost umění a má svou pravdu díky kritice, která ji vyvolává svou existencí v racionalitě, jež se stala absolutnem. Samo kouzlo emancipované od svého nároku být skutečné je částí osvícenství: zdání kouzla zbavuje kouzla odkouzlený svět. To je dialektický éter, v němž se umění dnes odehrává. Zřeknutí se nároku na pravdu v zachovaném magickém momentu vymezuje sféru estetického zdání a estetické pravdy. V dědictví chování ducha, které kdysi smě-

řovalo k podstatě, přetrvává šance umění zprostředkovaně poznat ono podstatné, jehož tabuizování se stává totožným s pokrokem racionálního poznání. Ve světě bez kouzla je faktum umění, aniž si to přiznává, *skandalon*, odraz kouzla, které nesnáší. Přijme-li to však umění jako nezvratný fakt a prezentuje-li se slepě jako kouzlo, sníží se k aktu iluze proti vlastnímu nároku na pravdu, a teprve se podminuje. Uprostřed světa bez kouzla zní dokonce i to nejhorší, každého vyššího příslibu prosté slovo o umění romanticky. Hegelova estetická filosofie dějin, která jako konečnou fázi konstruuje fázi romantickou, se verifikuje i fází antiromantickou, přičemž přece tato fáze sama, svou černou barvou, může svět bez kouzla předstihnout, a zničit kouzlo, které svět vyvolává převahou své jevové stránky, fetišovým charakterem zboží. Tím, že umělecká díla zde jsou, postulují jsoucno něčeho nejsoucího, a ocitají se proto v konfliktu s jeho aktuální nepřítomností. Tento konflikt si však nelze myslet podle představ jazzových fanoušků: to, co se jim nehodí do jejich sportu, ať je kvůli své neslučitelnosti se světem bez kouzla nečasové, neboť pravdivé je jen to, co se do tohoto světa nehodí. Apriornost uměleckého přístupu a stav dějin spolu už neladí, pokud vůbec kdy harmonovaly, a tuto neharmoničnost nelze odstranit přizpůsobením: pravda ji má spíše vyřešit. Naopak odumělečtění je umění imanentní, nezviklanému méně než tomu, které se vyprodává podle technologické tendence umění, již nelze zrušit žádným odkazem na údajně čistou a bezprostřední niternost. Pojem umělecké techniky se objevil pozdě: ještě i v období po francouzské revoluci, kdy estetické ovládání přírody si uvědomovalo samo sebe, tento pojem chyběl, ne ovšem sama věc. Umělecká technika není pohodlné přizpůsobení se období, které se s malichernou horlivostí inzeruje jako technické, jako kdyby o jeho struktuře bezprostředně rozhodovaly výrobní síly, a nikoli právě tak výrobní vztahy, jež tyto síly spoutávají. Tam, kde estetická technologie, jak se to nezřídka dělo v moderních hnutích po druhé světové válce, usiluje o zvědečtění umění jako takového místo jeho technických inovací, uvádí umění na scestí. Vědci, zvláště fyzikové mohli umělce, kteří se opájeli fyzikálním názvoslovím, bez námahy usvědčit z neporozumění a připome-

nout jim, že fyzikální termíny, jež používají pro své postupy, neodpovídají stavům věcí, které se těmito termíny míní. Neméně než od subjektu s desiluzovaným vědomím a nedůvěrou vůči magii jako závoji je i technizování odloučeno od objektu: vzniká otázka, jak mají umělecká díla být organizována jako závazná. Tato možnost se úpadkem tradičních postupů, které zasahují až do současné doby, stala problematickou. Nabízela se jedině technologie, jež slibovala organizovat umělecká díla zcela v duchu relace cíle a prostředku, kterou Kant obecně ztotožnil s estetičnem. Technika nijak nepřiskočila zvenčí jako výpomoc z nouze, i když dějiny umění znají okamžiky, které se technické revoluci materiální produkce podobají. S postupující subjektivizací uměleckých děl dozrálo v tradičních postupech volné disponování s nimi. Technizace prosazuje toto disponování jako princip. Pro svou legitimaci se může odvolat na to, že velká tradiční umělecká díla, která se od dob Palladiových pouze s přestávkami spojovala s myšlením na technické postupy, nicméně přijala svou autenticitu podle míry svého technického vypracování, až nakonec technologie tradiční postupy rozbila. Retrospektivně je třeba techniku jako konstituens umění uznávat i pro minulost nesrovnatelně ostřeji, než to připouští kulturní ideologie, jež vylíčila ve své řeči technické století umění jako dědictví a úpadek dřívější lidské spontánnosti. Dobře lze třeba na Bachovi ukázat mezeru mezi strukturou jeho hudby a technickými prostředky, jež byly tehdy k dispozici k jejímu plně adekvátnímu provedení; pro kritiku estetického historismu je to relevantní. Ale zjištění tohoto typu nepokrývají celý komplex. Bacha přivedla jeho zkušenost k nanejvýš rozvinuté kompoziční technice. Naopak je v dílech, která je možné nazvat pregnantně archaickými, výraz amalgamován technikou stejně, jako její absencí, nebo tím, čeho technika ještě nedosáhla. Je marné se přít o to, co z předperspektivní malby vděčí za svůj účinek hloubce toho, co bylo vyjádřeno výrazem, oproštění se od technické nedostatečnosti, jež se sama stále znovu stává výrazem. V archaických dílech, která obecně nejsou ve svých možnostech otevřená, nýbrž restringovaná, se zdá, že je k dispozici právě proto vždy tolik techniky, a nikoli více, než je třeba k realizaci věci. To

jim propůjčuje klamnou autoritu, jež tak šálí technickým aspektem, který je podmínkou oné autority. Před takovými výtvory zmlkne otázka, co se chtělo, co ještě nemohlo být; ve skutečnosti vede tato otázka vzhledem k objektivizovanému předmětu vždy k omylům. Kapitulace má však i svůj obskurantský moment. Rieglův pojem uměleckého chtění, i když tolik pomohl k léčení estetické zkušenosti z abstraktně bezčasových norem, lze těžko udržet; jen málo a zřídka rozhoduje o nějakém díle to, co se jím chtělo. Divoká strnulost etruského Apollóna ve vile Giulia je konstituens obsahu bez ohledu na to, zda je intencí, či nikoliv. Nicméně se funkce techniky mění a obrací se v uzlových bodech. Jako plně rozvinutá zavádí primát dělání v umění na rozdíl od jakkoli prezentované receptivity produkce. Partnerem umění se technika může stát potud, pokud umění zastupuje na střídajících se stupních potlačovanou neudělatelnost. Ale ani v tom, co lze udělat, se nevyčerpává, jak by to chtěla povrchnost kulturního konzervativismu, technifikace umění. Technifikace, prodloužená ruka subjektu ovládajícího přírodu, zbavuje umění jeho bezprostřední řeči. Technologická zákonitost vytlačuje kontingenci pouhého individua, které vytváří umělecké dílo. Týž proces, nad nímž se tradicionalismus rozhořčuje jako nad ztrátou duševnosti, přivádí ve svých nejvyšších produktech umělecké dílo k řeči místo toho, aby se z toho vyslovilo něco psychologického nebo lidského, jak se o tom dnes tlachá. Co se nazývá zvěcněním, dotýká se tam, kde se radikalizuje, řeči věcí. Blíží se virtuální ideji přírody, která odstraňuje prvenství lidské smysluplnosti. Emfatická moderna se vyhýbá sféře zobrazování něčeho duševního a přechází k něčemu, co nelze vyslovit žádnou diskursivní řečí.[39] Dílo Paula Kleea je proto zřejmě nejvýznamnějším svědectvím z nedávné minulosti, a přitom Klee byl členem technologicky myslícího Bauhausu.

Učí-li někdo, jak to zřejmě mínil Adolf Loos a jak to od té doby ochotně opakují technokraté, o kráse technických objektů, pak z nich predikuje právě to, proti čemu se věcnost jako estetická inervace vzpírá. Krása v tom spolupůsobící a měřená podle neprůhledně tradičních kategorií, jako jsou formální harmonie, nebo dokonce imponující velikost, naráží na reálnou

účelnost, v níž účelné výtvory, jako jsou třeba mosty nebo průmyslové stavby, hledají svůj vlastní formový zákon. To, že účelné výtvory jsou podle své věrnosti tomuto formovému zákonu vždy též krásné, je apologetika, která jako by je chtěla utěšit něčím, co jim schází: špatné svědomí samé věcnosti. Autonomní, pouze v sobě funkční umělecké dílo, by naproti tomu mohlo svou imanentní teleologií dosáhnout toho, co se kdysi nazývalo krásou. Jestliže však umění s účelem spjaté a umění účelu prosté sdílejí inervaci věcnosti navzdory svému oddělení, pak se krása autonomního technologického uměleckého díla stává problematickou, jeho vzor, účelný výtvor, na ni rezignuje. Trpí bezfunkčním fungováním. Protože mu chybí vnější *terminus ad quem*, chřadne i cíl vnitřní: fungování jako bytí pro něco jiného se stává přebytečným, ornamentálním jako samoúčel. Sabotuje se při tom moment funkčnosti samé, zdola vystupující nutnosti, která se řídí tím, co a kam chtějí parciální momenty. Nejhlouběji se poškozuje vyrovnání napětí, které si věcné umělecké dílo půjčilo od umění užitého. Ve všem se tu manifestuje neadekvátnost mezi uměleckým dílem v sobě funkčně strukturovaným a jeho bezfunkčností. Přesto nelze estetickou mimésis funkčnosti odvolat žádným odkazem na subjektivní bezprostřednost, který by jen zastřel, jak velmi se jednotlivec a jeho psychologie stali vůči převaze společenské objektivity ideologií; o tom má věcnost správné vědomí. Krize věcnosti není signálem pro to, aby se věcnost nahradila něčím lidským, jež by ihned zdegenerovalo do útěchy, korelátu reálně rostoucí nelidskosti. Domyšlena až do hořkého konce obrací se však věcnost k něčemu barbarsky předuměleckému. Dokonce i esteticky vysoce vypěstovaná alergie na kýč, ornament a přebytečnost, na to, co se blíží luxusu, má rovněž aspekt barbarství, podle Freudovy teorie destruktivní nespokojenosti v kultuře. Antinomie věcnosti jsou svědectvím oné části dialektiky osvícenství, v níž pokrok a regres jsou vzájemné. Barbarstvím je doslovnost. Umělecké dílo je zcela zvěcněno – kvůli své čisté zákonitosti – na pouhý fakt, a tím je jako umění odstraněno. Alternativa, která se otvírá v této krizi, je buď umění opustit, nebo změnit jeho vlastní pojem.

Od Schellinga, jehož estetika se nazývá filosofií umění, se estetický zájem soustřeďuje na umělecká díla. Pro teorii je přírodní krásno, kterého se týkala nejpronikavější vymezení v Kritice soudnosti, sotva již tématem. Ne proto, že podle Hegelovy teorie by bylo ve skutečnosti překonáno v něčem vyšším: bylo prostě potlačeno. Pojem přírodního krásna se dotýká určité rány, u níž chybí jen málo, aby se zakryla násilím, které umělecké dílo, čistý artefakt, činí tomu, co je přirozené. Jako zcela vytvořené člověkem stojí umělecké dílo, jak se zdá, proti tomu, co nebylo uděláno, proti přírodě. Jako čistá antiteze je však na sebe obojí navzájem odkázáno: příroda na zkušenost zprostředkovaného, zvěcněného světa, umělecké dílo na přírodu, prostředkující reprezentantku bezprostřednosti. Proto je vědomí o přírodním krásnu v teorii umění nepominutelné. Zatímco paradoxně dost úvah o něm, skoro již tematika o sobě, působí pedantsky suše, antikvárně, uzavírá velké umění i se svým výkladem – protože absorbuje to, co starší estetika připisovala přírodě – vědomí tomu, co má své místo mimo estetickou imanenci, a přesto do ní spadá jako její podmínka. Přechod k ideologickému uměleckému náboženství devatenáctého století, jehož jméno vynalezl Hegel, a uspokojení ze smíření, symbolicky dosaženého v uměleckém díle, platí za toto omezení. Přírodní krásno z estetiky zmizelo v důsledku rozšiřující se vlády pojmu svobody a lidské důstojnosti, Kantem inaugurovaného, konsekventně teprve Schillerem a Hegelem do estetiky transplantovaného, podle nějž se nemá ve světě cenit nic než to, zač vděčí autonomní subjekt sobě samému. Pravdivost takové svobody je však zároveň pro subjekt nepravdou, nesvobodou pro to, co je jiné. Proto chybí obrat proti přírodnímu krásnu, přes nezměrný pokrok v pojetí umění jako něčeho duchovního, který tento obrat umožnil, destruktivní moment stejně tak málo jako pojmu důstojnosti vůči přírodě vůbec. Schillerovo jakkoli významné pojednání o půvabu a důstojnosti v tom vytváří cézuru. Ztráty, jež idealismus esteticky způsobil, se stanou pronikavě zřetelnými na jeho obětech, jako byl například Johann Peter Hebel, které propadly verdiktu o estetické důstojnosti, a přesto ji přežily tím, že ji skrze její existenci, která se idealistům zdála příliš konečná, pře-

vedli na vlastní omezenou konečnost. Snad nikde není vysušení všeho, co není ovládáno subjektem, temný stín idealismu tak eklatantní jako v estetice. Kdyby se započal proces revize přírodního krásna, týkal by se důstojnosti jako sebepovýšení zvířete člověka nad zvířeckost. Důstojnost se odhalí vzhledem ke zkušenosti s přírodou jako uzurpace subjektu, která to, co subjektu není podřízeno, to jest kvality, degraduje na pouhý materiál a jako zcela neurčitý potenciál odklízí z umění to, co umění podle svého vlastního pojmu potřebuje. Lidé nejsou důstojností pozitivně vybaveni, ta by byla jedině tím, čím lidé ještě nejsou. Kant ji proto kladl do inteligibilní sféry a nepřipisoval ji sféře empirické. Ve znamení této nálepky důstojnosti pro lidi, jací jsou, příznačné, jež rychle přešla do oné oficiální, které Schiller v duchu osmnáctého století přece jen nedůvěřoval, se stalo z umění rejdiště pravdy, krásna a dobra, jež v estetické reflexi odsunulo konzistentní díla na okraj toho, co široký a špinavý hlavní proud ducha valil s sebou.

Umělecké dílo, skrz naskrz θέσει, něco lidského, zastupuje to, co je φύσει, co není pouze pro subjekt, co by, řečeno s Kantem, bylo věcí o sobě. Umělecké dílo je tak identické se subjektem, jak by jednou musela být příroda sama se sebou. Osvobození z heteronomie látky, zvláště přírodních předmětů, nárok, že každý předmět může být uměním uchopen, učinil umění teprve vládcem sebe a zničil syrovost toho, co v něm nebylo zprostředkováno do ducha. Ale cesta tohoto pokroku, který překonal všechno, co takové identitě nevyhovovalo, byla také cestou ničení. Předtím se ve dvacátém století pojistila vzpomínka na autentická umělecká díla, která pod terorem idealismu upadla do nevážnosti. Záchranu takových jazykových výtvorů viděl Karl Kraus ve shodě se svou apologií toho, co kapitalismus utlačuje: zvířete, krajiny, ženy. Tomu by odpovídal příklon estetické teorie k přírodnímu krásnu. Hegel postrádal zjevně smysl pro to, že ryzí zkušenost z umění není možná bez oné, byť ještě těžko uchopitelné vrstvy, jejíž jméno, přírodní krásno, vymizelo. Její substancialita však zasahuje hluboko do moderny: u Prousta, jehož *Recherche* je uměleckým dílem a metafyzikou umění zároveň, platí zkušenost s kvetoucím hlohem jako prazákladní fe-

nomén estetického postoje. Autentická umělecká díla, která se oddávala ideji smíření s přírodou tím, že ze sebe činila úplnou druhou přírodu, hledala vždy, jako by nabírala dechu, sílu, jak ze sebe vystoupit. Protože identita nemá být jejich poslední slovo, hledala útěchu v první přírodě: poslední jednání Figara, které se hraje pod širým nebem, stejně jako Čarostřelec v okamžiku, v němž Agáta zpozoruje z altánu temnou noc. Jak velmi toto nadechnutí závisí na tom, co je zprostředkováno, na světě konvencí, je zjevné. Po dlouhá období se stupňoval cit pro přírodní krásno s utrpením na sebe odkázaného subjektu z upraveného a uspořádaného světa; tento cit nese stopu světobolu. Dokonce i Kant hájil určité pohrdání uměním vytvořeným člověkem, které stojí konvenčně proti přírodě. „Tato přednost přírodní krásy před krásou uměleckou – ačkoli přírodní by uměleckou mohla být, pokud jde o formu, dokonce překonána, přesto jako jediná je s to vzbuzovat bezprostřední zájem –, souhlasí s vysvětleným a důkladným způsobem myšlení všech lidí, kteří kultivovali svůj mravní cit.“[40] Z toho mluví Rousseau, a neméně ve větě: „Jestliže člověk, který má dost vkusu, aby mohl soudit o produktech krásného umění s největší správností a jemností, opustí rád pokoj, ve kterém lze najít ony krásy, které baví marnivost a nanejvýš společenské radosti, a obrátí se ke krásnu přírody, aby zde jaksi nalezl rozkoš pro svého ducha v myšlenkovém postupu, který nikdy nemůže úplně rozvinout: budeme na tuto jeho volbu pohlížet sami s úctou a budeme předpokládat krásnou duši, na kterou si nemůže činit nárok žádný znalec umění a milovník kvůli zájmu, který o své předměty má.“[41] Gesto vystoupení navenek sdílejí tyto teorie s uměleckými díly své doby. Kant připsal vznešenost, a tím ovšem i každé krásno vymykající se formálnímu hraní, přírodě. Hegel a jeho doba požadovali naproti tomu pojem umění, jež, jak to považovalo za samozřejmé dítě *dix-huitième*, „nebaví marnivost a společenské radosti“. Tím ale zanedbal zkušenost, jež se u Kanta vyjadřuje ještě bez překážky v buržoazně revolučním duchu, který považuje to, co je uděláno, za chybné, a protože se toto pro něho vůbec nestalo druhou přírodou, střeží obraz přírody první.

Jak velmi se pojem přírodního krásna historicky mění, ukazuje se nejpronikavěji na tom, že zřejmě teprve v průběhu deva-

tenáctého století se do něj začlenilo odvětví, které se musí jakožto oblast artefaktů považovat nejprve za protikladné přírodnímu krásnu, odvětví kulturní krajiny. Historické výtvory, často ve vztahu ke svému geografickému okolí, též mu asi příbuzné svým kamenným materiálem, byly pociťovány jako krásné. V jejich středu není, jako je tomu v umění, formový zákon, jsou zřídka plánovány, i když jejich řád kolem jádra kostela nebo tržiště ve výsledku občas zabíhá k něčemu podobnému, stejně jako vůbec ekonomicko-materiální podmínky ze sebe někdy vydávají umělecké formy. Jistě nemají charakter nedotknutelnosti, který je podle běžného názoru spojován s přírodním krásnem. Do kulturních krajin se vtiskly dějiny jako jejich výraz, historická kontinuita jako forma, a integrují je dynamicky, jak to ostatně u uměleckých děl obvykle bývá. Objev této vrstvy a její osvojení kolektivním senzoriem se datuje od romantismu, nejprve zřejmě od kultu zřícenin. S úpadkem romantismu klesla meziříše kulturní krajiny až k reklamnímu artiklu pro varhanní festivaly a pro nový pocit bezpečí; převládající urbanismus tady vstřebává jako ideologický doplněk to, co městskému organismu vyhovuje, a přesto nenese na čele stigmata tržní společnosti. Jestliže je však proto k radosti z každé staré zídky, z každé skupiny středověkých domů přimíseno špatné svědomí, pak tuto radost nicméně přežívá názor, který ji činí podezřelou. Pokud utilitaristicky zmrzačený pokrok činí povrchu země násilí, nedá si pozorování navzdory všem důkazům o opaku zcela vymluvit, že to, co je mimo tento trend a před ním, je ve své zaostalosti humánnější a lepší. Racionalizace není ještě racionální, universalita prostředkování se nepřeměňuje v živý život, a to propůjčuje stopám staré, jakkoli problematické a překonané, bezprostřednosti moment korektivního práva. Touha, která se jimi uklidňuje, je jimi oklamána, a stává se falešným naplněním sebe sama něčím zlým, se však legitimizuje odříkáním, jež permanentně způsobuje existující stav. Svých nejhlubších rezistenčních sil však kulturní krajina mohla dosáhnout tím, že výraz dějin, který ji zasahuje esteticky, je rozleptáván minulým utrpením. Podoba toho, co je omezeno, oblažuje, neboť tlak toho, co omezuje, nesmí být zapomenut, jeho obrazy jsou mementem.

Oduševněle žaluje v kulturní krajině, která se tu již podobá ruinám, kde stojí ještě domy, to, co od té doby zmlklo do nežalující obžaloby. Jestliže je dnes estetický vztah ke každé minulosti otráven reakční tendencí, s níž se tento vztah paktuje, pak bodové estetické vědomí není již lepší než to, co dimenze minulosti vymetá jako smetí. Bez historické připomínky by nebylo krásno. Osvobozené, zejména každého nacionalismu zbavené lidstvo by mohlo žít bez viny v souladu s minulostí a kulturní krajinou. Co se jeví na přírodě dějinám jako vzdálené a neochočené, patří – polemicky řečeno – historické fázi, v níž sociální pavučina byla utkána tak hustě, že se živí báli smrti udušením. V časových událostech, v nichž příroda vystupuje vůči člověku příliš mocně, není pro přírodní krásno prostor: zemědělská povolání, pro něž je jevící se příroda bezprostředním objektem činnosti, mají, jak známo, málo citu pro krajinu. Domněle nehistorické přírodní krásno má své historické jádro, které je legitimizuje právě tak, jako relativizuje jeho pojem. Tam, kde příroda nebyla reálně ovládnuta, děsil obraz její neovládanosti. Tím se vysvětluje podivná záliba dřívějších staletí v symetrických řádech přírody. Sentimentální zkušenost z přírody se těšila z nepravidelnosti, z neschematičnosti, v sympatii s duchem nominalismu. Snadno však civilizační pokrok klame lidi v tom, jak jsou stále ještě nechráněni. Štěstí z přírody bylo spjato s koncepcí subjektu jako něčeho pro sebe jsoucího a virtuálně v sobě nekonečného. Takto se projektuje do přírody a cítí se jí být jako něco odštěpeného blízko; jeho bezmocnost ve společnosti zkamenělé do druhé přírody se stala motorem útěku do zdánlivě první. U Kanta začal být strach před mocí přírody anachronický s vědomím svobody subjektu. To ustoupilo jeho strachu před trvalou nesvobodou. Obojí bylo ve zkušenosti s přírodním krásnem kontaminováno. Čím méně si tato zkušenost může nezkaleně důvěřovat, tím více se umění stává její podmínkou. Verlainovo *„la mer est plus belle que les cathédrales“* ohlašuje vysoce civilizovanou fázi a připravuje – jako vždycky, kdykoli příroda osvětluje výtvory člověka, jež nechtějí její zkušenost vyjádřit – léčivou hrůzu.

Jak je spjato přírodní krásno s krásnem uměleckým, se ukazuje na zkušenosti, která platí pro krásno přírodní. Vztahuje se na

přírodu jedině jako na jev, nikoli jako na látku práce a reprodukce života, natožpak jako na substrát vědy. Jako umělecká zkušenost je estetická zkušenost s přírodou zkušeností s obrazy. Příroda v podobě jevícího se krásna není vnímána jako objekt činnosti. Zřeknutí se cílů sebezáchovy – v umění emfatické – se uskutečňuje stejně i v estetické zkušenosti s přírodou. Potud není rozdíl mezi ní a zkušeností uměleckou vůbec takový. Zprostředkování lze ze vztahu umění k přírodě vyvozovat neméně než naopak. Umění není, jak nás přesvědčoval idealismus, příroda, ale chce splnit to, co příroda slibuje. Je toho schopno pouze tím, že tento slib ruší, v odvolání se samo na sebe. Potud je pravdivý Hegelův teorém, že umění se inspirovalo negativností, potřebností přírodního krásna; vpravdě proto, že příroda, pokud je definována jedině svou antitezí ke společnosti, není ještě vůbec tím, čím se jeví. Co příroda marně chce, uskutečňují umělecká díla: pozvedají oči vzhůru. Jevící se příroda sama poskytuje, pokud neslouží jako předmět akce, výraz melancholie či klidu nebo čehokoliv. Umění zastupuje přírodu tím, že ji odstraňuje *in effigie*: všechno naturalistické umění je přírodě blízké jen zdánlivě, protože ji analogicky k průmyslu omezuje na surovinu. Odpor subjektu proti empirické realitě v autonomním díle je též odporem proti bezprostředně se jevící přírodě, neboť to, co z ní vzchází, koinciduje tak málo s empirickou realitou jako v Kantově velkoryse rozporuplné koncepci věci o sobě se světem „fenoménů", kategoriálně konstituovaných předmětů. Historický pokrok umění se živil přírodním krásnem, jak vznikalo v raně měšťanských dobách z onoho vývoje, kdy něco z toho mohlo být překrouceně předvídáno v Hegelově podcenění přírodního krásna. Racionalita, která se stala estetickou, imanentní dispozicí s materiály, jež jí slouží k vytvoření díla, ústí do něčeho, co je podobné přírodnímu momentu v estetickém postoji. Quasiracionální tendence umění jako kritická rezignace na topoi, vypracování jednotlivých výtvorů v sobě až do krajnosti, jako produkty subjektivizace přibližují, nikoli však imitací, výtvory jako takové něčemu přírodnímu, co je zastřeno vševládným subjektem; „původ je cílem",[42] pokud někde, pak v umění. To, že zkušenost z přírodního krásna, alespoň podle svého subjektivního

vědomí, se drží mimo ovládání přírody, jako kdyby byla zpočátku bezprostřední, popisuje její sílu i její slabost. Její sílu, protože připomíná stav bez panství, který pravděpodobně nikdy neexistoval; její slabost, protože se právě tím rozplynula do oné amorfnosti, z níž povstal génius, a vůbec teprve dospěla k ideji svobody, která se realizovala ve stavu bez panství. Anamnéza svobody v přírodním krásnu vede k omylu, protože svobodu očekává ve starší nesvobodě. Přírodní krásno znamená do imaginace transponovaný, a tím možná nahrazený mýtus. Krásně zní zpěv ptáků: žádný cítící člověk, v němž přežívá něco z evropské tradice, by nezůstal bez dojetí nad zpěvem kosa po dešti. Přesto ve zpěvu ptáků číhá hrůza, protože to není zpěv, nýbrž poslušnost poutu, jež je obepíná. Hrůza se objevuje dokonce i v hrozbě ptačích rysů, k nimž přihlíželo staré věštění pravdy, vždy při věštbě neštěstí. Víceznačnost přírodního krásna má po obsahové stránce svou genezi v mýtech. Proto génius není schopen, jakmile se jednou probudí k sobě, spokojit se již s přírodním krásnem. Umění se ve svém narůstajícím prozaickém charakteru zbavuje zcela mýtu, a tím i pouta přírody, které však pokračuje v jejím subjektivním ovládání. Teprve to, co uniklo přírodě jako osudu, pomohlo k její restituci. Čím více je umění jako objekt propracováno subjektem a zbaveno pouhé intence subjektu, tím artikulovaněji hovoří podle modelu nepojmové, nikoli pevně věcné signifikativní řeči: bylo by to stejné, jako se označuje v tom, co se v období sentimentalismu nazývalo opotřebovanou a krásnou metaforou o knize přírody. Na cestě své racionality, a právě v ní, si lidstvo v umění všimlo všeho, na co racionalita zapomíná a co připomíná její druhá reflexe. Východiskem tohoto vývoje, ovšem pouze jednoho aspektu nového umění, je poznání, že přírodu stejně jako krásno nelze zobrazit, neboť přírodní krásno jako to, co se jeví, je samo obrazem. Jeho zobrazení má v sobě něco tautologického: tím, že zpředmětňuje to, co se jeví, je zároveň odstraňuje. Nijak esoterická reakce, která fialové vřesoviště, a dokonce namalovaný Matterhorn pociťuje jako kýč, přesahuje daleko takto exponované náměty; inervuje se zde nezobrazitelnost přírodního krásna vůbec. Tato nesnáz se aktualizuje v extrémech, čímž vkusová zóna imitace přírody zůstává o to

neosvětlenější. Zelený les německých impresionistů nemá vyšší hodnotu než Královské jezero hotelových malířů a francouzští malíři cítili přesně, proč jen zřídka volili čistou přírodu jako námět a proč, když se neodvraceli od něčeho tak umělého, jako byly baletky a jezdci na koních nebo odumřelá krajina Sisleyho zimy, prokládali své krajiny civilizačními znaky, které přispěly ke konstruktivní skeletizaci formy, například u Pissarra. Jak dalece vede zesilující se tabu zobrazení přírody k soucitu v jejím obrazu, těžko lze dohlédnout. Proustovo zjištění, že s Renoirem se změnilo samotné vnímání přírody, poskytuje nejen útěchu, kterou básník z impresionismu čerpal, nýbrž implikuje i hrůzu: z toho, že zvěcnění vztahů mezi lidmi nakazí každou zkušenost, a stane se doslova absolutním. Nejkrásnější dívčí tvář se stane ošklivou při pronikavé podobnosti s filmovou hvězdou, podle níž je koneckonců skutečně prefabrikována: ba i tam, kde existuje zkušenost s přirozeností jako s něčím neomezovaně individualizovaným, jako by byla uchráněna před řízením, záměrně klame. Přírodní krásno přechází ve věku svého totálního prostředkování ve svou karikaturu; v neposlední řadě úcta k němu vyvolávala v jeho vnímání askezi potud, pokud je pokryto etiketou zboží. Malba podle přírody byla i v minulosti autentická zřejmě jen jako *nature morte*: tam, kde uměla číst přírodu jako šifru něčeho historického, ne-li pomíjivosti všeho historického. Starozákonní zákaz obrazu má vedle stránky teologické i estetickou. Příkaz, že se nemá dělat žádný obraz, jmenovitě obraz něčeho vyššího, zároveň říká, že takový obraz není možný. To, co se v přírodě jeví, je jeho zdvojením v umění oloupeno právě o ono bytí o sobě, jímž se zkušenost z přírody sytí. Umění je věrné jevící se přírodě jedině tam, kde zpřítomňuje krajinu ve vyjádření její vlastní negativity; Borchardtovy „Verše napsané při pozorování kreseb krajiny“[43] toto vyslovily nedostižně a šokujícím způsobem. Zdá-li se malba s přírodou štastně smířená, jako třebas u Corota, má takové smíření index něčeho okamžitého – zvěčněná vůně je paradoxem.

Přírodní krásno, jak se přímo vnímá na jevící se přírodě, je bezprostředně kompromitováno rousseauovským *retournons*. Jak velmi klame vulgární antiteze techniky a přírody, je zřejmé z to-

ho, že právě příroda nezmírněná lidskou péčí, kterou nezasáhla žádná ruka, alpské morény a hromady kamení, se podobá průmyslovým skládkám, před nimiž společensky uznávaná estetická potřeba prchá. Jak průmyslově to v anorganickém světovém prostoru vypadá, se jednou ukáže. Stále ještě idylický pojem přírody by zůstal i ve své telurické expanzi, jako otisk totální techniky, provincionalismem maličkého ostrova. Technika, která podle schématu vypůjčeného koneckonců z buržoazní sexuální morálky měla přírodu znetvořit, by byla ve změněných výrobních vztazích právě tak schopna být při ní, a na ubohé zemi jí pomoci tam, kam příroda by možná chtěla. Vědomí dorostlo zkušenosti z přírody jen tehdy, když jako impresionistické malířství vstřebalo její jizvy. Tak se fixní pojem přírodního krásna dostává do pohybu. Rozšiřuje se tím, co již příroda není. Jinak je degradována na klamné fantasma. Vztah jevící se přírody k tomu, co je věcně mrtvé, je estetické zkušenosti z ní přístupný, neboť v každé přírodní zkušenosti tkví vlastně celá společnost. Nejenže dodává schémata percepce, nýbrž i předem zakládá kontrastem a podobností to, co se vždy nazývá přírodou. Přírodní zkušenost se spolukonstituuje schopností určité negace. S rozšířením techniky, ve skutečnosti ještě více totality směnného principu, přírodní krásno rostoucí měrou přechází do jemu kontrastující funkce a je integrováno do protichůdné zvěcněné skutečnosti. Pojem přírodního krásna, kdysi namířený proti ustrnulému a regulovanému chodu absolutismu, ztratil svou sílu, protože od buržoazní emancipace ve znamení údajně přirozených lidských práv nebyl zkušenostní svět zvěcněn méně, nýbrž více než v *dix-huitième*. Bezprostřední přírodní zkušenost, zbavená svého kritického ostří a podřazená směnnému vztahu – slovo cizinecký průmysl to zastupuje –, se stala nezávazně neutrální a apologetickou: příroda jako chráněný přírodní park a alibi. Přírodní krásno je ideologie jakožto předstírání bezprostřednosti pomocí zprostředkovanosti. Dokonce i přiměřená zkušenost s přírodním krásnem se podrobuje komplementární ideologii nevědomí. Jestliže se podle buržoazního mravu započítává lidem jako zásluha, že měli tolik smyslu pro přírodu – většinou se jim stal morálně narcistním uspokojením: jak dobrý

by člověk musel být, aby se tak vděčně mohl těšit –, pak již neexistuje žádná zdrženlivost, až ke smyslu pro všechno krásné ve svatebních oznámeních jakožto svědectví uboze scvrklé zkušenosti. To deformuje duši přírodní zkušenosti. Sotva z ní něco zbývá v organizovaném turismu. Cítit přírodu, zejména její ticho, se stalo řídkým privilegiem a znovu je to komerčně využitelné. Tím však kategorie přírodního krásna není prostě vyřízená. Nechuť o ní mluvit se projevuje nejsilněji tam, kde k ní přežívá láska. Slova „jak krásné" v nějaké krajině narušují její němou řeč a snižují její krásu: jevící se příroda chce mlčení, zatímco toho, kdo je schopen zkušenosti z ní, to nutí ke slovu, které osvobozuje od monadologického zajetí okamžikem. Obraz přírody přežívá, protože jeho dokonalá negace v artefaktu, která tento obraz zachraňuje, je nutně slepá vůči tomu, co je mimo buržoazní společnost, mimo její práci a její zboží. Přírodní krásno zůstává alegorií onoho, co je mimo, navzdory svému prostředkování společenskou imanencí. Podstrčí-li se však tato alegorie jako dosažený stav smíření, pak se snižuje k pomocnému prostředku, aby zastřela a ospravedlnila stav nesmířený, v němž je přece taková krása možná.

Ono „Ó, jak je krásná", jež podle jednoho Hebbelova verše ruší „oslavu přírody",[44] je napjatou koncentrací, která je přiměřená vzhledem k uměleckým dílům, nikoli k přírodě. Více ví o její kráse bezděčné vnímání. Ve své kontinuitě toto vnímání stoupá, někdy náhle, vzhůru. Čím intenzivněji se vnímá sama příroda, tím méně se postřehne její krása, pokud se jí někomu již mimovolně nedostává. Marná je většinou záměrná návštěva slavných vyhlídek, prominencí přírodního krásna. Výmluvnosti přírody škodí zpředmětnění, které vyvolává pozorné vnímání, a nakonec platí něco z toho i pro umělecká díla, jež lze zcela vnímat pouze v *temps durée*, jehož koncepce se u Bergsona zřejmě odvozuje z umělecké zkušenosti. Lze-li však přírodu vidět jaksi pouze slepě, pak jsou nevědomé vnímání a vzpomínání, esteticky neopominutelné, zároveň archaické rudimenty, jež jsou neslučitelné s rostoucí racionální zralostí. Čistá bezprostřednost k estetické zkušenosti nestačí. Kromě bezděčnosti potřebuje i vůli, koncentraci vědomí; rozpor nelze odstraňovat. Důsledně

kráčejíc vpřed otvírá se všechno krásno analýze, která zase obohacuje bezděčnost a jež by byla marná, kdyby v ní moment bezděčnosti netkvěl. Vzhledem ke krásnu obnovuje analytická reflexe *temps durée* jeho antitezí. Analýza končí v krásnu, jak by se muselo jevit dovršenému a na sebe zapomenuvšímu nevědomému vnímání. Tím popisuje subjektivně ještě jednou cestu, kterou objektivně v sobě popisuje umělecké dílo: adekvátní poznání estetična je spontánní produkt objektivních procesů, jež se v něm odehrávají díky svým napětím. Geneticky by měl esteticky postoj vyžadovat již v dětství důvěrnou znalost přírodního krásna, od jehož ideologického aspektu se odvrací, aby jej pak na druhé straně později zachránil ve vztahu k artefaktům.

Když se zostřil protiklad mezi bezprostředností a konvencí a horizont estetické zkušenosti se otevřel tomu, co se u Kanta nazývá vznešeností, začalo vědomí vnímat impozantní přírodní fenomény jako krásné. Tento typ postoje byl historicky efemérní. Tak polemický génius Karl Kraus, možná v souladu s *modern style* třeba Petera Altenberga, odmítal kult velkolepé krajiny a zjevně nepociťoval žádné štěstí z vysokých hor, jak se ho asi neomezeně dostává pouze vysokohorským turistům, a jemuž kritik kultury důvodně nedůvěřoval. Taková skepse k velké přírodě se evidentně rodí v uměleckém senzoriu. Při postupující diferenciaci se toto senzorium staví proti ztotožňování velkých plánů a kategorií s obsahem děl, jež převládá v idealistické filosofii. Zaměňovat obojí se mezitím stalo indexem amúzického postoje. Také abstraktní velikost přírody, kterou ještě obdivoval Kant a srovnával ji s mravním zákonem, je průhledná jako reflex buržoazní iluze velikosti, smyslu pro rekordy, kvantifikace a buržoazního kultu hrdinů. Této kritice uniká, že moment velikosti v přírodě poskytuje vnímateli též něco zcela odlišného, v čem má lidské panství své hranice a co připomíná bezmocnost všeho lidského hemžení. Tak mohl ještě Nietzsche v Sils Maria pociťovat, že „dva tisíce metrů nad mořem, nechť se mlčí o člověku". Takové fluktuace ve zkušenosti s přírodním krásnem zabraňují naprosto každému apriorismu teorie stejně jako umění. Kdo by chtěl přírodní krásno fixovat do invariantního pojmu, upadl by do směšnosti jako Husserl tam, kde uvádí, že *ambu-*

lando vnímá svěží zeleň trávníku. Ten, kdo mluví o přírodním krásnu, se dostává na okraj pokleslé poezie. Jedině pedant se odváží rozlišovat v přírodě krásno a ošklivost, ale bez takového rozlišování by byl pojem přírodního krásna prázdný. Ani kategorie, jako je formální velikost, které odporuje mikrologické vnímání krásna v přírodě, zřejmě nejautentičtějšího, ani třeba, jak si to představovala starší estetika, matematické symetrické poměry nepřinášejí kritéria přírodního krásna. Podle kánonu obecných pojmů je však nelze určit proto, že jeho vlastní pojem má svou substanci v tom, co se vymyká obecné pojmovosti. Jeho podstatná neurčitost se manifestuje v tom, že každá část přírody stejně jako všechno, co udělal člověk a co se projevilo jako příroda, jsou schopny stát se krásnými, září zde vnitřně. Takový výraz nemá s formálními proporcemi nic společného, nebo jen málo. Zároveň však se každý jednotlivý objekt přírody zakoušený jako krásný nabízí tak, jako by byl jediným krásnem na celé zemi; to přechází i na každé umělecké dílo. Zatímco mezi krásnem a nekrásnem v přírodě nelze kategoricky rozlišovat, přece je vědomí, jež se se zálibou noří do krásna, k rozlišování nuceno. Co lze v krásnu přírody kvalitativně rozlišovat, je třeba hledat, pokud vůbec, ve stupni, v němž promlouvá něco, co člověk neudělal, v jejím výrazu. V přírodě je krásné to, co se projevuje jako něco víc, než čím to je doslova hned na místě. Bez receptivity by takový objektivní výraz neexistoval, ale neredukuje se na subjekt, přírodní krásno ukazuje prvenství objektu v subjektivní zkušenosti. Je vnímáno jako něco naléhavě závazného stejně jako něco nepochopitelného, co tázavě očekává své řešení. Máloco z přírodního krásna se na umělecká díla přenáší tak dokonale jako tato podvojnost. Z tohoto hlediska je umění místo nápodobou přírody nápodobou přírodního krásna. Ta roste s alegorickou intencí, kterou dává najevo, aniž ji řeší; roste s významy, které se nezpředmětňují, jako je tomu v diskursivní řeči. Byly by zřejmě vesměs historické povahy, jako je Hölderlinův „Winkel von Hardt".[45] Nějaká skupina stromů se vyčleňuje jako krásná, krásnější než jiná, tam, kde se zdá jakkoli vágním znamením minulého děje; skála, která se na okamžik pohledu stane pradávným zvířetem, kdežto v dalším okamžiku se tato

podobnost zase rozplyne. Dimenze romantické zkušenosti, která se udržela mimo romantickou filosofii a vědomí, má v tom své místo. V přírodním krásnu spolupůsobí, podobně jako v hudbě a kaleidoskopicky střídavě, přírodní a historické prvky. Jedno může nastupovat místo druhého, a ve fluktuaci, nikoli v jednoznačnosti vztahů, žije přírodní krásno. Je to divadlo, jaké předvádějí mraky Shakespearových dramat, nebo jako osvětleným okrajům mraků blesky uchovávají zdání trvalosti. Jestliže umění nestvoří mračna, pokusí se o to dramata, která mračna zahrají; Shakespeare se toho dotýká ve scéně Hamleta s dvořany. Přírodní krásno jsou zastavené dějiny, zklidnělé dění. Kdykoli se uměleckým dílům právem přizná cit pro přírodu, odvolávají se na uvedený jev. Pouze tento cit je přes veškerou příbuznost s alegorickým postupem prchavý až k *déjà vu*, a je snad jako efemérní nejpodstatnější.

Pozici mezi Kantem a Hegelem zaujímá Humboldt též v tom, že trvá na přírodním krásnu, ale oproti Kantovu formalismu usiluje o jeho konkretizaci. Takto podal ve spise o Bascích, který Goethe neprávem zastínil svou Italskou cestou, kritiku přírody, aniž se tato kritika, jak by se dalo očekávat po sto padesáti letech, stala směšnou pro svou vážnost. Velkolepé skalní krajině Humboldt vytýká, že jí chybí stromy. Verš „Město má krásnou polohu, chybí mu však hora" se vysmívá takovým výrokům; stejná krajina by určitě uchvátila o padesát let později. Avšak naivita, která si nedá vzít užívání lidské soudnosti vůči mimoumělecké přírodě, osvědčuje k ní vztah, který je nesrovnatelně vřelejší než všude uspokojený obdiv. Rozum ve vztahu ke krajině nepředpokládá jen to, co je *prima facie* podezřelé, totiž racionalisticko-harmonistický dobový vkus, jenž dokonce počítá s mimolidskou sférou jako něčím na člověka naladěným. Kromě toho je živě napájen přírodní filosofií, která interpretuje přírodu jako něco o sobě smysluplného, jak to sdíleli Goethe se Schellingem. Jako tato koncepce je nenávratná i zkušenost z přírody, jíž se ona koncepce inspiruje. Ale kritika přírody není jen pýcha k absolutnu se vzpínajícího ducha. Má jistou oporu v předmětu. Jestliže je pravda, že všechno v přírodě může být chápáno jako krásné, pak stejně pravdivý je soud, že toskánská krajina je krásnější než oko-

lí Gelsenkirchenu. Vyblednutí přírodního krásna se shoduje s úpadkem přírodní filosofie. Ona však neumírá jen jako ingredient duchovních dějin; zkušenost, kterou filosofie a štěstí z přírody přinesly stejnou měrou, se rázně změnila. S přírodním krásnem je to podobné jako se vzděláním: prohlubuje se nezbytnou konsekvencí svého rozšíření. Humboldtova líčení přírody čelí každému srovnání: jeho líčení divoce se vlnícího Biskajského zálivu zaujímají střed mezi Kantovými nejpůsobivějšími větami o vznešenosti a Poeovým líčením Maelströmu, ale jsou neopakovatelně spjata se svým historickým okamžikem. Soud Solgerův a Hegelův, kteří z přízračné neurčitosti přírodního krásna vyvozovali jeho inferioritu, byl chybný. Goethe mohl ještě rozlišovat mezi objekty, jež byly a nebyly hodny malířství. To ho vedlo k tomu, že velebil motiv lovu a malbu vedut, které se již nelíbily ani obecnému vkusu vydavatelů jeho jubilejních vydání. Klasifikující omezenost Goethových soudů o přírodě je však konkretizací pořád ještě silnější než chytře nivelizující výrok, že všechno je stejně krásné. Vymezení přírodního krásna se ovšem pod tlakem vývoje malířství měnilo. Často se až příliš lacino poznamenávalo, že kýčové obrazy nakazily i samy západy slunce. Vinu na neštěstí týkajícím se teorie přírodního krásna nemá ani opravitelná slabost reflexí o něm, ani chudoba toho, co se hledá. Spíše je určeno svou neurčitostí vztahující se objektu neméně než k pojmu. Jako neurčitost antitetická k určením je přírodní krásno neurčitelné, a v tom příbuzné hudbě, která z takovéto nepředmětné podobnosti s přírodou dosáhla u Schuberta nejhlubších účinků. V přírodě stejně jako v hudbě zazáří to, co je krásné, aby hned zmizelo před pokusem se jej zmocnit. Umění nenapodobuje přírodu ani jednotlivé přírodní krásy, nýbrž přírodní krásno jako takové. To znamená nejen aporii přírodního krásna, nýbrž aporii estetiky vcelku. Její předmět se určuje jako neurčitelný, negativní. Proto umění potřebuje filosofii, která je interpretuje, aby se řeklo, co umění říci nemůže, zatímco to může říci pouze tím, že to neřekne. Paradoxy estetice diktuje její předmět: „Krásno vyžaduje možná otrocké napodobení toho, co je ve věcech nedefinovatelné.“[46] Jestliže je barbarské o něčem v přírodě říci, že je krásnější než něco jiného, pak nicméně nese pojem

krásna v přírodě jako něčeho nerozlišitelného takové barbarství teleologicky v sobě, kdežto vzorem šosáka zůstává ten, kdo je vůči krásnu v přírodě slepý. Základem je zde enigmatičnost řeči přírody. Taková nedostatečnost přírodního krásna mohla skutečně, podle Hegelovy nauky o stupních, spolupůsobit jako motivace emfatického umění, neboť v umění se to, co uniká, objektivizuje a evokuje k trvalosti: potud je pojmem, nikoli pouze jako v diskursivní logice. Slabost myšlení vzhledem k přírodnímu krásnu jakožto slabost subjektu a objektivní síla myšlení požadují, aby se enigmatičnost přírodního krásna v umění reflektovala, a tím, i když opět nikoli jako pojmovost o sobě, se pojmově určovala. „Poutníkova noční píseň" je nesrovnatelná ne proto, že v ní nemluví tolik subjekt – spíše by chtěla, jako v každém autentickém díle, skrze něj o tom mlčet –, nýbrž proto, že svou řečí imituje nevyslovitelnost řeči přírody. Norma by neměla znamenat nic jiného než to, že v básni by se měly forma a obsah shodovat, pokud mají být více než indiferentní frází.

Přírodní krásno je stopa toho, co je v poutu universální identity na věcech neidentické. Pokud toto pouto vládne, není zde pozitivně žádná neidentičnost. Proto zůstává přírodní krásno tak rozptýlené a nejisté jako to, co slibovalo, předstihuje všechno vnitřně lidské. Bolest vzhledem ke krásnu, která není nikde živější než ve zkušenosti s přírodou, je právě tak touhou po tom, co krásno slibuje, aniž se zde odhaluje jako utrpení z nedostatečnosti jevu, který krásno zklamává tím, že se mu chce vyrovnat. To pokračuje ve vztahu k uměleckým dílům. Vnímatel podepisuje, nezáměrně a nevědomě, smlouvu s dílem, aby se mu podřídil, a tak je přiměl k řeči. Ve slíbené receptivitě přežívá v přírodě vydechnutí, čisté odevzdání se. Přírodní krásno sdílí slabost každého slibu s jeho nezrušitelností. Jakkoli se slova odrážejí od přírody a zrazují její řeč ve prospěch řeči, která se od její kvalitativně liší – žádná kritika přírodní teleologie nemůže odstranit to, že jižní země mají bezoblačné dny, jež jsou, jako by na to čekaly, právě tak vnímány. Tím, že se tak zářivě a nerušeně sklánějí ke konci, jako začaly, vyplývá z nich, že nic není celkem ztraceno, všechno může být dobré: „Smrti, posaď se na lůžko, a vy, srdce, slyšte, co se děje: / Starý muž ukazuje do sla-

bého svitu / Pod okrajem první modři: / Za Boha ještě nezrozeného / Vám ručím: / Světe, ať je ti sebehůře, / Den znovu začíná a všechno je ještě tvé!"[47] Obraz nejstaršího v přírodě je naopak šifrou něčeho ještě nejsoucího, možného: jako jeho jev je více než to, co tu je, ale již reflexe toho je téměř zločinem. To, že příroda takto mluví, o tom se nedá soudit, to ať je skryto, neboť její řeč není soud; zrovna tak málo je však pouze klamnou útěchou, v níž se zrcadlí touha. V nejistotě pokračuje v přírodním krásnu dědictví dvojznačnosti mýtu, zatímco jeho echo, útěcha, se v jevící se přírodě od mýtu vzdaluje. Proti filosofům identity je pro Hegela přírodní krásno prosyceno pravdou, ale zahaluje se v okamžiku největší blízkosti. Také v tom se umění poučilo od přírodního krásna. Ale hranice vůči fetišismu přírody, panteistická výmluva, která by nebyla ničím jiným než afirmativní maskou nekonečného osudu, se vede proto, že příroda, jak se ve svém krásnu jemně, smrtelně pohybuje, ještě vůbec neexistuje. Ostych před přírodním krásnem pochází z toho, že se porušuje to, co tím ještě není, že se chápe jako to, co je. Důstojnost přírody je důstojností toho, co ještě není a co odmítá intencionální zlidštění svým výrazem. To přešlo do hermetického charakteru umění, do jeho Hölderlinem poučené rezignace na každý užitek, i kdyby měl být sublimován vložením lidského smyslu, neboť komunikace je přizpůsobením se duchu užitečnosti, kterou se zařazuje mezi zboží, a to, co se dnes nazývá smyslem, participuje na tomto zlořádu. Co je v uměleckých dílech bez skulin, spojené, v sobě spočívající, je nápodobou mlčení, ze kterého mluví sama příroda. Krásno v přírodě je proti vládnoucímu principu stejně jako proti difúzní různosti něco jiného; jemu se rovná to, co je smířené.

Hegel přechází k uměleckému krásnu od krásna přírodního, jež zpočátku pouze připouští: „Jako smyslově objektivní idea je nyní život v přírodě krásný, pokud má pravda, idea ve své první přírodní podobě bezprostřední jsoucno v jednotlivé přiměřené skutečnosti."[48] Tato věta, která přírodní krásno činí předem chudší, než je, nabízí paradigma konsekventní estetiky: tato věta vyplývá z identifikace skutečného s rozumným, nebo specifičtěji: z určení přírody jako ideje ve své jinakosti. Tato idea se zde

shora připisuje přírodnímu krásnu k dobru. Krása přírody vyplývá z Hegelovy teodiceje skutečnosti. Protože idea nemůže existovat jinak, než jak se realizuje, je její primární projev nebo „první přírodní podoba" „přiměřená", a proto krásná. Je to hned dialekticky omezeno: příroda jako duch, zřejmě polemická myšlenka proti Schellingovi, dále nenásledovala, protože má být duchem v jeho jinakosti, nikoli přímo na něj redukovatelná. Pokrok kritického vědomí v tom je zjevný. Hegelovský pohyb pojmu hledá přímo nevyslovitelnou pravdu v pojmenování toho, co je partikulární, omezené, mrtvé a falešné. To nechává přírodní krásno zmizet, sotvaže vystoupilo: „Tato pouze smyslová bezprostřednost působí, že živé přírodní krásno není ani krásno samo pro sebe, ani není krásné od sebe sama a vytvořeno kvůli krásnému zjevu. Přírodní krása je krásná pouze pro jiné, tj. pro nás, pro vědomí, které krásu chápe."[49] Tím se zřejmě zanedbala esence přírodního krásna, anamnéza právě toho, co není pouze pro jiné. Taková kritika přírodního krásna sleduje topos Hegelovy estetiky v celku, její objektivistický obrat proti kontingenci subjektivního pociťování. Právě krásno, které se představuje jako nezávislé na subjektu, jako něco naprosto neudělaného, upadá do podezření ze slabosti subjektivity; s ní ztožňuje Hegel přímo neurčitost přírodního krásna. Hegelova estetika vůbec postrádá cit pro všechno mluvící, jež by nebylo signifikativní; totéž se týká i jeho teorie řeči.[50] Proti Hegelovi by bylo třeba imanentně argumentovat tím, že jeho vlastní vymezení přírody jako ducha v jeho jinakosti je klade nejen do kontrastu, nýbrž obojí též spojuje, aniž se dále dotazuje po spojujícím momentu v estetice stejně jako v přírodní filosofii jeho systému. Hegelův objektivní idealismus se v estetice stává příkrým, blíže nereflektovaným straněním subjektivnímu duchu. Pravdivé je zde to, že přírodní krásno, náhlý příslib něčeho nejvyššího, nemůže zůstat uzavřeno v sobě, nýbrž zcela je zachraňuje teprve vědomí, jež se staví proti němu. Co Hegel podstatně namítá proti přírodnímu krásnu, je přiměřené jeho kritice estetického formalismu, a tím hravé hédonističnosti, jíž odpuzovalo emancipovaného měšťanského ducha osmnácté století. „Forma přírodního krásna jakožto abstraktní forma je jednak určitá, jednak obsahuje jednotu

a abstraktní vztah k sobě... Tento druh formy je tím, co se nazývá pravidelností, symetrií, dále zákonitostí a konečně harmonií."[51] Hegel mluví se sympatií o pronikání disonance, hluchý k tomu, jak velké místo má v přírodním krásnu. Touto intencí předběhla estetická teorie na své hegelovské úrovni umění. Teprve jako neutralizovaná přemoudřelá znalost zůstává umění po Hegelovi za teorií pozadu. Pouze formální „matematické" vztahy, jež měly kdysi zakládat přírodní krásno, se staví proti živému duchu a potkává je verdikt něčeho subalterního a zcela banálního: krása pravidelnosti je „krásou abstraktní schopnosti rozvažovací".[52] Pohrdání racionalistickou estetikou však kalí Hegelův pohled na to, co v přírodě uniká její pojmové síti. Doslovný se zdá být pojem subalternosti při přechodu od přírodního krásna ke krásnu uměleckému: „Tento podstatný nedostatek [přírodního krásna] nás nyní vede k nutnosti ideálu, který v přírodě nelze najít a ve srovnání s nímž se přírodní krása jeví jako podřadná."[53] Přírodní krásno je však podřadné pro ty, kdo je velebí, nikoli o sobě. Může-li určitost umění předstihnout určitost přírody, pak má přece svůj vzor v jejím výrazu, a ne v duchu, kterého jí lidé propůjčují. Pojem ideálu jako něčeho daného, jímž by se umění mělo řídit, co by bylo „vyčištěno", je vzhledem k umění vnější. Idealistická pýcha vůči tomu v přírodě, co není sám duch, se mstí tím, co je v umění více než jeho duch subjektivní. Bezčasový ideál se stává sádrovou náhražkou; osud dramatiky Hebbelovy, jejíž pozice vůbec nebyla tak daleko od pozic Hegelových, to snad v dějinách německé literatury dokládá velmi jasně. Hegel dedukuje umění, dosti racionalisticky, s podivuhodnou abstrakcí z jeho reálné historické geneze, z nedostatečnosti přírody: „Nutnost uměleckého krásna vyplývá proto z nedostatků bezprostřední skutečnosti a jeho úkol musí být vytyčen tak, že umělecké krásno je povoláno k tomu, aby zjev žití a především oduševnění duchem znázornilo též navenek v jeho svobodě a aby vnějšek učinilo přiměřeným jeho pojmu. Pak teprve je pravda vyzvednuta z toho, co ji v čase obklopuje, ze svého rozběhnutí do vnějšku v řadě konečností, a získává zároveň vnější zjev, z něhož již nevyhlíží chudoba přírody a prózy, nýbrž jsoucno důstojné pravdy."[54] Žíla Hegelovy filosofie se v této pasáži obnažuje: přírodní krás-

no dosahuje svého práva jedině svým zánikem, tím, že jeho nedostatek se instaluje jako raison d'être krásna uměleckého. Zároveň je svým „posláním" subsumováno cíli, a to jasně afirmativnímu, poslušnému buržoazního toposu, jejž lze datovat přinejmenším až k d'Alembertovi a Saint-Simonovi. Avšak, co Hegel vypočítává jako nedostatek přírodního krásna, to, že se vymyká pevnému pojmu, je podstatou krásna samého. V Hegelově přechodu od přírody k umění nelze naproti tomu nalézt osvědčenou víceznačnost „překonání". Přírodní krásno zhasne, aniž je znovu poznáno v umění. Protože není ovládáno a určeno duchem, považuje je Hegel za předestetické. Ale vládnoucí duch je instrumentem, nikoli obsahem umění. Hegel nazývá přírodní krásno prozaickým. Formule, jež označuje asymetričnost, kterou Hegel u přírodního krásna přehlíží, je zároveň slepá k rozvoji novějšího umění, jež by se všude mohlo chápat z hlediska pronikání prózy do samého zákona formy. Próza je ničím nezničitelný reflex odkouzlení světa v umění, nejen jeho adaptace na omezenou užitečnost. Co před prózou pouze ustupuje, stává se kořistí libovůle čistě nařízené stylizace. Vývojová tendence nebyla ještě v Hegelově době zcela vidět, nijak se nekryje s realismem, nýbrž se týká autonomních, od vztahu k předmětnosti jako topoi osvobozených postupů. Proti ní zůstává Hegelova estetika klasicistně reakční. U Kanta byla klasicistní koncepce krásna slučitelná s koncepcí krásna přírodního, Hegel obětuje přírodní krásno subjektivnímu duchu, kterého však subordinuje s ním neslučitelnému a vnějšímu klasicismu, možná ze strachu před dialektikou, jež ani vzhledem k ideji krásna nezůstává v klidu. Hegelova kritika Kantova formalismu by musela přivést k platnosti neformální konkrétnost. S tím Hegel není srozuměn; možná proto zaměňuje materiální momenty umění s jeho předmětným obsahem. Tím, že odvrhuje to, co je v přírodním krásnu prchavé, stejně jako záměrně všechno nepojmové, stává se omezeně lhostejným vůči centrálnímu motivu umění dotýkat se pravdy v tom, co uniká, co je pomíjivé. Hegelova filosofie před krásnem selhává, protože navzájem ztotožňuje kvůli souhrnu jejich prostředkování rozum a skutečnost, hypostazuje úpravu všeho jsoucna subjektivitou jako absolutnem. Neidentičnost je pro He-

gela vhodná jedině jako pouto subjektivity místo toho, aby určoval zkušenost z této neidentičnosti jako *telos* estetického subjektu, jako jeho emancipaci. Postupující dialektická estetika se nutně stává kritikou i její hegelovské podoby.

Dialekticky znamená přechod od krásna přírodního k uměleckému změnu vlády. Umělecké krásno je to, co je v obraze ovládnuto objektivně, co transcenduje díky své objektivitě vládu. Umělecká díla se jí vytrhávají tím, že estetický postoj, jemuž se dostává přírodního krásna, proměňují v produktivní práci, která má svůj model v práci materiální. Jako disponující stejně jako usmířená řeč lidí by se umění chtělo zase dostat k tomu, co se lidem v řeči přírody zatemňuje. Umělecká díla mají s idealistickou filosofií společné to, že posunují smíření do identity se subjektem; v tomto smyslu má tato filosofie opravdu, jako u Schellinga, umění jako vzor, ne naopak. Umělecká díla extrémně rozšiřují sféru vlády lidstva, ne však doslovně, nýbrž díky tomu, že kladou pro sebe sféru, která se právě pro svou kladenou imanenci liší od vlády reálné, a tím ji v její heteronomii neguje. Pouze takto polárně, nikoli pseudomorfózou umění do přírody, jsou obě sféry vzájemně prostředkovány. Čím přísněji se umělecká díla zdržují přírodnosti a zobrazení přírody, tím více se zdařilá díla blíží přírodě. Estetická objektivita, obraz bytí přírody o sobě, prosazuje čistě subjektivní teleologický moment jednoty; jedině tím se díla stávají podobnými přírodě. Každá partikulární podobnost je naproti tomu náhodná, většinou vůči umění cizí a věcná. Pocit nutnosti uměleckého díla je pro takovou objektivitu jen jiným vyjádřením. Pojem nutnosti, jak vysvětluje Benjamin, běžné dějiny ducha zneužívají. Usiluje se o pochopení nebo ospravedlnění fenoménů, většinou historických, k nimž už jinak nelze vytvořit žádný vztah, že se označí jako nutné, jako když se třeba velebí nudná hudba jako předstupeň nějaké velké hudby. Důkaz pro takovou nutnost nelze nikdy podat: ani v jednotlivém uměleckém díle, ani v historickém vztahu uměleckých děl a slohů navzájem neexistuje průhledná zákonitost po způsobu přírodních věd, a s psychologickou to není lepší. V umění se nedá mluvit o nutnosti *more scientifico*, nýbrž jedině potud, pokud dílo silou své uzavřenosti působí evi-

denci svého bytí tak a nejinak,[55] jako by zde naprosto muselo být, nebylo možné si je odmyslet. Bytí o sobě, jemuž se umělecká díla oddávají, není nápodobou něčeho skutečného, nýbrž je anticipací bytí o sobě, jež ještě vůbec není, něčeho neznámého a subjektem veskrze se určujícího. Díla říkají, že něco o sobě existuje, nic o tom nepredikují. Ve skutečnosti se umění svou spiritualizací, která se v něm odehrála v posledních dvou stech letech a kterou dozrálo, neodcizilo přírodě, jak by to chtělo zvěcněné vědomí, nýbrž se vlastní podobou přiblížilo přírodnímu krásnu. Teorie umění, která jeho tendenci k subjektivizaci prostě ztotožňuje s vývojem vědy podle subjektivního rozumu, propásla kvůli plauzibilitě obsah uměleckého vývoje. Umění by chtělo realizovat lidskými prostředky projev toho, co není lidské. Čistý výraz uměleckých děl, osvobozený od rušivé věcnosti i od takzvané přírodní látky, konverguje k přírodě, tak jako se v nejautentičtějších dílech Antona Weberna čistý tón, na nějž se tato díla kvůli subjektivní senzibilitě redukují, přeměňuje v přírodní zvuk: ovšem ve zvuk přírody výmluvné, v její řeč, nikoli v obraz její části. Subjektivní propracování umění jako nepojmové řeči je ve stavu racionality jediná podoba, v níž se odráží něco jako řeč stvoření, s paradoxem, že to, co se odráží, je blokováno. Umění se snaží napodobit výraz, který by nebyl vloženou lidskou intencí. Tato je pouze jeho vehikulem. Čím dokonalejší je umělecké dílo, tím více od něj odpadají intence. Zprostředkovaná příroda jako pravdivý obsah umění tvoří bezprostředně její opak. Jestliže je řeč přírody němá, pak se umění snaží přivést němost k řeči, exponuje nezdar nepřekonatelným rozporem mezi idejí, která zakazuje zoufalé úsilí, a tou, jíž úsilí platí, idejí něčeho zcela nezáměrného.

Krása přírody záleží v tom, že se zdá říkat více, než je. Vytrhnout onen nadbytek z jeho náhodnosti, zmocnit se jeho zdání, určit jej jako zdání, jako něco neskutečného jej i negovat, to je idea umění. Nadbytek vytvořený člověkem nezaručuje jako takový metafysický obsah umění. Ten by mohl být zcela nicotný, a přesto by mohla umělecká díla nadbytek klást jako to, co se jeví.

Uměleckými díly se stávají právě vytvořením tohoto nadbytku; produkují svou vlastní transcendenci, nejsou jejím dějištěm, a tím se od transcendence odlišují. Její místo v uměleckém díle je v souvislosti jeho momentů. Tím, že na takovou souvislost útočí, stejně jako se jí přizpůsobují, překračují jev, jímž jsou, ale toto překročení může být neskutečné. V tomto překročení, ne dříve, vůbec sotva asi svými významy, jsou umělecká díla něčím duchovním. Jejich transcendence je jejich řeč nebo jejich písmo, ale bez významu, nebo přesněji s vykleštěným či zastřeným významem. Subjektivně prostředkována manifestuje se transcendence objektivně, ale tím spíše desultorně. Umění klesá pod svůj pojem tam, kde transcendence nedosahuje, odumělečťuje se. Zrazuje ji však stejně tam, kde ji hledá jako souvislost působení. To implikuje podstatné kritérium nového umění. Kompozice selhávají jako zvukové kulisy nebo jako pouze prezentovaný materiál, stejně jako obrazy, kde geometrické sítě, na něž se redukují, zůstávají v redukci, čím jsou; odtud relevance úchylek od matematických forem ve všech dílech, jež jich užívají. Úsilí o hrůzu již nestačí: nedostavuje se. Jedním z paradoxů uměleckých děl je, že přece nesmějí klást to, co kladou; tím se měří jejich substancialita.

K popisu nadbytku nestačí psychologická definice tvaru, podle níž celek je více než jeho části, neboť nadbytek není prostě souvislost, nýbrž něco jiného, touto souvislostí prostředkovaného, a přesto od ní odděleného. Umělecké momenty ve své souvislosti sugerují to, co jim uniká. Přitom se však naráží na antinomii z hlediska filosofie dějin. Benjamin u tematiky aury, jejíž pojem se kvůli její uzavřenosti velmi blíží jevu, který poukazuje nad sebe, upozornil na to, že Baudelairem zahájený vývoj auru, například jako „atmosféru", tabuizuje:[56] již u Baudelaira je transcendence uměleckého jevu ovlivňována a negována zároveň. Z tohoto hlediska se odumělečtění umění nevymezuje pouze jako stupeň jeho likvidace, nýbrž i jako jeho vývojová tendence. Nicméně v mezitím socializované vzpouře proti auře a atmosféře nezaniklo prostě ono zapraskání, v němž se projevoval nadbytek fenoménu proti fenoménu samému. Je potřeba jen srovnat dobré básně Brechtovy, které se chovají, jako by byly protoko-

lárními větami, s básněni špatnými, od autorů, u nichž se vzpoura proti poetizování zvrací zpět do předestetična. Co je v odkouzlené lyrice Brechtově zásadně odlišné od simplicistního projevu, vytváří její eminentní úroveň. Erich Kahler to dobře viděl jako první, báseň o dvou jeřábech pro to svědčí nejvíce.[57] Estetická transcendence a ztráta kouzla dospívají k unisonu v mlčení: v Beckettově *oeuvre*. To, že smysluprázdná řeč nic neříká, zakládá její afinitu ke zmlknutí. Možná je každý výraz – nejbližší tomu, co je transcendující – tak plný mlčení, jako ve velké nové hudbě nemá nic tolik výrazu jako to, co zhasíná, tón vystupující nahý z hutného tvaru, v němž umění vlastním vývojem ústí do svého přírodního momentu.

Okamžik výrazu v uměleckých dílech však není jejich redukcí na jejich materiál jako na něco bezprostředního, nýbrž sám je velmi zprostředkován. Jevy v pregnantním smyslu, ve smyslu něčeho jiného, se umělecká díla stávají tam, kde se akcent na neskutečnost týká jejich vlastní skutečnosti. Právě imanentní charakter aktu jim, pokud ještě mohou být vůbec realizována ve svém materiálu jako to, co trvá, propůjčuje něco momentálního, náhlého. To registruje pocit, že při setkání s každým významným dílem jsme něčím překonáváni. Z toho přijímají všechna umělecká díla, stejně jako přírodní krásno, svou podobnost hudbě, kterou kdysi připomínalo jméno Múzy. Trpělivou kontemplací se umělecká díla dostávají do pohybu. Potud jsou opravdu nápodobami pradávné hrůzy ve věku zpředmětnění: děsivost tohoto věku se opakuje před zpředmětněnými objekty. Čím hlubší je χωρισμόσ mezi vymezovanými, vzájemně oddělenými jednotlivými věcmi a vybledávající podstatou, tím zapadleji svítí oči uměleckých děl, jediné anamnézy toho, co by mělo mít své místo mimo χωρισμόσ. Protože hrůza zanikla, a přece přežívá, objektivizují ji umělecká díla jako její nápodoby, neboť kdyby se někdy lidé chtěli ve své bezmocnosti před přírodou bát hrůzy jako skutečné, jejich strach před ní by nebyl menší ani bezdůvodný proto, že hrůza by zmizela. Veškeré osvícenství je provázeno strachem, že může zmizet to, co uvedlo do pohybu a co hrozí pohltit, totiž pravda. Osvícenství odkázáno samo na sebe se vzdaluje tomu, co je neklamně objektivní a čeho mohlo dosáh-

nout: proto s ním zůstává z potřeby vlastní pravdy spojen tlak k tomu, aby pevně třímalo to, co je souzeno ve jménu pravdy. Umění je taková Mnémosyné. Okamžik zjevení je však v dílech paradoxní jednotou či shodou toho, co mizí a uchovává se. Umělecká díla jsou právě tak dobře něčím klidným, jako dynamickým: takové druhy osvědčené kultury, jako jsou *tableaux* v cirkusových scénách a revuích, možná již mechanické obrazy vodních umění v sedmnáctém století, jsou přiznáním toho, co autentická umělecká díla v sobě skrývají jako svou tajemnou apriornost. Zůstávají přitom osvícená, protože by chtěla uvedenou hrůzu, nezměrnou v magickém pravěku, učinit lidem souměřitelnou. Hegelova formulace o umění jako pokusu odstranit cizost se tohoto dotkla.[58] V artefaktu se hrůza osvobozuje od mytického klamu svého bytí o sobě, aniž se tím však nivelizuje na subjektivního ducha. Osamostatnění uměleckých děl, jejich objektivace lidmi, je konfrontuje s hrůzou jako s něčím nezmírněným a ještě nikdy neexistujícím. Akt odcizení v takové objektivaci, který uskutečňuje každé umělecké dílo, je korektivní. Umělecká díla jsou neutralizovanými, a tím kvalitativně proměněnými epifaniemi. Jestliže se antická božstva měla prchavě zjevovat na svých kultovních místech nebo se alespoň zjevovala v dávné minulosti, pak se ono zjevování stalo permanentním zákonem uměleckých děl za cenu tělesnosti toho, co se zjevuje. Nejvíce se uměleckému dílu blíží jako zjevení *apparition*,[59] nebeské zjevení. Umělecká díla se s ním shodují v tom, jak se toto vznáší nad lidmi, vytrhuje je z jejich záměrů a ze světa věcí. Umělecká díla, z nichž bylo *apparition* beze stopy vyhnáno, nejsou ničím jiným než slupkami, horší než pouhé jsoucno, protože ani ničemu neslouží. V ničem nepřipomínají umělecká díla máná tak silně jako v jejím extrémním protikladu, v subjektivně kladené konstrukci nevyhnutelnosti. Okamžik, jímž umělecká díla jsou, prorazil přinejmenším v dílech tradičních, kde se stala totalitou ze svých partikulárních momentů. Plodný moment jejich objektivace je ten, který je koncentruje ke zjevení, netkví pouze ve výrazových vlastnostech, jež jsou v uměleckém díle roztroušeny. Díla překonávají věcný svět svou vlastní věcností, svou artificiální objektivací. Stávají se výmluvnými díky

rozžíhání věci a zjevení. Jsou věcmi, jimž náleží se zjevit. Jejich imanentní proces vystupuje navenek jako jejich vlastní čin, nikoli jako to, co v nich lidé udělali, a nikoli pouze pro lidi.

Prototypický pro umělecká díla je fenomén ohňostroje, který kvůli své prchavosti a jako prázdná zábava může být sotva hoden teoretického pohledu; jedině Valéry sledoval myšlenkové pochody, jež přinejmenším vedou do jeho blízkosti. Je to *apparition* κατ' εξοχήν: co se zjevuje empiricky, osvobozeno od břemene empirie jako břemene trvání, nebeské znamení a stvořené v jednom, mene tekel, zazářivší a zanikající písmo, které nelze číst podle jeho významu. Oddělení estetické oblasti do naprostého vzdálení se účelu něčeho veskrze efemérního nezůstává jejím formálním vymezením. Umělecká díla se neliší od chybující jsoucnosti vyšší dokonalostí, nýbrž stejně jako ohňostroj tím, že se vyzářením aktualizují do vyjadřujícího se zjevu. Nejsou něčím jiným pouze vůči empirii: všechno v nich se stává jiným. O tom v uměleckých dílech mluví nejsilněji předumělecké vědomí, jež podléhá vábení, které teprve vůbec k umění vede, přičemž prostředkuje mezi uměním a empirií. Zatímco předumělecká vrstva se svým využitím stává jedovatou, až ji umělecká díla vylučují, přežívá v nich v sublimované podobě. Obsahují méně ideality, než aby kvůli svému zduchovnění slibovala blokovat nebo popírat smyslovost. Tato kvalita se stává pochopitelnou u fenoménů, od nichž se estetická zkušenost emancipovala, v reliktech umění jaksi umění vzdáleného, právem či neprávem označovaného jako nízké, jako je cirkus, k němuž se ve Francii obrátili kubističtí malíři a teoretikové, v Německu pak Wedekind. Umění, jež Wedekind nazval tělesné, nejenže nezaostalo za oduševnělým, nebylo prostě ani jeho doplňkem: jako bezintencionální bylo též jeho vzorem. Každé umělecké dílo svou pouhou existencí, jako odcizenosti cizí umělecké dílo, se odvolává na cirkus, je však ztraceno, pokud se jej snaží napodobit. Nikoli přímo skrze *apparition*, jedině opačnou tendencí vůči němu se umění stává obrazem. Předumělecká vrstva umění je zároveň mementem jeho antikulturního rysu, jeho nedůvěry ke své antitezi vůči empirickému světu, která nechává empirický svět neosvětlen. Významná umělecká díla usilují o to, aby nic-

méně tuto umění nepřátelskou vrstvu absorbovala. Tam, kde tato vrstva, jako podezřelá z infantilnosti, chybí, spirituální komorní hudbě poslední stopa stojícího houslisty, iluzionistickému dramatu poslední kulisové kouzlo, umění kapituluje. Také nad Beckettovým Koncem hry se zvedá opona plná příslibů; divadelní hry a praktiky, které ji vynechávají, přeskakují s bezmocným trikem její stín. Okamžik, kdy se opona zvedá, je však očekáváním *apparition*. Chtějí-li Beckettovy hry, šeré jako západ slunce či zánik světa, vyhnat pestrost cirkusu, pak jsou mu věrné v tom, že se odehrávají na jevišti a že se ví, jak velmi se jejich antihrdinové inspirovali klauny a filmovou groteskou. Nezříkají se pak ani, přes veškerou *austerity*, nijak úplně kostýmu a kulisy: sluha Clov, který by chtěl marně uniknout, nosí komicky zastaralý kostým cestujícího Angličana, hromada písku v *Happy Days* se rovná útvarům z amerického Západu: zůstává vůbec otázka, zda nejabstraktnější malířské výtvory nepřinášejí svým materiálem a jeho vizuální organizací zbytky předmětnosti, kterou vyřazují z oběhu. Sama umělecká díla, jež si neúplatně zapovídají oddech a útěchu, nestírají lesk, získávají jej tím více, čím jsou zdařilejší. Ten dnes přešel právě na bezútěšná díla. Jejich odcizenost účelu sympatizuje přes propast věků se zbytečnými tuláky, jimž nijak nevyhovuje pevné vlastnictví a usedlá civilizace. Mezi potížemi umění není dnes poslední ta, že se za *apparition* stydí, aniž je však může odvrhnout: tím, že se umění stalo samo sobě průhledným až do konstitutivního zdání, které se mu svou průhledností jeví jako nepravdivé, ohlodává svou možnost, podle Hegela ne již substanciálně. Nejapný vojenský vtip z vilémovských dob vypráví o důstojnickém sluhovi, jejž jeho představený pošle jednoho krásného dne do zoologické zahrady. Sluha se vrátí rozčilený a říká: Pane poručíku, taková zvířata neexistují. Jeho způsob reakce potřebuje estetickou zkušenost v oné míře, v jaké je tento způsob vůči pojmu umění cizí. Se sluhovým θαυμάζειν se vylučují též umělecká díla; Kleeův Angelus Novus vyvolává stejné překvapení nad zvířecími lidskými postavami indické mytologie. V každém ryzím uměleckém díle se objevuje něco, co neexistuje. Neskládá je ve fantazii dohromady z roztroušených prvků toho, co je. Připravuje se z konste-

lací, jež se stávají šiframi, aniž však stejně jako fantazie to, co je šifrováno, předvádí zraku jako bezprostřední jsoucnost. Od přírodního krásna se přitom to, co je v uměleckých dílech zašifrováno, tedy jedna strana jejich *apparition*, liší tím, že sice rovněž odmítá jednoznačnost soudu, ale ve svém vlastním tvaru, v onom jak, jež díla obracejí k tomu, co předstírají, získávají největší určitost. Tím horlivě napodobují syntézy signifikativního myšlení, svého nesmiřitelného nepřítele.

Otázka pravdivosti umění má svůj podnět v projevu nejsoucnosti, toho, co není, jako by to bylo. Umění již svou pouhou formou slibuje to, co není, ohlašuje objektivně, byť i slabě nárok, že musí být též možné to, co není, protože se jeví. Neutišitelná touha tváří v tvář krásnu, pro niž Platón se svěžestí toho, co je po prvé, našel slova, je touhou po splnění slibu. Je to verdikt nad idealistickou filosofií umění, že nebyla s to přinést formuli *promesse du bonheur*. Tím, že teoreticky přísahala na to, co umělecké dílo symbolizuje, prohřešila se na duchu v něm samém. Co duch slibuje, je, že libost vnímatele není místem smyslového momentu umění. – To, co vystupuje v *apparition*, chtěl romantismus ztotožnit s uměleckostí vůbec. Uchopil tím něco podstatného, ale uzavřel to do partikulárnosti, do chvály zvláštního, údajně v sobě nekonečného postoje umění, mylně se domnívaje, že se může s pomocí reflexe a tematiky dostat k tomu, co je éterem umění, co je neodolatelné právě proto, že to nelze fixovat: to, co je jsoucností stejně málo jako obecným pojmem. Lpí na zvláštnosti, zastupuje to, co nelze subsumovat, a jako takové vyzývá vládnoucí princip reality, princip směnitelnosti. Co se zjevuje, není směnitelné, protože nezůstává ani tupou jednotlivostí, která se dá nahradit nějakou jinou, ani práznou obecností, jež nivelizovala jako znak jednoty to, co je pod ní chápanou specifičností. Jestliže se v realitě všechno stalo zastupitelným, pak umění napíná proti výměně všeho za něco jiného obrazy toho, čím by samo bylo jako emancipované od schémat požadované identifikace. Umění se však přehrává do ideologie tím, že jako *imago* toho, co není směnitelné, sugeruje, že ve světě není všechno směnitelné. Kvůli nesměnitelnosti musí svou podobou přivést směnitelnost ke kritickému sebevědomí. Umělecká díla mají své *telos*

v řeči, jejíž slova spektrum slov nezná a která nejsou v zajetí předzjednané obecnosti. Významný napínavý román od Lea Perutze pojednává o barvě červené polnice;[60] podumělecké druhy, jako je science fiction, se tomu oddávají s důvěrou v látku, a proto bezmocně. Může-li v uměleckých dílech nejsoucnost vždy náhle vystoupit, nezmocňují se skutečně tato díla sama sebe mávnutím kouzelné hůlky. Nejsoucnost je jim prostředkována zlomky jsoucnosti, které umělecká díla shromažďují do *apparition*. Není pak věcí umění rozhodovat svou existencí o tom, zda ona zjevující se nejsoucnost ještě existuje jako to, co se zjevuje, nebo tuhne do zdání. Autorita uměleckých děl záleží v tom, že nutí k reflexi, z čeho by se jako podoby jsoucnosti a neschopná vyvolat nejsoucnost k jsoucnu mohla stát jejím převládajícím obrazem, kdyby nejsoucnost přece nebyla sama o sobě. Právě Platónova ontologie, pro pozitivismus přijatelnější než dialektika, se rozhořčovala nad charakterem umění jako zdání, jako kdyby slib umění probouzel pochybnost o pozitivní všudypřítomnosti bytí a ideje, o níž Platón doufal, že ji zajistí v pojmu. Kdyby jeho ideje byly jsoucí o sobě, nebylo by třeba umění: antiční ontologové umění nedůvěřovali, chtěli je pragmaticky kontrolovat, neboť v hloubi duše věděli, že hypostazovaný obecný pojem není to, co slibuje krásno. Platónova kritika umění však není kvůli tomu strohá, neboť umění neguje právě doslovnou skutečnost svých látkových obsahů, kterou mu Platón přičítá jako lež. Zbožštění pojmu do ideje se spojuje s šosáckou slepotou vůči momentu formy, který je v umění centrální. Navzdory tomu všemu nelze ovšem skvrnu lži z umění odstranit; nic nezaručuje, že dodrží svůj objektivní slib. Každá teorie umění proto musí být zároveň jeho kritikou. Ba i v radikálním umění je tolik lži, jako by možnost, kterou vytváří jako zdání, tím opominulo vytvořit. Umělecká díla získávají kredit v praxi, jež ještě nezačala a o níž nikdo neumí říci, zda jejich směnku proplatí.

Umělecká díla jsou obrazy jako *apparition*, jako zjevení, a nikoli jako odraz. Jestliže se vědomí tím, že svět byl zbaven kouzla, osvobodilo od staré hrůzy, pak se tato hrůza permanentně reprodukuje v dějinném antagonismu mezi subjektem a objektem. Tento se stal se zkušeností tak nesouměřitelný, cizí, děsivý, jako

kdysi bylo máná. To se dotýká obraznosti, jež projevuje takovou cizost neméně než pokus učinit to, co je věcně odcizeno, přesto věcí zkušenosti. Uměleckým dílům přísluší uvědomovat si obecné ve zvláštním, jež diktuje souvislost bytí a je jím zahaleno; nikoli zastřít ozvláštněním vládnoucí obecnost řízeného světa. Totalita je pitvorné dědictví máná. Obraznost přecházela v uměleckých dílech do totality, která se v jednotlivém jeví věrněji než v syntéze jednotlivostí. Svým vztahem k tomu, co není přímo přístupné diskursivní tvorbě pojmů, a je přesto objektivní v pojetí skutečnosti, zachovává umění v osvíceném věku, který provokuje, věrnost osvícenství. To, co se v něm zjevuje, není již dále ideál a harmonie: co je v něm uvolňující, má své místo jedině v tom, co je rozporuplné a disonantní. Osvícenství bylo vždy též vědomím o mizení toho, co chtělo uchopit bez závoje; tím, že proniklo do mizejícího, do hrůzy, je nejen její kritikou, nýbrž ji i zachraňuje podle míry toho, co samo v realitě vyvolává hrůzu. Onu paradoxnost si umělecká díla přisvojují. Jestliže zůstává pravda, že subjektivní racionalita cíle a prostředku jako partikulární a vnitřně iracionální potřebuje špatné iracionální enklávy a jako taková též usměrňuje umění, pak je přesto pravdou o společnosti potud, pokud v jejích autentických výtvorech vychází najevo iracionalita racionálního uspořádání světa. Denunciace a anticipace jsou v umění uspořádány synkopicky. Je-li *apparition* tím, co osvětlí, co se stává dotykem, pak je obraz paradoxní pokus spoutat tuto všeprchavost. V uměleckých dílech transcenduje to, co je momentální; objektivace dělá z uměleckého díla okamžik. Je třeba připomenout Benjaminovu formulaci o dialektice v klidu, nastíněnou v kontextu jeho koncepce dialektického obrazu. Jsou-li umělecká díla jako obrazy trváním toho, co je pomíjivé, pak se koncentrují ve zjevení jako v něčem momentálním. Prožívat umění znamená tolik jako uvědomovat si jeho imanentní proces jakoby v okamžiku jeho klidu. Možná právě tím se živí centrální pojem Lessingovy estetiky, pojem plodného momentu.

Umělecká díla nepřipravují pouze *imagines* jako něco trvajícího. Stávají se uměleckými díly právě destrukcí své vlastní *imagerie*; proto je tato *imagerie* co nejhlouběji spřízněna s explozí.

Když se Moritz Stiefel ve Wedekindově Jarním probuzení zastřelí vodní pistolí, vystoupí v okamžiku, než spadne opona, na předscénu se slovy „Nyní už domů nepůjdu“,[61] což vyjadřuje nevyslovitelný smutek poříční krajiny města šeřícího se před večerem. Umělecká díla nejsou pouze alegoriemi, nýbrž jsou jejich katastrofickým vyplněním. Šoky, jež nejnovější umělecká díla rozdávají, jsou explozemi jejich zjevení. V nich se zjevení, dříve samozřejmá apriornost, rozpouští s katastrofou, kterou se teprve zcela obnaží podstata zjevení; není to snad nikde zřejmější než v obrazech Wolsových. Dokonce i vypaření se estetické transcendence stává se estetickým; tak myticky jsou umělecká díla spjata se svou antitezí. Ve shoření zjevu odrážejí se umělecká díla prudce od empirie, opačné instance k tomu, co zde žije. Dnešní umění si pak lze sotva myslit jinak než jako formu reakce, která anticipuje apokalypsu. Při bližším pohledu jsou i díla s klidnější gestikou výboji, ani ne tak nahromaděných emocí svého původce, jako spíše v nich se svářících sil. Jejich rezultanta, shoda, je provázena nemožností přinést jim vyrovnání, jejich antinomie jsou stejně jako antinomie poznání v nesmířeném světě nesmiřitelné. Okamžik, ve kterém se stávají obrazem, v němž se to, co je v nich vnitřní, stává vnějším, rozbíjí slupku vnějšího kvůli vnitřnímu; jejich *apparition*, jež z nich činí obraz, zároveň vždy ničí jejich obraznou povahu. Benjaminem interpretovaná Baudelairova bajka o muži, který ztratil svou aureolu, nepopisuje jen konec aury, nýbrž auru samu.[62] Jestliže umělecká díla září, pak objektivace aury vede k jejímu zániku. Svým určením jakožto zjevení je umění teleologicky pohrouženo do své vlastní negace, náhle vzcházející stránka zjevení dementuje estetické zdání. Ale zjevení a jeho exploze v uměleckém díle jsou podstatně historické. Umělecké dílo není v sobě, ne teprve, jak by se líbilo historismu, podle svého postavení v reálných dějinách, bytí povýšené nad dění, nýbrž je jako jsoucí něčím se stávajícím. Co se v něm jeví, je jeho vnitřní čas a exploze zjevení rozbíjí kontinuitu tohoto času. K reálným dějinám je prostředkováno svým monadologickým jádrem. Dějiny se smějí nazývat obsahem uměleckých děl. Analyzovat umělecká díla znamená uvědomit si v nich nahromaděné imanentní dějiny.

Obrazný charakter děl je pravděpodobně, alespoň v tradičním umění, funkcí plodného okamžiku: to by se dalo vyložit na Beethovenově symfonismu, často zejména na jeho sonátových větách. Uklidněný pohyb je zvěčněn v okamžiku a zvěčněné je zničeno ve své redukci na okamžik. To vyznačuje příkrou diferenci obrazného charakteru umění od teorie obrazu u Klagese a Junga. Jestliže myšlení po rozdělení poznání do obrazu a znaku zcela ztotožní oddělený obrazný moment s pravdou, pak nepravdivost rozdělení se nijak nenapraví, spíše se zvětší, neboť obraz jím není méně dotčen než pojem. Jak málo se estetické obrazy dají závazně překládat do pojmů, tak málo jsou „skutečné"; neexistuje *imago* bez imaginárnosti, svou skutečnost mají estetické obrazy ve svém historickém obsahu, nemají se, ani historické, hypostazovat. – Estetické obrazy nejsou něčím nehybným, nejsou to archaické invarianty: umělecká díla se stávají obrazy tím, že v nich mluví samy procesy sedimentované do objektivity. *Imagerie* umění se v buržoazním uměleckém náboženství diltheyovské provenience zaměňuje se svým opakem, s psychologickým pokladem představ umělců, který je prvkem suroviny, v uměleckém díle roztaveným. Daleko spíše v uměleckých dílech existují latentní a v okamžiku se prolamující procesy, jejich vnitřní historicita, sedimentovaná vnější historie. Závaznost jejich objektivace, stejně jako zkušenosti, z nichž žijí, jsou kolektivní. Řeč uměleckých děl se jako každá jiná konstituuje kolektivním spodním proudem, zejména řeč takových děl, která kulturní klišé subsumuje jako osamělá, zazděná do věže ze slonoviny; jejich kolektivní substance promlouvá z jejich obrazného charakteru samého, nikoli z toho, co by mohla v přímém ohledu na kolektivnost, jak zní fráze, vyslovit. Specifický umělecký výkon není vymámit jejich přesahující závaznost s pomocí tematiky nebo souvislosti účinku, nýbrž ponořením se do jejich nosných zkušeností monadologicky představit to, co je mimo monádu. Výsledek díla je právě tak cestou, kterou dílo prochází ke svému *imago*, jako je *imago* cílem, dílo je zároveň statické a dynamické. Subjektivní zkušenost přináší obrazy, jež nejsou obrazy něčeho, a právy ony jsou kolektivní povahy; tak a nejinak se umění prostředkuje ve zkušenost. S pomocí takového zkušenostního obsahu,

nikoli teprve fixováním nebo formováním v běžném smyslu, odchylují se umělecká díla od reality: empirie skrze empirickou deformaci. Je to jejich afinita ke snu, jakkoli je jejich formová zákonitost od snů též odtrhuje. Tím se neříká méně než to, že subjektivní moment uměleckých děl je prostředkován jejich bytím o sobě. Jeho latentní kolektivita osvobozuje monadologické umělecké dílo od náhodnosti jeho individuace. Společnost, determinanta zkušenosti, konstituuje díla jako jejich pravý subjekt. To je třeba namítnout proti výtkám uváděným vůči umění běžně subjektivismem zprava i zleva. Na každém estetickém stupni se obnovuje antagonismus mezi neskutečností *imaga* a skutečností vyjevujícího se historického obsahu. Od mytických obrazů se však obrazy estetické emancipují tím, že se podřizují své vlastní neskutečnosti, nic jiného formový zákon neznamená. Je to jejich *methexis* na osvícenství. Za to regreduje názor o angažovaném a didaktickém umění. Aniž se stará o skutečnost estetických obrazů, zařazuje antitezi umění do reality a integruje je do reality, kterou umění potírá. Osvícená jsou umělecká díla, jež v nepoddajné distanci vůči empirii osvědčují správné vědomí.

To, čím umělecká díla, stávajíce se zjevením, jsou více, než jsou, způsobuje jejich duch. Určení uměleckých děl prostřednictvím ducha je příbuzné tomu, že jsou fenoménem, tím, co se zjevuje, ne pouhý jev. Co se v uměleckých dílech jeví, nelze odloučit od zjevení, ale ani s ním není identické: co je nefaktické na jejich faktičitě, je jejich duch. On činí z uměleckých děl, z věcí mezi věcmi, něco jiného než věcný jev, přičemž jsou však toho díla schopna pouze jako věci, nikoli svou lokalizací v prostoru a čase, nýbrž jim imanentním procesem zvěcnění, který z nich činí něco sobě rovného, se sebou identického. Jinak by se sotva mohlo mluvit o jejich duchu, o něčem, co je zcela nevěcné. Duch není pouze *spiritus*, dech, jenž oduševňuje umělecká díla do fenoménu, nýbrž právě tak i síla nebo nitro uměleckých děl, síla jejich objektivace: na ní nemá duch menší podíl než na fenomenalitě jí protichůdné. Duch uměleckých děl je jejich imanentním pro-

středkováním, které postihuje jejich smyslové okamžiky a jejich objektivní ztvárnění. Prostředkování v přísném slova smyslu znamená to, že každý z těchto momentů se v uměleckém díle evidentně stává svou vlastní jinakostí. Estetický pojem ducha je zle kompromitován nejen idealismem, nýbrž i spisy z počátku radikální moderny, například spisem Kandinského.[63] V oprávněné revoltě proti senzualismu, který právě v secesi propůjčoval smyslové libosti v umění převahu, Kandinskij izoloval abstraktně a zvěcnil to, co bylo onomu principu protikladné, tudíž bylo těžké ono „máš věřit duchu" odlišit od pověry a uměleckořemeslného blouznění o něčem vyšším. Duch překračuje v uměleckých dílech právě tak jejich věcnou stránku jako smyslový fenomén, ale existuje jen potud, pokud existují tyto momenty. Negativně se tím říká, že v uměleckých dílech není nic doslovného, nejméně ze všeho jejich slova; duch je jejich éter, to, co jimi mluví, nebo ještě přesněji to, co z nich dělá dílo. Počítá-li se v nich tak málo s duchovnem, které by nepocházelo z konfigurace jejich smyslových momentů – každý jiný duch v uměleckých dílech, zvláště filosoficky naditý a údajně vyjádřený, všechny myšlenkové ingredience jsou tu látkami stejně jako barvy a tóny –, je stejně málo v dílech umělecká smyslovost, jež by v sobě nebyla prostředkována duchem. Dokonce i smyslově nejpodmanivější francouzská díla dosahují své úrovně tím, že své smyslové momenty nechtěně proměňují v nositele ducha, který má svůj zkušenostní obsah ve smutné rezignaci na smrtelné smyslové jsoucno; nikdy pak ani tato díla nevychutnají svou sladkost, ta je vždy omezena formovým citem. Duch uměleckých děl je beze všeho ohledu na filosofii objektivního či subjektivního ducha objektivní, je jejich vlastním obsahem a rozhoduje o nich: je duchem věci samé, který se projevuje zjevením. Jeho objektivita má svou míru v síle, s níž infiltruje do zjevení. Jak málo se vyrovná duchu toho, kdo dílo vytváří, nanejvýš jednomu momentu v něm, lze nahlédnout z toho, že je evokován artefaktem, jeho problémy, jeho materiálem. Ani zjevení uměleckého díla jako celku není jeho duchem, a tím méně dílem údajně ztělesněná nebo symbolizovaná idea, nelze jej zvěcnit v bezprostřední identitě s jeho zjevem. Ale netvoří ani nějakou vrstvu pod

ním nebo nad ním; jeho předpoklad by nebylméně věcný. Jeho místem je konfigurace toho, co se zjevuje. Formuje zjev, tak jako zjev formuje jej. Zdroj světla, kterým fenomén vzplane, se fenoménem v pregnantním smyslu vůbec stává. Umění je smyslovostí jen zduchovněno a narušeno. To se vysvětluje kategorií kritické situace ve významných uměleckých dílech minulosti, bez jejichž poznání by analýza byla neplodná. Před začátkem reprízy v první větě Kreutzerovy sonáty, kterou Tolstoj chápal jako zatíženou smyslovostí, má akord další subdominanty nesmírný účinek. Kdyby onen akord byl někde mimo Kreutzerovu sonátu, pak by byl víceméně bezvýznamný. Tato pasáž zde získává svůj význam pouze příslušnou větou, jejím místem a funkcí. Stává se kritickou tím, že svým *hic et nunc* poukazuje nad sebe, a rozšiřuje pocit vážnosti na to, co předcházelo a co bude následovat. Nelze jej chápat jako singulární smyslovou kvalitu, stává se však smyslovou konstelací páru akordů na kritickém místě něčím nezvratným, jako je vždy právě smyslovost. Duch, který se esteticky manifestuje, je připoután na své místo ve fenoménu, jako kdysi duchové měli být na tom místě, které obcházeli: pokud se tento duch nezjeví, existují umělecká díla zrovna tak málo jako on. Je lhostejný k rozdílu mezi uměním se smyslovým sklonem a uměním podle schématu dějin ducha idealistickým. Pokud je umění smyslové, ztělesňuje ducha smyslovosti, a není tedy pouze smyslové; Wedekindova koncepce ducha tělesnosti[64] to registruje. Duch, prvek života v umění, je spjat s jeho pravdivostním obsahem, aniž je s ním shodný. Duch děl může být nepravdivý, neboť pravdivostní obsah postuluje jako svou substanci něco skutečného a duch není něčím skutečným bezprostředně. Duch determinuje umělecká díla stále bezohledněji a roztrhává všechno, co je v nich pouze smyslové, faktické v jeho sféře. Tak se umělecká díla stávají světštějšími, nepřátelštějšími vůči mytologii, vůči iluzi o skutečnosti ducha, i svého vlastního. Tím se živí radikálně duchovně prostředkovaná umělecká díla sama o sobě. V určité negaci skutečnosti ducha zůstávají však k němu vztažena: nepředstírají ho, ale síla, kterou proti němu mobilizují, je jeho všudypřítomnost. Jinou podobu ducha si dnes nelze představit: umění nabízí její prototyp. Jako napětí mezi prvky umě-

leckého díla, namísto prostého jsoucna sui generis, je jeho duch procesem, a tím uměleckým dílem. Poznat je znamená se tohoto procesu zmocnit. Duch uměleckých děl není pojem, ale jeho prostřednictvím se umělecká díla stávají s pojmem souměřitelnými. Tím, že kritika vyčte z konfigurací v uměleckých dílech jejich ducha a konfrontuje navzájem jeho momenty a v nich se projevujícího ducha, přechází ke své pravdě mimo estetickou konfiguraci. Proto je kritika děl nutná. Poznává v duchu děl jejich pravdivý obsah, nebo jej od něho odlišuje. V aktu samém, bez prostřednictví filosofie umění, která by umění diktovala, co má být jeho duchem, konverguje umění a filosofie.

Striktní imanenci ducha uměleckých děl ovšem odporuje opačná, neméně imanentní tendence: dostat se z uzavřenosti vlastní struktury, položit v sobě cézury, nedovolit další totalitu zjevu. Protože duch výtvorů s výtvory nesplývá, rozbíjí objektivní tvar, jímž se konstituuje; tento průlom je okamžikem *apparition*. Kdyby duch uměleckých děl byl doslova identický s jejich smyslovými momenty a jejich organizací, nebyl by ničím jiným než kvintesencí zjevení: rezignace v tomto směru je prahem vůči estetickému idealismu. Jestliže duch uměleckých děl zazáří v jejich smyslovém zjevu, pak září pouze jako jejich negace, zároveň v jednotě s fenoménem toho, co je vůči duchu jiné. Duch uměleckých děl lpí na jejich tvaru, je však duchem pouze potud, pokud poukazuje nad tento tvar. To, že mezi artikulací a tím, co je artikulováno, mezi imanentním tvarem a obsahem není už žádná diference, vyznívá zvláště jako apologie moderního umění, dá se však těžko udržet. Zřejmé je zde to, že technologická analýza, i když není tupou reakcí na prvky, nýbrž zdůrazňuje kontext a jeho zákonitost právě tak jako skutečné či domnělé výchozí součásti, neuchopuje už ducha díla, ducha pojmenovává teprve další reflexe. Umění je protikladem k empirické realitě pouze jako duch, který směruje k určité negaci existujícího uspořádání světa. Umění lze konstruovat dialekticky, pokud obsahuje ducha, aniž ho však má jako absolutno, nebo že mu duch absolutno zaručuje. Umělecká díla, byť by se i chtěla tak velmi zdát něčím jsoucím, krystalizují mezi duchem a tím, co je vůči němu jiné. V Hegelově estetice byla objektivita uměleckého díla

v pravdě ducha, přecházející do své vlastní jinakosti a s ní identická. Duch se Hegelovi stává totožným s totalitou, i s totalitou estetickou. Duch v uměleckých dílech však zřejmě není žádná intencionální jednotlivost, ale moment jako všechno jednotlivé, všechny skutkové podstaty v nich: je totiž to, co činí z artefaktů umění, ale nikde bez toho, co je duchu protikladné. Ve skutečnosti dějiny znaly sotva kdy umělecká díla dosahující čisté identity ducha a neduchovnosti. Svým vlastním pojmem duch v dílech není čistý, nýbrž je funkcí toho, z čeho pochází. Výtvory, o nichž se zdá, že takovou identitu ztělesňují a s ní se uspokojují, nejsou skoro nikdy ty nejvýznamnější. To, co je duchu v uměleckých dílech protikladné, není ovšem něco přírodního v jeho materiálech a objektech, spíše je to v uměleckých dílech mezní hodnota. Tyto materiály a objekty jsou historicky a společensky preformovány jako jejich postupy a proměňují se rozhodujícím způsobem podle toho, co se s nimi v dílech děje. Jejich heterogennost je imanentní: to v nich, co se vzpírá jejich jednotě a čeho jednotu potřebují, aby byla více než Pyrrhovým vítězstvím nad nerozporností. Skutečnost, že duch uměleckých děl nemá být prostě ztotožňován s jejich imanentní souvislostí, s uspořádáním jejich smyslových momentů, se potvrzuje v tom, že netvoří v sobě nijak neporušitelnou jednotu, druh tvaru, do nějž je estetická reflexe stylizovala. Podle své vlastní skladby díla nejsou organismy, jsou to nejvyšší výtvory refrakční vůči svým organickým aspektům jakožto iluzorním a afirmativním. Ve všech jeho druzích pronikají uměním intelektové momenty. Mohlo by stačit, že velké hudební formy by se bez oněch momentů, bez slyšení před a po, očekávání a vzpomínky, bez syntézy toho, co bylo rozděleno, nekonstituovaly. Zatímco takové funkce lze v jisté míře přičíst smyslové bezprostřednosti, to jest, že současné dílčí komplexy s sebou přivádějí tvarové kvality minulosti a budoucnosti, dosahují však umělecká díla prahových hodnot, kde tato bezprostřednost končí, kde musí být „myšlena" nikoli v reflexi vůči nim vnější, nýbrž sama ze sebe: k jejich vlastní smyslové povaze intelektové prostředkování patří a podmiňuje jejich vnímání. Jestliže existuje něco jako nadčasová charakteristika velkých pozdních děl, pak by ji bylo třeba hledat v průlomu ducha skrze tvar. Ten-

to průlom není žádnou aberací umění, nýbrž jeho osudným korektivem. Jeho nejvyšší výtvory jsou odsouzeny k fragmentárnosti jako k přiznání, že ani ony nemají to, na co si činí nárok imanence jejich tvaru.

Objektivní idealismus poprvé akcentoval s veškerou energií duchovní momenty umění proti smyslovým. Spojoval přitom jeho objektivitu s duchem, senzuálnost mu byla, v bezmyšlenkovitém napojení na tradici, rovna náhodnosti. Obecnost a nutnost, jež podle Kanta sice předepisují estetickému soudu jeho kánon, ale zůstávají v něm problematické, stávají se pro Hegela konstruovatelnými s pomocí ducha jako u něho všemohoucí kategorie. Pokrok takové estetiky vůči všem předcházejícím je evidentní: tak jako se koncepce umění osvobodila od posledních stop feudálního divertimenta, tak se zároveň vytrhl jeho duchovní obsah, jako jeho podstatné určení, přinejmenším svým zaměřením ze sféry pouhého znamenání, ze sféry intencí. Protože u Hegela je duch to, co je o sobě a pro sebe jsoucí, je v umění poznáván jako jeho substance, nikoli jako něco, co se řídce, abstraktně nad ním vznáší. Právě to je obsaženo v definici krásna jako smyslového vyzařování ideje. Filosofický idealismus nebyl však k estetickému zduchovnění rozhodně tak ušlechtilý, jak to možná naznačovala konstrukce. Spíše se vydával za obhájce právě oné smyslovosti, kterou zduchovnění umořilo: teorie krásna jako smyslového vyzařování ideje byla apologií bezprostřednosti jakožto něčeho smysluplného podle Hegelových vlastních slov afirmativní; radikální zduchovnění je toho opakem. Tento pokrok byl však draze zaplacen; duchovní moment není totiž tím, co znamená duch pro idealistickou estetiku, duch je spíše pevně spoutaným mimetickým impulsem než totalitou. Oběť umění za takovou svéprávnost, jejíž postulát vstoupil do vědomí od dob problematické Kantovy věty „nic smyslového není vznešené“,[65] bylo možné dobře zjistit již na moderně. S eliminováním principu vyobrazování v malířství a sochařství, prázdných frází v hudbě, stalo se téměř nevyhnutelným, že vystoupily uvolněné prvky: barvy, zvuky, absolutní slovní konfigurace, jako by již samy o sobě něco vyjadřovaly. To je však iluzorní, výmluvnými se stávají jedině kontextem, v němž se vyskytují. Pově-

ře o elementárnosti a bezprostřednosti, které holdoval expresionismus a jež odtud přešla na umělecké řemeslo a filosofii, odpovídá konstitutivní libovůle a náhodnost ve vztahu materiálu a výrazu. To, že červeň jako taková má výrazovou hodnotu, byl již klam a v hodnotách komplexních, vícetónových zvuků žije jako jejich podmínka fixovaná negace zvuků tradičních. Redukováno na přírodní „materiál" je to všechno prázdné a teorémy, které to mysticizují, nemají více podstaty než šarlatánství experimentující s barvou tónu. Právě nejnovější fyzikalismus, například v hudbě, doslova redukuje zduchovnění na prvky, a takové zduchovnění ducha důsledně vyhání. Zde vychází najevo autodestruktivní aspekt zduchovnění. Jestliže filosoficky se metafysika zduchovnění stala problematickou, na druhé straně je příliš obecným určením, než aby byla práva duchu v umění. Ve skutečnosti se umělecké dílo potvrzuje jako podstatně duchovní i tehdy, když už nelze vůbec předpokládat ducha jako substanci. Hegelova estetika otevřeně opomíjí problém, jak se dá mluvit o duchu jako určení uměleckého díla, aniž se jeho objektivita hypostazuje jako absolutní identita. Tím se kontroverze odkazuje v určitém smyslu zpět ke Kantovi. U Hegela byl duch v umění jako stupeň formy jeho projevu dedukovatelný ze systému a jaksi v každém uměleckém druhu, potenciálně v každém uměleckém díle jednoznačný, na úkor estetického atributu víceznačnosti. Estetika však není aplikovaná filosofie, nýbrž je filosofická sama v sobě. Hegelova myšlenka, že „věda o umění je nám proto spíše potřebou než umění samo",[66] je zajisté problematický výlev jeho hierarchického názoru na vzájemný vztah duchovních oblastí; na druhé straně má jeho věta vzhledem k rostoucímu teoretickému zájmu o umění svou prorockou pravdu v tom, že umění potřebuje filosofii pro rozvoj svého vlastního obsahu. Paradoxně působí Hegelova metafysika ducha něco jako zvěcnění ducha v uměleckém díle do jeho fixovatelné ideje, kdežto Kantova podvojnost mezi pocitem nutnosti a tím, že nutnost není zároveň dána, se drží věrněji otevřenosti estetické zkušenosti než mnohem modernější ambice Hegelova myslet zde umění z jeho vnitřku, nikoli z vnějšku skrze jeho subjektivní konstituci. Má-li Hegel s tímto obratem pravdu, pak nevyplý-

vá nijak ze systematického vyššího pojmu,[67] nýbrž ze specifické sféry umění. Ne všechno jsoucí je duch, umění je však jsoucno, jež se svou konfigurací stává něčím duchovním. Jestliže mohl idealismus takřka bez okolků zabavit umění pro sebe, pak proto, že samo svou povahou odpovídalo koncepci idealismu, který by se přece bez Schellingova modelu umění nikdy nevyvinul ke své objektivní podobě. Tento imanentní idealistický moment, objektivní prostředkování všeho umění duchem, si z něj nelze odmyslit, přičemž činí přítrž tupé doktríně estetického realismu právě tak, jako pod jménem realismu soustředěné momenty připomínají to, že umění není dvojče idealismu.

Moment ducha není v uměleckém díle něčím jsoucím, ale je v něm čímsi stávajícím se, tvořícím se. Tím se, jak poprvé postřehl Hegel, duch uměleckých děl zapojuje do širšího procesu zduchovnění, procesu pokroku vědomí. Umění by chtělo revokovat právě svým postupujícím zduchovněním, oddělením od přírody toto oddělení, jímž trpí a jež je inspiruje. Zduchovnění přivedlo do umění znovu to, co od dob řecké antiky bylo z uměleckého působení vyloučeno jako smyslově nelibé nebo odpuzující; Baudelaire vnesl tento pohyb znovu do jeho programu. Hegel mířil k neodolatelnosti zduchovnění z hlediska filosofie dějin v teorii jím tak nazvaného romantického uměleckého díla.[68] Od této doby se všechno smyslové zalíbení, jakož i každé látkové podráždění, zhroutilo do předumělecké sféry. Zduchovnění jako neustálé rozšiřování mimetického tabu nad uměním, domovskou říší mimésis, pracuje na svém zrušení, ale též jako mimetická síla působící ve směru rovnosti výtvoru se sebou samým, která vylučuje to, co je vůči umění heterogenní, a tím zesiluje jeho obrazný charakter. Umění není infiltrováno duchem, ten sleduje jeho výtvory tam, kam chtějí, uvolňuje jejich imanentní řeč. Zduchovnění se nicméně neoprošťuje od stínu, který nutil k jeho kritice: čím podstatnější se zduchovnění v umění stalo, tím energičtěji se zřeklo ducha, ideje, stejně v Benjaminově teorii jako v Beckettově básnické praxi. Ale tím, že je spoutáno požadavkem, že všechno se musí stát formou, stává se z něj komplic oné tendence, která ruší napětí mezi uměním a tím, co je jeho jiným. Pouze radikálně zduchovnělé umění je ještě možné,

všechno ostatní je dětinské; zdá se však, že aspekt dětinskosti nezadržitelně infikuje celou existenci umění. – Smyslová libost je pod dvojím útokem. Jednak se zduchovněním uměleckého díla stává vnějšnost rostoucí měrou vyjevením něčeho vnitřního, musí projít duchem. Na druhé straně odporuje absorpce drsných materiálů a látkových vrstev kulinárnímu konzumu, i když se tento konzum uprostřed celkové ideologické tendence integrovat do sebe vše, co jí odporuje, chystá spolknout i to, co jej děsí. V raných dějinách impresionismu, u Maneta, nebylo polemické ostří zduchovnění méně břitké než u Baudelaira. Čím více se umělecká díla vzdalují od dětinskosti člověka, jenž zakouší jednoduchý požitek, tím více převažuje, čím jsou sama v sobě, čím se odvracejí od vnímatele, byť i ideálního; tím lhostejnějšími se stávají jeho reflexy. Kantova teorie vznešenosti anticipuje v přírodním krásnu zduchovnění, které umění teprve uskutečňuje. Co je v přírodě vznešené, není u něho nic jiného než právě autonomie ducha vzhledem k převaze smyslového jsoucna, a prosazuje se teprve ve zduchovněném uměleckém díle. Ke zduchovnění umění se ovšem přimísila kalná sedlina. Kdykoli se nepozvedne ke konkretizaci estetické struktury, ustavuje se uvolněná duchovnost jako látková vrstva druhého stupně. Pointováno vůči senzuálnímu momentu obrací se zduchovnění často slepě proti jeho vlastní diferenciaci, jež je sama něco duchovního, a stává se abstraktním. Ve svých raných dobách je zduchovnění provázeno sklonem k primitivnosti a směřuje, proti smyslové kultuře, k barbarství; škola *fauves* si to svým jménem zvolila jako svůj program. Regrese je stínem odporu proti afirmativní kultuře. Zduchovnění v umění má obstát ve zkoušce, zda se bude umět pozvednout k tomu, aby opět nabylo potlačené diferenciace, jinak se zvrhne do násilného činu ducha. Nicméně je legitimní jako kritika kultury uměním, které je částí kultury a jež v jejím selhání nenalézá uspokojení. Místo barbarských rysů v novém umění se historicky proměňuje. Útlocitný člověk, který se křižuje před redukcemi *Demoiselles d'Avignon* nebo před ranými klavírními kusy Schönbergovými, je vždy barbarštější než barbarství, kterého se bojí. Jakmile v umění vystupují nové vrstvy, odmítají vrstvy starší a chtějí zpočátku ochuzení, zřeknutí se

falešného bohatství, dokonce i rozvinutých forem reagování. Proces zduchovňování umění není žádný lineární pokrok. Má své měřítko v tom, jak umění bylo schopné přivlastnit si ve své formové řeči to, co buržoazní společnost dala do klatby, a tím v potupném znamení odkrýt přirozenost, jejíž potlačování je opravdovým zlem. Rozhořčení nad ošklivostí moderního umění, přetrvávající navzdory veškerému kulturnímu průmyslu, je při všech nabubřelých ideálech duchu nepřátelské: chápe tuto ošklivost, zejména odpuzující výtky, příliš doslova, nikoli jako zkušební kámen síly zduchovnění a jako šifru odporu, v němž se tato síla osvědčuje. Rimbaudův postulát radikální modernosti je postulátem umění, jež se pohybuje v napětí mezi *spleen et idéal*, mezi zduchovněním a obsesí prostřednictvím toho, co je duchu nejvzdálenější. Primát ducha v umění a pronikání toho, co se dříve tabuizovalo, jsou dvě stránky téže věci. To se týká toho, co společensky ještě není vyzkoušeno a preformováno, a stává se tím společenským vztahem určité negace. Zduchovnění se neuskutečňuje idejemi, které umění vyjevuje, nýbrž silou, jíž proniká bezintenčními a idejím nepřátelskými vrstvami. V neposlední řadě proto láká umělecké ingenium to, co se dává do klatby a zakazuje. Nové umění se zduchovněním brání dále se poskvrňovat pravdou, krásnem a dobrem, jak to chce šosácká kultura. Až do svých nejvnitřnějších buněk je to, co se obvykle v umění nazývá společenskou kritikou nebo angažovaností, jeho kritičnost a negativnost, spjato s formovým zákonem umění, s duchem. To, že v současnosti se tyto momenty tvrdohlavě rozehrávají navzájem proti sobě, je symptomem regresu vědomí.

Teorémy, podle nichž má umění vnést řád, a to smyslově konkrétní, nikoli klasifikačně abstraktní, do chaotické rozmanitosti toho, co se jeví, nebo přírody samé, idealisticky potlačují *telos* estetického zduchovnění: dát historickým podobám přirozenosti a její subordinaci to, co jim náleží. Podle toho má vztah procesu zduchovňování k chaotičnosti svůj historický index. Bylo několikrát řečeno, poprvé to byl možná Karl Kraus, že v totální společnosti má umění vnést spíše chaos do řádu, než naopak. Chaotické rysy kvalitativně nového umění odporují řádu, jeho duchu, jen na první pohled. Jsou to šifry kritiky špatné druhé

přírody: tak chaotický je ve skutečnosti řád. Chaotický moment a radikální zduchovnění spolu konvergují v rezignaci na hladkost vybroušených představ o jsoucnu. Extrémně zduchovněné umění, jako je zde to, které se datuje od Mallarméa, a surrealistická spleť snů jsou si v tom mnohem příbuznější, než je to přítomno ve vědomí těchto škol; ostatně existují příčné vazby mezi mladým Bretonem a symbolismem nebo mezi ranými německými expresionisty a Georgem, s nímž soupeřili. Zduchovnění je antinomické ve svém vztahu k tomu, co nebylo ovládnuto. Protože zduchovnění vždy zároveň omezuje smyslové momenty, stává se mu duch osudně bytím sui generis, a pracuje tím svou imanentní tendencí též proti umění. Krize umění se urychluje zduchovněním, které se brání proti tomu, aby se s uměleckými díly čachrovalo jako s dráždivými hodnotami. Zduchovnění se stává protikladem komediantského vozu, kočujících herců a potulných muzikantů, společenských psanců. Je-li však nutnost tak hluboká, že umění je prosté rysů podívané, své staré společenské nevážnosti, neexistuje již tam, kde je tento prvek zcela vymazán, a nemůže mu ovšem ani zajistit nějakou ochrannou zónu. Sublimace, která by si nevšimla toho, co sublimuje, se nezdaří. Jestli zduchovnění bude umění schopno, rozhodne o tom, zda umění bude pokračovat, nebo zda se přece jen vyplní Hegelovo proroctví o jeho konci, že ve světě, jak se utvořil, bude směřovat k nereflektovanému, v odpuzujícím smyslu realistickému potvrzení a zdvojení toho, co existuje. Z tohoto aspektu je záchrana umění výrazně politická, ale i sama v sobě nejistá, stejně jako ohrožená během světa.

Vhled do narůstajícího zduchovňování umění díky vývoji jeho pojmu nekoliduje méně než jeho postoj ke společnosti s dogmatem, které se vine celou buržoazní estetikou, s dogmatem názornosti umění: již u Hegela obojí nešlo spojit, a následkem byla první chmurná proroctví o budoucnosti umění. Kant formuloval normu názornosti již v § 9 Kritiky soudnosti: „Krásné je to, co se líbí všeobecně bez pojmu."[69] Toto „bez pojmu" se smí spojovat s tím, co se líbí, jako uvolnění od práce a napětí, které tento pojem neukládal teprve od Hegelovy filosofie. Zatímco umění dávno vyloučilo ideál příjemnosti jako copařský, nemo-

hla se jeho teorie vzdát pojmu názornosti, pomníku staromódního estetického hédonismu, kdežto každé umělecké dílo dávno, a mezitím i starší, vyžaduje pozorování, od nějž se doktrína názornosti chtěla osvobodit. Pronikání intelektového prostředkování do struktury uměleckých děl, kde toto prostředkování musí široce uskutečnit to, co kdysi vykonaly předem dané formy, zužuje smyslovou bezprostřednost, jejíž esencí byla čistá názornost uměleckých děl. V ní se však opevňuje buržoazní vědomí, protože tuší, že tato názornost jedině reflektuje, co je ve výtvorech celistvé a donošené, co potom znovu jakoukoli oklikou připíše realitě, na niž díla reagují. Zcela bez názorného momentu by však umění bylo prostě totožné s teorií, zatímco se přece zjevně stává bezmocným tam, kde například jako pseudomorfóza vědy ignoruje svou kvalitativní diferenci od diskursivního myšlení; právě jeho zduchovnění jako primát jeho forem postupu je vzdaluje od naivní pojmovosti, od obecné představy srozumitelnosti. Jestliže norma názornosti naléhavě vymáhá protiklad k diskursivnímu myšlení, potlačuje tak nepojmové prostředkování, to, co je nesmyslové ve smyslové struktuře, to, co tím, že strukturu konstituuje, ji také vždy už ruší a vytrhuje z názornosti, v níž se tato struktura jeví. Norma názornosti, jež zastírá to, co je ve výtvorech implicitně kategoriální, zvěcňuje názornost samu k něčemu neprůhlednému a neprostupnému, činí z ní podle čisté formy odraz zkostnatělého světa, toho *qui vive* především, čím by dílo mohlo jím předstíranou harmonii rušit. Ve skutečnosti přechází konkretizace děl do *apparition*, která jimi rušivě prochází, daleko od oné názornosti, jež se obvykle uchovává proti obecnosti pojmu a která se dobře snáší s tím, co je stále stejné. Čím neúprosněji je svět stále stejně ovládán obecností, tím snáze se zaměňují rudimenty zvláštnosti jakožto bezprostřednosti s konkretizací, kdežto jejich náhodnost je odlitkem abstraktní nutnosti. Ale stejně tak málo jako čistým jsoucnem, bezpojmovou individualizací je umělecká konkretizace prostředkováním skrze obecnost, kterou míní idea typu. Podle svého vlastního určení není žádné autentické dílo typické. Lukácsovo myšlení je vůči umění cizí tam, kde klade typická, „normální" díla proti atypickým, a proto scestným. Jinak by

umělecké dílo nebylo nic jiného než způsob anticipace budoucích výsledků vědy. Zcela dogmatické je idealismus napodobující ujišťování, že umělecké dílo je současnou jednotou obecného a zvláštního. Tajně vypůjčeno z teologické nauky o symbolu je toto ujišťování usvědčeno z mylné apriorní roztržky mezi zprostředkovaností a nezprostředkovaností, jíž dnes žádné zralé dílo nemohlo uniknout: jestliže je tato roztržka zakryta místo toho, aby se dílo do ní ponořilo, je dílo ztraceno. Právě radikální umění stojí, když odmítne desiderata realismu, v napětí vůči symbolu. Bylo by třeba dokázat, že symboly nebo, běžně řečeno, metafory se v novém umění záměrně osamostatňují proti své symbolické funkci, a tím přinášejí svůj vklad ke konstituci oblasti, antitetické empirii a jejím významům. Umění absorbuje symboly tím, že již nic nesymbolizuje: progresivní umělci sami provedli kritiku symbolického fenoménu. Šifry a charaktery moderny se staly vesměs absolutními znaky, které zapomněly samy sebe. Jejich pronikání do estetického prostředí a jejich nepoddajnost vůči intencím jsou dva aspekty téže věci. Analogicky je třeba interpretovat přechod disonance do kompozičního „materiálu". V literatuře se tento přechod objevil poměrně dost brzo, ve vztahu Strindberga k Ibsenovi, v jehož pozdním období se už ovšem razila cesta k prvnímu. Doslovnost toho, co bylo dříve symbolické, propůjčuje duchovnímu momentu, který se osamostatnil v druhé reflexi, šokově onu samostatnost, jež se zlověstně vyjadřuje v okultní vrstvě Strindbergova díla a stává se produktivní v roztržce s každou odrazovostí. To, že žádné jeho dílo není symbolem, zdůrazňuje, že v žádném symbolu se neozřejmuje přímo absolutno, jinak by umění nebylo ani zdáním ani hrou, nýbrž něčím skutečným. Uměleckým dílům nelze připisovat čistou názornost kvůli jejich konstitutivní rozdvojenosti. Svým charakterem toho, co je jakoby, je umění předem prostředkováno. Kdyby bylo zcela názorné, stalo by se onou empirií, od níž se distancuje. Jeho prostředkovanost není však nějaká abstraktní apriornost, nýbrž týká se každého konkrétního estetického momentu; dokonce i ten nejsmyslovější je kvůli své relaci k duchu děl vždy též nenázorný. Žádná analýza významných děl by nemohla prokázat jejich čistou názornost,

všechna jsou prorostlá pojmovostí; doslovně v řeči, nepřímo i v pojmu vzdálené hudbě, v níž bez ohledu na psychologickou genezi lze tak výslovně odlišit chytrost od hlouposti. Požadavek názornosti by chtěl konzervovat mimetický moment umění, slepě k tomu, že tento moment žije dále pouze ve své antitezi, v racionálním disponování děl se vším, co je vůči nim heteronomní. Jinak se názornost stává fetišem. Často vyvolá mimetický impuls v estetické oblasti též prostředkování, pojem, to, co není přítomné. Pojmovost je jak pro řeč, tak pro každé umění nezbytná jako to, co je rozptýleno, stává se v něm však něčím kvalitativně jiným než pojmy jako znaky empirických předmětů. Dopad pojmů není totožný s pojmovostí umění, které je pojmem stejně málo jako názorností, a právě tím protestuje proti jejich rozdělení. Názornost umění se liší od smyslového vnímání, protože se vždy vztahuje ke svému duchu. Je názorností nenázorného, je podobné pojmu bez pojmu. V pojmech však umění uvolňuje svou mimetickou, nepojmovou vrstvu. Moderní umění pak také, reflektovaně či bezděčně, podminovalo dogma názornosti. V doktríně názornosti zůstává pravdivé to, že na umění vyzdvihuje moment nesouměřitelnosti, toho, co nevychází z diskursivní logiky, ve skutečnosti generální klauzule všech jeho manifestací. Umění odporuje pojmu stejně silně jako moci, ale k takové opozici potřebuje stejně jako filosofie pojmy. Jeho takzvaná názornost je aporická konstrukce: chtěla by mávnutím kouzelné hůlky uchovat v identitě disparátnost, to, co je v uměleckých dílech vzájemným procesem, a odvrací se proto od uměleckých děl, z nichž žádné do takové identity neústí. Slovo názornost, vypůjčené z nauky o diskursivním poznání, v níž definuje obsah, který byl zformován, svědčí o racionálním momentu umění právě tak, jako jej zastírá tím, že od něj odlišuje, a pak hypostazuje moment fenomenální. To, že estetická názornost má být aporickým pojmem, naznačuje Kritika soudnosti. Analytika krásna platí pro „momenty vkusového soudu". Kant o něm říká v poznámce pod čarou k § 1, že to, na co „tato soudnost ve své reflexi bere zřetel, jsem nalezl, řídě se logickými funkcemi souzení, neboť v soudu vkusu je stále ještě obsažen vztah k rozvažování".[70] Toto flagrantně protiřečí tezi o všeobecném zalíbení bez

pojmu; je obdivuhodné, že Kantova estetika nechává onen rozpor otevřený, výslovně na něj reflektuje a nevyřazuje jej z výkladu. Na jedné straně pojednává Kant o vkusovém soudu jako o logické funkci, a činí tím z ní též atribut estetického předmětu, kterému by přece soud musel být adekvátní, na straně druhé má umělecké dílo existovat „bez pojmu", podávat se jako pouhý názor, jako kdyby bylo zcela mimologické. Tento rozpor je však ve skutečnosti inherentní samému umění jako rozpor jeho duchovní a mimetické podstaty. Ale nárok na pravdu, který v sobě obsahuje obecnost a jejž ohlašuje každé umělecké dílo, je neslučitelný s čistou názorností. Jak osudové je trvat na výlučně názorném charakteru umění, lze vyčíst z následků. V Hegelově smyslu to slouží abstraktnímu rozlišení názoru a ducha. Čím čistěji má dílo vystoupit ve své názornosti, tím více se jeho duch jako „idea" sám zvěcňuje do něčeho neproměnného mimo jev. Co je struktuře jevu odňato z duchovních momentů, je potom jako jeho idea hypostazováno. Většinou tento proces směřuje k tomu, že intence jsou povýšeny na obsah, kdežto názornost korelativně připadne tomu, co je smyslově uspokojující. Oficiální tvrzení o bezrozdílné jednotě by však bylo třeba vyvrátit u každého klasického díla, na něž se odvolává: v nich právě tvoří zdání jednoty to, co se pojmově prostředkuje. Panující model je šosácký: jev má být čistě názorný, obsah čistě pojmový, asi podle strnulé dichotomie volného času a práce. Netoleruje se žádná ambivalence. To je polemický výchozí bod zřeknutí se ideálu názornosti. Protože to, co se esteticky vyjevuje, nesplývá s názorností, nesplývá ani obsah děl s pojmem. Ve falešné syntéze ducha a smyslovosti v estetickém názoru číhá neméně falešná, strnulá polarita: základem estetiky názornosti je věcnostní představa, že v syntézi artefaktu ustoupilo napětí, jeho podstata, podstatnému klidu.

Názornost není *characteristica universalis* umění. Je střídavá. Toho si estetikové málo všímali; jednou z řídkých výjimek je stejně dobrý jako zapomenutý Theodor Meyer, který prokázal, že básním nijak neodpovídá smyslový názor toho, co říkají, a že konkretizace básní záleží v jejich jazykovém tvaru místo v nanejvýš problematické optické představě, kterou by měly vyvolávat.[71]

Básně nepotřebují naplnění smyslovou představou, konkrétní jsou v jazyce, jenž je infiltruje nesmyslovostí, podle oxymóra o nesmyslové názornosti. Též v pojmu vzdáleném umění působí nesmyslový moment. Teorie, která to kvůli svému *thema probandum* zastírá, straní šosáctví, které má pro hudbu, jež se mu líbí, připravenou frázi, že hladí uši. Hudba obsahuje právě ve svých velkých a výrazných formách komplexy, jimž lze rozumět pouze skrze to, co je smyslově nepřítomné, skrze vzpomínku nebo očekávání, a které mají taková kategoriální určení ve své vlastní struktuře. Není například možné částečně vzdálené vztahy provedení první věty Eroiky k expozici a extrémní kontrast k ní v nově nastupujícím tématu interpretovat jako takzvaný sukcesivní tvar: dílo je intelektové, aniž se za to stydí a aniž tím integrace omezuje jeho zákon. Umělecké druhy se mezitím musely přiklonit tak dalece ke své jednotě v umění, že se to s vizuálními díly nemá jinak. Duchovní prostředkování uměleckého díla, kterým kontrastuje vůči empirii, nelze realizovat bez zapojení diskursivní dimenze. Kdyby umělecké dílo bylo v přísném slova smyslu názorné, pak by zůstalo spoutané do náhodnosti toho, co je smyslově bezprostředně dáno, proti níž umělecké dílo klade svůj způsob logičnosti. Svou úroveň směruje podle toho, zda jeho konkretizace se díky svému propracování zbaví náhodnosti. Puristické a potud racionalistické rozdělení názoru a pojmu slouží dichotomii racionality a smyslovosti, kterou vytváří a ideologicky přikazuje společnost. Umění by muselo proti tomuto rozdělení nejprve vystoupit *in effigie* v objektivně v něm založené kritice; svým poutem ke smyslovému pólu toto rozdělení pouze potvrzuje. Nepravdivost, proti níž umění vystupuje, není racionalita, nýbrž její strnulý protiklad ke zvláštnosti; jestliže umění vyčlení moment zvláštního jako názornost, pak schvaluje tuto strnulost, zhodnocuje odpad toho, co společenská racionalita zanechává stranou, aby se nakonec od této racionality odklonila. Čím bezvadněji se pak též, podle estetického návodu, dílo snaží být názorné, tím více se zvěcní jeho duchovnost, χωρίς od zjevu, mimo formování toho, co se jeví. Za kultem názornosti číhá šosácká konvence těla, které zůstává na pohovce, zatímco duše se vznáší ve výšinách: zjevení má být

bezpracné uvolnění napětí, reprodukce pracovní síly, duch se fixně spojuje s tím, co dílo pojmově, jak se šosácky říká, vypovídá. Na konstitutivní námitku proti totalitnímu nároku na diskursivnost očekávají umělecká díla právě proto odpověď a řešení, a evokují přitom nevyhnutelně pojmy. Žádné dílo nikdy nedosáhlo indiference mezi čistou názorností a závaznou obecností, kterou předpokládá tradiční estetika jako své a priori. Teorie názornosti je nesprávná, protože připisuje umění fenomenologicky to, co umění nikdy nesplňuje. Kritériem uměleckých děl není čistota názornosti, nýbrž to, jak hluboce se vyrovnávají se svým napětím k intelektovým momentům, jež jsou jim inherentní. Přes to všechno není tabu nenázorných prvků uměleckých děl bez oprávnění. Co je v dílech pojmové, obsahuje souvislosti soudu, a umění je protikladné k souzení. Soudy z něho mohou vznikat, ale dílo samo nesoudí, možná proto, že od atické tragédie je jednáním. Jestliže diskursivní moment uzurpuje prvenství, pak se vztah uměleckého díla k tomu, co je mimo ně, stává pro ně příliš bezprostředním, a samo se začleňuje i tam, kde jako u Brechta je hrdé na svůj opak: stává se ve skutečnosti pozitivistickým. Umělecké dílo musí uvést své diskursivní složky do své imanentní souvislosti v protipohybu vůči pohybu zaměřenému na vnějšek, pohybu apofantskému, který uvolňuje diskursivní moment. Řeč progresivní lyriky toho dosahuje, a odhaluje tak svou vlastní dialektiku. Umělecká díla mohou zřejmě rány, jež jim zasazuje abstrakce, léčit pouze vystupňovanou abstrakcí, která zabraňuje kontaminaci pojmových fermentů s empirickou realitou: pojem se stává „parametrem". Ale umění jako podstatně duchovní nemůže vůbec být čistě názorné. Musí se tedy vždy stát též myšleným; samo myslí. Každé zkušenosti s uměleckými díly odporující převaha nauky o názornosti je reflexem společenského zvěcnění. Směřuje k založení zvláštní sféry bezprostřednosti, která je slepá k věcným vrstvám uměleckých děl, jež jsou konstitutivní pro to, co je v nich více než věcné. Nemají, jak na to upozornil v protikladu k idealismu Heidegger,[72] věci jen jako nositele. Jejich vlastní objektivace z nich činí věci druhého řádu. Jejich vnitřní logiky vždy poslušná imanentní struktura, to, čím se díla stala o sobě, nedosahuje se čis-

tou názorností a to, co se v nich dá nazírat, je prostředkováno strukturou. Vůči této struktuře je jejich názornost nepodstatná a každá zkušenost z uměleckých děl musí jejich názornost překročit. Kdyby nebyla nic jiného než názorná, pak by měla podřadný efekt, byla by, podle slov Richarda Wagnera, účinkem bez příčiny. Zvěcnění je pro díla esenciální a odporuje jejich podstatě jako tomu, co se jeví; jejich věcný charakter není méně dialektický než jejich názornost. Objektivace uměleckého díla není však nijak, jak mínil Vischer nejsa si už jist Hegelem, totožná s jeho materiálem, nýbrž je výslednicí hry sil v díle a je příbuzná věcnému charakteru jako syntéza. Existuje určitá analogie k dvojímu charakteru Kantovy věci jako transcendentní věci o sobě a jako subjektivně konstituovaného předmětu, zákona jeho zjevu. Umělecká díla jsou jednou věcí v prostoru a čase: zda též hudební hraniční formy, jako zaniklá a znovu oživlá improvizace, mohou být takto chápány, lze těžko rozhodnout, stále znovu proniká předvěcný moment uměleckých děl do momentu věcného. Hodně však pro to mluví též improvizační praxe: její objevení se v empirickém čase; ještě více to, že dává poznat objektivizované vzory, většinou konvenční, neboť pokud umělecká díla jsou díly, jsou věcmi sama v sobě, zvěcněná kvůli svému vlastnímu formovému zákonu. To, že například v dramatu se za věc samu považuje provedení, a nikoli tištěný text, v hudbě to, co zní živě, a nikoli noty, svědčí o obtížnosti věcného fenoménu v umění, aniž však proto je možné umělecké dílo zprostit jeho účasti ve věcném světě. Partitury nejsou jen téměř vždy lepší než provedení, nýbrž jsou i více než pokyny k němu; jsou více věcí samou. Oba pojmy uměleckého díla jako věci nejsou ostatně bezpodmínečně separovány. Realizace hudby znamenala přinejmenším ještě nedávno tolik jako interlineární verze notového textu. Fixování prostřednictvím písma nebo not není vůči věci vnější: tím se umělecké dílo osamostatňuje vůči své genezi: proto přednost textů před jejich reprodukcí. Co v umění není fixováno, je sice často zdánlivě bližší mimetickému impulsu, často je však pod úrovní toho, co je fixováno, nikoli nad ní, je to pozůstatek překonané praxe, často regresivní. Nejmladší vzpoura proti fixování děl jako zvěcnění, například virtuální

náhražka menzurálního systému neumovým grafickým napodobením hudebních akcí, je ve srovnání s tím vždy ještě signifikativní a je zvěcněním staršího stupně. Taková vzpoura by se ovšem těžko tolik rozšířila, kdyby dílo netrpělo imanentní věcností. Pouze filistrovsky tvrdohlavá umělecká víra by mohla nepoznat spojenectví věcného charakteru umění s jeho charakterem společenským, a tím i jeho nepravdu, fetišizaci toho, co je o sobě procesem, vztahem mezi momenty. Umělecké dílo je zároveň proces i okamžik. Jeho objektivace, podmínka estetické autonomie, je také strnutím. Čím více se zpředmětní, zorganizuje společenská práce obsažená v uměleckém díle, tím zřetelněji bude dílo znít prázdně a sobě samému cize.

Emancipace pojmu harmonie se odhaluje jako vzpoura proti zdání: konstrukce je tautologicky obsažena v expresi, které je polárně protichůdná. Proti zdání se však nerebeluje, jak si ještě mohl myslet Benjamin, ve prospěch hry, i když herní charakter například permutací místo fiktivních rozvíjení nelze nerozpoznat. Vcelku by měla krize zdání hru pohltit: neboť nevinnost hry si zaslouží stejný osud jako harmonie, která zakládá zdání. Umění, jež hledá ve hře záchranu před zdáním, přechází ke sportu. Síla krize se však ukazuje v tom, že postihuje *prima vista* také hudbu, která nepřeje iluzornosti. V ní odumírají momenty fikce i ve své sublimované podobě, nejen jako výraz neexistujících citů, nýbrž i momenty strukturální, jako je fikce nějaké totality, kterou prohlédneme jako nerealizovatelnou. Ve velké hudbě, jako je Beethovenova, ale pravděpodobně i široce mimo časové umění, jsou takzvané prapůvodní prvky, na něž analýza naráží, často velkolepě nicotné. Pouze jak dalece se asymptoticky blíží k ničemu, splynou jako čisté dění s celkem. Ale jako různé dílčí části chtějí vždy znovu již něčím být: motivem nebo tématem. Imanentní nicotnost jejich elementárních určení stahuje integrální umění do něčeho amorfního, jehož gravitace roste, čím více je umění organizováno. Pouze amorfnost uschopňuje umělecké dílo k jeho integraci. Dokončením, vzdálením se od nezformované přírody se znovu vrací přírodní prvek, to, co

ještě není zformováno, co není artikulováno. Při pohledu na umělecká díla z největší blízkosti se nejobjektivizovanější výtvory proměňují v hemžení, texty do tříště svých slov. Jestliže si někdo myslí, že má detaily uměleckých děl přímo v rukou, pak se mu rozpadnou do něčeho neurčitého a nerozrůzněného: tak velmi jsou prostředkovány. Je to manifestace estetického zdání ve struktuře uměleckých děl. Zvláštnost, jejich životní prvek, vyprchává, pod mikrologickým pohledem se vypaří jejich konkretizace. Proces, v každém uměleckém díle sedimentovaný do předmětnosti, se vzpírá fixování do zde a nyní a znovu se rozplývá v tom, z čeho vznikl. Objektivační nárok uměleckých děl je jim samým pro ostudu. Tak hluboce tkví v uměleckých dílech, i nezobrazujících, iluze. Pravda uměleckých děl závisí na tom, zda se jim podaří absorbovat do své vnitřní nutnosti to, co není s pojmem identické, co je podle jeho měřítka náhodné. Jejich účelnost potřebuje to, co je neúčelné. Tak se dostává do jejich vlastní konsekvence něco iluzorního: zdání je dokonce jejich logika. Jejich účelnost se musí suspendovat tím, co je v nich jiné, aby sama obstála. Nietzsche se toho dotkl, zřejmě problematickou větou, že v uměleckém díle může být všechno právě tak dobře jinak; tato věta platí ovšem pouze uvnitř ustáleného idiomu, „stylu", který zaručuje variační šíři. Jestliže se však imanentní uzavřenost děl nebere striktně, pak je zdání zastihne i tam, kde se cítila být před ním nejchráněnější. Usvědčují se ze lži tím, že dementují objektivitu, kterou produkují. Díla sama, ne teprve až iluze, kterou probouzejí, jsou estetickým zdáním. Iluzornost uměleckých děl se soustředila do nároku být celkem. Estetický nominalismus vyústil v krizi zdání, pokud umělecké dílo chce být emfaticky podstatné. Citlivost vůči zdání má své místo ve věci samé. Každý moment estetického zdání dnes přináší estetický nesoulad, rozpory mezi tím, jako co umělecké dílo vystupuje, a tím, co je. Jeho vystoupení vznáší nárok na podstatnost: odměňuje jej pouze negativně, ale v pozitivnosti jeho vlastního vystoupení je vždy též gesto přebytku, nějakého patosu, kterého se ani radikálně nepatetické dílo nemůže zbavit. Kdyby otázka po budoucnosti umění nebyla neplodná a podezřelá z technokracie, vyostřila by dobře to, zda umění může přežít

zdání. Modelovým případem této krize byla před čtyřiceti lety triviální vzpoura proti kostýmu na divadle, Hamlet ve fraku, Lohengrin bez labutě. Rozhořčení se přitom možná vůbec tolik netýkalo přehmatů uměleckých děl vůči vládnoucímu realistickému smýšlení jako spíše jejich imanentní *imagerie*, kterou již nebyla s to dále snášet. Začátek Proustova *Recherche* je třeba interpretovat jako pokus jak přelstít zdání: zavést do monády uměleckého díla nepozorovaně, bez násilného nasazení jeho formovou imanenci a bez předstírání všudypřítomného a vševědoucího vypravěče. Problém, ať již na začátku nebo na konci, naznačuje současně v estetice možnost rozsáhlé a materiální teorie formy, jež by pojednávala též o kategoriích pokračování, kontrastu, přechodu, rozvíjení a „uzlu" a také v neposlední řadě, zda dnes musí být všechno stejné podle středu nebo může mít různou hustotu. Estetické zdání se v devatenáctém století vystupňovalo do fantasmagorie. Umělecká díla smazala stopy své produkce: možná proto, že se pronikající pozitivistický duch přenášel do umění natolik, že mělo být skutečností a stydělo se před tím, čím by se jeho masivní bezprostřednost odhalila jako prostředkovaná.[73] Díla se tomu podřizují až hluboko do moderny. Jejich charakter zdání zesílil až k charakteru jejich absolutnosti; to se skrývá za Hegelovým termínem uměleckého náboženství, který *oeuvre* schopenhauerovce Wagnera vzalo doslova. Moderna se pak vzepřela proti zdání zdání, totiž že nemá být žádné zdání. K tomu konvergují veškerá úsilí provrtat hermetickou imanentní souvislost děl nezakrytými zásahy, dát volnost ve výtvoru produkci a produktivní proces klást v jeho hranicích namísto jeho výsledků: to ostatně je intence, která nebyla tak cizí velkým reprezentantům idealistické epochy. Fantasmagorická stránka uměleckých děl, jež je učinila neodolatelnými, se jim nestává podezřelou teprve v takzvaných směrech nové věcnosti, ve funkcionalismu, nýbrž neméně i v obvyklých formách, jako v románu, v nichž se v kukátkové iluzi ve fiktivní všudypřítomnost vypravěče sdružuje s nárokem na něco skutečně fingovaného stejně jako fikce ireálnosti. Antipodi George a Karl Kraus román odmítli, ale i komentující průlom jeho čisté formové imanence romanopisci Proustem a Gidem dosvědčuje stejnou *malaise*, nikoli však pou-

ze obecnou, dobovou antiromantickou náladu. Spíše by se mohl fantasmagorický aspekt, který iluzi bytí děl o sobě zesiluje technologicky, pokládat za protivníka romantického uměleckého díla, jež ironií fantasmagorický aspekt předem sabotuje. Tento aspekt se stal trapným, protože hladké bytí o sobě, o něž se umělecké dílo snaží, je neslučitelné s jeho určením jako s něčím člověkem udělaným, a tím a priori spjatým s věcným světem. Dialektika moderního umění záleží v široké míře v tom, že chce sestřást charakter zdání jako zvířata přerostlé parohy. Aporie historického vývoje umění vrhají svůj stín na jeho celkové možnosti. Také antirealistické proudy, jako expresionismus, měly podíl na vzpouře proti zdání. Expresionismus oponoval zobrazování vnějšího světa a zároveň usiloval o nezastíraný projev reálných duševních stavů, a blížil se psychogramu. Následkem takové vzpoury však přitom umělecká díla upadla do pouhé věcnosti jako trestu za svou pýchu být více než umění. Poslední, většinou dětinsky ignorantní pseudomorfóza vědy je očividným symptomem takového regresu. Nemálo výtvorů současné hudby a malířství by bylo třeba, přes veškerou nepředmětnost a vzdálenost výrazu, subsumovat pojmu druhého naturalismu. Syrové fyzikalistické procedury v materiálu či kalkulovatelné vztahy mezi parametry potlačují bezmocně estetické zdání, pravdu o tom, že jsou něčím dosazeným. Tím, že toto zmizelo v jejich autonomní souvislosti, nechalo stranou auru jako reflex v nich se objektivizující lidskosti. Alergie vůči auře, které se dnes umění není s to vyhnout, je neodlučná od šířící se nehumánnosti. Taková nová zvěcnění, regrese uměleckých děl k barbarské doslovnosti toho, co má být estetickou záležitostí, a fantasmagorická vina jsou navzájem k spleteny nerozuzlení. Pokud se umělecké dílo tak fanaticky strachuje o svou čistotu, že o ní samo pochybuje, a dává na odiv 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. Je zřejmé, že imanentní zdánlivost děl nemůže být osvobozena od

kousku jakkoli latentní nápodoby skutečnosti, a tedy ani od iluze, neboť všechno, co umělecká díla v sobě obsahují ve formě a materiálu, v duchu a látce, emigrovalo z reality do uměleckých děl a v nich se své reality vzdalo: tak se to také vždy stává její nápodobou. Dokonce i nejčistší estetické určení, zjevení, je prostředkováno do reality jako její určitá negace. Diference uměleckých děl vůči empirii, jejich charakter zdání se konstituuje z ní a v tendenci proti ní. Kdyby umělecká díla chtěla kvůli vlastnímu pojmu tento zpětný vztah absolutně likvidovat, vyhladila by i svůj vlastní předpoklad. Umění je nekonečně nesnadné též v tom, že sice musí transcendovat svůj pojem, aby jej naplnilo, že však právě tam, kde se přitom stává podobným reáliím, přizpůsobuje se zvěcnění, proti němuž protestuje: angažování se dnes nevyhnutelně stává estetickou koncesí. *Ineffabile* iluze zabraňuje tomu, aby se v pojmu absolutního zjevu uhladila antinomie estetického zdání. 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. To, čím se se stávají rozvíjením pravdy, je zároveň i jejich kardinálním hříchem, a umění si z něj nemůže dát samo rozhřešení. Vleče hřích dále, neboť se chová tak, jako by mu bylo rozhřešení uděleno. – Fakt, že přese všechno umění musí nést zbytek zdání, nelze oddělit od toho, že i výtvory, které se zdání zříkají, jsou odříznuty od reálného politického vlivu, jenž původně takovou koncepci v dadaismu inspiroval. Mimetický postoj sám, se kterým hermetická díla vystupovala proti buržoaznímu bytí pro jiné, je spoluviníkem skrze zdání čistého bytí o sobě, jemuž neuniká, což pak zdání ničí. Kdyby se nebylo třeba bát idealistického nedorozumění, pak by se to mohlo označit za zákon každého díla, a došlo by se tím velmi blízko k estetické zákonitosti: že se dílo stane podobným svému vlastnímu objektivnímu ideálu – nikoliv ideálu umělce. Mimésis uměleckých děl je jejich podobnost se sebou samými. Onen zákon se stává jedno- či víceznačným, zakládán přístupem každého díla; každé je kvůli své konstituci s ním spjato. Tím se estetické obrazy liší od kultovních. Umělecká díla si

autonomií svého tvaru zakazují vpouštět do sebe absolutno, jako by byly symboly. Estetické obrazy podléhají zákazu obrazu. Potud znamená estetické zdání, a tím i jeho nejvyšší konsekvence, v hermetickém díle právě pravdu. Hermetická díla nepotvrzují to, co je v nich transcendentní, jako bytí ve vyšší sféře, nýbrž vyzvedávají svou bezmocností a zbytečností v empirickém světě též moment vratkosti svého vnitřního obsahu. Věž ze slonoviny, v jejímž zavrhování jsou jednotni politikové demokratických zemí s vůdci zemí totalitních, má v nezvratnosti mimetického impulsu jako impulsu k rovnosti se sebou samým něco eminentně osvícenského. Její *spleen* je správnějším vědomím než doktríny angažovaného nebo didaktického uměleckého díla, jejichž regresivní charakter se stává vesměs téměř flagrantním v pošetilosti a trivialnosti jimi šířených domnělých moudrostí. Proto se radikálně moderní umění smí, navzdory sumárním verdiktům, jež političtí zájemci o něm všude vynášejí, nazývat pokrokovým, nejen podle technik v něm vyvíjených, nýbrž i podle svého pravdivostního obsahu. Čím však jsou zde jsoucí umělecká díla více než jsoucno, opět to není něco zde jsoucího, nýbrž jejich řeč. Autentická díla mluví dokonce i tam, kde odmítají zdání, od fantasmagorických iluzí až po poslední závan aury. Úsilí očistit je od toho, co skrze ně říká pouze náhodná subjektivita, propůjčuje bezděčně jejich vlastní řeči tím plastičtější reliéf. Tato řeč znamená termín výrazu v uměleckých dílech. Odůvodněně nežádá tam, kde se nejdéle a nejdůrazněji technicky používá, to jest jako hudební interpretační značka, nic specificky vyjádřeného, žádné zvláštní duševní obsahy. Jinak by bylo možné *espressivo* nahradit vždy jménem pro něco, co je třeba vyjádřit určitým způsobem. Skladatel Arthur Schnabel to zkusil, realizovat to nešlo.

Žádné umělecké dílo nemá neomezenou jednotu, každé ji musí předstírat, a tím koliduje samo se sebou. Konfrontována s antagonistickou realitou stává se estetická jednota, jež se proti realitě staví, zdáním též imanentně. Propracování uměleckých děl ústí do zdání, že jejich život je totožný s životem jejich momentů, ale tyto momenty do nich vnášejí heterogennost, a zdání se stává falešným. Ve skutečnosti odhaluje každá pronikavější analýza v estetické jednotě fikce: buďto, že části se jí ne-

podřizují mimovolně, že je jim diktována, nebo to, že momenty jsou předem jednotě přizpůsobeny, a nejsou tedy ve skutečnosti vůbec momenty. Mnohost v uměleckých dílech již není tím, co byla, nýbrž je preparovaná, jakmile vstupuje do jejich prostor, a to odsuzuje estetické smíření k estetické nepodstatnosti. Umělecké dílo není zdáním pouze jako antiteze ke jsoucnu, nýbrž i proti tomu, co samo ze sebe chce. Je proniknuto nesoudržností. Jako něco o sobě jsoucího vystupují umělecká díla díky souvislosti svého smyslu. Smysl je organon jejich zdání. Tím, že je však integruje, stal se smysl sám jako to, co zakládá jednotu, potvrzeným uměleckým dílem jako přítomný, aniž je však skutečný. Smysl, který uskutečňuje zdání, má jako něco nejvyššího podíl na charakteru zdání. Přesto není zdání smyslu jeho úplným určením, neboť smysl uměleckého díla je zároveň podstata skrývající se ve faktičnosti; vyvolává k jevu to, co jev jinak uzavírá. Uspořádání uměleckého díla, seskupení jeho momentů do takového vztahu, aby mluvily, má tento účel, a je těžké jej kritickou sondou oddělit od afirmativnosti, od zdání skutečnosti smyslu tak čistě, jak by se to hodilo filosofickým pojmovým konstrukcím. Dokonce i tím, že umění skrytou podstatu, kterou nutí k projevu, obžalovává jako zlořád, je s takovou negací spolukladena jako její míra nepřítomná podstata, podstata možnosti; smysl je inherentní dokonce i v popírání smyslu. To, že s ním, kdykoli se v díle manifestuje, zůstává sdruženo zdání, propůjčuje všemu umění jeho smutek: trápí je tím více, čím dokonaleji zdařilá souvislost sugeruje smysl, smutek je však zesílen povzdechem: Och, kéž by tomu tak bylo. Smutek je stínem toho, co je heterogenní v každé formě, jež je usiluje vyloučit, je tedy stínem pouhého jsoucna. Ve šťastných uměleckých dílech anticipuje smutek negaci smyslu v dílech rozervaných, v převráceném obrazu touhy. Z uměleckých děl vyzařuje beze slov, že tento obraz je před fólií, že není nesplnitelným gramatickým subjektem, nelze jej demonstrativně vztahovat k ničemu, co je ve světě po ruce. V utopii své formy se umění sklání před svíravou tíží empirie, z níž jako umění ustupuje. Jinak je jeho dokonalost nicotná. Zdání je v uměleckých dílech spřízněné s pokrokem integrace, který však musela díla požadovat od sebe a s nímž se

jejich obsah zdá být bezprostředně přítomný. Teologickým dědictvím umění je sekularizace zjevení, ideálu a meze každého díla. Avšak směšovat umění se zjevením znamená opakovat v teorii nereflektovaně jeho nevyhnutelný fetišový charakter. Je-li stopa zjevení v něm vyhlazena, snižuje je to k nediferencovanému opakování toho, co je. Souvislost smyslu, jednotu umělecká díla vytvářejí, protože není, a jako uspořádaná neguje bytí o sobě, kvůli němuž se uspořádání konalo – nakonec umění samo. Každý artefakt pracuje proti sobě. Díla, která jsou zakládána jako *tour de force*, ekvilibristický akt, odhalují něco o každém umění: uskutečnění nemožného. Nemožnost každého uměleckého díla opravdu určuje dokonce i to nejprostší jako *tour de force*. Pomluva virtuózního prvku u Hegela,[74] kterého však uchvátil Rossini, přežívá až k odporu k Picassovi a vyhovuje v přestrojení afirmativní ideologii, která zastírá antinomický charakter umění a všech jeho výtvorů: díla, jež se líbí afirmativní ideologii, jsou pak také téměř vždy orientována na topos, které požaduje *tour de force*, že velké umění musí být prosté. Nejhorším kritériem pro plodnost estetické technické analýzy není to, že odhaluje, čím se dílo stává *tour de force*. Jedině na stupních uměleckého provozu, které jsou k jeho pojmu kultury v exteritoriálním vztahu, odvažuje se idea *tour de force* vystoupit nezastřeně: to mohlo kdysi založit sympatii mezi avantgardou a *music hallem* nebo varieté, dotyk extrémů proti střední, niternosti zásobující oblasti umění, jež pro svou kulturnost zrazuje, čím umění má být. Pro umění se v jeho principiálně neřešitelných technických problémech stává estetické zdání bolestným, nejkřiklavěji zřejmě v otázkách umělecké prezentace: provedení hudby či dramat. Interpretovat je správně znamená formulovat je jako problém: poznat neslučitelné požadavky, s nimiž se díla konfrontují ve vztahu obsahu k jeho projevu v podání interpreta. Reprodukce uměleckých děl musí tím, že v nich objevuje *tour de force*, nalézt bod indiference, v němž se skrývá možnost nemožného. Kvůli antinomii děl není vlastně jejich zcela adekvátní reprodukce možná, každá by musela potlačovat odporující moment. Nejvyšším kritériem prezentace je to, zda se stane bez takového potlačení jevištěm konfliktů, jež mají svou pointu v *tour de force*. – Díla koncipovaná jako *tour de*

force jsou zdáním, protože se v podstatě musejí podávat jako to, čím podstatně být nemohou, a korigují se tím, že vyzvedávají vlastní možnosti: to je legitimace virtuózního prvku v umění, jejž omezená estetika niternosti zapovídá. Na nejautentičtějších dílech by bylo třeba podat důkaz *tour de force*, realizace něčeho nerealizovatelného. Bach, který chtěl odstranit vulgární niternost, byl virtuos ve spojování neslučitelného. To, co komponoval, je syntézou generálbasového a polyfonického myšlení. Zapadá to bezvadně do logiky akordického postupu, který se však, jako čistý výsledek vedení hlasů, zbavuje své svíravé heterogenní tíže; to propůjčuje Bachovu dílu něco singulárně volného. S nemenší přísností by bylo třeba ukázat paradoxnost *tour de force* na Beethovenovi: že se něco stává z ničeho, esteticky ztělesněná zkouška prvních kroků Hegelovy Logiky.

Charakter uměleckých děl jako zdání imanentně prostředkuje jejich vlastní objektivita. Tím, že se text, malba, hudba fixují, je výtvor fakticky k dispozici a pouze předstírá dění, jež uzavírá, svůj obsah. I nejvyšší napětí nějakého průběhu v estetickém čase jsou natolik fiktivní, nakolik jsou ve výtvoru rozhodnuty předem jednou provždy; ve skutečnosti je estetický čas k času empirickému, který neutralizuje, v určité míře indiferentní. V paradoxnosti *tour de force*, učinění z možného nemožné, se však maskuje estetická paradoxnost vůbec: jak může dělání uvolnit projev něčeho neudělaného, jak může něco, co podle vlastního pojmu není pravda, přece být pravda. Lze si to myslet pouze o obsahu jako něčem odlišném od zdání, ale žádné umělecké dílo nemá obsah jinak než skrze zdání, ve vlastní podobě tohoto zdání. Proto je centrum estetiky v záchraně zdání, a emfatické právo umění, legitimace jeho pravdy, závisí na této záchraně. Estetické zdání chce zachránit to, co činný duch, který též produkuje nositele zdání, artefakty, odňal tomu, co redukoval na svůj materiál, na bytí pro něco jiného. Ale přitom se pro ně samo to, co je třeba zachránit, stalo ovládaným, ne-li zdáním přímo produkovaným; záchrana zdáním je sama zdánlivá a její bezmocnost bere umělecké dílo svou zdánlivostí na sebe. Zdání není *characteristica formalis* uměleckých děl, nýbrž charakteristika materiální, stopa poškození, kterou by umělecká díla chtěla revokovat.

Pouze pokud je jejich obsah nemetaforicky pravdivý, odhazuje umění to, co je udělané, zdání, které produkuje jeho udělanost. Jestliže se tváří, jako by bylo tendencí k odrazovosti proti tomu, co zjevuje, pak se stává podvodem *trompe l'oeuil*, obětí právě onoho svého momentu, jejž by chtělo zastřít; na tom se zakládá to, co bylo kdysi nazváno věcností. Jejím ideálem by bylo, aby umělecké dílo, aniž se v jakémkoli směru chtělo zdát něčím jiným, než co je, bylo samo v sobě strukturováno tak, že to, jak se jeví, a to, čím chce být, potenciálně spadá vjedno. Zformovaností, tedy ani iluzí, ani tím, že umělecké dílo marně lomcuje mříží své zdánlivosti, nezískává v něm zřejmě přece toto zdání poslední slovo. Ale ani samo zvěcnění uměleckých děl se neosvobozuje od slupky jejich zdání. Pokud jejich forma není prostě identická s jejich adekvátností k praktickým účelům, jsou i tam, kde jejich faktura nechce vůbec nic vyjevovat, stále ještě zdáním vzhledem k realitě, od níž se svým pouhým určením jako umělecká díla liší. Tím, že díla vymazávají momenty zdání, které na nich lpějí, zesiluje se právě zdání, které vychází z jejich vlastního jsoucna, jež se svou integrací zahušťuje k bytí o sobě, jímž díla jako to, co je kladeno, nejsou. Třeba se již nemá vycházet z předem dané formy, je nutné vzdát se ozdoby, ornamentu, zbytků forem, jež přesahují dílo; umělecké dílo se má zde organizovat zdola. Nic však uměleckému dílu předem nezaručuje, když jeho imanentní pohyb jednou rozbil to, co je přesahuje, že se vůbec uzavře to, s čím se jeho *membra disiecta* někde spojí. Tato nejistota přiměla umělecké procedury k tomu, aby za kulisami – divadelní výraz je zde na místě – předem zformovaly všechny jednotlivé momenty, aby tak byly schopny tohoto přechodu k celku, který by jinak absolutně chápanou náhodnost detailu po likvidaci toho, co bylo určeno předem, popřel. Tím se zdání zmocňuje svého zapřisáhlého odpůrce. Probouzí se klam, že neexistuje žádný klam, že zde difúznost, co je cizí k já, a daná totalita a priori harmonizovaly, zatímco sama harmonie se stává uspořádanou, že proces se prezentuje jako vykonaný čistě zdola nahoru, zatímco v něm pokračuje staré určení shora dolů, které může být sotva dále odvozováno z duchovní určitosti uměleckých děl. Obvykle se zdánlivý charakter uměleckých děl vztahuje k jejich

smyslovému momentu, zejména v Hegelově formulaci o smyslovém vyzařování ideje. Tento náhled na zdání je zde spoután tradičním, platónsko-aristotelským názorem na zdání smyslového světa a na podstatu nebo na čistého ducha jako na pravé bytí. Zdání uměleckých děl však vyplývá z jejich duchovní podstaty. Duch sám jako něco od toho, co je v něm jiné, oddělené, vůči němu se osamostatňující a v takovém bytí pro sebe neuchopitelné, se vyznačuje zdánlivostí; každý duch, χωρίς od něčeho tělesného, má v sobě aspekt pozvedávat nejsoucnost, abstraktnost ke jsoucnosti, v tom je pravdivý moment nominalismu. Umění zkouší zdánlivost ducha jako podstaty sui generis tím, že nárok ducha být jsoucností bere za slovo a staví ho před oči jako jsoucnost. Spíše toto než nápodoba smyslového světa estetickou smyslovostí, na kterou umění učilo rezignovat, je nutí ke zdání. Duch však není pouze zdání, nýbrž i pravda, není pouze klam něčeho, co je o sobě, nýbrž je právě tak negací všeho, co je falešným bytím o sobě. Moment jeho nebytí a jeho negativity vystupuje v uměleckých dílech, která přece ducha nepředstavují smyslově bezprostředně, nečiní ho věcí, nýbrž pouze vzájemným vztahem svých smyslových prvků se stávají duchem. Proto je zdánlivost umění zároveň jeho *methexis* na pravdě. Útěk četných současných manifestací umění k náhodě by se snad mohl vyložit jako zoufalá odpověď na ubikvitu zdání: kontingence má přejít do celku bez *pseudos* předzjednané harmonie. Tím se však na jedné straně vydává umělecké dílo slepé zákonitosti, kterou zde již vůbec nelze odlišit od jeho totální determinace shora, na druhé straně odevzdává celek náhodě, a dialektiku jednotlivosti a celku znehodnocuje na zdání tím, že se celek vůbec nerealizuje. Úplná absence zdání regreduje k zákonitosti, která je chaotická a v níž náhoda a nutnost obnovují své neblahé spiknutí. Umění nemá nad zdáním žádnou moc tím, že je odstraní. Zdánlivost uměleckých děl podmiňuje to, že jejich poznání odporuje pojmu poznání čistého rozumu u Kanta. Jsou zdáním v tom, že kladou svůj vnitřek, ducha, navenek, a jsou poznána pouze potud, pokud je poznáno, proti zákazu kapitoly o víceznačnosti, to, co je uvnitř nich. V Kantově kritice estetické soudnosti, která vystupuje tak subjektivně, že se nic neříká o vnitřní stránce estetického objek-

tu, se však virtuálně předpokládá v pojmu teleologie. Kant podřizuje umělecká díla ideji něčeho o sobě a v sobě plně účelného, místo aby jejich jednotu přenechal jedině subjektivní syntezi realizované poznávajícím subjektem. Umělecká zkušenost jako zkušenost z takové účelnosti se liší od pouhého kategoriálního formování chaotičnosti subjektem. Hegelova metoda vzdát se povaze estetického objektu a odhlédnout od jeho subjektivních účinků jako od něčeho náhodného podrobuje Kantovu tezi zkoušce: objektivní teleologie se stává kánonem estetické zkušenosti. Prvenství objektu v umění a poznání jeho výtvorů zevnitř jsou zde dva aspekty téže věci. Podle tradičního rozlišování věci a jevu mají umělecká díla, díky své tendenci proti vlastní věcnosti, koneckonců proti zvěcnění vůbec, své místo na straně jevů. Ale jev je v nich jevem podstaty, není vůči ní lhostejný; jev sám v nich patří na stranu podstaty. Pravdivě je charakterizuje teze, v níž se u Hegela prostředkují realismus a nominalismus: jejich podstata se musí jevit, jejich vyjevování je podstatné, není pro něco jiného, nýbrž je imanentním určením umění. Podle toho není umělecké dílo, bez ohledu na to, jak o tom smýšlí producent, zaměřeno na vnímatele ani na transcendentálně apercipující subjekt; umělecké dílo nelze popsat a vysvětlit v kategoriích komunikace. Zdáním jsou umělecká díla, protože napomáhají tomu, čím sama nemohou být, formě druhého, modifikovaného jsoucna: jsou jevem, poněvadž ona nejsoucnost v dílech, kvůli níž díla existují, dosahuje s pomocí estetické realizace jsoucna, jakkoli rozdvojeného. Identita podstaty a jevu je však v umění dosažitelná tak málo jako poznání reálnosti. Podstata, která přechází v jev a tento formuje, jej také vždy rozbíjí: to, co se jeví, je svým určením jako jevící se před tím, co se jeví, vždy též slupkou. Estetický pojem harmonie a všechny kategorie, jež se kolem něj soustřeďují, to chtěly zastřít. Doufaly ve vyrovnání podstaty a jevu jaksi prostřednictvím taktu: ve starším, přímém jazykovém úzu toto indikovaly termíny jako „dovednost umělce". Estetické harmonie se nikdy nedosahuje, nýbrž jen hladkosti a rovnováhy; uvnitř všeho, co může být v umění právem nazváno jako harmonické, přežívá zoufalost a to, co si navzájem odporuje.[75] V uměleckých dílech se má podle jejich konstituce rozpustit

všechno, co je vůči jejich formě heterogenní, zatímco jsou však formou jedině ve vztahu k tomu, co by chtěla nechat zmizet. Tomu, co se v nich chce vyjevit, zabraňují svou vlastní apriorností v tomto směru. Musejí to skrýt, ale proti tomu se vzpírá idea jejich pravdy tak dlouho, až dají vypověď harmonii. Bez mementa rozporu a neidentičnosti by harmonie byla esteticky irelevantní, podobně jako podle Hegelova náhledu ze spisu o diferenci si lze identitu vůbec představit pouze jako identitu s něčím neidentickým. Čím hlouběji se umělecká díla hrouží do ideje harmonie, jevící se podstaty, tím méně se s ní mohou uspokojit. Sotva se generalizuje z hlediska dějin filosofie nepřípadně to, co je příliš divergentní, když se antiharmonická gesta Michelangela, pozdního Rembrandta či posledních děl Beethovena odvozují místo ze subjektivního vývoje plného utrpení ze samé dynamičnosti pojmu harmonie, koneckonců z jeho nedostatečnosti. Disonance je pravda o harmonii. Vezme-li se harmonie přísně, ukáže se podle vlastního kritéria jako nedosažitelná. Jejím požadavkům se učiní zadost teprve tehdy, když se taková nedosažitelnost projeví jako součást podstaty; jako v takzvaném pozdním stylu významných umělců, který má tím, že daleko přesahuje individuální *oeuvre*, exemplární sílu historické suspenze estetické harmonie vůbec. Zřeknutí se klasicistního ideálu není změnou stylu nebo dokonce osudového životního pocitu, nýbrž je způsobeno koeficientem tření harmonie, která jako ztělesněné smíření představuje to, čím není, a tím se proviňuje proti vlastnímu postulátu jevící se podstaty, k níž však právě ideál harmonie směřuje. Emancipace od tohoto ideálu je rozvíjením pravdivostního obsahu uměleckých děl.

Vzpoura proti zdání, to, že umění pociťuje nespokojenost se sebou samým, byla v něm jako moment jeho nároku na pravdu obsažena s přestávkami od nepaměti. To, že všechny druhy umění v sobě odedávna nesly přání disonance, že toto přání bylo potlačeno pouze afirmativním tlakem společnosti, s nímž se estetické zdání spojovalo, znamená totéž. Disonance je tolik, co výraz; konsonance, harmoničnost jej chce zmírnit, a tím odstranit. Výraz a zdání jsou primárně v antitezi. Jestliže si však výraz lze sotva představit jinak než jako výraz bolesti – radost se ukáza-

la vůči každému výrazu jako nepoddajná, možná proto, že ještě vůbec není, a blaženost by byla bez výrazu –, pak má umění ve výrazu imanentní moment, jímž se jako jednou ze svých konstituent brání své imanenci pod formový zákon. Výraz umění se chová mimeticky, stejně jako výraz života je výrazem bolesti. Rysy výrazu, jež jsou zabudovány v uměleckých dílech, jsou, nemají-li být tupé, demarkačními čarami vůči zdání. Avšak protože přece jako umělecká díla zůstávají zdáním, je konflikt mezi zdáním, formou v nejširším smyslu, a výrazem neurovnán a historicky fluktuuje. Mimetický postoj, vztah k realitě mimo fixní kladení subjektu a objektu proti sobě, je v umění, orgánu mimésis od doby mimetického tabu, uchvácen zdáním a stává se, komplementárně k autonomii formy, přímo jeho nositelem. Rozvoj umění je rozvojem *quid pro quo*: výraz, kterým mimoestetická zkušenost zasahuje do výtvorů nejhlouběji, se stává vzorem všeho fiktivního v umění, jako by na místě, kde je vůči reálné zkušenosti nejpropustnější, kultura nejrigorózněji bděla nad tím, aby se hranice neporušila. Výrazové hodnoty uměleckých děl již nejsou bezprostředně životní. Narušené a proměněné stávají se výrazem věci samé: termín *musica ficta* to snad ukázal nejdříve. Uvedené *quid pro quo* mimésis nejen neutralizuje, také z ní plyne. Jestliže mimetický postoj něco nenapodobuje, nýbrž se rovná sobě samému, pak berou umělecká díla na sebe, aby právě toto uskutečnila. Neimitují ve svém výrazu hnutí jednotlivých lidí, a už vůbec ne svých autorů: tam, kde se tím podstatně určují, propadají jako odrazy právě zpředmětnění, proti němuž se mimetický impuls vzpírá. Zároveň se v uměleckém výrazu vykonává historický rozsudek nad mimésis jako archaickým postojem, totiž že bezprostředně praktikovaná mimésis není poznáním, že se nerovná tomu, s čím se vyrovnává, že zásah prostřednictvím mimésis se nezdařil – a to ji vyhošťuje do umění, které se chová mimeticky, stejně jako umění absorbuje v objektivaci onoho impulsu kritiku mimésis.

I když pochybnost o výrazu jako o podstatném momentu umění se objevila jen zřídka – i současná nechuť k výrazu potvrzuje jeho relevanci a týká se vlastně umění vůbec –, pojem výrazu, stejně jako většina klíčových estetických pojmů, se vzpírá teorii, která

jej chce pojmenovat: to, co je vůči pojmu kvalitativně kontrární, lze na pojem výrazu jen stěží přenést, forma, v níž si lze něco myslet, není indiferentní k tomu, co je myšleno. Výraz v umění se musí interpretovat z hlediska filosofie dějin jako kompromis. Přistupuje-li na transsubjektivitu, je-li podobou poznání, jaká kdysi předcházela polaritě subjektu a objektu, pak tuto podobu neuznává jako definitivní. Umění je však světské v tom, že se snaží uskutečnit takové poznání ve stavu polarity jako akt pro sebe jsoucího ducha. Estetický výraz je zpředmětněním nepředmětného, a to takovým způsobem, že se svým zpředmětněním stává druhou nepředmětností, tím, co mluví z artefaktu, ne jako imitace subjektu. Na druhé straně potřebuje právě objektivace výrazu, která se shoduje s uměním, subjekt, který ji produkuje, a řečeno kapitalisticky, zužitkovává svá vlastní mimetická hnutí. Výrazové je umění tam, kde z něj subjektivně zprostředkována mluví objektivnost: smutek, energie, touha. Výraz je žalující tvář uměleckých děl. Ukazují ji tomu, kdo jejich pohled opětuje, zvláště tam, kde jsou komponována ve veselém tónu nebo kde oslavují *vie oportune* rokoko. Kdyby výraz byl pouhým zdvojením toho, co se pociťuje subjektivně, zůstal by nicotným; umělecký posměšek o výtvoru, který je pociťován, ale nikoli objeven, to vyjadřuje velmi přesně. Spíše než takové city je jeho modelem výraz mimouměleckých věcí a situací. V nich se již usadily a mluví z nich historické procesy a funkce. Kafka je v tomto pro gestus umění exemplární a jeho neodolatelnost vyplývá z toho, že takový výraz proměňuje zpět do toho, co se děje a co je v něm zašifrováno. Stává se ale dvojnásob záhadným, protože to, co je v něm usazeno, vyjádřený smysl, je znovu beze smyslu, je to historie přírody, již nepřesahuje nic než to, co je, dosti bezmocně, schopen vyjádřit. Umění je nápodobou jedině jako nápodoba objektivního, veškeré psychologie zbaveného výrazu, který si snad kdysi senzorium ve světě uvědomilo a jenž nepřetrvává nikde jinde než ve výtvorech. Výrazem se umění uzavírá před bytím pro jiné, které jej tak chtivě pohlcuje, a mluví jako takové: to je jeho mimetický výkon. Jeho výraz je odpůrcem toho, aby se něco vyjádřilo.

Taková mimésis je ideálem umění, nikoli jeho praktický postup, ani postoj směřující k výrazovým kvalitám.[76] Ze strany uměl-

ce přechází do exprese mimika, která v něm uvolňuje to, co je vyjádřeno; stává-li se to, co je vyjádřeno, hmatatelným duševním obsahem umělce a umělecké dílo jeho odrazem, pak dílo degeneruje do neostré fotografie. Schubertova rezignace nemá své východisko v údajné náladě jeho hudby, ne v tom, jak se cítil – jako by dílo něco z toho prozrazovalo –, nýbrž v onom „tak je to“,[77] jež vyjevuje gestus vzdávání se: toto gesto je jeho výrazem. Esencí výrazu je charakter umění jako řeči, zásadně odlišný od řeči jako jeho média. Mohlo by se spekulovat o tom, zda není obojí navzájem neslučitelné: úsilí prózy od doby Joyceovy o vyřazení diskursivní řeči nebo alespoň o její podřízení kategoriím formy až do nepoznatelnosti konstrukce by tím našlo určité vysvětlení; nové umění usiluje o proměnu komunikativní řeči v řeč mimetickou. Kvůli svému podvojnému charakteru je řeč konstituens umění, i jeho smrtelný nepřítel. Etruské džbány ve vile Giulia jsou v nejvyšší míře mluvící, a s každou sdělovací řečí nesouměřitelné. Pravá řeč umění je neřečová, jeho neřečový moment má přednost před signifikativním momentem literatury, který zcela nepostrádá ani hudba. To, co je na vázách podobné řeči, dotýká se nejspíše nějakého „zde jsem“ nebo „to jsem já“, samosebosti, kterou nevyčlenilo ze vzájemné souvislosti toho, co je, teprve identifikující myšlení. Tak se zdá, že nosorožec, němé zvíře, říká: jsem nosorožec. Rilkův verš „neboť zde tě může zřít každý bod“,[78] jejž Benjamin považoval za velký, kodifikoval onu nesignifikativní řeč uměleckých děl téměř nedostižně: výraz je pohled uměleckých děl. Jejich řeč je vzhledem k řeči signifikativní něčím starším, ale nenaplněným, jako by umělecká díla tím, že se svou poddajností subjektu přizpůsobují, opakovala, jak subjekt vzniká a osamostatňuje se.[79] Umělecká díla nemají výraz tam, kde sdělují subjekt, nýbrž tam, kde je rozechvívá prehistorie subjektivity, prehistorie oduševňování; jakékoli tremolo jako náhražka zde je nesnesitelné. To popisuje afinitu uměleckého díla k subjektu, která přetrvává, protože v subjektu přežívá ona prehistorie. Subjekt začíná v celých dějinách stále znovu. Pouze subjekt je schopen být nástrojem výrazu, jakkoli to, co sám pokládá za bezprostřední, je samo prostředkováno. Dokonce i tam, kde se to, co je vyjádřeno, podobá subjektu, kde jsou hnu-

tí subjektivní, jsou zároveň apersonální, vstupují do integrace já a nesplývají s ní. Výraz uměleckých děl je nesubjektivní složka subjektu, jehož vlastní výraz je méně než jeho otisk; nic není tak výrazové jako oči zvířat, lidoopů, kteří se objektivně zdají být smutní proto, že nejsou lidmi. Tím, že se duševní hnutí transponují do děl, která z nich díky své integraci udělají svá vlastní hnutí, zůstávají v estetickém kontinuu představiteli mimoestetické přirozenosti, nejsou však již jako její nápodoba dále tělesná. Tuto ambivalenci registruje každá ryzí estetická zkušenost, nesrovnatelně pak Kantův popis citu vznešenosti jako něčeho, co se chvěje mezi přírodou a svobodou. Taková modifikace nápodoby je, bez jakékoli reflexe duchovnosti, konstitutivním aktem zduchovnění v každém umění. Pozdější umění jej pouze rozvíjí, akt je však v modifikaci mimésis již uložen prostřednictvím výtvorů, pokud se neuskutečňuje samotnou mimésis jako jakousi fyziologickou předformou ducha. Tato modifikace má spoluvinu na afirmativní povaze umění, protože zmírňuje bolest imaginací právě tak jako duchovní totalitou, v níž bolest mizí, činí ji ovladatelnou a ponechává ji reálně nezměněnou.

I když bylo umění velmi silně poznamenáno a vystupňováno universálním odcizením, nejméně je odcizeno v tom, že všechno v něm prošlo duchem, je zlidštěno bez násilí. Umění osciluje mezi ideologií a tím, co Hegel označil jako domovskou říši ducha, pravdu jistoty sebou samým. I když duch může v umění dále vykonávat moc, ve své objektivaci se osvobozuje od svých účelů moci. Tím, že estetické výtvory tvoří kontinuum, které je zcela duchem, stávají se zdáním blokovaného bytí o sobě, v jehož realitě by se intence subjektu naplňovaly a zanikaly. Umění opravuje pojmové poznání, protože jako oddělené uskutečňuje to, co toto poznání marně očekává od neobrazné subjekt-objektové relace: že se subjektivním výkonem odhalí něco objektivního. Tento výkon neodkládá do nekonečna. Požaduje jej od své vlastní konečnosti, za cenu své zdánlivosti. Zduchovněním, radikálním ovládnutím své vlastní přírody, koriguje ovládání přírody jako ovládání něčeho jiného. Co se v uměleckém díle cize instauruje proti subjektu jako něco trvalého, jako rudimentární fetiš, zastupuje něco neodcizeného. To, co se však ve světě chová, jako

by jej přežívalo coby neidentická příroda, stává se jako materiál ovládání přírody a nástroj společenské moci opravdu odcizeným. Výraz, jímž příroda prosakuje do umění nejhlouběji, není zároveň vůbec přírodou doslova, mementem toho, čím výraz sám není, co by se však jinak než skrze jeho „jak" nekonkretizovalo.

Prostředkování výrazu uměleckých děl jejich zduchovněním, v rané etapě expresionismu přítomné u jeho významných exponentů, implikuje kritiku onoho nejapného dualismu formy a výrazu, na nějž se orientovala jak tradiční estetika, tak vědomí některých ryzích umělců.[80] Ne že by tato dichotomie byla bez jakéhokoli důvodu. Převahu výrazu zde, formového aspektu onde lze sotva oddiskutovat zejména ve starším umění, které poskytlo hnutím rámec. Oba momenty jsou však vzájemně těsně prostředkovány. Tam, kde díla nejsou propracována, zformována, ztrácejí právě onu expresivitu, kvůli níž se osvobozují od práce a námahy s formou; a domněle čistá forma, která popírá výraz, vázne. Výraz je interferenční fenomén, funkce postupu, neméně než fenomén mimetický. Mimésis sama je přitom přivolávána hustotou technického postupu, jehož imanentní racionalita se však zdá pracovat proti výrazu. Tlak, kterým integrální díla působí, je ekvivalentní jejich výmluvnosti, tomu, co v nich mluví, není pouhým sugestivním působením, ostatně sama sugesce je příbuzná mimetickým procesům. To vede k subjektivní paradoxnosti umění: produkovat to, co je slepé – výraz – z reflexe – formou; to, co je slepé, neracionalizovat, nýbrž esteticky vůbec teprve vytvářet, „dělat věci, o nichž nevíme, co jsou".[81] Tato situace, vyostřená dnes ke konfliktu, má svou dlouhou prehistorii. Když mluvil Goethe o sedlině absurdnosti, o nesouměřitelnosti v každé umělecké produkci, pak dospěl nejen k moderní konstelaci vědomí a nevědomí, ale i k výhledu, že sféra umění, kterou vědomí hájí jako nevědomou, se stává oním *spleenem*, jak se mu rozumělo v druhém romantismu počínaje Baudelairem: rezervací zabudovanou do racionality a virtuálně se překonávající. Poukaz k tomu však umění neodbývá: kdo takto argumentuje proti moderně, drží se mechanicky dualismu formy a výrazu. Co pro teoretiky není ničím jiným než logickým rozporem, umělci důvěrně znají a rozvíjejí ve své práci: disponování s mimetickým

momentem, které jeho mimovolnost přivolává, ničí i zachraňuje. Libovůle v rámci mimovolnosti je životním prvkem umění, síla k tomu spolehlivým kritériem umělecké schopnosti, aniž se zastírá fatálnost takového pohybu. Umělci znají tuto schopnost jako svůj cit pro formu. Tato schopnost představuje prostředkující kategorii v Kantově problému, jak to, že umění, pro něj příkře nepojmové, přináší s sebou nicméně subjektivně moment obecnosti a nutnosti, který je podle kritiky rozumu vyhrazen jedině diskursivnímu poznání. Cit pro formu je zároveň slepá a závazná reflexe díla v sobě, na něž se musí spolehnout, je to sama sobě uzavřená objektivita, jež patří k subjektivní mimetické schopnosti, která se sama posiluje svým opakem, racionální konstrukcí. Slepota citu pro formu koresponduje s nutností věci. V iracionalitě momentu výrazu je pro umění účel každé estetické racionality. Jemu přísluší zbavit se proti každému zavedenému pořádku jak přírodní nutnosti, tak chaotické náhodnosti. Náhodě, v níž jeho nutnost zjišťuje svůj fiktivní moment, umění nedává to, co jí patří, neboť náhodnost ztělesňuje fiktivně záměrně, aby tím zbavilo své subjektivní prostředkování potence. Spíše zjedná náhodě právo oním tápáním v temnotách cesty své nutnosti. Čím věrněji umění sleduje nutnost, tím méně je sobě průhledné. Zatemňuje se. V jeho imanentním procesu je něco proutkařského. Podle toho, kam ruku táhne, je mimésis jako uskutečnění objektivity; automatické psaní, například také Schönbergovo Očekávání, se dalo inspirovat svou utopií, aby ovšem dosti brzo narazilo na to, že napětí mezi výrazem a objektivací se nevyrovnává do identity. Není zde žádný prostředník mezi autocenzurou potřeby výrazu a požadavkem konstrukce. Objektivace prochází extrémy. Potřeba výrazu nesvázaná žádným vkusem, žádným uměleckým rozumem konverguje s nahotou racionální objektivity. Na druhé straně nelze s pomocí uspořádané iracionality sešněrovat myšlení uměleckého díla o sobě, jeho *noésis noéseós*. Se zavázanýma očima se musí estetická racionalita vrhnout do tvorby, místo aby ji zvenčí kormidlovala jako reflexi o uměleckém díle. Umělecká díla jsou chytrá nebo pošetilá podle svého postupu, nejsou to myšlenky, které si o nich tvoří autor. Takovým imanentním pochopením věci je v každém okamžiku

umění Beckettovo, silně izolované proti povrchní racionalitě, není však nijak prerogativem moderny, nýbrž zrovna tak, jako například u zkratek pozdního Beethovena, je to třeba přičíst rezignaci na nadbytečné, a potud iracionální příměsi. Naopak se slabší umělecká díla, zejména mechanická hudba, vyznačují imanentní hloupostí, na niž v neposlední řadě polemicky reagoval ideál svéprávnosti v moderně. Aporie mimésis a konstrukce se stává pro umělecká díla nutností spojovat radikalismus s uvážlivostí, bez apokryfně k tomu přimýšlených pomocných hypotéz.

Rozvážnost však z aporie nevede. Historicky je jedním z kořenů vzpoury proti zdání alergie vůči výrazu: pokud někde v umění, pak zde přihrávají generační vztahy. Expresionismus se stal obrazem otce. Empiricky se mohlo potvrdit, že nesvobodní, konvenční a agresivně reakční lidé mají tendenci odmítat „*intraception*", vědomí sebe v každé podobě, a tím i výraz jako takový jakožto něco příliš lidského. Tíž lidé schvalují na pozadí obecně chladného vztahu k umění zvláštní odpor k moderně. Psychologicky poslouchají obranné mechanismy, podle nichž slabě zformované já odmítá všechno, co by mohlo otřást jeho pracnou schopností fungovat, ohrozit především jeho narcismus. Postoj, o němž je řeč, je postojem „*intolerance of ambiguity*",[82] nesnášenlivosti vůči ambivalenci, vůči tomu, co nelze čistě subsumovat, nakonec proti otevřenosti, proti tomu, co není žádnou instancí předem rozhodnuto, proti zkušenosti samé. Za mimetickým tabu stojí pevně tabu sexuální: nic nemá být špinavé, umění se stává hygienickým. Některé jeho směry se s tím ztotožňují, včetně honu na čarodějnice, týkajícího se výrazu. Antipsychologismus moderny změnil svou funkci. Kdysi prerogativ avantgardy, která se chovala neomaleně jak k secesi, tak k realismu prodlouženému směrem k nitru, stal se mezitím socializovaným a služebným pro status quo. Kategorie niternosti se má, podle tvrzení Maxe Webera, datovat od protestantismu, který kladl víru nad díla. Niternost ještě u Kanta znamenala též protest proti řádu ukládanému heteronomně subjektům, ale od začátku byla spjata s lhostejností vůči řádu, s ochotou nechat jej tak, jak je, a poslouchat jej. Tady byl původ niternosti z pracovního procesu: měla pěstovat antropologický typ, jenž si opatřoval rádoby

dobrovolně námezdní práci, kterou nový výrobní způsob potřeboval a k níž ho nutily společenské výrobní vztahy. S rostoucí bezmocností subjektu jsoucího pro sebe stala se niternost důsledně zcela ideologií, klamným obrazem vnitřního království, v němž jsou mlčící lidé odškodněni tím, co je jim společensky odepřeno: tím se niternost stává čím dál více stínem, i v sobě bezobsažnou. Tomu se umění nechtělo dále přizpůsobovat. Ale lze si od něj stěží odmyslet moment zvnitřnění. Benjamin kdysi řekl: Niternost mně může vlézt na záda. To bylo namířeno proti Kierkegaardovi a na něho se odvolávající „filosofii niternosti", jejíž název zněl tomuto teologovi tak protichůdně jako slovo ontologie. Benjamin mínil abstraktní subjektivitu, která se bezmocně prezentuje jako substance. Ale jeho věta je celá pravda tak málo, jako je jí abstraktní subjekt. Duch – i Benjaminův vlastní – musí jít do sebe, aby mohl toto bytí v sobě negovat. Esteticky to lze demonstrovat na protikladu, k němuž uši některých hudebníků začínají být hluché, totiž protikladu Beethovena a jazzu. Beethoven znamená – modifikovaně, ale určitelně – plnou zkušenost z vnějšího života, který se obrací dovnitř, stejně jako čas, médium hudby, je vnitřním smyslem. *Popular music* ve všech svých verzích je mimo takovou sublimaci, je somatickým stimulans, a tím je vzhledem k estetické autonomii regresivní. Také niternost se podílí na dialektice, i když jinak než u Kierkegaarda. S její likvidací se pak nijak nedospělo k lidskému typu vyléčenému z ideologie, nýbrž k takovému, který já už vůbec nic nepřinesl; pro něj David Riesman našel formuli „*outer directed*". Tím padá na kategorii niternosti v umění odlesk smířlivosti. Ve skutečnosti se například kaceřování radikálně expresivních výtvorů jako příkladů přehnaného pozdního romantismu stalo žvaněním všech, kteří vycházejí z repristinace. Estetické zřeknutí se věci, umělecké dílo, nepotřebuje slabé, přizpůsobující se, nýbrž spíše silné já. Jedině autonomní já je s to se kriticky obrátit proti sobě a prolomit své iluzorní zajetí. To si nelze představit, pokud se zde mimetický moment potlačuje zvenčí, z nějakého zvnějšněného, estetického nadjá, místo aby se ve svém napětí vůči tomu, co je mu protikladné, rozplynul v objektivaci, a tím se udržel. Nicméně se zdání stává ve výrazu nejflagrantnějším, ne-

boť výraz vystupuje jako beze zdání, a přece se estetickému zdání podřizuje; velká kritika se rozhořčovala nad výrazem jako nad předváděním se. Mimetické tabu, hlavní část buržoazní ontologie, přesáhlo v řízeném světě též směrem k zóně, která byla pro mimésis tolerantně rezervována, a blahodárně v ní vypátralo lež lidské bezprostřednosti. Nadto však slouží ona alergie nenávisti vůči subjektu, bez něhož by však kritika světa zboží neměla smysl. Subjekt je negován abstraktně. Zřejmě je subjekt, který se kompenzačně vypíná tím více, čím se stal bezmocnějším a funkčnějším, ve výraze falešným vědomím již tím, že jako sebe vyjadřující předstírá relevanci, která se mu upírala. Ale emancipace společnosti od nadvlády výrobních vztahů má za cíl reálnou obnovu subjektu, které dosud tyto vztahy překážely, a výraz není jen pýchou subjektu, nýbrž i obžalobou jeho vlastních nezdarů jako šifry jeho možností. Možná má alergie na výraz své nejhlubší oprávnění v tom, že něco v něm, přes veškerou estetickou přípravu, tenduje ke lži. Výraz je a priori napodobováním. Iluzorní je v něm latentně obsažená důvěra, že se něco tím, že je řečeno nebo vykřičeno, stává lepším, magickým rudimentem, vírou ve „všemocnost myšlení", jak ji polemicky nazval Freud. Výraz však vůbec nezůstává v magickém poutu. Ale že to říká, že se v něm zajatou bezprostředností utrpení získává distance, mění utrpení tak, jako řev zmírňuje nesnesitelnou bolest. Výraz objektivizovaný do řeči zcela uchovává to, co se jako jednou řečené sotva úplně ztrácí, ani zlé ani dobré, výrok o konečném řešení stejně jako naděje na smíření. Co řeč získá, vstupuje do vývoje lidskosti, která ještě neexistuje, a kvůli její bezmocnosti, jež ji nutí k řeči, ožívá. Subjekt, který zde tápe za svým zvěcněním, omezuje toto zvěcnění mimetickým rudimentem, představitelem neporušeného života uprostřed života porušeného, jenž subjekt deformoval do ideologie. To, že oba momenty nelze rozuzlit, vymezuje aporii uměleckého výrazu. Nic zde nelze soudit obecně o tom, zda umělec, který činí s každého výrazu *tabula rasa*, je tlampačem zvěcněného vědomí, nebo výrazem bez řeči, bez výrazu, jenž vědomí denuncuje. Autentické umění zná výraz toho, co je bez výrazu, pláč, kterému chybějí slzy. Naproti tomu podléhá čisté odstranění výrazu z hlediska nové věcnosti uni-

versálnímu přizpůsobení a podřizuje antifunkční umění principu, jenž by se mohl odůvodnit jedině funkčností. Tento způsob reakce neuznává ve výrazu metaforičnost, ornamentálnost: čím bezohledněji se tomu umělecká díla otvírají, tím více se stávají protokoly výrazu, obracejí věcnost dovnitř. Tolik je alespoň evidentní na uměleckých dílech výrazu nepřátelských, která zároveň sebe sama, například u Mondriana, pozitivně deklarují jako matematizující, že nemohou vyřknout konečný rozsudek nad výrazem. Jestliže již subjekt nemůže mluvit bezprostředně, pak ale má, podle ideje moderny, která nepřísahá na absolutní konstrukci, mluvit skrze věci, skrze jejich odcizenou a zmrzačenou podobu.

Estetika nemá chápat umělecká díla jako hermeneutické objekty; pochopit by bylo třeba z hlediska současného stavu jejich nepochopitelnost.[83] To, co se tomuto heslu absurdně zaprodává tak bez odporu jako klišé, by měla dostihnout teprve teorie, která by myslela na svou pravdu. Nelze to rozlišit od zduchovnění uměleckých děl jako jejich kontrapunkt; ten je, podle Hegelových slov, jejich éter, duch sám ve své všudypřítomnosti, žádná intence záhady, neboť jako taková negace ducha ovládajícího přírodu nevystupuje duch uměleckých děl jako duch. Plane v tom, co je mu protikladné, v látkovosti. Není nijak nejpřítomnější v nejduchovnějších dílech. Umění přináší záchranu v aktu, jímž se v něm duch zahazuje. Hrůze není umění věrné reverzí. Spíše je jejím dědictvím. Duch uměleckých děl ji produkuje tím, že ji zpředmětňuje v dílech. Tím se umění podílí na reálném historickém průběhu, podle zákona osvícenství: co se jednou zdálo být realitou, se s pomocí sebeuvědomění génia přemisťuje do imaginace a přetrvává v ní tak, že si je vědomo vlastní neskutečnosti. Historická cesta umění jako zduchovnění je cestou kritiky mýtu stejně jako cestou k jeho záchraně: imaginace uchovává v paměti to, čeho možnosti posiluje. Takový podvojný pohyb ducha v umění popisuje spíše prehistorii záležející v pojmu než v empirii. Nezadržitelný pohyb ducha k tomu, co mu bylo odňato, mluví v umění pro to, co se v nejstarší době ztratilo.

Mimésis je v umění něčím, co je před duchem, co je mu protikladné, ale i tím, čím se duch rozněcuje. V uměleckých dílech se duch stal principem jejich konstrukce, ale stačí svému *telos* pouze tam, kde vystupuje z toho, co je konstruující, z mimetických impulsů, přimyká se k nim, místo aby jim byl suverénně nadiktován. Forma objektivizuje jednotlivé impulsy pouze tehdy, když je sleduje tam, kam chtějí samy od sebe. Pouze v tom je *methexis* uměleckých děl na smíření. Racionalita uměleckých děl se stává duchem jedině potud, pokud přechází do toho, co je jí polárně protikladné. Divergence konstruktivnosti a mimetičnosti, kterou nevyrovnává žádné umělecké dílo, jakýsi dědičný hřích estetického ducha, má svůj korelát v prvku pošetilosti a klaunství, který v sobě nesou i nejvýznamnější díla a jehož nepřikrášlování je částí jejich významu. Potíže každého klasicismu pramění z toho, že tento moment potlačuje: umění tomu musí nedůvěřovat. S jeho zduchovněním ve jménu svéprávnosti je tato pošetilost pouze ještě příkřeji zdůrazněna: čím více se jeho vlastní struktura kvůli své souladnosti připodobňuje struktuře logické, tím zjevněji se stává rozdílnost této logičnosti od logičnosti panující venku její parodií, čím rozumovější je dílo svou formovou konstitucí, tím je podle míry rozumu pošetilejší v realitě. Jeho pošetilost je však také částí rozsudku nad touto racionalitou, nad tím, že se převrací do iracionálnosti a bludu, v prostředek pro účel, když se ve společenské praxi stala samoúčelem. Pošetilost v umění, které si lépe všimnou amúzičtí lidé než ten, kdo v něm naivně žije, a bláznovství absolutizované racionality se vzájemně obžalovávají; ostatně má štěstí, kdo může tak malicherně poukazovat na sexus odkoukaný z říše sebezáchovné praxe jako na pošetilost, protože jím není puzen. Pošetilost je mimetické reziduum v umění, cena za to, že se uzavírá do sebe. Filistr má proti ní vždy na své straně též hanebný kus pravdy. Tento moment jako reziduum něčeho, co je ve své cizosti vůči formě neproniknuté, barbarské, se zároveň v umění stává něčím špatným, pokud jej umění v sobě tvarově nereflektuje. Zůstane-li dětinský a dá-li se pěstovat pokud možno jako takový, pak již neexistuje žádná zábrana pro kalkulovaný *fun* kulturního průmyslu. Umění pojmově implikuje kýč, s tím sociál-

ním aspektem, že ukázněně sublimuje tento moment, a předpokládá privilegium vzdělání a třídní vztah: za to je stihne trest *fun*. Nicméně jsou pošetilé momenty umění jeho bezintenčním vrstvám nejblíže, a proto, ve velkých dílech, též jejich tajemstvím. Bláznivé náměty, jako například námět Kouzelné flétny nebo Čarostřelce, mají díky médiu hudby v sobě více pravdivostního obsahu než Prsten, který se seriózním vědomím směřuje k celku. V klaunském prvku si umění útěšně vzpomíná na prehistorii ve zvířecím dávnověku. Lidoopi v zoo uskutečňují spolu to, co se rovná klaunským akcím. Shoda dětí s klauny je shodou s uměním, kterou z nich dospělí vyhnali neméně než shodu se zvířaty. Člověku jako druhu se nepodařilo potlačit svou podobnost zvířatům tak docela, aby ji nemohl neočekávaně znovu poznat, a být tak zaplaven štěstím: řeč malých dětí a zvířat se zdá být stejná. V podobnosti klaunů zvířatům doutná podobnost opic lidem, konstelace zvíře-blázen-klaun je jednou ze základních vrstev umění.

Stává-li se každé umělecké dílo jako věc, která neguje svět věcí, a priori bezmocným, když se vůči světu má legitimovat, pak ale nemůže kvůli takové apriornosti onu legitimaci odmítnout. Údiv nad záhadností připadá zatěžko tomu, jemuž umění, stejně jako těm, kterým je umění cizí, není potěšením, nebo jako pro znalce umění není výjimečným stavem, nýbrž substancí vlastní zkušenosti. Tato substance od něho vyžaduje zajistit si momenty umění a neochabovat tam, kde zkušenost z umění však uměním otřásá. Tušení o tom potká toho, kdo zakouší umělecká díla v prostředí nebo v takzvaných kulturních souvislostech, jež jsou jim cizí nebo s nimi nesouměřitelná. Pak leží nahá před zkouškou jejich *cui bono*, před nímž je chrání pouze děravá střecha domácí kultury. V takových situacích se stává bezohledná otázka, která ignoruje tabu týkající se estetické zóny, často osudnou pro kvalitu děl; pohlíží-li se na ni zcela zvenčí, pak zde se její problematičnost obnažuje stejně silně jako při pohledu zcela zevnitř. Záhadný ráz uměleckých děl zůstává srostlý s dějinami. Skrze dějiny se kdysi stala záhadami, skrze ně se jimi stávají stále znovu, a naopak jedině dějiny, které jim zjednaly autoritu, je chrání před trapnou otázkou jejich raison d'être. Podmínkou záhad-

ného charakteru děl je spíše jejich racionalita než jejich iracionalita, čím plánovitěji jsou ovládána, tím reliéfnější se stává záhadnost. Formou se stávají podobná řeči, zdají se v každém svém momentu projevovat pouze to a nic jiného, ale to uniká.

Všechna umělecká díla a umění vcelku jsou záhadou, což rozčilovalo teorii umění odedávna. To, že umělecká díla něco říkají, a jedním dechem to skrývají, pojmenovává záhadu z hlediska řeči. Záhada klaunsky šálí: je-li v uměleckých dílech, jestliže je spolurealizuje, pak se dělá neviditelnou. Vystupuje-li ven, ruší-li se dohoda s jejich imanentní souvislostí, pak se záhada znovu vrací jako *spirit*. Proto se též vyplatilo studium amúzických lidí: na nich se záhadný ráz umění stává zjevným až po jeho totální negaci, nevědomky coby extrém jeho kritiky a jako defektní postoj, podporou jeho pravdy. Amúzickým lidem nelze vysvětlit, co je umění: nemohou vnést intelektuální nahlédnutí do své živé zkušenosti. Přeceňují princip reality tak, že to zcela tabuizuje estetický postoj, a amúzičnost popuzena kulturní aprobací umění tady přechází často k agresi, která v neposlední řadě dnes vede obecné vědomí ke snaze zbavit umění uměleckosti. Jeho záhadnost může elementárně takzvaného nemuzikálního člověka, který nerozumí „řeči hudby", ujistit v tom, že vnímá pouze nějaký galimatyáš a diví se, co tyto hluky mají znamenat; rozdíl mezi tím, co slyší on, a ten, kdo je iniciován, vymezuje záhadnost umění. Ta se však vůbec netýká pouze hudby, jejíž nepojmovost toto činí až příliš zjevným. Na každého, kdo jaksi nenásleduje dílo z hlediska jeho disciplíny, se dívá obraz nebo báseň stejně prázdnýma očima jako hudba na nemuzikálního člověka, a právě prázdný a tázavý pohled je třeba ze zkušenosti a výkladu děl přijmout, když se s nimi nechceme minout: nepostřehnout propast poskytuje špatnou ochranu, čímkoli se chce vědomí zastřešit před svým blouděním, je potenciálem jeho osudu. Na otázky: proč se někde něco napodobuje nebo proč se něco vypráví, jako by to bylo skutečné, zatímco tomu tak přece není a skutečnost se jenom deformuje, neexistuje odpověď, která by přesvědčila toho, kdo se takto ptá. Umělecká díla před otázkou, proč to všechno, před výtkou o jejich reálné bezúčelnosti, zcela bezmocně zmlkají. Kdyby se proti tomu třeba namít-

lo, že fiktivní vyprávění je schopno vypovědět o společenské podstatě více než věrný protokol, mohla by se objevit replika, že právě to je věcí teorie, a není k tomu zapotřebí žádné fikce. Tato manifestace záhadnosti jako bezradnosti tváří v tvář některým falešně principiálním otázkám se ovšem začleňuje do širšího stavu věcí: právě tak blufuje otázka takzvaného smyslu života.[84] Snadno se zaměňuje nesnáz, kterou takové otázky vyvolávají, s jejich neodolatelností, jejich abstraktní rovina se tak velmi vzdaluje od nerozporné subsumovanosti, že vlastně uniká to, čeho se tázání týká. Záhadný charakter umění není totéž jako rozumět jeho výtvorům, totiž je objektivně, ve zkušenosti zevnitř jaksi několikrát produkovat, jak to naznačuje hudební teorie, pro niž interpretovat nějaké dílo znamená tolik jako je hrát podle smyslu. Rozumění samo je vzhledem k záhadnosti problematická kategorie. Kdo rozumí uměleckým dílům skrze imanenci vědomí v nich, jim právě tak nerozumí, a čím více porozumění roste, tím více roste i pocit jeho nedostatečnosti, slepé ke kouzlu umění, jemuž odporuje jeho vlastní pravdivostní obsah. Registruje-li ten, kdo z uměleckého díla vystupuje nebo v něm vůbec nebyl, záhadnost nepřátelsky, pak se záhadnost klamně rozplyne v umělecké zkušenosti. Čím lépe se rozumí uměleckému dílu, tím více se může v jednom rozměru rozluštit, tím méně se však vyjasňuje jeho konstitutivní záhadnost. Nápadným se to znovu stává teprve v nejpronikavější umělecké zkušenosti. Otevře-li se dílo zcela, dosáhne podoby svých otázek a vynucuje reflexi, pak se vzdálí a nakonec toho, kdo se cítí být věcí jist, podruhé přepadne s otázkou „co to je". Záhadnost lze však poznat jako konstitutivní tam, kde chybí: umělecká díla, která se beze zbytku rozplývají v pozorování a myšlení, nejsou uměleckými díly. Záhada přitom není hladkou frází, jako je většinou slovo problém, jehož by se mělo používat esteticky pouze ve striktním smyslu úkolu kladeného imanentní strukturou děl. Neméně striktně jsou záhadou umělecká díla. Řešení obsahují potenciálně, není dáno objektivně. Každé umělecké dílo je skrývačka pouze v tom, že zůstává při skrývání, při prestabilizované porážce svého vnímatele. Skrývačka opakuje v žertu to, co umělecká díla dělají vážně. Specificky se jí díla podobají tím, že co

skrývají, jako Poeův dopis, se vyjevuje, a tímto vyjevením se skrývá. Řeč, jak předfilosoficky popisuje estetickou zkušenost, říká právem, že člověk by nerozuměl ničemu z umění, kdyby nerozuměl umění. Znalectví je adekvátní pochopení věci a zároveň omezené nepochopení záhady, neutrální vůči odhalení. Kdo se pohybuje v umění pouze s plným porozuměním, dělá z něj něco samozřejmého, a tím je umění až v poslední řadě. Jestliže se někdo snaží zcela se přiblížit duze, duha zmizí. Prototypem je pro to, před ostatními uměleckými druhy, hudba, která je zcela záhadná a současně úplně evidentní. Není ji třeba řešit, pouze dešifrovat její tvar, a právě to je úkol filosofie umění. Teprve ten by rozuměl hudbě, kdo by jí naslouchal tak cize, jako někdo nemuzikální, a přece tak důvěrně, jako Siegfried řeči ptáků. Rozuměním však záhadnost nevyhasíná. Dokonce i u zdařile interpretovaného díla by mohlo rozumění pokračovat, jako by čekalo na rozhodné slovo, před nímž se jeho konstitutivní temnost rozplyne. Imaginace uměleckých děl je nejdokonalejším a nejklamnějším surogátem rozumění, a samozřejmě i stupněm k němu. Ten, kdo si hudbu, aniž zní, představuje adekvátně, má pro ni cit, jenž vytváří klima rozumění. Rozumění v nejvyšším smyslu, jako řešení záhady, které ji zároveň uchovává, závisí na zduchovnění umění a na umělecké zkušenosti, jejímž prvním médiem je imaginace. Avšak zduchovnění umění se neblíží jeho záhadnému charakteru bezprostředně pojmovým vysvětlením, nýbrž tím, že jej konkretizuje. Řešit záhadu znamená tolik jako udat důvod její neřešitelnosti: pohled, jakým se umělecká díla dívají na vnímatele. Požadavek uměleckých děl, aby se jim rozumělo tím, že se pochopí jejich obsah, je spjat s jejich specifickou zkušeností, ale lze jej splnit teprve v teorii, která zkušenost reflektuje. To, nač poukazuje záhadný ráz uměleckých děl, si lze myslet jedině prostředkovaně. Námitka proti fenomenologii umění jako proti každé, která si myslí, že má v rukou přímo podstatu, je méně v tom, že je antiempirická, jako naopak spíše v tom, že ruší reflektující zkušenost.

Kritizovaná nesrozumitelnost hermetických uměleckých děl je přiznáním záhadného charakteru všeho umění. Na bouři kolem toho má podíl skutečnost, že taková díla otřásají i srozumi-

telností děl tradičních. Obecně platí, že díla uznaná tradicí a veřejným míněním za srozumitelná se pod svou galvanickou vrstvou stáhnou zpět do sebe, a stanou se zcela nesrozumitelnými; díla manifestačně nesrozumitelná, jež zdůrazňují svůj záhadný ráz, jsou potenciálně ještě nejsrozumitelnější. Pojem chybí umění v přísném smyslu i tam, kde pojmů užívá a adaptuje se na fasádu pochopení. Žádný pojem nevstupuje do uměleckého díla jako to, co je, každý je obměněn natolik, že jeho vlastní rozsah je tím zasažen a význam může změnit funkci. Slovo sonáta přijímá v Traklových básních místo, které mu zde přísluší pouze s jeho zvukem a básní řízenou asociací: kdybychom si chtěli pod nejasnými zvuky, jež jsou nám sugerovány, představit určitou sonátu, uniklo by nám právě to, co se v básni chce, stejně jako by bylo nepřiměřené evokovat *imago* takové sonáty a sonátové formy vůbec. Nicméně je to legitimní, neboť slovo se tvoří ve zlomcích, úryvcích sonát, a jejich jméno samo připomíná zvuk, který je míněn a v díle probouzen. Termín sonáta vychází z vysoce artikulovaných, motivicky a tematicky zpracovaných, v sobě dynamických dílech, jejichž jednota je jednotou se zřetelně odlišenou rozmanitostí, s provedením a reprízou. Verš „Jsou pokoje plné akordů a sonát“[85] vypovídá dost málo o tom, co si představí dětský cit při uvádění tohoto pojmenování; má více co činit s falešným titulem Měsíční sonáty než s kompozicí, a přece není ničím náhodným, bez sonát, které hrála sestra, by neexistovaly izolované zvuky, v nichž melancholie básníka hledá přístřeší. Něco podobného mají v sobě i nejprostší slova, která si báseň vypůjčuje z komunikativní řeči: Brechtova kritika autonomního umění míří vedle, protože prostě opakuje, čím věc beztoho je. Dokonce i u Trakla všudypřítomná kopula „je“ se odcizuje svému pojmovému významu: nevyjadřuje existenční soud, nýbrž jeho vybledlý, kvalitativně až k negaci změněný odlesk. Zjištění, že něco je, v tom je méně, a více z toho plyne, že to není. Kde Brecht nebo Carlos Williams sabotují v básni poetičnost a přibližují ji zprávě o pouhé empirii, nestává se báseň nijak takovou zprávou. Tím, že polemicky tupí povznesený lyrický tón, přijímají empirické věty při svém přenosu do estetické monády v kontrastu k ní něco odlišného. Nepřátelskost tónu ke

zpěvu a zcizování využitých faktů jsou dvě stránky téže věci. Proměna postihuje v uměleckém díle též soud. K tomu jsou umělecká díla analogická jako syntéza, která je v nich však bez soudu, o žádném díle nelze uvést, co soudí, žádné není takzvanou výpovědí. Proto je sporné, zda umělecká díla mohou být vůbec angažovaná, dokonce i tam, kde svou angažovanost zdůrazňují. S čím se spojují, z čeho vytvářejí svou jednotu, nelze převést na soud, ani na takový, který by sama vynášela ve slovech a větách. Od Mörika je malá říkanka o pasti na myši. Spokojíme-li se s jejím diskursivním obsahem, pak z toho nevyjde nic více než sadistická identifikace s tím, co civilizovaná zvyklost připisuje zvířatům opovrhovaným jakožto paraziti:

Říkanka o pasti na myši

Dítě obchází třikrát past a říká:

Malí hosté, malý dům.
Milá myško nebo myši,
Jen nás směle navštiv
dnes v noci při měsíci!
Zavři však za sebou pěkně dveře,
slyšíš?
Hlídej si přitom ocásek!
Po jídle si zapějeme,
Po jídle se protáhneme
A dáme si taneček:
hop, hop!
Má stará kočka si možná zatančí s námi.[86]

Posměch dítěte „Má stará kočka si možná zatančí s námi“, pokud vůbec má být posměchem, a nikoli bezděčným přátelským obrazem společného tance dítěte, kočky a myši, s oběma zvířaty na zadních nohou, jednou básni přisouzený, není nadále posledním slovem, které si ponechává. Odvozovat báseň z posměchu znamená opomenout to, co je zbásněno, společenský obsah. Reflex řeči, který je bez soudu vůči ošklivému, sociálně vykonáva-

nému ritu, je tímto ritem překračován tak, že se do něj začleňuje. Gestus, jenž k tomuto ritu poukazuje, jako by nebylo vůbec možné něco jiného, obviňuje se samozřejmostí bezvadnou imanenci ritu, vynáší nad ním rozsudek. Umění soudí pouze tím, že se zdržuje soudu; to je obrana velkého naturalismu. Forma, která utváří verše jako ozvěnu mytického výroku, překonává jejich zaměření. Echo smiřuje. Takové pochody uvnitř uměleckých děl z nich činí vskutku něco nekonečného. Od signifikativní řeči je neodlišuje to, že by byly bez významů, nýbrž to, že se významy absorpcí mění, a tím klesají do náhodnosti. Pohyby, jejichž prostřednictvím se toto děje, jsou konkrétně předznamenány v každém estetickém výtvoru.

Se záhadami mají umělecká díla společnou rozpolcenost mezi určitostí a neurčitostí. Jsou to otazníky, jež nejsou ani v syntezi jednoznačné. Nicméně jejich podoba je tak přesná, že předepisuje přechod v bodě, kde se umělecké dílo láme. Stejně jako v záhadách je odpověď utajena a vynucena strukturou. Tomuto jevu slouží imanentní logika, tedy to, co je v díle zákonité, a to je teodicea pojmu účelu v umění. Účelem uměleckých děl je určitost neurčitosti. Díla mají účel v sobě, bez pozitivního účelu mimo svou strukturu; jejich účelnost se však legitimuje jako podoba odpovědi na záhadu. Organizací se díla stávají něčím více, než jsou. V nedávných debatách, zvláště o výtvarném umění, se stal relevantním pojem *écriture*, podnícený zřejmě listy Kleeovými, jež se blíží načmáranému písmu. Tato kategorie moderny vrhá jako reflektor světlo na minulost: všechna umělecká díla jsou písmo, nikoli teprve díla, jež jsou zřejmě taková; jsou to hieroglyfy, k nimž kód byl ztracen a k jejichž obsahu v neposlední řadě přispívá to, že kód chybí. Umělecká díla jsou řečí jen jako písmo. Není-li žádné soudem, pak ale každé v sobě skrývá momenty, jež pocházejí ze soudu, správné či nesprávné, pravdivé či nepravdivé. Avšak utajená a určitá odpověď uměleckých děl se neozřejmí, jako nová bezprostřednost, jedním rázem interpretací, nýbrž teprve skrze všechna prostředkování disciplíny děl stejně jako myšlení, filosofie. Záhadný ráz uměleckých děl přežívá interpretaci, která vyžaduje odpověď. Není-li lokalizován v tom, co z nich lze zakoušet, v estetickém pochopení, jestliže

vystoupí teprve v distanci, pak zkušenost, jež se noří do uměleckých děl a je odměněna evidencí, sama se stává záhadnou: to, co je mnohoznačně zapleteno, se nicméně stává jednoznačným a podle toho mu lze i rozumět. Neboť imanentní zkušenost z uměleckých děl, ať již začne kdykoli, je fakticky, jak to popsal Kant, nutná, průhledná až do nejjemnějšího rozvětvení. Hudebník, který rozumí svému notovému textu, sleduje jeho nejmenší hnutí, a přece v jistém smyslu neví, co hraje. Lépe se nevede ani herci, a právě tím se manifestuje mimetická schopnost nejdrastičtěji v praxi umělecké prezentace, jako nápodoba pohybové křivky toho, co je předváděno; nápodoba je esencí porozumění, které stojí na straně záhadnosti. Jakmile však zkušenost z uměleckých děl sebeméně ochabne, prezentují díla svou záhadu jako úšklebek. Zkušenost z uměleckých děl je neustále ohrožena jejich záhadností. Jestliže se záhadnost ve zkušenosti zcela rozplyne, myslí-li si zkušenost, že dílo zcela postihla, pak záhada znovu prudce udeří do očí: v tom se uchovává vážnost uměleckých děl, kterou se vyznačují archaické obrazy a jež je v tradičním umění zakryta jejich navyklou řečí, aby se zesílila až do totálního odcizení.

Jestliže proces, který je uměleckým dílům imanentní, a překračující smysl všech jednotlivých momentů, konstituuje záhadu, potom ji zároveň mírní, dokud umělecké dílo není vnímáno jako fixované a pak marně vykládané, nýbrž je ještě jednou vytvořeno ve své vlastní objektivní konstituci. V provedeních, která toto nečiní, jež neinterpretují, se stává to, co je v dílech o sobě a čemu taková askeze předstírá službu, kořistí své němoty; žádné neinterpretující provedení nemá smysl. Požadují-li některé typy umění, drama a do určitého stupně hudba, aby se hrály, interpretovaly, aby se tak staly tím, čím jsou – norma, od níž nemůže upustit nikdo, kdo je doma v divadle, na pódiu a zná kvalitativní rozdíl mezi tím, co se tam požaduje, a textem či partiturou –, pak vlastně jen odhalují postoj každého uměleckého díla, i pokud nechce být provedeno: každé dílo opakuje svůj vlastní postoj. Umělecká díla jsou rovností sobě samým, osvobozenou od nutnosti identity. Peripatetická věta, že jedině stejné může poznávat stejné, kterou postupující racionalita likvidovala na okrajo-

vou hodnotu, odlišuje poznání, jakým je umění, od pojmového: co je podstatně mimetické, očekává mimetický postoj. Nenapodobují-li umělecká díla nic než sebe, pak jim nerozumí nikdo jiný než ten, kdo je napodobuje. Pouze takto, nikoli jako souhrn pokynů pro hráče, lze chápat dramatické texty nebo texty hudební: jako sedimentovanou nápodobu děl, jaksi jich samých, a potud konstitutivní, i když stále proniknutou signifikativními prvky. Zda díla budou provedena, je jim jako takovým lhostejné, nikoli však to, že jejich zkušenost, jež je ideálně němá a vnitřní, je napodobuje. Taková nápodoba čte ze *signa* uměleckých děl právě souvislost jejich smyslu a sleduje ji podle toho, jak dostihuje křivky, v nichž se umělecké dílo jeví. Jako zákony jeho nápodoby nacházejí divergentní média svou jednotu, jednotu umění. Má-li se u Kanta diskursivní poznání vzdát toho, co je ve věcech vnitřní, pak umělecká díla jsou objekty, jejichž pravdu si nelze představit jinak než jako jejich vnitřní stránku. Nápodoba je cesta, která vede do toho, co je vnitřní.

Díla mluví jako víly v pohádkách: chceš něco nepodmíněného, máš to mít, ale nepoznáš to. Nezahalená je pravdivost diskursivního poznání, a proto ji nemá; poznání, jakým je umění, ji má, ale jako něco s ním nesouměřitelného. Umělecká díla jsou svobodou subjektu v nich méně subjektivní než diskursivní poznání. S neklamným kompasem je Kant podřídil pojmu teleologie, jehož pozitivní užití rozumu nepovolil. Ale blok, který podle Kantovy doktríny uzavřel člověku cestu k tomu, co je o sobě, razí toto o sobě v uměleckých dílech, v jejich domovské říši, v níž nemá již existovat diference mezi tím, co je o sobě a pro nás, v podobách záhady: právě jako něco blokovaného jsou umělecká díla obrazy bytí o sobě. Nakonec v záhadnosti, jíž se umění nejpříkřeji staví proti nespornému jsoucnu objektů akce, žije jejich vlastní záhada dále. Umění se stává záhadou, protože se jeví, jako by vyřešilo to, co je záhadou na jsoucnu, kdežto na tom, co pouze je, se kvůli její vlastní nepřekonatelné tvrdošíjnosti na záhadu zapomnělo. Čím hustší kategoriální sítí lidé obestřeli to, co je jiné než subjektivní duch, tím podstatněji se odnaučili žasnout nad tímto jiným, s rostoucí důvěrou se klamali v tom, co je cizí. Umění se snaží, slabě, jakoby s rych-

le unavenou tváří, toto napravit. A priori přivádí lidi k úžasu, stejně jako to kdysi Platón žádal po filosofii, která se rozhodla pro opak.

Záhadnost uměleckých děl je jejich přerušeným bytím. Kdyby v nich byla přítomná transcendence, byla by mystériemi, nikoli záhadami, jimiž jsou proto, že dementují jako to, co je přerušeno, čím přece chtějí být. Teprve v nedávné minulosti se toto v umění tematizovalo v Kafkových deformovaných parabolách. Retrospektivně se všechna umělecká díla podobají ubohým alegoriím na hřbitovech, zlomeným sloupům života. Umělecká díla, i když se chtějí ukazovat jako dokonalá, jsou useknuta; co znamenají, není jejich esenciálnost, nýbrž skutečnost, že vypadají, jako by jejich význam byl blokován. Analogie k astrologické pověře, jež záleží právě tak v domnělé souvislosti, jako ji ponechává neprůhlednou, je příliš výrazná, než aby ji bylo možné snadno odstranit: vadou umění je jeho příčné spojení s pověrou. Nejraději onu vadu iracionalisticky přehodnocuje ve svůj prospěch. Oblíbená vícevrstevnatost je falešné pozitivní jméno pro záhadnost, která však má v umění onen antiestetický aspekt, jejž Kafka neodvolatelně odhalil. Úpadkem svého vlastního momentu racionality hrozí se umělecká díla zřítit do mýtu, z něhož se obtížně vytrhávají. Ale umění je zprostředkováno k duchu, k onomu momentu racionality tím, že mimeticky vytváří svou záhadu – stejně jako si záhadu vymýšlí duch –, pouze však bez toho, že by bylo schopno řešení; duch se v umění projevuje v záhadnosti, nikoli v intencích. Praxe významných umělců je skutečně příbuzná záhadě: pro to mluví, že skladatelé se po celá staletí těšili ze záhad kánonu. Záhadný obraz umění je konfigurací mimésis a racionality. Záhadnost je něco, co vzniklo historicky.[88] Umění je to, co v něm zbývá po ztrátě toho, co mělo kdysi působit magickou a potom kultovní funkcí. Jeho „k čemu" – paradoxně řečeno: jeho archaická racionalita – se ztrácí a modifikuje do momentu jeho bytí o sobě. Tím se umění stává záhadným: jestliže tu již není proto, aby do něj infiltroval smysl, čím pak má samo být? Jeho záhadný charakter je podněcuje k tomu, aby se imanentně artikulovalo tak, že utvářením toho, co je v něm emfaticky beze smyslu, získává smysl. Potud není záhad-

ný ráz děl jejich posledním slovem, nýbrž každé autentické dílo předkládá též řešení své neřešitelné záhady.

V nejvyšší instanci jsou umělecká díla záhadou nejen svou kompozicí, nýbrž svým pravdivostním obsahem. Otázka, s níž každé dílo vydává ze sebe obsah, který jím proniká: co to má všechno znamenat? – neustále se vracející, přechází v otázku: je to vůbec pravda? – v otázku po absolutnu, na kterou každé umělecké dílo reaguje tím, že odmítá formu diskursivní odpovědi. Poslední informací diskursivního myšlení zůstává tabu odpovědi. Jako mimetický odpor proti tabu se umění snaží dát odpověď, ale jako struktura bez soudu ji nedává. Tím se stává záhadou jako hrůza dávnověku, jež se proměňuje, ale nemizí; každé umělecké dílo zůstává jejím seismogramem. K jeho záhadě chybí klíč, stejně jako k výtvorům zaniklých národů. Mezní podoba, v níž si lze záhadnost myslet, je, zda smysl sám je či není, neboť žádné dílo neexistuje bez své souvislosti, jež se ovšem proměňuje až ke svému opaku. Ta však klade objektivitou výtvoru též nárok na objektivitu smyslu jako takového. Tento nárok je nejen nesplnitelný, nýbrž odporují mu i zkušenosti. Záhadnost se ukazuje v každém uměleckém díle jinak, ale tak, jako by existovala odpověď, jako u sfingy, vždy táž, i když jedině skrze různost, nikoli v jednotě, kterou záhada možná klamně slibuje. Zda slib je klam, to je také záhada.

Pravdivostní obsah uměleckých děl je objektivním řešením záhady každého jednotlivého díla. Tím, že záhada vyžaduje řešení, poukazuje k pravdivostnímu obsahu, který lze získat pouze filosofickou reflexí. Nic jiného než toto neospravedlňuje estetiku. Jestliže žádné umělecké dílo se nerozplývá v racionalistických vymezeních jako v tom, co je předmětem jeho soudu, pak každé dílo se nicméně obrací z potřeby svého záhadného charakteru na vysvětlující rozum. Z Hamleta by nebylo možné vyždímat žádnou výpověď, jeho pravdivostní obsah však proto není menší. Velký umělec, Goethe v pohádkách a stejně Beckett, nechce mít s výklady nic společného, zdůrazňuje jedině rozdílnost pravdivého obsahu od vědomí a vůle autora, a to s pomocí vlastní-

ho vědomí sebe sama. Díla, zejména s nejvyšší hodnotou, čekají na svou interpretaci. To, že by v nich nebylo co interpretovat, že by tu prostě jen byla, by vymazalo demarkační linii umění. Nakonec může dokonce i koberec, ornament, každý nefigurální výtvor toužebně čekat na dešifrování. Pochopit pravdivostní obsah je postulátem kritiky. Nic není pochopeno, pokud nebyla pochopena pravda či nepravda příslušného jevu, a to je věc kritiky. Historické rozvíjení děl prostřednictvím kritiky a filosofické rozvíjení jejich pravdivostního obsahu jsou ve vzájemném působení. Teorie umění nesmí stát stranou, nýbrž musí se věnovat vývojovým zákonům uměleckých děl, i když se díla hermeticky uzavírají tomu, aby si je uvědomila. Enigmatická jsou umělecká díla jako fyziognomie objektivního ducha, který nikdy v okamžiku svého vyjevování není sám sobě zřejmý. Kategorie absurdnosti, nejvzpurnější vůči interpretaci, záleží v duchu, z něhož je třeba ji interpretovat. Zároveň je potřeba interpretace děl jako nastolení jejich pravdivostního obsahu stigmatem jejich konstitutivní nedostatečnosti. Díla nedosahují toho, co se v nich objektivně chce. Zóna neurčitosti mezi tím, čeho nelze dosáhnout, a tím, co se realizuje, vytváří záhadu uměleckých děl. Mají i nemají pravdivostní obsah. Pozitivní věda a z ní odvozená filosofie ho nedosahují. Tento obsah není ani tím, oč v dílech jde, ani jejich křehkou a jimi samými suspendovanou logičností. Právě tak málo je, jak by se to líbilo velké tradiční filosofii, pravdivostní obsah v umění idejí, i kdyby tato sahala až k ideji tragičnosti či konfliktu konečnosti a nekonečnosti. Možná, že taková idea vyčnívá ve své filosofické konstrukci nad tím, co se míní pouze subjektivně. Ale zůstává bez ohledu na to, jak se použije, vůči uměleckým dílům vnější a abstraktní. Ba i emfatický pojem ideje v idealismu omezuje umělecká díla na příklady ideje jako toho, co je stále stejné. Tím je v umění odsouzen stejně, jako nemůže dále vydržet filosofickou kritiku. Obsah nelze rozpustit v ideji, nýbrž je extrapolací toho, co rozpustit nelze; z akademických estetiků toto snad tušil pouze Friedrich Theodor Vischer. Jak málo spadá pravdivostní obsah vjedno se subjektivní idejí, s intencí umělce, ukazuje nejprostší úvaha. Existují umělecká díla, v nichž umělec to, co chtěl, vytvořil čistě

a bezvadně, kdežto výsledek není ničím více než znakem toho, co chtěl říci, a tím je ochuzen k průhledné alegorii. Ta odumírá, jakmile z ní filologové vypumpovali, co do ní nahustili umělci, což je tautologická hra, jejímž schématem se řídí například i četné hudební analýzy. Diference pravdy od intence se v uměleckých dílech stává souměřitelnou s kritickým vědomím tam, kde intence sama se týká něčeho nepravdivého, většinou oněch věčných pravd, v nichž se pouze opakuje mýtus. Jeho nevyhnutelnost uzurpuje pravdu. Nesčetná umělecká díla trpí tím, že se představují jako něco v sobě se dějícího, neustále se měnícího, kupředu postupujícího, a přitom zůstávají bezčasovým seřazením něčeho, co je stále stejné. V takových rozporných místech přechází technologická kritika do kritiky toho, co je nepravdivé, a napomáhá tím pravdivému obsahu. Velmi oprávněné je tvrzení, že to, co je v uměleckých dílech metafysicky nepravdivé, se ukazuje jako technicky nepodařené. Pravdivost uměleckých děl neexistuje bez určité negace; ji má exponovat dnešní estetika. Pravdivostní obsah uměleckých děl není něčím, co by bylo možné bezprostředně identifikovat. Jakmile se rozpozná pouze prostředkovaně, je prostředkován v sobě samém. Co v uměleckém díle transcenduje faktičnost, tedy jeho duchovní obsah, nelze přišpendlit k jednotlivé smyslové danosti, nýbrž se díky ní vůbec konstituuje. V tom záleží zprostředkovaný charakter pravdivostního obsahu. Duchovní obsah se nevznáší mimo fakturu, nýbrž umělecká díla transcendují svou fakticitu svojí fakturou, konsekvencí svého zpracování. Dech nad nimi, co je jejich pravdivostnímu obsahu nejbližší, co je zároveň fakticky i nefakticky, je zásadně odlišný od nálady, jak ji umělecká díla vyjadřují: formující proces náladu pohltí kvůli onomu dechu. Věcnost a pravdivost jsou v uměleckých dílech vzájemné. Svým dechem v sobě samých – skladatelům je „dech" hudby důvěrně znám – se umělecká díla blíží přírodě, nikoli její imitaci, k jejímuž kouzlu se počítá nálada. Čím hlouběji jsou díla propracována, tím nepoddajněji se staví proti spořádanému zdání, a tato nepoddajnost je negativním projevem jejich pravdivosti. Pravdivost je protichůdná fantasmagorickému momentu děl; důkladně zformovaná díla, kterým se někdy vyčítá, že jsou formalistická, jsou díly

realistickými, pokud se realizují v sobě, a pouze díky této realizaci samé též uskutečňují svůj pravdivostní obsah, svou duchovnost místo toho, aby ji pouze znamenaly. Ale to, že se umělecká díla svou realizací transcendují, nezaručuje jejich pravdu. Některá díla s velmi vysokou úrovní jsou pravdivá jako výraz nějakého o sobě falešného vědomí. Toto lze postihnout jedině transcendentní kritikou, jako byla Nietzscheho kritika Wagnera. Její vadou je však nejen to, že věc dekretuje, místo aby se jí poměřovala. Hájí omezenou představu o pravdivostním obsahu samém: většinou kulturně filosofickou, bez ohledu na historický moment imanentní estetické pravdě. Oddělení něčeho o sobě pravdivého od pouze adekvátního výrazu falešného vědomí se nedá udržet, neboť až dodneška neexistuje správné vědomí, a neexistuje žádné vědomí, jež by ono oddělení jakoby z ptačí perspektivy dovolilo. Dokonalá prezentace falešného vědomí je pojmenováním takového vědomí i samým pravdivostním obsahem. Proto se umělecká díla vyvíjejí nejen prostřednictvím interpretace a kritiky, nýbrž i skrze záchranu, která směřuje k pravdě falešného vědomí v estetickém jevu. Velká umělecká díla nemohou lhát. Ba i tam, kde jejich obsah je zdáním, má v sobě nutnou pravdu, pro niž umělecká díla svědčí; nepravdivá jsou pouze díla nepodařená. Tím, že umění opakuje pouto reality, sublimuje je do *imaga* a zároveň se od něho osvobozuje: sublimování a svoboda se shodují. Pouto, které umění klade svou jednotou na *membra disiecta* reality, je od ní vypůjčeno a proměňuje je v negativní zjev utopie. To, že umělecká díla jsou díky své organizaci nejen více než pouze to, co je organizováno, nýbrž i více než organizační princip – neboť jako organizovaná dosahují zdání něčeho neudělaného –, je jejich duchovním určením. Jako poznané se toto určení stává obsahem. Obsah vyslovuje umělecké dílo nejen svou organizací, ale právě tak i rozvracením, které organizace předpokládá jako svou implikaci. Odtud padá světlo též na nejnovější zálibu v ošumělosti, v nečistotě a na alergii vůči lesku a příjemnosti. Základem je zde vědomí o nečistotě kultury pod slupkou její soběstačnosti. Umění, které se zříká pestrosti, již realita lidem odpírá, a tím i každé smyslové stopy smyslu, je umění zduchovnělé; v takovém nepoddajném

zřeknutí se dětského štěstí je však alegorie neiluzorně přítomného štěstí, se smrtelnou klauzulí chiméričnosti: to, že štěstí neexistuje.

Filosofie a umění konvergují k pravdivostnímu obsahu umění: progresivně se vyvíjející pravda uměleckého díla není jiná než pravda filosofického pojmu. Idealismus odvodil svůj vlastní pojem pravdy historicky – u Schellinga – vlastně z umění. V sobě se vyvíjející a uzavřenou totalitu idealistických systémů je třeba vyčíst z uměleckých děl. Protože však filosofie vychází ze skutečnosti a necítí se ve svých dílech v takové míře autarkní, zakukleně rozbila estetický ideál systémů. Těmto systémům byla vzdána potupná chvála, že jsou to myšlenková umělecká díla. Zjevná nepravdivost idealismu však retrospektivně umělecká díla kompromitovala. To, že navzdory své autarkii a skrze ni přecházejí díla k tomu, co je vůči nim jiné, mimo své pouto, překračuje onu identitu uměleckého díla se sebou samým, v níž má dílo své specifické určení. Zničení jeho autonomie neznamená osudový pád. Stává se závazkem k verdiktu nad tím, v čem se filosofie umění až příliš rovnala. Pravdivostní obsah děl není to, co znamenají, nýbrž to, co rozhoduje, zda dílo jako takové je pravdivé nebo falešné, a teprve tato pravda díla o sobě je souměřitelná s filosofickou interpretací a shoduje se, podle ideje v každém případě, s pravdou filosofickou. Pro současné vědomí, fixované na to, co je hmatatelné a neprostředkované, se zdá být zjevně nejtěžší získat tento vztah k umění, zatímco bez něho se pravdivostní obsah umění neotevře: ryzí estetická zkušenost se musí stát filosofií, nebo vůbec neexistuje. – Podmínku možnosti konvergence mezi filosofií a uměním je třeba vyhledat v momentu obecnosti, který umění ve své specifičnosti, jako řeč sui generis, vyznačuje. Tato obecnost je kolektivní stejně jako obecnost filosofická, pro niž kdysi transcendentální subjekt byl *signum* odkazující zpět k subjektu kolektivnímu. Ale v estetických obrazech je jejich kolektivností právě to, co unikne z já: tím společnost tkví v pravdivostním obsahu. Co se zjeví, čím umělecké dílo vysoce přesahuje pouhý subjekt, je výboj kolektivní podstaty subjektu. Stopa vzpomínky na mimésis, kterou každé umělecké dílo hledá, je vždy též anticipací stavu mimo rozdělení toho, co je jednotlivé

a co je kolektivní. Takové kolektivní připomínání není však v uměleckých dílech χωρίς od subjektu, nýbrž děje se jeho prostřednictvím; v jeho idiosynkratickém hnutí se ukazuje kolektivní forma reakce. V neposlední míře musí proto filosofická interpretace pravdivostní obsah neoblomně konstruovat v tom, co je zvláštní. Díky svému subjektivně mimetickému, výrazovému momentu ústí umělecká díla do své objektivity: nejsou ani čirým hnutím, ani jeho formou, nýbrž procesem usazeným mezi obojím, a ten je společenský.

Metafysika umění se dnes točí kolem otázky, jak může duchovnost, která se dělá, podle řeči filosofie „pouze se klade", být pravdivá. Řeč přitom není přímo o uměleckém díle, jež je k dispozici, nýbrž o jeho obsahu. Otázka pravdivosti něčeho, co je uděláno, není však ničím jiným než otázkou jeho zdání a jeho záchrany jako zdání pravdy. Pravdivostní obsah nemůže být něčím, co je uděláno. Všechno dělání umění je jedině úsilím říci, čím by to, co je uděláno, samo nebylo, a co neví: právě to je jeho duch. Zde má idea umění jako obnovení potlačené a do historické dynamiky zapletené přírody své místo. Příroda, jejíž *imago* umění následuje, ještě vůbec není; v umění je pravdivá jeho nejsoucnost. Přechází do něj z onoho jiného, pro něž rozum kladoucí identitu, který je redukoval na materiál, má slovo příroda. Toto jiné není jednota a pojem, nýbrž mnohost. Tak se pravdivostní obsah v umění prezentuje jako mnohost, nikoli jako abstraktní nadřazený pojem uměleckých děl. Svázanost pravdivostního obsahu umění s jeho díly a mnohost toho, co se vymyká identifikaci, se vzájemně shodují. Ze všech paradoxů umění je snad nejvnitřnější onen, že jedině skrze dělání, vytváření zvláštních, v sobě specificky propracovaných děl, nikdy skrze bezprostřední pohled, může umění dosáhnout toho, co není uděláno, pravdy. Umělecká díla jsou vůči pravdivostnímu obsahu umění ve stavu krajního napětí. Tento bezpojmový obsah se nejeví jinak než v tom, co je uděláno, přitom je však neguje. Každé umělecké dílo jako výtvor ve svém pravdivostním obsahu zaniká; umělecké dílo jím klesá do irelevance, což je dopřáno pouze největším uměleckým dílům. Historická perspektiva zániku umění je idejí každého jednotlivého díla. Neexistuje umělecké dílo,

které by neslíbilo, že jeho pravdivostní obsah, pokud se v něm pouze vyjeví jako jsoucí, se uskuteční, a zanechá umělecké dílo za sebou jako čistou roušku, jak to předpovídají úžasné verše Mignoniny.[89] Znakem autentických uměleckých děl je, že to, co zjevují, se jeví tak, že to nemůže být předstíráno, aniž však diskursivní soud dosáhne své pravdy. Jestliže je to však pravda, pak ji umělecké dílo zdáním překonává. Vymezení umění s pomocí estetického zdání je neúplné: umění má pravdu jako zdání toho, co zdáním není. Zkušenost z uměleckých děl má své útočiště v tom, že jeho pravdivostní obsah není nicotný. Každé umělecké dílo a zejména dílo s bezohlednou negativitou říká beze slov: *non confundar*. Umělecká díla by byla bezmocná z pouhé touhy, i když nic nezvratného není bez touhy. Čím však touhu překračují, je potřebnost, která je jako vzorec vepsána v tom, co je historicky jsoucí. Tím, že tento vzorec napodobují, nejenže jsou více, než to, co pouze je, nýbrž mají tolik objektivní pravdy, nakolik potřebnost přitahuje své doplnění a změny. Ne pro sebe, tedy podle vědomí, ale o sobě chce umělecké dílo to, co je jiné, a je řečí takového chtění, a jeho obsah je tak podstatný jako toto chtění. Prvky toho, co je jiné, jsou shromážděny v realitě, musely by však pouze, aby se přemístilo to, co je omezené, vstoupit do nové konstelace, aby našly své správné místo. Místo aby realitu imitovala, ukazují umělecká díla realitě tato přemístění. Nakonec by bylo třeba obrátit teorii nápodoby: v sublimovaném smyslu má realita napodobovat umělecká díla. Ale fakt, že umělecká díla jsou, ukazuje, že může být nejsoucnost. Skutečnost uměleckých děl svědčí pro možnost možného. Předmět touhy v uměleckých dílech – skutečnost toho, co není – se v nich mění ve vzpomínku. V ní se zaměňuje to, co je jako to, co se stalo, za nejsoucí, protože to, co se stalo, již není. Od dob Platónovy anamnéze se o ještě nejsoucím sní ve vzpomínce, která pouze konkretizuje utopii, aniž ji zrazuje ve jsoucnu. Vzpomínka se spojuje se zdáním: ani tehdy se to nestalo. Obrazný charakter umění, jeho *imago*, je však právě tím, co se mimovolná vzpomínka podle tvrzení Bergsonova a Proustova snaží probudit v empirii; v tom se oba projevují jako ryzí idealisté. Připisují realitě to, co chtějí zachránit a co existuje v umění pouze za cenu jeho reality. Snaží

se uniknout prokletí estetického zdání tím, že přesouvají jeho kvalitu do reality. – Ono *non confundar* uměleckých děl je mezí jejich negativity, srovnatelnou s mezí, která je v románech markýze de Sade zaznamenána tam, kde mu nezbývá nic jiného než pojmenovat nejkrásnější *gitons du tableau „beaux comme des anges"*. Na oné výši umění, kde jeho pravda transcenduje zdání, exponuje se umění nejsmrtelněji. Tím, že jako žádný jiný lidský projev říká, že nemůže být lží, musí lhát. Nad možností, že na konci všeho přece jen nic není, nemá žádnou moc, a jeho fiktivnost je v tom, že svou existencí tvrdí, že meze jsou překročeny. Pravdivostní obsah umělecká díla jako negaci svého jsoucna prostředkují, ale nijak jej nesdělují. To, čím je více, než co kladou, je jejich *methexis* na dějinách a určitá kritika, kterou na ně působí svou podobou. Co je v dílech historií, není uděláno, a teprve dějiny je osvobozují od pouhého kladení nebo produkce: pravdivostní obsah není mimo dějiny, nýbrž je jejich krystalizací v dílech. Jejich nekladený pravdivostní obsah smí nést jejich jméno.

Toto jméno je však v dílech pouze něčím negativním. Umělecká díla říkají, co je více než jsoucnost jedině tím, že přivedou ke konstelaci, jak to je, ke *„comment c'est"*.[90] Metafysika umění vyžaduje jeho striktní rozlišení od náboženství, v němž pramenilo. Umělecká díla sama nejsou ani absolutno, ani v nich absolutno není bezprostředně přítomno. Pro svou *methexis* na něm jsou raněna slepotou, která jejich řeč, řeč pravdy, ihned zatemňuje: absolutno současně mají i nemají. Ve svém pohybu směrem k pravdě potřebují umělecká díla právě pojem, který kvůli své pravdě od sebe odhánějí. Zda je negativita překážkou umění, nebo pravdou, to nezáleží na umění. Umělecká díla jsou negativní a priori zákonem své objektivace: umrtvují to, co objektivizují tím, že to vytrhávají z bezprostřednosti jeho života. Jejich vlastní život se živí smrtí. Tím se definuje kvalitativní práh k moderně. Její výtvory se oddávají mimeticky zvěcnění, svému principu smrti. Uniknout mu je iluzorním momentem umění, který se toto snaží od dob Baudelairových odhodit, aniž však rezignuje na to stát se věcí mezi věcmi. Heroldi moderny – Baudelaire, Poe – byli jako umělci prvními technokraty umění. Bez příměsi jedovaté látky, virtuální negace něčeho živého, by byl odpor

umění proti civilizačnímu útisku bezmocnou útěchou. Jestliže umění absorbovalo od začátku moderny předměty, jež jsou mu cizí, které do jeho formového zákona nevcházely zcela proměněny, pak mimésis umění tady ustupovala až ke svému opaku, k montáži. Umění k tomu donutila sociální realita. Umění oponuje společnosti, a přitom není nicméně s to zaujmout stanovisko mimo ni: opozice se mu daří pouze v identifikaci s tím, proti čemu se vzpírá. To bylo již vnitřním obsahem Baudelairova satanismu, daleko přesahujícím okamžitou kritiku buržoazní morálky, jež předstižena realitou stala se dětinsky pošetilou. Kdyby umění chtělo bezprostředně vznést námitku proti dokonalé síti, pak by se teprve pořádně zapletlo: proto musí, jak se to příkladně stalo v Beckettově Konci hry, vyloučit ze sebe přírodu, o niž běží, nebo ji uchopit. Jeho jediné, ještě možné *parti pris*, je pro smrt, je kritické a metafysické zároveň. Umělecká díla vznikají z věcného světa prostřednictvím svého preformovaného materiálu stejně jako prostřednictvím svých postupů: není v nich nic, co by umění nepatřilo, a nic, co by nebylo za cenu své smrti vytrženo z věcného světa. Pouze díky své smrtelnosti se podílejí na smíření. Ale zůstávají v něm zároveň v poddanství mýtu. To je ono, co je egyptské v každém díle. Tím, že díla podporují trvalost pomíjivosti, života, chtějí ji zachránit před smrtí, ji zabíjejí. Co je v uměleckých dílech smiřujícím živlem, se právem hledá v jejich jednotě; v tom, že podle antického topos léčí rány oštěpem, který je zasadil. Tím, že rozum, který dokonce i tam, kde znamená rozpad, zjednává uměleckým dílům jednotu, rezignuje na zásah do skutečnosti, na reálné panství, získává něco prostého viny, i když ještě i největší výtvory estetické jednoty mají naslouchat echu společenské moci; ale rezignací je vinen i duch. Akt, který v uměleckém díle spojuje a fixuje mimetičnost a difuznost, nezpůsobuje amorfní přírodě pouze zlo. Estetický obraz je odporem proti jejímu strachu, že se rozplyne v chaosu. Estetická jednota rozmanitosti se jeví, jako by rozmanitosti nepůsobila žádné násilí, nýbrž jako by ji bylo třeba uhodnout z rozmanitosti samé. Tím napomáhá jednota, dnes stejně reálná, jako byla vždy i rozdvojenost, smíření, V uměleckých dílech polevuje rozkladná síla mýtu, ve zvláštnosti onoho opakování,

které mýtus působí v realitě a jež umělecké dílo vyvolává k ozvláštnění pohledem z největší blízkosti. V uměleckých dílech není již duch starým nepřítelem přírody. Zmírňuje se do smířlivosti. Neznamená však smíření podle klasicistního receptu: smíření je jejich vlastním postupem, který poznává neidentičnost. Duch ji neidentifikuje: identifikuje se s ní. Tím, že umění sleduje svou vlastní identitu, vyrovnává se s tím, co není identické: to je současný stupeň jeho mimetické podstaty. Smíření jako postup uměleckého díla se dnes projevuje právě tam, kde se umění ideje smíření zříká, v dílech, jejichž formu jim diktuje neoblomnost. Ale i takové nesmiřitelné smíření ve formě má za podmínku neskutečnost umění. Neskutečnost permanentně ohrožuje umění ideologií. Umění ani neklesá k ideologii, ani ideologie není verdiktem, podle něhož má být každé umění vyobcováno z veškeré pravdy. Ve své pravdě, ve smíření, které odmítá empirickou realitu, je umění společníkem ideologie, předstírá, že smíření již bylo. Umělecká díla upadají svou apriorností, chceme-li svou idejí, do souvislosti provinění. I když každé dílo, které se podaří, ji transcenduje, každé za to musí pykat, a proto by jeho řeč chtěla zpět do mlčení: dílo je podle Beckettova výroku *a desecration of silence*.

Umění chce to, co ještě nebylo, ale všechno, čím je, již bylo. Stín toho, co již bylo, není s to přeskočit. Ale to, čím ještě nebylo, je konkrétnost. Nejhlouběji je snad nominalismus spjat s ideologií v tom, že traktuje konkretizaci jako něco daného, bezpochyby existujícího, a že klame sebe i lidstvo v tom, že běh světa překáží oné pokojné určitosti jsoucího, která je pouze uzurpována pojmem danosti a sama je přemožena abstraktností. Jinak než negativně lze konkrétnost uměleckých děl sotva též pojmenovat. Pouze nezaměnitelností své vlastní existence, nikoli zvláštností jako obsahem, suspenduje umělecké dílo empirickou realitu jako abstraktní a universální funkční souvislost. Každé umělecké dílo je utopií, pokud svou formou anticipuje, čím by konečně samo bylo, a to se střetává s požadavkem zničit subjektem rozšířené pouto vlastního bytí. Žádné umělecké dílo nelze postoupit nějakému jinému. To ospravedlňuje neodlučný smyslový moment uměleckých děl: on nese jejich zde a nyní, v něm

se zachovává navzdory všemu prostředkování i určitá samostatnost; naivní vědomí, které se stále znovu pevně drží onoho momentu, není vůbec falešné. Nezaměnitelnost ovšem přejímá funkci posílení víry, že prostředkování není universální. Dokonce i svého nejsmrtelnějšího nepřítele, zaměnitelnost, musí umělecké dílo absorbovat: místo aby se vyhlo konkretizaci, musí prezentovat svou vlastní konkretizací totální souvislost abstrakce, a tím jí odporovat. Opakování v nových autentických dílech se nepřizpůsobuje vždy archaické nutnosti opakování. Některá díla ji obviňují, a přidávají se tím na stranu toho, co Haag nazval neopakovatelností; dokonalý model pro to poskytuje Beckettova *Play* se špatnou nekonečností své reprízy. Černý a šedý ráz nového umění, jeho askeze vůči barvě je negací její apoteózy. Když ve výjimečných autobiografických kapitolách Mårbacka u Selmy Lagerlöfové ochrnutému dítěti malá rajka, něco nikdy neviděného, přinese uzdravení, pak je působení takové zjevující se utopie jevením nevadnoucím, nic jí rovného by však již nebylo možné, její představitelkou je temno. Protože pro umění je jeho utopie, tedy to, co ještě není jsoucí, zastřena černě, zůstává svým veškerým prostředkováním vzpomínkou na možnost oproti skutečnosti, která možnost omezuje, něco jako imaginární náprava katastrofy světových dějin, svoboda, jež v poutu nutnosti nenastala a o níž je nejisté, zda nastane. V napětí umění k permanentní katastrofě je spoludaná jeho negativita, jeho *methexis* na temnu. Žádné jsoucí, jevící se umělecké dílo není s to pozitivně zvládnout, co je nejsoucí. Tím se umělecká díla liší od symbolů náboženství, jež si činí nárok na to, že ve zjevení je transcendence bezprostředně přítomná. Co je v uměleckých dílech nejsoucí, je konstelací něčeho jsoucího. Umělecká díla jsou příslibem svou negativitou až po totální negaci, tak jako sliboval gestus, jímž kdysi mohlo začít vyprávění, první zvuk, který zazněl na sitár, něco ještě nikdy neslyšeného, ještě nikdy neviděného, i kdyby to byla samá hrůza; a desky každé knihy, mezi nimiž se oko ztrácí v textu, jsou příbuzné tomu, co slibuje *camera obscura*. Paradox všeho nového umění toto získat tím, že to odhodí, stejně jako začátek Proustova *Recherche* uvádí s nejumělejším uspořádáním do knihy bez bzučení *camery obscury*, bez

kukátka vševědoucího vypravěče, rezignuje na kouzlo, a pouze tím je realizuje. Estetická zkušenost je zkušenost z něčeho, co by duch ani ze světa, ani ze sebe sama již neměl, možnost přislíbenou její nemožností. Umění je slibem štěstí, jež je přerušeno.

I když umělecká díla nejsou ani pojmová, ani nesoudí, jsou logická. Nebylo by v nich nic záhadného, kdyby jejich imanentní logičnost nevycházela vstříc diskursivnímu myšlení, jehož kritéria však díla zpravidla zklamala. Nejblíže mají k formě úsudku a jeho vzoru ve věcném myšlení. To, že v časových uměleckých druzích to či ono z něčeho plyne, je sotva metaforické, to, že jedna událost má být v nějakém výtvoru způsobena jinou, nechává přinejmenším zřetelně prosvítat empirickému kauzálnímu vztahu. Jedno má vyplývat z druhého nejen v časových uměleckých druzích, konsekvenci neméně potřebují i druhy vizuální. Závazek uměleckých děl být rovna sobě samým, napětí, do kterého se tím dostávají vůči substrátu své imanentní smlouvy, konečně i tradiční idea homeostázy, jíž má být dosaženo, potřebují logický princip konsekvence. To je racionální aspekt uměleckých děl. Bez jeho imanentní nutnosti by se žádné dílo neobjektivizovalo; je to jeho antimimetický impuls, něco zvenčí vypůjčeného, co se spojuje s něčím vnitřním. Logika umění je, paradoxně podle pravidel jiné logiky, usuzováním bez pojmu a soudu. Konsekvence vyvozuje z fenoménů, samozřejmě již duchovně prostředkovaných, a potud v jisté míře logizovaných. Jeho logický postup se vyvíjí podle svých daností, v mimologické oblasti. Jednota, které tím umělecká díla dosahují, je uvádí do analogie k logice zkušenosti tak dalece, jak se i jejich postupy, prvky a vztahy mohou vzdálit od vztahů praktické empirie. Vztah k matematice, který umění navazovalo ve věku své začínající emancipace a jenž se dnes, ve věku rozpadu jeho idiomů, zase znovu objevuje, byl sebeuvědomováním umění vůči jeho konsekventně logické dimenzi. Také matematika je pro svůj formální charakter bezpojmová, její znaky nejsou znaky něčeho a stejně tak málo jako umění sděluje existenciální soudy: často se opakují slova o její estetické povaze. Nicméně umění samo

sebe klame, pokud povzbuzeno nebo zastrašeno vědou hypostazuje její důsledkovou logiku a bezprostředně ztotožňuje své formy s formami matematickými, bez starosti o to, že těmto formám vždy též odporuje. Přece však je logičnost umění tou z jeho sil, jež se co nejdůrazněji konstituuje jako bytí sui generis, jako druhá příroda. Je protichůdná každému pokusu chápat umělecká díla z jejich působení: umělecká díla se stávají konsekvencí objektivně v sobě určená, bez ohledu na svou recepci. Přesto nelze brát jejich logičnost *à la lettre*. K tomu míří Nietzscheho poznámka, která nicméně amatérsky podceňuje logičnost umění, že v uměleckých dílech se všechno jeví pouze tak, jako by to tak být muselo a nemohlo být jinak. Logika děl se ukazuje v přeneseném smyslu, protože všem jednotlivým událostem a řešením poskytuje nesrovnatelně větší variační šíři, než logika jinak činí; není bezpředmětné připomenout vtíravou vzpomínku na logiku snu, v níž se pocit nutné důslednosti spojuje právě tak s momentem náhodnosti. Svým ústupem od empirických účelů přijímá logika v umění něco stínovitého, pevného i uvolněného zároveň. Může se snad chovat tím nezávazněji, čím závazněji předem dané styly samy od sebe vyvolávají zdání logičnosti, a jednotlivé dílo zprošťují od jejího uplatňování. I když v dílech označovaných běžně jako klasická logičnost vládne naprosto nenuceně, přinášejí vesměs více, někdy hodně možností, takže uvnitř předem dané typičnosti, jaká je v generálbasové hudbě nebo v commedia dell'arte, lze bez nebezpečí improvizovat spíše než později v individuálně organizovaných dílech. Tato jsou na povrchu alogická, méně jasná, pokud jde o obecně předepsaná, pojmům podobná schémata a formule, uvnitř jsou však logičtější, berou důslednost daleko přísněji. Ale tím, že logičnost uměleckých děl stoupá, že její nároky se stávají vždy doslovnějšími – až k parodii v totálně determinovaných, z minimálního základního materiálu dedukovaných výtvorech –, obnažuje se logické „jakoby". To, co se dnes zdá absurdní, je negativní funkce neomezené logičnosti. Umění se vrací, že neexistují závěry bez pojmu a soudu.

Jako figurativní lze uvedenou logiku obtížně oddělit od kauzality, protože v umění odpadá rozdíl mezi formami čistě logický-

mi a těmi, jež splývají s předmětností: přezimuje v nich archaická nerozlišenost logiky a kauzality. Schopenhauerova *principia individuationis*, prostor, čas a kauzalita vystupují v umění, v oblasti nanejvýš individualizované, podruhé, ale lomeně, a takový lom, vynucený zdánlivostí, propůjčuje umění aspekt svobody. Jí se souvislost a sled událostí stávají řízenými zásahem ducha. Nerozlišeností ducha a slepé nutnosti připomíná logika umění opět zákonitost reálného sledu v dějinách. Schönberg mohl mluvit o hudbě jako o dějinách témat. Umění má v sobě tak málo syrového, neprostředkovaného prostoru, času a kauzality, jak se podle celkově idealistického filosofématu jakožto ideální oblast drží zcela stranou od oněch určení: zasahují do něj jakoby z dálky a stávají se v něm ihned něčím jiným. Například čas v hudbě jako takový je zjevný, ale času empirickému je natolik vzdálený, že při koncentrovaném poslechu zůstávají časové události mimo hudební kontinuum jako vnější, sotva se jej dotýkají. Když hráč přestane hrát, aby nějakou pasáž opakoval nebo začal znovu, pak zůstává hudební čas po nějaký úsek vůči tomu lhostejný, zcela nedotčen, stojí jaksi klidně a běží dále teprve tehdy, když pokračuje hudební dění. Empirický čas ruší čas hudební nanejvýš kvůli své heterogenitě, oba časy nesplývají. Přitom nejsou formativní kategorie umění od kategorií vnějších prostě kvalitativně odlišné, nýbrž přenášejí jejich kvalitu navzdory modifikaci do kvalitativně jiného média. Jsou-li ony formy ve vnějším jsoucnu směrodatné pro ovládání přírody, pak se v umění samy stávají ovládnutými, a tedy se zde s nimi zachází svobodně. Ovládáním toho, co ovládá, reviduje umění zcela vnitřně ovládání přírody. Disponování oněmi formami a jejich vztahem k materiálu činí proti zdání nevyhnutelnosti, které je pro ně v realitě příznačné, libovůli na nich samých evidentní. Stěsnává-li hudba čas, spojuje-li obraz prostory, pak se konkretizuje možnost, že by to mohlo být i jinak. Jsou sice zachovány, jejich síla se nepotlačuje, ale jejich závaznost je vyvlastněna. Potud je umění paradoxně právě po stránce své formální konstituce, kterou se oprošťuje od empirie, méně zdánlivé, méně zastřené subjektivně diktovanými zákonitostmi než empirické poznání. To, že logika uměleckých děl je derivátem důsledkové logiky, ne však s ní totožná, se

ukazuje v tom, že by mohla – a to přibližuje umění dialektickému myšlení – suspendovat vlastní logičnost a nakonec z její suspenze učinit svou ideu: k tomu směřuje moment rozervanosti ve všem moderním umění. Umělecká díla, která projevují sklon k integrální konstrukci, odvolávají logičnost se svou heterogenní a neodlučnou stopou mimésis, na niž konstrukce je odkázána. Autonomní formový zákon děl vyžaduje dokonce i námitku proti logičnosti, jež však defininuje formu jako princip. Kdyby umění nemělo s logičností a kauzalitou nic společného, propáslo by vztah k tomu, co je jeho jiné, a bylo prázdnou aprioritou; kdyby ji vzalo doslovně, pak by se podrobilo poutu; pouze svým podvojným charakterem, který produkuje permanentní konflikt, se z pouta trochu vytrhává. Závěry bez pojmu a soudu jsou předem zbaveny své apodiktičnosti, a připomínají ovšem komunikaci mezi objekty, která může být odhalena teprve pojmem a soudem, kdežto estetická konsekvence ji uchovává jako afinitu neidentifikovaných momentů. Jednota estetických konstituent s kognitivními je však jednotou ducha jako rozumu, což vyjádřila teorie estetické účelnosti. Jestliže je pravdivá Schopenhauerova teze o umění jako o světě ještě jednou, pak je ale tento svět ve své kompozici přestavěn z prvků světa prvního, jako je tomu v židovských popisech o mesiášském stavu, který má být ve všem jako obvyklý a jen nepatrně jiný. Svět ještě jednou je pouze negativní tendencí vůči světu prvnímu, je spíše zničením toho, co zrcadlí důvěřivé smysly, než shromážděním roztroušených rysů jsoucna do smyslu. V umění, ani v tom nejsublimovanějším, není nic, co by nepocházelo ze světa; nic však nezůstává nezměněno. Všechny estetické kategorie je třeba určovat v jejich vztahu ke světu, stejně jako v rezignaci na něj. Díky poznání je umění v obojím: nejen v návratu světskosti a jejích kategorií, jeho pouta k tomu, co se jinak nazývá předmětem poznání, nýbrž možná ještě více v záměrné kritice přírodu ovládajícího *ratia*, jehož fixní určení uvádí umění do pohybu modifikací. Ne jako abstraktní negace *ratia*, jako osudové bezprostřední vidění podstaty věcí, se umění snaží, aby se tomu, co je potlačeno, dostalo to, co mu patří, nýbrž tím, že revokuje násilný čin racionality její emancipací od toho, co se jí v empirii zdá být jejím neodlučným materi-

álem. Umění není, jak to chce konvence, syntézou, nýbrž rozbíjí syntézy se stejnou silou, která je uskutečnila. Co je v umění transcendentní, má stejnou tendenci jako druhá reflexe ducha, jenž ovládá přírodu.

To, čím chování uměleckých děj reflektuje násilí a panství empirické reality, je více než analogie. Uzavřenost uměleckých děl jako jednota jejich rozmanitosti bezprostředně přenáší postoj ovládající přírodu na to, co se jejich realitě vymyká, možná proto, že sebezáchovný princip odkazuje možnost své realizace navenek, tam, kde se vidí vyvrácen smrtí, a není tedy s to se s tímto uspokojit. Autonomní umění je částí zosnované nesmrtelnosti, utopie a pýchy současně; kdyby se s uměním setkal pohled z jiné hvězdy, pak by se mu asi všechno zdálo egyptské. Účelnost uměleckých děl, kterou se udržují, je pouze stínem účelnosti vnější. Podobají se jí pouze formou, a jenom tím jsou sama – tak se to alespoň domnívají umělecká díla – chráněna před dekompozicí. Paradoxní formulace Kantova, podle níž se nazývá krásným to, co je účelné bez účelu, vyjadřuje v jazyce subjektivní transcendentální filosofie stav věci s věrností, která stále znovu vytrhává Kantovy teorémy z metodické souvislosti, v níž vystupovaly. Umělecká díla byla účelná jako dynamická totalita, v níž všechny jednotlivé momenty jsou zde pro svůj účel, pro celek, a právě tak je celek pro svůj účel, pro naplnění nebo negující splnění momentů. Naproti tomu byla umělecká díla bezúčelná, protože vystupovala z relace účelu a prostředku v empirické realitě. Ve vzdálenosti od této reality má účelnost uměleckých děl v sobě něco chimérického. Vztah estetické účelnosti k účelnosti reálné byl historický: imanentní účelnost uměleckých děl k nim přicházela zvenčí. Často jsou kolektivně vybroušené estetické formy účelovými formami, jež se staly bezúčelnými, zvláště ornamenty, které se nadarmo neodvolávaly na matematicko-astronomické vědy. Tato cesta je předznamenána magickým původem uměleckých děl: byla částí praxe, jež chtěla působit na přírodu, lišila se od ní začínající racionalitou a zříkala se klamu reálného působení. Co je pro umělecká díla specifické, jejich forma, nemůže jako sedimentovaný a modifikovaný obsah nikdy zcela zastřít svůj původ. Estetický zdar se v podsta-

tě měří tím, zda to, co je zformováno, je s to probudit ve formě usazený obsah. Obecně je pak i hermeneutika uměleckých děl překladem jejich formálních stránek do obsahů. Tyto obsahy však nesrůstají s uměleckými díly rovnou, jako by díla prostě přebírala obsah z reality. Obsah se konstituuje v protipohybu. Ukládá se do výtvorů, které se od něho vzdalují. Umělecký pokrok, pokud se o něm dá věcně mluvit, je esencí tohoto pohybu. Pohyb získává podíl na obsahu jeho určitou negací. Čím energičtější je negace, tím více se umělecká díla organizují podle imanentní účelnosti, a právě tím se postupně utvářejí vůči tomu, co negují. Kantova koncepce teleologie umění jako organismu měla své kořeny v jednotě rozumu, koneckonců však rozumu božského, který má panovat ve věcech o sobě. Taková koncepce musela padnout. Nicméně teleologické určení umění si uchovává svou pravdu nad trivialitou v uměleckém vývoji mezitím vyvrácenou, že fantazie a vědomí umělce zajišťují jeho výtvorům organickou jednotu. Jejich účelnost zbavená praktických účelů je tím, co se v nich podobá řeči, totiž jejich pojmovost bez účelu, jejich rozdíl od signifikativní řeči. Idejí řeči věcí se umělecká díla blíží pouze svou vlastní řečí, organizací svých disparátních momentů: čím více se v sobě syntakticky artikulují, tím výmluvnější jsou svými momenty. Pojem estetické teleologie má svou objektivitu v řeči umění. Tradiční estetika se s ní míjí, neboť předem rozhodla vztah celku a části, následujíc všeobecné *parti pris*, ve prospěch celku. Dialektika však není návod jak zacházet s uměním, nýbrž je v umění obsažena. Reflektující soudnost, která nemůže vycházet z nadřazeného pojmu, z obecnosti a konsekventně ani z celého uměleckého díla, jež není nikdy „dáno", a která musí sledovat jednotlivé momenty a překračovat je kvůli své vlastní potřebě, napodobuje subjektivně pohyb uměleckých děl v sobě samé. Díky své dialektice přesahují umělecká díla mýtus, slepou a abstraktně panující přírodní souvislost.

Nesporná je kvintesence všech momentů logičnosti, nebo dále soudržnosti[91] uměleckých děl, to, co se smí nazývat jejich formou. Je udivující, jak málo se tato kategorie v estetice reflektovala, jak velmi se estetice, jako to, co umění odlišuje, zdála být neproblematicky daná. Potíž, jak se o ní ujistit, je podmíněna

propletеností každé estetické formy s obsahem; je třeba ji uvažovat nejen proti němu, nýbrž i veskrze s ním, nemáme-li se stát obětí abstraktnosti, s níž se obvykle spojovala estetika reakčního umění. Navíc tvoří pojem formy až po Valéryho slepé místo estetiky, neboť všechno umění na něj tak přísahá, že se tento pojem své izolaci jako jednotlivému momentu vysmívá. Nicméně tak málo, jako by bylo lze umění definovat nějakým jiným momentem, je prostě s formou identické. Každý moment je s to se v něm negovat, i estetická jednota, idea formy, která umělecké dílo teprve vůbec umožnila jako celek a jeho autonomii. Ve vysoce vyvinutých moderních dílech směřuje forma k tomu, že jejich jednotu disociuje ať již kvůli výrazu, nebo jako kritika afirmativnosti umění. To v otevřených formách nechybělo dávno před všudypřítomnou krizí. U Mozarta se jednota občas hravým způsobem vyzkoušela v uvolnění jednoty. Pomocí juxtapozice relativně nespojených nebo kontrastujících prvků žongluje skladatel, který se před všemi jinými proslavil formovou jistotou, virtuózně s pojmem formy samé. Tak důvěřuje její síle, že téměř povoluje uzdu a centrifugálním tendencím předává otěže v rámci jistoty konstrukce. Pro dědice starší tradice zůstává idea jednoty jako formy ještě tak neotřesena, že snáší nejkrajnější zatížení, zatímco Beethoven, u něhož jednota ztratila svou substancialitu pod nominalistickým útokem, ji prosazuje daleko silněji: jednota preformuje mnohost a priori, a krotí ji pak o to triumfálněji. Dnes by se jí umělci rádi zbavili, ale s pointou, že díla chápaná jako otevřená, neuzavřená získávají v takovém plánu zase nutně něco jako jednotu. V teorii se forma většinou ztotožňuje se symetrií, s opakováním. Není třeba zpochybňovat to, že kdyby se její pojem chtěl převést na invarianty, nabízely by se jednak stejnost a opakování, jednak jako jejich protějšky nestejnost, kontrast, vývoj. Ale zavedením takovýchto kategorií bychom si pomohli jen málo. Hudební analýzy vedou například k tomu, že dokonce i v nejuvolněnějších, opakování co nejvíce nepřátelských výtvorech se vyskytují podobnosti, že četné partie korespondují s jinými v některých znacích a že pouze vztahem k takovéto identitě se realizuje žádoucí neidentičnost; bez jakékoli stejnosti by chaos sám zůstal něčím stále stejným. Ale rozdíl

mezi povrchním, vnějšně uspořádaným a specifičností vůbec neprostředkovaným opakováním a nevyhnutelným určením nestejnosti jistým stupněm stejnosti rozhodně převládá nad každou invariancí. Pojem formy, který ze sympatií k invarianci odhlíží od rozdílnosti, nevzdaluje se příliš od zhovadilé frazeologie, která se v němčině nezalekne výrazu „formálně dokonalý". Protože estetika pojem formy, své centrum, vždy již předpokládá v danosti umění, vyžaduje to jejího plného úsilí, aby na něj myslela. Nechce-li se zaplést do tautologie, je odkázána na to, co není pojmu formy imanentní, zatímco tento pojem odmítá v estetickém smyslu dát hlas něčemu mimo sebe sama. Estetika formy je možná pouze jako průlom do estetiky jako totality toho, co je spoutáno formou. Na tomto však závisí, zda umění je vůbec ještě možné. Pojem formy vyznačuje příkrou antitezi umění a empirického života, v němž se právo umění na existenci stalo nejistým. Umění má tolik šance jako forma, a ne víc. Její podíl na krizi umění vychází najevo ve výrocích, jako je Lukácsův, že v moderním umění se význam formy silně přeceňuje.[92] V šosáckém *pronunciamento* se u kulturně konzervativního Lukácse prosazuje nevědomá nespokojenost se sférou umění právě tak, jako je pojem formy umění neadekvátní. Pouze ten, kdo neuznává formu jako něco podstatného, do obsahu umění prostředkovaného, může propadnout názoru, že se v umění forma přeceňuje. Forma je jakkoliv antagonistická a narušená soudržnost artefaktů, kterou se každý zdařilý artefakt liší od toho, co pouze je. Nereflektovaný, v každém nářku nad formalismem zaznívající pojem formy staví formu proti tomu, co je napsáno, zkomponováno, namalováno jako organizaci, jež se z toho dá oddělit. Tím se forma jeví myšlení jako něco uloženého, subjektivně libovolného, zatímco je substanciálně jednotná pouze tam, kde tomu, co je zformováno, nečiní žádné násilí, naopak z něj vyplývá. Ale co je zformováno, obsah, to nejsou formě vnější předměty, nýbrž mimetické impulsy, které to táhne ke světu obrazů, jímž je forma. Nesčetné a škodlivé ekvivokace pojmu formy se datují zpět k jeho všudypřítomnosti, která vedla k tomu, že všechno, co je v umění umělecké, je třeba nazývat formou. Pojem formy je každopádně neplodný v triviální obecnosti, jež neznamená nic jiného

než to, že v uměleckém díle každá „materie" – ať již znamená intencionální objekt nebo materiál, jako tón nebo barvu – prostředkuje, a není prostě jen přítomná. Právě tak nevhodné je vymezení pojmu formy jako něčeho, co subjektivně propůjčuje a razí subjekt. Co se v uměleckých dílech právem nazývá formou, splňuje požadavky toho, nač se subjektivní činnost uplatňuje, stejně jako je produktem subjektivní činnosti. Esteticky je forma v uměleckých dílech podstatně objektivním určením. Má své místo právě tam, kde se výtvor odloučil od produkce subjektu. Není ji pak třeba hledat ani v uspořádání předem daných prvků, jak to například odpovídá názoru na kompozici obrazu, dříve než ji impresionismus vyřadil z oběhu: že se navzdory tomu četná díla, právě i klasicky prověřená, jeví tvrdošíjnému pohledu jako taková uspořádanost, je zdrcující námitkou proti tradičnímu umění. Pojem formy nelze vůbec redukovat ani na matematické relace, jak to kdysi tanulo na mysli starší estetice, například Zeisingovi.[93] Podobné relace hrají, ať již jako výslovné principy třeba v renesanci, ať již latentně, spojené s mystickými koncepcemi, jako možná někdy u Bacha, svou úlohu v postupech, nejsou však formou, nýbrž jejím nástrojem, prostředkem k preformování materiálu, který zpočátku uvolněný a na sebe zaměřený subjekt chápal jako chaotický a nediferencovaný. Jak málo se matematické uspořádání a všechno, co je mu příbuzné, shoduje s estetickou formou, stalo se zjevným v nedávném období ve dvanáctitónové technice, která skutečně preformuje materiál pomocí číselných poměrů, v nichž řady se permutují, žádný tón se v nich nesmí objevit, pokud nepředcházely ostatní tóny řady. Brzo se ukázalo, že ona preformace nepůsobila tak formotvorně, jak to očekával program, který formuloval Erwin Stein a jenž ne nadarmo nesl titul Nové formové principy.[94] Schönberg sám rozlišoval téměř mechanicky mezi dvanáctitónovou dispozicí a komponováním, a neměl kvůli této distinkci z ingeniózní techniky radost. Nejvíce však další generace, jež zrušila rozdíl mezi prací s řadami a vlastní kompozicí, zaplatila za integraci nejen hudebním sebeodcizením, nýbrž i nedostatkem artikulace, kterou si lze od formy jen stěží odmyslet. Je to, jako by se rozbila imanentní souvislost díla, jež je bez zásahu ponecháno čistě samo

sobě, bez úsilí vytáhnout totalitu formy z heterogennosti, upadne zpět do syrovosti a tuposti. Ve skutečnosti se naprosto organizované výtvory seriální fáze téměř vesměs vzdaly prostředků diferencování, kterým samy vděčily za svůj vznik. Matematizace jako metoda imanentní objektivace formy je chimérická. Její nedostatečnost lze snad vysvětlit tím, že se o ni usiluje ve všech fázích, v nichž se rozpadá tradiční samozřejmost forem a pro umělce není k dispozici žádný objektivní kánon. Pak sahá k matematice, která spojuje stav subjektivního rozumu, v němž se umělec nachází, se zdáním objektivity v kategoriích, jako jsou obecnost a nutnost, zdáním proto, že organizace, vzájemný vztah momentů, který forma vytváří, nepramení ze specifické struktury a selhává před jednotlivostí. Proto je matematizace nakloněna právě tradičním formám, které ji zároveň dementují jakožto iracionální. Místo aby ztělesnil nosnou zákonitost bytí, jak ji vykládá, snaží se matematický aspekt umění zoufale zaručit možnost této zákonitosti v historické situaci, v níž se objektivita pojmu formy zrovna tak vyžaduje, jako se stavem vědomí potlačuje.

Často se pojem formy prokazuje jako omezený v tom, že se – jak se to hodí – zařazuje do jedné dimenze bez ohledu na druhou, tedy hudební forma do časové následnosti, jako by simultánnost a vícehlas přinášely formy méně, nebo v malířství, kde se forma připisuje proporcím prostoru a plochy na úkor formotvorné funkce barvy. Proti tomu je estetická forma objektivní organizací všeho toho, co se vyskytuje uvnitř uměleckého díla, do něčeho konzistentně výmluvného. Je nenásilnou syntézou toho, co je rozptýlené, která je však chrání jako to, co je, v jeho divergenci a rozporech, a tím ve skutečnosti je rozvíjením pravdy. Předpokládaná jednota suspenduje formu jako předpokládanou, a tím vždy i sebe samu; je pro ni podstatné přerušit se tím, co je v ní jiné, nesouhlasit se svou soudržností. V poměru ke svému jinému, jehož cizost mírní, a které přece uchovává, je forma v umění něčím antibarbarským; prostřednictvím formy se umění podílí na civilizaci, kterou svou existencí kritizuje. Jako zákon transfigurace toho, co je jsoucí, reprezentuje vůči jsoucnosti svobodu. Sekularizuje teologický model rovnosti obrazu božímu,

není stvořením, ale objektivizovaným postojem člověka, jenž stvoření napodobuje: samozřejmě nikoli stvoření z ničeho, ale z toho, co je stvořeno. Vnucuje se metaforický obrat, že forma v uměleckých dílech je všechno to, v čem zanechala svou stopu, čeho se dotkla ruka. Forma je znakem společenské práce, která je zásadně odlišná od empirického procesu tvorby. Co mají umělci před očima jako formu, je možné nejprve vysvětlit *e contrario*, jako odpor proti tomu, co není v uměleckém díle profiltrováno, proti komplexu barev, který je prostě k dispozici, aniž je sám v sobě artikulován a oživen: proti hudební sekvenci z fundu, proti topos; proti tomu, co je předkritické. Forma konverguje ke kritice. Je tím, čím se umělecká díla prokazují jako kritická sama v sobě. To, co se ve výtvorech bouří proti neproměněným reziduím, je vlastně nositelem formy, a umění se popírá tam, kde se podporuje teodicea toho, co je v něm nezformované, třeba pod jménem hudebnosti či komediálnosti. Svou kritickou implikací ničí forma praktiky a díla minulosti. Forma vyvrací názor na umělecké dílo jako něco bezprostředního. Jestliže je v uměleckých dílech tím, čím se stávají, pak se vyrovnává s jejich prostředkovaností, s jejich objektivní reflektovaností sebe samých. Forma znamená prostředkování jako vztah částí navzájem a k celku a jako vypracování detailu. Vychvalovaná naivita uměleckých děl se z tohoto hlediska odhaluje jako umění nepřátelská. Všechno, co se v nich jeví jako názorné a naivní, i jejich konstituce jako něco vnitřně soudržného, jaksi nerušeného, a tedy bezprostředně existujícího, se odvozuje z jejich prostředkovanosti v sobě. Pouze tím se stávají znakovými a jejich prvky znaky. Ve formě se shrnuje všechno, co je v uměleckých dílech podobné řeči, a proto přecházejí do antiteze formy, do mimetického impulsu. Forma se snaží přimět k řeči jednotlivost skrze celek. To je však melancholie z formy, zejména u umělců, u nichž forma převládá. Vždy limituje to, co se formuje, jinak by její pojem ztratil svou specifickou diferenci od toho, co se formuje. Potvrzuje to umělecká práce s formováním, která též vždy vybírá, odebírá, něčeho se zříká: neexistuje forma bez odmítání. Zde se prodlužuje to, co je v uměleckých dílech provinile vládnoucí, čeho by se chtěla díla zbavit; forma je jejich amorálností. Tomu, co se formuje, činí

díla křivdu tím, že je sledují. Antiteze formy a života, kterou od doby Nietzscheho neustále papouškoval vitalismus, z toho něco přinejmenším prozradila. Umění dluží životu nejen proto, že svou distancí ponechává životu jeho vlastní dluh, nýbrž ještě více proto, že se do života zařezává, mrzačí jej, aby mu pomohlo k řeči. V mýtu o Prokrustovi se říká něco o filosofické prehistorii umění. Ale z toho nevyplývá odsouzení umění, stejně jako nevyplývá z částečné viny uprostřed viny totální. Kdo bouří proti údajnému formalismu – proti tomu, že umění je umění –, obhajuje onu nehumánnost, z níž obviňuje formalismus: a to ve jménu klik, které přikazují podmaněným jejich přizpůsobení, aby je lépe držely na uzdě. Vždycky, když se žaluje na nehumánnost ducha, jde se proti humanitě. Lidí si váží pouze duch, který se noří do věci, jež je, lidem neznámá, jejich vlastní věcí, místo toho aby jim byl po vůli takovým, jakými se stali. Kampaň proti formalismu ignoruje to, že forma, které se dostává obsahu, je sama sedimentovaným obsahem: toto, nikoli regrese k předumělecké obsahovosti, zajišťuje právě prvenství objektu v umění. Estetické kategorie formy, jako jsou částečnost, rozvíjení či řešení rozporu, dokonce i anticipace smíření prostřednictvím homeostázy, jsou svým obsahem samy a teprve opravdu transparentní tam, kde se odloučily od empirických předmětů. Svůj vztah k empirii zaujímá umění právě svou distancí od ní, rozpory jsou v ní bezprostřední a zcela antagonistické; jejich prostředkování, obsažené o sobě v empirii, se stává vědomím pro sebe až aktem odstupu, který umění uskutečňuje. V tom je odstup jedním z aktů poznání. Rysy radikálního umění, kvůli nimž bylo ostrakizováno jakožto formalismus, pocházejí zcela bez výjimky z toho, že obsah v nich kypí životem a není předem přistřižen běžnou harmonií. Emancipovaná exprese, v níž pramenily všechny formy nového umění, protestovala proti romantickému výrazu svou protokolárností, která odporovala formám. To jim přineslo jejich substanciálnost; Kandinskij razil termín mozkové akty. Z hlediska filosofie dějin má emancipace formy obecně svůj obsahový moment v tom, že opovrhuje zmírňováním odcizení v obraze a odcizení absorbuje pouze tím, že je vymezuje jako takové. Hermetická díla přinášejí více kritiky daného

stavu než ta, která kvůli pochopitelné sociální kritice usilují o formální snášenlivost a mlčky všude uznávají kvetoucí kulturní průmysl. V dialektice formy a obsahu se miska vah, proti Hegelovi, přiklání na stranu formy též proto, že obsah, o jehož záchranu se jeho estetika v neposlední řadě snažila, mezitím zchátral do pozitivistické danosti, do odlitku onoho zvěcnění, proti němuž podle Hegelovy teorie umění protestuje. Čím hlouběji se zakoušený obsah přesazuje až nepoznatelně do kategorií formy, tím méně jsou nesublimované látky již souměřitelné s obsahem uměleckých děl. Všechno, co se objevuje v uměleckém díle, je virtuálně obsahem stejně jako formou, ale forma zůstává tím, čím se to, co se jeví, určuje, a obsah je pak to, co se určuje. Pokud se estetika vůbec vzchopila k energičtějšímu pojmu formy, hledala legitimně proti předuměleckému názoru na umění specifickou estetičnost ve formě samé a v jejích změnách jako změnách druhu postoje estetického subjektu, což bylo pro koncepci dějin umění jako dějin ducha axiomatické. Ale to, co subjekt slibuje v emancipačním smyslu posílit, zároveň zeslabuje svou izolací. Hegel má pravdu v tom, že estetické procesy vždy mají svou obsahovou stránku, stejně jako v dějinách výtvarného umění a literatury se stávaly zřejmými, byly odkrývány a asimilovány vždy nové vrstvy vnějšího světa, kdežto jiné odumíraly, ztrácely svou uměleckou schopnost a ani posledního hotelového malíře již nepovzbudily k tomu, aby je nakrátko zvěčnil. Budiž připomenuty práce Warburgova institutu, z nichž mnohé pronikly analýzou motivů do centra uměleckého obsahu; v poetice ukazuje Benjaminova kniha o baroku analogickou tendenci, způsobenou zřejmě odporem k záměně subjektivních intencí s estetickým obsahem a nakonec odporem ke spojenectví estetiky a idealistické filosofie. Obsahové momenty jsou oporami dosahu[95] proti tlaku subjektivních tendencí.

Artikulace, kterou umělecké dílo dosahuje své formy, připouští v jistém smyslu vždy též její porážku. Kdyby se jednota formy a toho, co je formováno, podařila bez poruch a násilí, jak to tkví v ideji formy, uskutečnila by se identita identičnosti s neidentičností, před jejíž nerealizovatelností se však umělecké dílo zazdívá do imaginárnosti pouze pro sebe jsoucí identity. Dis-

pozice celku podle jeho souborů, což je základní stav artikulace, si vesměs podržuje svou nedostatečnost, ať již jako jakési rozdělení lávy do zahrádkářské kolonie, nebo jako zbytek vnějšnosti ve sjednocení divergence. Prototypická je zde svitově nepřekonaná náhodnost ve sledu vět integrální symfonie. Na stupni artikulace díla závisí to, co se od doby Klagesovy může nazývat v grafologii užívaným termínem úrovní jeho formy. Tento pojem činí přítrž relativismu Rieglova „uměleckého chtění". Existují typy umění a fáze jeho dějin, v nichž se artikulaci nebránilo nebo se nebrzdila konvenčními postupy. Její adekvace k uměleckému chtění, k objektivně historickému vědomí formy, které přináší, nemění nic na její subalternosti: pod tlakem apriornosti, jež je obklopuje, taková díla nerozhodují to, co by podle své vlastní logičnosti musela rozhodnout. „To nemá být": jako úředníkům, jejichž předky byli umělci omezené formální úrovně, našeptává jim jejich povědomí, že krajnost nepřichází k malému člověku, jakým jsou oni; ale krajnost je formovým zákonem toho, čemu se uzavírají. Zřídka, i v kritice, se skládá účet z toho, že individuální stejně jako kolektivní umění vůbec nechce svůj vlastní, v sobě se vyvíjející pojem: asi tak, jako když lidé se obvykle smějí i tam, kde není vůbec nic komického. Četná umělecká díla nasazují nevýslovnou rezignaci a jsou za to odměňována tím, že u historiků svých oborů a u publika udělají s mdlým nárokem svých výrobků štěstí. Bylo by třeba jednou analyzovat, jak dalece tento moment spolupůsobil od dávných dob na rozdělení vysokého a nízkého umění, které ovšem má svůj směrodatný základ v tom, že kultura selhala právě u lidí, jež ji produkovali. V každém případě má zdánlivě i tak formální kategorie, jako je kategorie artikulace, svůj materiální aspekt: zásah do *rudis indigestaque moles* toho, co se v umění uložilo mimo jeho autonomii, přičemž také jeho formy směřují historicky k tomu, aby se staly látkami druhého stupně. Prostředky, bez nichž by forma vůbec nebyla, ji podkopávají. Díla, která rezignují na větší dílčí celky, aby neohrozila svou jednotu, se pouze vyhýbají aporiím: nejpodstatnější námitka proti Webernově intenzitě bez extenzity. Průměrné výtvory naproti tomu nechávají pod tenkou slupkou své formy dílčí celky nepodmaněny, spíše je zastírají, než aby je

sloučily. Mohlo by se z toho udělat téměř pravidlo, jež dosvědčuje, že jak hluboce se forma a obsah prolínají, pak vztah částí k celku, podstatný aspekt formy, se ustavuje nepřímo, oklikou. Umělecká díla se ztrácejí, aby se nalezla: kategorie formy je pro to epizodou. V jedné, před první světovou válkou uveřejněné řadě aforismů ze své expresionistické etapy upozornil Schönberg na to, že uvnitř uměleckých děl nevede žádná Ariadnina nit.[96] Z toho však nevyplývá estetický iracionalismus. Uměleckým dílům jsou jejich forma, celek a logičnost skryty právě tak jako momenty, jejichž obsah touží po celku. Nenáročnější umění usiluje překročit formu jako totalitu směrem k fragmentárnosti. Možná nejnaléhavěji se ohlásil konečný stav formy v potížích časového umění: v hudbě v takzvaném problému finále, v básnictví v problému závěru, což se vyostřilo až k Brechtovi. Když se jednou zbavilo konvence, není již umělecké dílo zřejmě schopno přesvědčivě skončit, kdežto obvyklé závěry se pouze tváří tak, jako by se jednotlivé momenty závěrečným bodem též spojily v totalitu formy. V dosti četných, mezitím široce přijatých výtvorech moderny se forma umělecky podávala jako otevřená, protože chtěla ukázat, že jim jednota formy již není dopřána. Špatná nekonečnost, neschopnost ukončit, se stává svobodně zvoleným principem postupu a výrazu. To, že Beckett nějaký úsek, místo aby jej přerušil, doslovně opakuje, na toto reaguje; Schönberg naložil s Pochodem Serenády téměř před padesáti lety podobně: po vynechání reprízy její návrat ze zoufalství. Co Lukács kdysi nazval vyprázdněním smyslu, byla síla, která uměleckému dílu tím, že měla potvrdit jeho imanentní určení, dovolila též konec podle takového modelu, který zemřel starý a omrzelý životem. Fakt, že toto je uměleckým dílům odepřeno, že mohou zemřít stejně málo jako lovec Gracchus, ztělesňuje se v nich bezprostředně jako výraz hrůzy. Jednota uměleckých děl nemůže být tím, čím být musí, to jest jednotou v rozmanitosti: protože jednota syntetizuje, porušuje to, co syntetizuje, a škodí jeho syntézi. Díla jsou nemocná svou prostředkovanou totalitou stejně jako svou bezprostředností.

Proti šosáckému dělení umění na formu a obsah je třeba trvat na jejich jednotě, proti sentimentálnímu názoru o jejich indiferenci

v uměleckém díle pak na tom, ze jejich diference zároveň ve zprostředkování přetrvává. Jestliže je dokonalá identita obojího chimérická, pak by se dílům zase nestala ani požehnáním: stala by se, podle Kantovy analogie se slovy, prázdnou nebo slepou, soběstačnou hrou nebo syrovou empirií. Nejprve se činí po obsahové stránce zadost prostředkovanému rozlišení pojmu materiálu. Podle terminologie, která se postupně prosadila téměř všeobecně v uměleckých druzích, se tak nazývá to, co je formováno. To není totéž jako obsah; Hegel obě věci osudově zatemnil. Lze to vysvětlit na hudbě. Jejím obsahem je třeba to, co se děje, dílčí události, motivy, témata, zpracování: proměnlivé situace. Obsah není mimo hudební čas, nýbrž je pro něj podstatný, a čas zase pro obsah; je to všechno, co v čase probíhá. Proti tomu materiál je tím, s čím umělci zacházejí: co se jim nabízí celkově ve slovech, barvách, zvucích až po spojení všeho druhu a až po vždy rozvíjené postupy, potud se mohou stát materiálem i formy, tedy všechno, co vyvstává proti nim, v čem se mají rozhodnout. Mezi umělci rozšířená nereflektovaná představa o volitelnosti materiálu je natolik problematická, nakolik ignoruje tlak materiálu, jenž vládne v postupech a jejich pokroku. Výběr materiálu, jeho užití a omezení v jeho užití, je podstatným momentem produkce. Ba i expanze do neznáma, rozšíření nad daný stav materiálu, je v rozsáhlé míře jeho funkcí a funkcí jeho kritiky, kterou sám podmiňuje. Pojem materiálu se předpokládá v alternativách, jako je ta, zda skladatel operuje se zvuky, jež jsou v tonalitě zdomácnělé, a jako její deriváty někde známy, nebo zda je radikálně eliminuje; analogické je to u alternativy předmětnosti a nepředmětnosti, perspektivismu a neperspektivismu. Pojem materiálu se zřejmě stal uvědoměným ve dvacátých letech, soudě podle jazykového úzu pěvců, kteří souženi tušením své sporné hudebnosti, chlubili se svým materiálem. Z Hegelovy teorie romantického uměleckého díla přežívá omyl, že s prestabilizovaností přesahujících forem se rozpadla i spojení s materiálem, s nímž formy mají co činit: rozšíření disponovatelných materiálů, jež se vysmívá starým hranicím mezi uměleckými druhy, je výsledkem teprve historické emancipace uměleckého pojmu formy. Zvenčí se zde toto rozšíření velmi přeceňuje; odmítnutí, které vynucuje na umělcích nejen

vkus, nýbrž i stav materiálu, to kompenzuje. Z abstraktně disponovatelného materiálu je pouze krajně málo konkrétně použitelné, tedy bez toho, aby to kolidovalo se stavem ducha. Materiál pak není ani materiálem přírodním, i když se tak umělcům prezentuje, nýbrž veskrze historickým. Jeho údajně suverénní pozice je výsledkem pádu veškeré umělecké ontologie, jenž zase podněcuje materiál. Ten je na změnách techniky závislý neméně než technika na změně materiálu, který právě zpracovává. Je evidentní, jak velmi jej třeba skladatel, který zachází s tonálním materiálem, přijímá z tradice. Použije-li však, kriticky vůči němu, materiál autonomní, zcela očištěný od pojmů jako konsonance a disonance, trojzvuk, diatonika, pak je v negaci obsaženo to, co je negováno. Takové výtvory mluví díky tabu, které vyzařují: falešnost nebo alespoň šokový ráz jakéhokoli trojzvuku, který si dovolí, to odhaluje, a s oblibou vytýkaná jednotvárnost radikálně moderního umění v tom má svou objektivní příčinu. Rigorismus nedávného vývoje, jenž nakonec v emancipovaném materiálu až do nejskrytějšího žilobití hudebního díla nebo malby vylučuje zbytky tradice a toho, co bylo negováno, je poslušen historické tendence pouze tím bezohledněji, v iluzi čisté danosti materiálu bez kvalit. Zbavit materiál kvalit, což se jeví jako jeho dehistorizace, představuje jeho historickou tendenci jako subjektivního rozumu. Svou mez má ona tendence v tom, že v materiálu zanechává jeho historická určení.

Z pojmu materiálu nelze apodikticky odstraňovat to, co se ve starší terminologii nazývá látkou, u Hegela náměty. I když ale pojem látky stále ještě do umění zasahuje, ve své bezprostřednosti jako něco, co je třeba vzít z vnější reality a co by pak bylo třeba přepracovat, je od dob Kandinského, Prousta či Joyce nesporně v úpadku. Paralelně s kritikou toho, co je heterogenně dáno předem a nelze esteticky asimilovat, roste nespokojenost s takzvanými velkými látkami, jimž Hegel stejně jako Kierkegaard, nověji pak mnozí marxističtí teoretici a dramatici přisuzují takovou váhu. To, že díla, která se zabývají některými vznešenými procesy, jejichž vznešenost je většinou pouze plodem ideologie a respektu před mocí a velikostí, tím získávají na hodnotě, se demaskuje od doby, kdy van Gogh maloval židli nebo

několik slunečnic tak, že v obrazech zuří bouře všech emocí, na jejichž zkušenosti individuum jeho epochy poprvé registrovalo historickou katastrofu. Když se to jednou manifestovalo, bylo třeba ukázat i na dřívějším umění, jak málo jeho autenticita závisí od vyhlašované nebo dokonce skutečné relevance jeho předmětů. Co je důležité na Vermeerově Delftu? Podle slov Krausových je lepší dobře namalovaná výlevka než špatně namalovaný palác: „Z volné řady událostí... se pro vnímavé oko vytváří svět perspektiv, nálad a otřesů a banální poezie se stává poezií všedních věcí, kterou může zatracovat pouze oficiální slabomyslnost, jíž je špatně namalovaný palác milejší než dobře namalovaná výlevka."[97] Hegelova obsahová estetika, jakožto estetika látky, podepisuje ve stejném duchu jako mnohé jeho intence nedialekticky zpředmětnění umění v jeho syrovém vztahu k předmětům. Hegel vlastně v estetice odepřel přístup mimetického momentu. V německém idealismu byl obrat k objektu vždy spojen se šosáctvím: nejkřiklavěji možná ve větách o historické malbě ve třetí knize Světa jako vůle a představy. Idealistická věčnost se v umění demaskuje jako kýč: tomu se odevzdává ten, kdo se drží nezcizitelných kategorií umění. Brecht ztratil vůči tomuto kritičnost. V textu o Pěti obtížích při psaní pravdy napsal: „Tak například není nepravdivé, že židle mají sedací plochy a déšť padá seshora dolů. Mnozí básníci píšou pravdy tohoto druhu. Podobají se malířům, kteří pokrývají stěny potápějících se lodí zátišími. Naše první obtíž pro ně neexistuje, a přece mají čisté svědomí. Nezviklatelní mocnými, ale nezviklaní ani křikem znásilněných, malují si své obrázky. Nesmyslnost jejich počínání vyvolává v nich samých ‚hluboký' pesimismus, který prodávají za slušné ceny a k němuž by měli vůči těmto mistrům a těmto koupím oprávnění spíše druzí. Přitom není ani snadné rozeznat, že jejich pravdy jsou jako ty pravdy o židlích nebo dešti; znějí obvykle docela jinak, tak jako pravdy o důležitých věcech, neboť umělecká tvorba spočívá právě v tom, že se nějaká věc zdůrazní. Teprve při přesném zkoumání poznáme, že tito umělci jenom říkají, že židle je židle a že nikdo nemůže udělat nic proti tomu, že déšť padá dolů."[98] To ale je *blague*. Právem provokuje oficiální kulturní vědomí to, že i van Goghova Židle se integrovala jako náby-

tek. Kdyby se však z toho chtěla odvodit norma, pak by byla pouze regresivní. Vyvolávat strach neplatí. Ve skutečnosti může namalovaná židle být něco velmi důležitého, pokud se nabubřelé slovo důležitost raději nezavrhne. V tom, jakým způsobem se maluje, mohou se usazovat nesrovnatelně mnohem hlubší i společensky relevantnější zkušenosti než ve věrných portrétech generálů a revolučních hrdinů. Při zpětném pohledu proměňuje se všechno toto umění v zrcadlový sál Versailles z roku 1871, i když v historických pózách zvěčnění generálové měli vést rudé armády k obsazení zemí, v nichž se nekonala revoluce. Taková problematika látek, které si půjčují svou relevanci ze skutečnosti, se týká též intencí, jež vcházejí do uměleckých děl. Intence mohou být pro sebe něčím duchovním; vloženy do uměleckých děl staly se látkovými stejně jako basilejský starosta Meier. To, co umělec může říci, říká pouze – a Hegel toto opět věděl – formou, ne tím, že to formu nechává sdělovat. Ve zdrojích chyb současné interpretace a kritiky uměleckých děl je nejosudnější záměna intence – tedy toho, co umělec, jak se to tu či onde pojmenovává, chce říci – s obsahem. Jako reakce na to zabydluje se obsah s rostoucí měrou v něčem, co není obsazeno subjektivními intencemi umělce, zatímco výtvory, jejichž intence se prosazuje jako *fabula docet* nebo jako filosofická teze, obsah blokují. Námitka, že umělecké dílo se příliš reflektuje, není jen ideologie, nýbrž má svou pravdu v tom, že je reflektováno málo: či spíše nereflektováno proti dotěrnosti vlastní intence. Filologický postup, který si představuje, že s intencí má obsah pevně v rukou, se imanentně řídí tím, že z uměleckých děl tautologicky vyjímá to, co se do nich předtím vložilo: sekundární literatura o Thomasu Mannovi pro to přináší nejodpudivější příklad. Nicméně poskytuje takovému úzu pomoc sama autentická tendence literatury: naivní názornost včetně jejího iluzivního rázu se jí stala ošuntělou, literatura nezastírá reflexi a z donucení posiluje intencionální vrstvu. To snadno dodává duchu vzdálenému chápání pohodlné surogáty pro ducha. Je na uměleckých dílech, tak jako se to stalo v největších moderních výtvorech, aby reflexivní prvek absorbovala opětovnou reflexí díla samého, místo aby ji tolerovala jako látkový přehoz.

I když je však intence uměleckých děl opravdu málo jejich obsahem – již jen proto, že žádné intenci, jakkoli čistě by se vypreparovala, není zaručeno, že se uskuteční jako výtvor –, pouze strnulý rigorismus by ji mohl diskvalifikovat jakožto moment díla. V dialektice mezi mimetickým pólem uměleckých děl a jejich *methexis* na osvícenství mají intence své místo: nejen jako subjektivní hybná a organizující síla, která pak ve výtvoru zaniká, nýbrž i v jeho vlastní objektivitě. Skutečnost, že výtvoru je odepřena čistá indiferentnost, obstarává intencím dílčí samostatnost právě tak jako ostatním momentům: kdyby se již muselo kvůli *thema probandum* nedbat povahy významných uměleckých děl, zastřelo by se tím, že jejich význam záleží, byť historicky proměnlivě, ve vztahu k intenci. Jestliže je materiál v uměleckém díle opravdu odporem proti jeho čiré identitě, je její proces v uměleckých dílech podstatně procesem mezi materiálem a intencí. Bez ní, bez imanentní podoby identifikujícího principu, by forma existovala stejně málo jako bez mimetického impulsu. Přebytek intence dává najevo, že objektivitu děl nelze redukovat čistě na mimésis. Objektivním nositelem intencí, který uskutečňuje syntézu jednotlivých intencí v každém díle, je jeho smysl. Při veškeré problematičnosti, jíž podléhá, při veškeré evidenci toho, že nemá v uměleckých dílech poslední slovo, zůstává intence relevantní. Smyslem Goethovy Ifigenie je humanita. Kdyby opravdu nebyla intencí, byla poetickým subjektem míněna abstraktně, podle Hegela byla „výrokem" jako u Schillera, pak by byla pro dílo skutečně lhostejná. Protože se však díky řeči stává sama mimetickou, vyjadřuje se nepojmově, aniž přitom obětuje svou pojmovost, a získává tak plodné napětí k obsahu, k tomu, co je zbásněno. Smysl básně, jako je Verlainova *Clair de lune*, nelze stanovit jako to, co má význam; nicméně přesahuje nesrovnatelně znějící zvuk veršů. Též smyslovost je zde intencí: štěstí a smutek, jež provázejí sexus, jakmile se ponoří do sebe a neguje ducha jako asketického, jsou obsahem: dokonale prezentovaná idea smyslovosti beze smyslu je smyslem. V tomto směru, centrálním pro celé francouzské umění konce devatenáctého a začátku dvacátého století, též pro Debussyho, se skrývá potenciál radikální moderny; historická vlákna nechybějí. Naopak je místem

nasazení, byť ne *telos* kritiky, v tom, zda intence se objektivizuje vůči tomu, co je zbásněno: linie lomu mezi intencí a tím, čeho je dosaženo, jež sotva chybějí současnému uměleckému dílu, nejsou zřejmě méně šiframi jeho obsahu než to, čeho je dosaženo. Ale vyšší kritika, kritika pravdivosti a nepravdivosti obsahu, se stává imanentní často skrze poznání vztahů intence a toho, co je zbásněno, namalováno, složeno. Toto poznání neztroskotává vždy na slabosti subjektivního ztvárnění. Nepravdivost intence ruší smysl objektivního pravdivostního obsahu. Jestliže to, co má být pravdivostním obsahem, je samo o sobě nepravdivé, pak to brání imanentní soudržnosti. Taková nepravdivost bývá obvykle prostředkována nepravdivostí intence: na nejvyšší úrovni formy „případ Wagner". – Tradici estetiky, v rozsáhlé míře též tradičnímu umění bylo přiměřené vymezení totality uměleckého díla jako souvislosti smyslu. Vzájemné působení celku a částí má razit dílo jako smysluplné tak, že kvintesence takového smyslu koinciduje s metafysickým obsahem. Protože souvislost smyslu se konstiuovala pomocí relace momentů, nikoli atomisticky v nějaké smyslové danosti, má v ní být pochopitelné to, co by se oprávněně mohlo nazývat duchem uměleckých děl. To, že duchovnost uměleckého díla má znamenat tolik jako konfigurace jeho momentů, není jen ústupek, nýbrž má svou pravdu vůči každému nejapnému zvěcnění ducha a obsahu děl nebo jejich přeměně v látkovost. K takovému smyslu přispívá prostředkovaně či neprostředkovaně všechno, co se v díle jeví, aniž to nutně musí mít stejnou váhu. Diferenciace závažnosti byla jedním z nejúčinnějších prostředků artikulace: například rozlišení hlavní tetické události a přechodů, vůbec toho, co je podstatné od jakkoli požadovaných nahodilostí. Taková diferencování se v tradičním umění podstatně řídila schématy. S jejich kritikou se stala problematickými: umění směřuje k typům postupu, v nichž všechno, co se událo, má stejně blízko ke středu, tam, kde všechno náhodné vzbuzuje podezření z nadbytečné ornamentálnosti. Mezi potížemi artikulace nového umění je toto jedna z nejvážnějších. Nezadržitelná sebekritika umění, příkaz bezvadného ztvárnění, zdá se pracovat pro to, aby v každém umění urychlil jako jeho podmínku skrytý chaotický moment. Krize možnosti

diferencování vyvolává často, zejména ve výtvorech nejvyšší formální úrovně, něco nerozlišeného. Pokusy bránit se tomu, musí skoro bez výjimky, byť latentně, půjčovat si právě z fundu, jemuž se oponuje: také v tom konverguje totální ovládání materiálu k difuznosti.

To, že umělecká díla podle Kantovy velkoryse paradoxní formule „bez účelu" mají být odlišena zejména od empirické reality a nemají sledovat žádný záměr potřebný pro sebezáchovu a život, brání pojmenovat jejich smysl navzdory jeho afinitě k imanentní teleologii jako účel. Ale pro umělecká díla je stále těžší se utvářet jako souvislost smyslu. Nakonec na to reagují tak, že se zříkají jeho ideje. Čím více emancipace subjektu demolovala všechny představy předem daného a smysl propůjčujícího řádu, tím problematičtějším se stává pojem smyslu jako útočiště slábnoucí teologie. Již před Osvětimí bylo vzhledem k historickým zkušenostem afirmativní lží připisovat jsoucnu nějaký pozitivní smysl. Důsledek toho proniká až do formy uměleckých děl. Nemají-li díla již nic mimo sebe sama, čeho by se mohla držet bez ideologie, pak nelze to, co jim schází, dosadit subjektivním aktem. To bylo škrtnuto jejich tendencí k subjektivizaci, která není nehodou dějin ducha, nýbrž přiměřená stavu pravdy. Kritická sebereflexe, jak je každému uměleckému dílu inherentní, zostřuje jeho citlivost ke všem jeho momentům, jež obvykle smysl posilují, ale též proti imanentnímu smyslu děl a proti jejich smysl zakládajícím kategoriím. Smysl, podle něhož umělecké dílo vytváří syntézu, nemůže být totiž pouze něčím, co je jím ustaveno, není jeho kvintesencí. Tím, že ho totalita díla představuje, esteticky jej produkuje a reprodukuje. Smysl je v totalitě legitimní pouze potud, pokud je objektivnější než její vlastní smysl. Tím, že umělecká díla stále neúprosněji zjišťují smysl zakládající souvislost, obracejí se proti ní a proti smyslu vůbec. Nevědomá práce uměleckého ingenia na smyslu výtvoru jako na něčem substanciálním a nosném tento smysl překonává. Pokročilá produkce posledních desetiletí vedla k uvědomění si tohoto stavu věci, tematizovala jej a přesadila do struktury děl. Nedávný neodadaismus je snadné usvědčit z nedostatku politické dimenze, a jako nemající smysl a účel jej odmítnout. Zapomíná

se ale na to, že tyto produkty manifestují to, co se stalo ze smyslu, bezohledně též vůči sobě jako umělecká díla. Beckettovo *oeuvre* předpokládá tuto zkušenost téměř jako samozřejmou, rozvíjí ji však dále jako abstraktní negaci smyslu, až dílo vnese svou fakturou onen proces do tradičních kategorií umění, tuto zkušenost překonává a z ničeho extrapoluje jinou zkušenost. Zvrat, jenž se přitom odehrává, není ovšem odvozen z teologie, která už vydechuje, když její věc je vůbec již zašantročena, stejně jako odpadává soud, jako by na konci tunelu metafysické absence smyslu, zobrazení světa jako jeskyně, prosvítalo světlo; Günter Anders právem hájí Becketta proti těm, kteří ho afirmativně upravovali.[99] Beckettova díla nejsou absurdní nepřítomností jakéhokoli smyslu – pak by byla irelevantní –, nýbrž jako přelíčení s ním. Rozvíjejí historii smyslu. To, jak je jeho dílo ovládáno obsesí pozitivního nic stejně jako obsesí absence smyslu, která nastala, a tím je jaksi zasloužená, aniž se však proto snad absence smyslu reklamuje jako smysl pozitivní. Emancipace uměleckých děl od jejich smyslu se stává esteticky smysluplnou, jakmile se realizuje v estetickém materiálu: právě proto, že estetický smysl není bezprostředně zajedno s teologickým. Umělecká díla, která se zbavují zdání smysluplnosti, neztrácejí proto svou podobnost řeči. Vyslovují se stejnou určitostí jako díla tradiční svůj pozitivní smysl jako smysl absence svého smyslu. Umění je dnes vhodné k tomu, že důslednou negací smyslu dává postulátům, které kdysi konstituovaly smysl díla, to, co jim náleží. Díla nejvyšší úrovně, jimž smysl chybí nebo je jim cizí, jsou proto více než pouze smyslu prostá, neboť jejich obsah vyrůstá z negace smyslu. Dílo, jež důsledně neguje smysl, je svou důsledností zavázáno k takové koncentraci a jednotě, jež by jednou měly zpřítomnit smysl. Umělecká díla se stávají, byť proti své vůli, souvislostmi smyslu, pokud smysl negují. Zatímco krize smyslu má své kořeny v problematičnosti všeho umění, v jeho selhání před racionalitou, nebyla reflexe s to potlačit otázku, zda umění demolováním smyslu, tedy právě toho, co se každodennímu vědomí zdá absurdní, nevrhá se do náruče zvěcnělému vědomí, tedy pozitivismu. Ale práh mezi autentickým uměním, které bere na sebe krizi smyslu, a uměním rezignativním, záležejícím v pro-

tokolárních větách v doslovném i přeneseném smyslu, je v tom, že ve významných dílech se negace smyslu utváří jako negativnost, v ostatních se pak odráží strnule a pozitivně. Všechno závisí na tom, zda negace smyslu má v uměleckém díle smysl, nebo zda se přizpůsobuje tomu, co je dáno; zda se krize smyslu v díle reflektuje, nebo zůstává bezprostřední, a tedy subjektu cizí. Klíčovými fenomény mohou být i určité hudební výtvory, jako Cageův Klavírní koncert, které si samy ukládají zákon neúprosné náhodnosti, a tím něco jako smysl: přijímají výraz zděšení. Nicméně u Becketta panuje parodická jednota místa, času a děje s umně vystavěnými a vyváženými epizodami a s katastrofou, jež nyní záleží v tom, že nenastupuje. Pravda jedné ze záhad umění a svědectví síly jeho logičnosti tkví v tom, že každá radikální důslednost, i ta, která se nazývá absurdní, končí v něčem, co je podobné smyslu. Toto však není ani tak potvrzením jeho metafysické substanciality, jež zachvacuje každé propracované dílo, jako spíše jeho zdánlivosti: zdáním je umění nakonec proto, že není s to uniknout sugesci smyslu uprostřed nesmyslnosti. Ale umělecká díla, která negují smysl, musejí být ve své jednotě též otřesena. To je funkcí montáže, která vynořující se disparátností částí desavuuje jednotu právě tak jako ji, jakožto formový princip, i znovu zjednává. Je známa souvislost mezi technikou montáže a fotografií. První má své přiměřené jeviště ve filmu. Roztrhané, diskontinuální řazení sekvencí, střih používaný jako umělecký prostředek chce sloužit intencím, aniž je tím narušena absence intence běžného jsoucna, s nímž má film co činit. Princip montáže není v žádném případě nějaký trik, jak fotografii a její deriváty integrovat do umění navzdory jejich omezující závislosti na empirické realitě. Spíše montáž jde imanentně nad fotografii, aniž ji infiltruje laciným kouzlem, aniž však sankcionuje její věcnost jako normu – sebekorektura fotografie. Montáž se rodí jako antiteze veškerého umění naplněného náladou, primárně zřejmě vůči impresionismu. Ten rozpouštěl objekty v nejmenší, pak zase syntetizované prvky, hlavně z okruhu technické civilizace, nebo jejich amalgámů s přírodou, aby je připojil beze skoků k dynamickému kontinuu. Chtěl v obraze esteticky zachránit to, co je odcizené a heterogenní. Tato koncepce

se ukázala tím méně nosná, čím více se projevovala převaha věcné prozaičnosti nad živým subjektem: subjektivizace předmětnosti se odrazila v romantismu, jak se zřejmě pociťovala nejen v secesi, nýbrž i v pozdních výtvorech autentického impresionismu. Proti tomu protestuje montáž objevená v nalepovaných ústřižcích novin a podobných postupech v heroických dobách kubismu. Zdání umění, že ztvárněním heterogenní empirie se s ní smíří, se mělo zlomit tím, že dílo do sebe vpustí doslovné, zdání prosté trosky empirie, a tím přizná tento zlom a přemění jeho funkci v estetické působení. Umění chce přiznat svou bezmocnost vůči pozdně kapitalistické totalitě a inaugurovat její odstranění. Montáž je vnitřně estetickou kapitulací umění před tím, co je vůči němu heterogenní. Negace syntézy se stává principem ztvárňování. Montáž se přitom dává bezděčně vést nominalistickou utopií, která čistá fakta nemá prostředkovat formou nebo pojmem a nevyhnutelně se zbavovat jejich fakticity. Fakta sama mají být demonstrována, má se na ně ukázat metodou, kterou teorie poznání označuje jako deiktickou. Umělecké dílo je chce přimět k řeči tak, aby v něm sama mluvila. Umění tím počíná proces proti uměleckému dílu jako souvislosti smyslu. Smontované zbytky zanechávají poprvé ve vývoji umění na smyslu díla zjevné jizvy. To zařazuje montáž do daleko rozsáhlejší souvislosti. Veškerá moderna po impresionismu, zřejmě i radikální manifestace expresionismu, přísahá na zdání kontinua zakládajícího se v subjektivní zkušenostní jednotě, v „proudu prožitků". Vlákno, organické bytí pohromadě, je přestřiženo, je zničena víra, že jedno se živě připojuje k druhému, ledaže se to, co je pohromadě, stává tak hustým a neuspořádaným, že se teprve zatemní vůči smyslu. Estetický princip konstrukce, příkré prvenství plánovitého celku nad detaily a jejich souvislostí v mikrostruktuře tvoří k tomu doplněk; z hlediska mikrostruktury by se snad všechno nové umění mělo nazývat montáží. Co je nespojené, je nadřazenou instancí celku stlačeno dohromady tak, že totalita vynutí chybějící souvislost částí, a tím se ovšem stává znovu zdáním smyslu. Oktrojovaná jednota se tady koriguje tendencemi k detailu v novém umění, „instinktivním životem zvuků" nebo barev, tedy v hudbě harmonickými nebo melodickými

požadavky, aby ze všech tónů, jež jsou k dispozici v chromatické škále, se udělal doplňující úzus. Nicméně sama tato tendence vyplývá z totality materiálu, z existujícího spektra, je podmíněna spíše systémově, než aby byla spontánní. Idea montáže a s ní hluboce spjatá idea technologické konstrukce se stávají neslučitelnými s myšlenkou radikálně propracovaného uměleckého díla, s níž se někdy cítily být identické. Princip montáže byl, jakožto akce proti vymámené organické jednotě, založen na šoku. Jakmile se však šok otupil, stává se to, co montáž spojila, znovu pouhou indiferentní látkou: takový postup nestačí na to, aby podnítil komunikaci mezi estetičnem a mimoestetickou sférou, zájem je neutralizován do zájmu kulturně historického. Zůstane-li však jako v komerčním filmu pouze při intencích montáže, pak se intence stávají záměrem, který neladí. Kritika principu montáže přesahuje ke konstruktivismu, v němž se tento princip přestrojuje, právě proto, že konstruktivistické ztvárňování je úspěšné na úkor jednotlivých impulsů, nakonec i mimetického momentu, a tím hrozí běžet naprázdno. Sama věcnost, jak ji uvnitř umění nespojeného s účelem reprezentuje konstruktivismus, spadá pod kritiku zdání: co se tváří čistě věcně, není tím potud, pokud prosazuje ztvárňováním, kam to, co má být ztvárněno, chce; činí si nárok na imanentní účelnost, která neexistuje: nechává zakrnět teleologii jednotlivých momentů. Věcnost se odhaluje jako ideologie: bezvadné jednoty, jak s ní vystupuje věcné nebo technické umělecké dílo, není doopravdy dosaženo. A v oněch, ostatně minimálních, dutinách mezi vším, co je v konstruktivistických výtvorech jednotlivé, se rozestupuje to, co bylo sjednoceno, podobně jako potlačené jednotlivé společenské zájmy, pod totální správou. Proces mezi celkem a jednotlivostmi je poté, když vrchní instance selhala, odkázán zpět dolů, k impulsům detailů, ve shodě s nominalistickým stavem. Pouze bez jakékoli uzurpace ze strany předem daného zasahování si lze umění vůbec ještě představit. Analogon k antiorganické praxi montáže poskytují skvrny v čistě expresivních, organických výtvorech, které se nedají vymazat. Antinomie tím získává obrys. Umělecká díla, jež jsou souměřitelná s estetickou zkušeností, by byla smysluplná zřejmě tak, že by nad nimi bděl estetický impe-

rativ: neboť v uměleckém díle záleží na všem. Proti tomu probíhá vývoj, který byl samotným ideálem vyvolán. Absolutní determinace, jež hlásá, že záleží na všem a koneckonců ve stejné míře, že nic nezůstává mimo souvislost, konverguje podle názoru Györgye Ligetiho k absolutní náhodnosti. Retrospektivně to ohlodává estetickou zákonitost vůbec. Vždycky na ní lpí moment danosti, pravidel hry, kontingence. Od začátku novověku, drasticky v nizozemském malířství sedmnáctého století a v raném anglickém románu, umění do sebe přijalo náhodné momenty krajiny a osudu jako momenty života, který nelze konstruovat z ideje, jejž nelze překlenout žádným *ordo*, aby těmto momentům vlilo uvnitř estetického kontinua svobodný smysl. Nakonec však v dlouhém období buržoazního vzestupu z počátku skrytá nemožnost objektivity smyslu kvůli subjektu usvědčila i samu souvislost smyslu z kontingence, kterou se kdysi odvážilo pojmenovat ztvárňování. Vývoj k negaci smyslu splácí smyslu, co mu patří. Zatímco je tento vývoj nevyhnutelný a má svou pravdu, je provázen něčím ne ve stejné míře umění nepřátelským, nýbrž *mesquin* mechanickým, vývojovou tendenci reprivatizujícím. Tento přechod jde ruku v ruce z vyhlazením estetické subjektivity podle její vlastní logiky, jež má zaplatit za nepravdu estetického zdání, kterou vytvořila. Též takzvaná absurdní literatura se ve svých nejvýznamnějších reprezentantech podílí na dialektice tím, že vyjadřuje jako souvislost smyslu, v sobě teleologicky organizovaná, to, že smysl neexistuje, čímž v určité negaci kategorii smyslu chrání: tento proces umožňuje a vyžaduje interpretaci.

Kategorie jako jednota, ba ani harmonie nezmizely kritikou smyslu beze stopy. Určitá antiteze každého uměleckého díla k pouhé empirii vyžaduje jeho koherenci. Jinak by mezerami do struktury díla vnikl, stejně jako v montáži, nespojený materiál, proti němuž se struktura brání. Potud je tradiční pojem harmonie pravdivý. To, co z něho přežívá, vrací se po negaci kulinárnosti k celku tak málo, jako již celek nepřevažuje nad detaily. Dokonce i tam, kde se umění bouří proti své neutralizaci na něco kontemplativního a záleží až extrémně v tom, co je nesoudržné a disonantní, jsou pro ně tyto momenty zároveň momenty jednoty; bez ní by se ani nemohly stát disonantními. Ba i tam,

kde umění je bez mentální výhrady poslušno nápadu, působí, byť proměněn až k nepoznání, harmonický princip, protože nápady, aby platily, musí, jak umělci říkají, sedět: tím se předpokládá něco výrazně organizovaného a soudržného, přinejmenším jako úběžník. Estetické zkušenosti, stejně jako zkušenosti teoretické, se věří, že nápady, které nesedí, bezmocně z umění vyprchají. Parataktická logičnost umění záleží v rovnováze toho, co je koordinováno, v homeostázi, v jejímž pojmu se estetická harmonie sublimuje jako poslední instance. Taková estetická harmonie je vůči svým prvkům negativní, disonuje s nimi: prvkům se děje něco podobného jako kdysi v hudbě jednotlivým tónům v čisté konsonanci, v trojzvuku. Tím se sama estetická harmonie kvalifikuje jako moment. Tradiční estetika se mýlí v tom, že onen moment, vztah celku k částem, přehání k absolutnímu celku, k totalitě. Touto záměnou se harmonie stává triumfem nad heterogenností, výsostným znakem iluzorní pozitivity. Kulturně filosofická ideologie, pro niž jsou celistvost, smysl a pozitivnost synonyma, směřuje zpravidla k *laudatio temporis acti*. Kdysi, v uzavřených společnostech, mělo každé umělecké dílo místo, funkci a legitimaci, a bylo proto samo obdařeno uzavřeností, zatímco dnes se staví do prázdna, a umělecké dílo je odsouzeno k nezdaru i v sobě. Je-li zjevný tenor takových úvah, které se vesměs drží v příliš jisté distanci k umění a považují se neprávem za povznesené nad vnitřně estetickými nutnostmi, pak je lepší nahlédnutím je přivést na jejich míru, než je kvůli jejich roli abstraktně odstranit a tím, že se neuznají, je možná konzervovat. Umělecké dílo nepotřebuje nijak apriorní řád, v němž je pociťováno, chráněno a přijímáno. Jestliže dnes nic již není souladné, pak proto, že soulad byl odedávna falešný. Uzavřenost estetického, nakonec mimoestetického, systému vztahů a hodnota uměleckého díla spolu nutně nekorespondují. Problematičnost ideálu uzavřené společnosti se přenáší i do ideálu uzavřeného uměleckého díla. Umělecká díla nesporně ztratila svou vázanost, jak to tvrdošíjně opakují reakcionáři. Z přechodu do otevřenosti se stává *horror vacui*: že díla mluví k anonymnímu publiku, nakonec do prázdna, jim není ani imanentně pouze požehnáním: ani jejich autentičnosti, ani jejich relevanci. To, co se do este-

tické oblasti řadí jako problematické, plyne z předchozího zjištění; zbytek se stal kořistí dlouhé chvíle. Každé novější umělecké dílo, aby jím bylo, je vystaveno nebezpečí celkového nezdaru. Jestliže Hermann Grab svého času proslul tvrzením, že preformace slohu v klavírní hudbě sedmnáctého a raného osmnáctého století nedovolila zjevně nic špatného, pak by bylo možné namítnout, že právě tak málo v nich bylo možné dosáhnout něco emfaticky dobrého. Bach převyšoval nesrovnatelně hudbu před ním a hudbu své doby, neboť prolomil tuto preformaci. Dokonce i Lukács z období Teorie románu musel připustit, že umělecká díla po ukončení časů údajně naplněných smyslem získala nekonečně mnoho na bohatství a hloubce.[100] Pro přežití pojmu harmonie jako momentu mluví to, že umělecká díla, jež se ohrazují proti matematickému ideálu harmonie a proti požadavku symetrických poměrů a usilují o absolutní asymetrii, nejsou prosta každé symetrie. Asymetrii lze pochopit z hlediska hodnot jejího uměleckého vyjádření pouze v relaci k symetrii: nedávným dokladem jsou, jak to nazval Kahnweiler, fenomény deformace u Picassa. Podobně projevila nová hudba úctu rušené tonalitě tím, že vůči jejím rudimentům vyvinula nejvyšší citlivost. Z raných dob atonality pochází Schönbergův ironický výrok o části Mondfleck[101] z *Pierrot lunaire*, že je zpracována podle pravidel přísné věty, konsonance pouze připravuje a dovoluje na nesprávných. Čím dále pokračovalo reálné ovládání přírody, tím trapnější bylo pro umění přiznat si nutný pokrok v sobě samém. V ideálu harmonie umění tuší vnucování řízeného světa, zatímco jeho opozice proti tomuto světu pokračuje s rostoucí autonomií v ovládání přírody. Je právě tak jeho vlastní věcí, jako mu je protikladné. Jak hodně takové inervace umění jsou spjaté s jeho postavením v realitě, bylo možné cítit v prvních poválečných letech v rozbombardovaných německých městech. Vzhledem ke skutečnému chaosu lákal náhle znovu jako požehnání optický řád, který estetické senzorium dávno předtím odmítalo. Ale rychle pronikající příroda, vegetace v ruinách, připravila veškeré prázdninové romantice její zasloužený konec. Na krátký historický okamžik se vrátilo to, co tradiční estetika nazývala „uspokojujícími" harmonickými a symetrickými poměry. Uměla-li tradiční esteti-

ka, včetně Hegela, chválit harmonii v přírodním krásnu, pak to byla projekce sebeuspokojení z vlády nad ovládaným. Poslední vývoj umění má snad svou kvalitativní novost v tom, že z alergie na harmonizování by chtěl dokonce toto harmonizování odstranit právě jako negované, což je právě opravdu negace negace s její fatálností, se sebeuspokojeným přechodem k nové pozitivitě, s absencí napětí v tak četných obrazech a hudebních skladbách v poválečných desetiletích. Falešná pozitivnost je technologickým místem ztráty smyslu. To, co bylo v heroických dobách nového umění přijímáno jako jeho smysl, třímá momenty řádu jako určitým způsobem negované; jejich likvidace směřuje ve skutečnosti k hladké a prázdné identitě. Dokonce i umělecká díla osvobozená od harmonicko-symetrických představ jsou formálně charakterizována podle podobnosti a kontrastu, statiky a dynamiky, sazby, přechodů, rozvíjení, identity a návratu. Rozdíl mezi prvním vystoupením nějakého jejich prvku a jeho, byť ještě modifikovaným, opakováním nemohou vymazat. Stává se subtilnější schopnost cítit a využít harmonické a symetrické vztahy v jejich nejabstraktnější podobě. Tam, kde třeba v hudbě kdysi dbala o symetrii víceméně zřejmá repríza, časem stačí vágní podobnost zvukových barev na různých místech k symetrii. Dynamika, jež unikla jakémukoli statickému vztahu, kterou nelze již odloučit od něčeho k ní protikladně pevného, se přeměnila v cosi volně se vznášejícího a nepostupujícího kupředu. Stockhausenovy Časomíry připomínají – svou jevovou podobou – prokomponovanou kadenci, vypracovanou, ale statickou dominantu. Nicméně se takové invarianty stávají tím, čím jsou, dnes pouze v kontextu změny; kdo je vydestilovává z dynamické komplexnosti dějin stejně jako z jednotlivého díla, je zároveň i falšuje.

Protože pojem duchovního řádu se sám k ničemu nehodí, nelze jej ani přenést z kulturního uvažování na umění. V ideálu uzavřenosti uměleckého díla se směšuje nestejnorodé: neopominutelná potřeba koherence, stále křehká utopie smíření v obrazu a touha objektivně zeslabeného subjektu po heterogenním řádu jakožto hlavní součásti německé ideologie. Autoritářské instinkty, které se již bezprostředně neuspokojují, se vybouří v *imagu* absolutně uzavřené kultury, jež zaručuje smysl. Uzavře-

nost kvůli sobě samé, nezávislá na pravdivostním obsahu a podmínkách toho, co je uzavřeno, je kategorie, která si skutečně zasloužila osudovou výtku z formalismu. Není ovšem proto třeba pozitivní a afirmativní umělecká díla – téměř celou zásobu tradičních děl – smést nebo spěšně obhajovat příliš abstraktním argumentem, že i ona jsou, svým příkrým protikladem k empirii, kritická a negativní. Filosofická kritika nereflektovaného nominalismu zabraňuje tomu, aby se cesta postupující negativity – negace objektivně zavazujícího smyslu – bezohledně reklamovala jako cesta pokroku umění. I když je Webernova píseň propracovanější, obecnost řeči Schubertovy Zimní cesty obstarává tomuto cyklu písní též moment převahy. I když teprve nominalismus napomohl umění zcela k jeho řeči, není přece žádná řeč radikálně bez média obecnosti, stranou čisté zvláštnosti, ačkoli je potřebuje. Tento přesah má v sobě něco z afirmativnosti: lze to slyšet ze slova porozumění. Afirmace a autenticita se v nemalém stupni amalgamují. To není argument proti žádnému jednotlivému výtvoru, nanejvýš proti řeči umění jako takového. Žádnému dílu nechybí stopa afirmace, pokud se svou čistou existencí nepovznese nad nouzi a poníženost toho, co pouze existuje. Čím je umění samo k sobě zodpovědnější, čím bohatěji, hustěji a jednotněji jsou vytvářena jeho díla, tím více směřuje k afirmaci tím, že bez ohledu na to, v jakém smyslu, sugeruje, že jeho vlastní kvality jsou kvalitami něčeho, co existuje o sobě i mimo umění. Tato apriorita afirmativnosti je stinná ideologická stránka umění. Obrací odraz možnosti existence právě v její určitou negaci. Moment afirmace se vytrácí z bezprostřednosti uměleckých děl a z toho, co říkají, a přechází k tomu, že to vůbec říkají.[102] To, že světový duch nesplnil, co sliboval, propůjčuje dnes afirmativním dílům minulosti spíše něco dojemného, než že by byla vlastně ještě ideologická; spíše se dnes na dokonalých dílech jeví špatná jejich vlastní dokonalost jako monument síly než proměna, jež se stala příliš průhlednou, aby vzbudila odpor. Klišé říká o velkých dílech, že se překonávají. Tím pokračují v násilí právě tak, jako je neutralizují; jejich vina je jejich nevinou. Moderní umění se svou zranitelností, se svými skvrnami a se svou omylností je kritikou toho, co bylo v mnohém silnější, zdařilejší v tradici: je

kritikou zdařilosti. Má svůj základ v nedostatečnosti toho, co se jeví jako dostatečné: nejen v jeho afirmativní podstatě, nýbrž i v tom, že kvůli sobě není, čím chce být. Míní se zde třeba aspekty *puzzle* v hudebním klasicismu, nápor mechaničnosti v Bachových postupech, ve velkém malířství aranžování toho, co vládlo po celá staletí pod jménem kompozice, aby, jak si povšiml Valéry, se to s impresionismem stalo náhle lhostejným.

Afirmativní moment je v jednotě s momentem ovládání přírody. To, co se udělalo, je dobré; tím, že to umění opět vykonalo v prostoru imaginace, přivlastnilo si jej, a je triumfální písní. Neméně než v pošetilosti v tom umění sublimuje cirkus. Umění se tím dostává do neřešitelného konfliktu s idejí záchrany potlačené přírody. Dokonce i dílo, které je nejvíce uvolněné, je výsledkem napětí, jež se obrací proti samotnému ovládajícímu duchu, který je v díle zkrocený. Prototypem je zde pojem klasičnosti. Zkušenost ze vzoru každé klasičnosti – z řeckého sochařství – mohla snad retrospektivně otřást důvěrou v ni stejně jako pro pozdnější epochu. Toto umění pozbylo distance k empirickému jsoucnu, v níž se udržovala archaická výtvarná díla. Klasické sochařství bylo podle tradiční estetické teze zaměřeno na identitu obecnosti neboli ideje a zvláštnosti či individuality, protože se již nemohlo spoléhat na smyslové vyzařování ideje. Měla-li idea smyslově vyzařovat, pak musela integrovat empiricky individualizovaný svět jevů a svůj formový princip. To však zároveň spoutává plnou individuaci. Řecká klasičnost ji pravděpodobně ještě vůbec nezažila, to se stalo ve shodě se společenskou tendencí teprve v helénistickém výtvarném světě. Klasicismem docílené jednoty obecného a zvláštního nebylo již dosaženo v atických dobách, o pozdějších nemluvě. Proto se klasická výtvarná díla dívají prázdnýma očima, jež spíše – archaicky – děsí, než aby vyzařovaly onu ušlechtilou prostotu a klidnou velikost, které do nich projektovalo citové století.[103] To, co nás dnes z antiky zajímá, je zásadně odlišné od korespondence s evropským klasicismem v éře francouzské revoluce a Napoleona a ještě i Baudelaira. Kdo nepodepsal jako filolog nebo archeolog smlouvu s antikou – ovšem v podobě, jaká se od doby humanismu osvědčovala vždy znovu jako nehodná opovržení –, u toho se normativní nárok antiky obrá-

tí vniveč. I když sotva již něco z ní mluví bez dlouhotrvající pomoci vzdělání, sama kvalita děl není nijak mimo pochybnost. Co převažuje, je úroveň formy. Zdá se, že stěží se traduje něco vulgárního, barbarského, ani z císařské doby, kdy jsou přece již zřejmé náběhy k manufakturní masové produkci. Mozaiky na podlahách domů v Ostii, které se snad pronajímaly, tvoří formu. Reálné barbarství v antice, jako otroctví, vyvražďování, pohrdání lidským životem, zanechalo v umění od dob atické klasičnosti málo stop; jak zdrženlivě se, právě i v „barbarských kulturách", zachovává, mu nedělá čest. Formovou imanenci antického umění lze však dobře vysvětlit tím, že jeho smyslový svět nebyl ještě znehodnocen sexuálním tabu, které se šířilo daleko za jeho bezprostřední oblast; Baudelairova klasicistní touha lnula právě k tomuto. Všechno, co se v umění za kapitalismu paktuje proti umění s vulgárností, není pouze funkcí komerčního zájmu, jenž využívá zmrzačenou sexualitu, nýbrž zrovna tak stinnou stránkou křesťanského zvnitřnění. V konkrétní pomíjivosti klasiky, kterou Hegel a Marx ještě nezažili, se však ozřejmuje pomíjivost jejího pojmu a z něj vyplývajících norem. Dilematem planého klasicismu a požadavku soudržnosti výtvoru zřejmě není dilema kontrastování mezi opravdovou a papírovou klasičností. Přináší zrovna tak málo jako kontrast moderny a modernismu. To, co se kvůli údajné pravosti jako její forma rozkladu vylučuje, je v ní většinou obsaženo jako její ferment a čistý řez ji činí pouze sterilní a neškodnou. V pojmu klasičnosti je třeba rozlišovat: je bezcenný, pokud vedle sebe klidně klade Goethovu Ifigenii a Schillerova Valdštejna. V populárním jazykovém úzu znamená společenskou autoritu získanou většinou prostřednictvím ekonomických kontrolních mechanismů; zrovna Brechtovi nebyl tento úzus proti mysli. Taková klasičnost mluví spíše proti dílům, je k nim samozřejmě tak vnější, že se stává schopnou všelijakým prostředkováním atestovat i autentická díla. Dále se řeč o klasičnosti týká zacházení se slohem, aniž přitom konec-konců lze rozlišit mezi vzorem, jeho legitimním osvojením a zbytečnou pseudomorfózou tak závazně, jak se to hodí *common sensu*, jenž vynáší klasičnost proti klasicismu. Mozarta by si nebylo možné představit bez klasicismu končícího osmnáctého století

a jeho antikizujícího zaměření, ale stopa přitom citovaných norem nezakládá podstatnou námitku proti specifické kvalitě klasického Mozarta. Klasičnost znamená nakonec tolik jako imanentní zdar, nenásilné, byť křehké smíření jednoho a rozmanitého. Nemá nic společného se slohem a mentalitou, ale má všechno společné se zdarem; platí pro ni Valéryho sentence, že každé zdařilé romantické dílo je díky tomuto zdaru klasické.[104] Tento pojem klasičnosti je napjat do krajnosti, je jediný hodný kritiky. Kritika klasičnosti je však více kritikou formálních principů, a jako taková se historicky nejvíce manifestovala. Ideál formy, jenž se ztotožňuje s klasicismem, je třeba přeložit zpět do obsahu. Čistota formy je napodobením čistoty tvořícího se subjektu, jenž si začíná být vědom své identity a zbavuje se své neidentičnosti: je to negativní vztah k neidentičnosti. Implikuje však distinkci formy od obsahu, kterou klasicistní ideál zastírá. Forma se konstituuje pouze jako rozlišenost, jako diference od neidentičnosti: v jejím vlastním smyslu pak pokračuje dualismus, který forma stírá. Vývoj proti mýtům, který klasicismus sdílí s akmé řecké filosofie, byl bezprostřední antitezí mimetického impulsu. Nahradil jej zpředmětňující nápodobou. Tím tento vývoj subsumoval umění bezvýhradně řeckému osvícenství, tabuizoval v něm to, čím umění zastupuje, co je potlačováno, proti panství vnuceného pojmu, nebo co proklouzne jeho sítí. I když v klasicismu se esteticky napřimuje subjekt, zároveň se mu, jakožto zvláštnosti mluvící proti němé obecnosti, činí násilí. V obdivované obecnosti klasických výtvorů se stále opakuje zhoubná obecnost mýtů, nevyhnutelnost pouta jako norma tvoření. V klasicismu, počátku autonomie umění, se umění poprvé zříká samo sebe. Ne náhodou byly všechny klasicismy od té doby ve spojení s vědou. Až dodneška hájí scientistické smýšlení antipatii vůči umění, jež není po vůli kategoriálnímu myšlení a požadavkům čistého třídění. Antinomické je to, co si počíná tak, jako by antinomičnost neexistovala, a zvrhává se nezadržitelně do toho, pro co má buržoazní fráze v zásobě termín formální dokonalost, který o věci říká vše. Není to z iracionalistického smýšlení, že korespondují kvalitativně moderní hnutí, často baudelairovsky, se směry archaickými, předklasickými. Nejsou ovšem méně

exponovány reakčním postojem než klasicismus iluzí, že postoj, který se vyjevuje v archaických výtvorech a z nějž se emancipovaný subjekt vymanil, je třeba znovu přijmout bez starosti o dějiny. Sympatie moderny s archaičností není represivně ideologická pouze tehdy, když se vrátí k tomu, co zůstalo na cestě klasicismu stranou, a když se neupíše špatnému tlaku, z nějž se klasicismus osvobodil. Ale sotva lze mít jedno bez druhého. Místo identity obecnosti a zvláštnosti podávají klasická díla její abstraktní logický rozsah, jakousi formu dutiny, která marně čeká na specifikaci. Křehkost klasického paradigmatu usvědčuje ze lži jeho paradigmatický status, a tím i sám klasicistní ideál.

Novější estetiku ovládá kontroverze týkající se její subjektivní nebo objektivní podoby. Termíny jsou přitom ekvivokní. Za prvé se myslí východisko ze subjektivních reakcí na umělecká díla v protikladu k *intentio recta* v nich, která podle běžného schématu kritiky poznání je předkritická. Dále se mohou oba pojmy vztahovat k prvenství objektivního nebo subjektivního momentu v uměleckých dílech samých, třeba podle modu duchovědného rozlišování mezi klasičností a romantičností. Konečně se otázka týká objektivity estetického vkusového soudu. Tyto významy je třeba rozlišovat. Hegelova estetika se tam, kde je řeč o prvním významu, orientovala objektivně, přičemž z druhého hlediska vyzvedl Hegel subjektivitu možná rozhodněji než jeho předchůdci, u nichž podíl subjektu v působení na vnímatele ať již ideálního, nebo transcendentálního, byl limitován. Subjekt-objektová dialektika se u Hegela děje ve věci samé. Myslet je třeba i na vztah subjektu a objektu v uměleckém díle, pokud má co činit s předměty. Mění se historicky, žije však též dále v nepředmětných výtvorech, jež k předmětu zaujímají postoj tím, že jej tabuizují. Přístup Kritiky soudnosti nebyl však vůči objektivní estetice pouze nepřátelský. Její síla byla v tom, že se, jako všechny Kantovy teorie, necítila ve své kůži v pozicích vojensky nalinýrovaného systému. Pokud se podle jeho teorie estetika konstituuje vůbec subjektivním vkusovým soudem, potud se onen soud stává nejen konstituens objektivních výtvo-

rů, nýbrž přináší jako takový objektivní nutnost, i když ji lze jen málo převést na obecné pojmy. Kant měl na zřeteli subjektivně prostředkovanou, nicméně objektivní estetiku. Kantův pojem soudnosti platí – v otázce orientované subjektivně – centru objektivní estetiky, to jest dobré či špatné, pravdivé či falešné kvalitě v uměleckém díle. Tato subjektivní otázka znamená však esteticky více než epistemologická *intentio obliqua*, neboť objektivita uměleckého díla je prostředkována kvalitativně jinak než objektivita obvyklého poznání, specifičtěji skrze subjekt. Je téměř tautologické tvrdit, že rozhodnutí, zda dílo je uměleckým dílem, závisí na soudu o něm, a mechanismus takových soudů – daleko více než soudnost jako „schopnost" – tvoří téma Kantova díla. „Definice vkusu, ze které vycházíme, zní: vkus je schopnost posuzovat krásno. Co je ale zapotřebí k tomu, abychom nějaký předmět nazvali krásným, to musí odhalit analýza soudu vkusu."[105] Kánon díla je v objektivní platnosti vkusového soudu, jež není zaručená, a přece je přísná. Preluduje se situace všeho nominalistického umění. Kant by chtěl estetickou objektivitu, analogicky ke kritice rozumu, zdůvodnit ze subjektu, nikoli nahrazovat jedno druhým. Implicitní je v jeho teorii moment jednoty objektivního a subjektivního v rozumu, v subjektivní schopnosti, jež přesto, kvůli svým atributům nutnosti a obecnosti, je vzorem každé objektivity. Také estetika je u Kanta podrobena primátu diskursivní logiky: „Momenty, na které tato soudnost ve své reflexi bere zřetel, jsem nalezl řídě se logickými funkcemi (neboť v soudu vkusu je stále ještě obsažen vztah rozvažování). Momenty kvality jsem pojal do zkoumání nejprve, protože estetický soud o krásnu bere nejprve ohled na tyto momenty."[106] Nejsilnější opora subjektivní estetiky, pojem estetického citu, vyplývá z objektivity, nikoli naopak. Cit říká, že něco je tak: Kant by jej chtěl připsat jako „vkus" pouze tomu, kdo byl s to rozlišit ve věci. Cit se neurčuje aristotelsky soucitem a bázní, afekty, jež byly ve vnímateli vzbuzeny. Kontaminace estetického citu s přímými psychologickými emocemi s pomocí pojmu vzrušení popírá modifikaci reálné zkušenosti zkušeností estetickou. Jinak by bylo nejasné, proč se lidé estetické zkušenosti vůbec podrobují. Estetický cit není tím, co bylo vyvoláno: je to spíše údiv nad tím, co

vidíme, než to, co by bylo podstatné; převahu nepojmovosti, a přece určitosti, nikoli uvolněný subjektivní afekt, lze v estetické zkušenosti nějak nazývat citem. Týká se věci, je citem k ní, není to reflex vnímatele. Vnímající subjektivitu je třeba striktně rozlišovat od subjektivního momentu v objektu, od jeho výrazu stejně jako od jeho subjektivně prostředkované formy. Co však umělecké dílo je či není, nelze vůbec oddělit od soudnosti, od otázky, zda je dobré či špatné. Pojem špatného uměleckého díla má v sobě něco protismyslného: tam, kde se dílo stává špatným, kde selhává ve své imanentní konstituci, se míjí se svým pojmem a klesá pod apriornost umění. V umění jsou relativní hodnotové soudy, odvolání se na slušnost, uznávání platnosti něčeho polozdařilého, všechny výmluvy zdravého lidského rozumu včetně humanity liché: jejich shovívavost škodí uměleckému dílu tím, že mlčky ruší jejich nárok na pravdu. Pokud se nesmyla hranice umění vůči realitě, dopouští se tolerance špatných výtvorů, nepominutelně transplantovaná z reality, na umění zločinu.

Říci právem, proč umělecké dílo je krásné, proč je pravdivé, soudržné, legitimní, neznamená je vlastně odvozovat z jeho obecného pojmu, i kdyby tato operace, jak to zjistil i popíral Kant, byla možná. V každém uměleckém díle, nikoli teprve v aporii reflektující soudnosti, se zaplétá uzel obecného a zvláštního. Kantův náhled se tomu blíží vymezením krásna jako toho, „co se líbí všeobecně bez pojmu".[107] Takovou obecnost nelze navzdory Kantovu zoufalému úsilí rozlišit od nutnosti: že něco „se líbí všeobecně", je ekvivalentní soudu, že se musí líbit každému, což je ostatně pouze empirické konstatování. Obecnost a implicitní nutnost však zůstávají neopominutelnými pojmy a jejich kantovská jednota, v zalíbení, je v uměleckém díle vnější. Požadavek subsumpce pod jednotu znaků se zde proviňuje vnitřně vůči oné ideji chápání, která má prostřednictvím pojmu účelu korigovat v obou částech Kritiky soudnosti klasifikační postup „teoretického", jmenovitě přírodovědeckého rozumu, postup důrazně se zříkající poznání předmětu zevnitř. Potud je Kantova estetika obojaká, a vystavená bez ochrany Hegelově kritice. Jeho krok je třeba emancipovat od absolutního idealismu, což je úkol, před nímž dnes estetika stojí. Ambivalence Kantovy teorie je

však podmíněna jeho filosofií, v níž pojem účelu tuto kategorii pouze rozšiřuje do regulativu, stejně jako ji omezuje. Kant ví, co má umění společné s diskursivním poznáním, nikoli, v čem umění od něj kvalitativně diverguje; rozdíl se stává quasimatematickým rozdílem mezi konečnem a nekonečnem. Žádné z jednotlivých pravidel, jimž má vkusový soud podřídit své předměty, ani jejich totalita, neříká nic o hodnotě díla. Pokud pojem nutnosti jako konstituens estetického soudu není v sobě reflektován, prostě opakuje determinační mechanismus empirické reality, který se v uměleckých dílech odráží pouze stínově a modifikovaně. Všeobecné zalíbení však předpokládá souhlas, jenž, aniž se to přiznává, podléhá společenské konvenci. Jestliže se však oba momenty spojí v inteligibilnosti, Kantova teorie ztrácí svůj obsah. Jsou myslitelná umělecká díla, a to nikoli pouze podle abstraktní možnosti, která momentům Kantova vkusového soudu vyhovují, a přesto jsou slabá. Jiná díla, možná včetně celého nového umění, těmto momentům odporují, nijak se obecně nelíbí, aniž se tím objektivně diskvalifikují. Kant dosahuje cíle objektivnosti estetiky stejně jako etiky prostřednictvím obecně pojmové formalizace. Ta je estetickým fenoménům, jako něčemu konstitutivně zvláštnímu, protichůdná. Na uměleckém díle není podstatné, čím každé, podle svého čistého pojmu, musí být. Formalizace, akt subjektivního rozumu, tlačí umění právě do oné subjektivní oblasti, nakonec zpět do náhodnosti, z níž by se Kant chtěl vytrhnout a které se umění staví samo na odpor. Subjektivní i objektivní estetika jsou jako protipóly ve stejné míře předmětem kritiky estetiky dialektické: první proto, že je buď abstraktně transcendentální, anebo náhodná vždy podle lidského vkusu, druhá proto, že neuznává objektivní prostředkovanost umění subjektem. V uměleckém výtvoru není subjekt vnímatelem ani tvůrcem ani absolutním duchem, nýbrž duch je spíše spjat s věcí, je jí preformován, je sám prostředkován objektem.

Pro umělecké dílo, a tedy i pro teorii, jsou subjekt a objekt jeho vlastní momenty, dialektické v tom, že to, z čeho se vždy skládá – materiál, výraz či forma –, je vždy podvojné. Materiál je poznačen rukou toho, od něhož jej umělecké dílo přijalo, výraz,

v díle objektivizovaný a o sobě objektivní, přistupuje jako subjektivní hnutí a forma musí být utvářena subjektivně podle potřeb objektu, pokud se nemá k tomu, co je formováno, vztahovat mechanicky. To, co analogicky ke konstrukci něčeho daného v teorii poznání tak objektivně neproniknutelně odporuje umělcům jako často jejich materiál, je zároveň sedimentovaný subjekt. Co je pravděpodobně nejsubjektivnější, výraz, je též natolik objektivní, že umělecké dílo se v něm utváří a absorbuje jej; nakonec se v subjektivním chování otiskuje objektivita. Ale reciprocita subjektu a objektu v díle, jež nemůže být jejich identitou, se drží v obtížné rovnováze. Subjektivní proces produkce je svou soukromou stránkou indiferentní. Má však též stránku objektivní jako podmínku pro to, aby se imanentní zákonitost realizovala. Jako práce, nikoli jako sdělení, dosahuje subjekt v umění svého. Umělecké dílo musí vyvolávat ambice k rovnováze, aniž jí je zcela schopno, což je aspekt estetické zdánlivosti. Jednotlivý umělec funguje též jako výkonný orgán této rovnováhy. V produktivním procesu vidí před sebou úkol, o němž lze těžko říci, zda si právě jej kladl; kus mramoru, ve kterém je socha, klávesnice, v nichž kompozice čekají na to, aby se uvolnily, jsou pro tento úkol asi více než metafory. Úkoly nesou své objektivní řešení v sobě, alespoň uvnitř jakési variační šíře, i když nemají jednoznačnost rovnic. Minimálním činem umělce je prostředkovat mezi problémem, před nímž stojí a který je již sám předznamenán, a řešením, jež právě tak potenciálně tkví v materiálu. Byl-li nástroj nazván prodlouženou paží, pak by umělce bylo možné nazvat prodlouženým nástrojem, a to nástrojem přechodu od potenciality k aktuálnosti.

Řečový charakter umění vede k reflexi, co z něho mluví: to je vlastně jeho subjektem, nikoli ten, kdo je vytváří, ani ten, kdo je přijímá. Tento fakt zastíralo já lyriky, které po staletí uznávalo a vytvářelo zdání samozřejmosti poetické subjektivity. Není však nijak totožné s já, které mluví z básně. Nejen kvůli básnicky fiktivnímu rázu lyriky a hudby, kde subjektivní výraz spadá sotva bezprostředně vjedno se stavy skladatele. Daleko podstatnější je to, že gramatické já básně se klade teprve prostřednictvím já, které mluví v díle latentně; empirické já je funkcí já

duchovního, nikoli naopak. Účast empirického já není, jak by chtěl topos pravosti, místem autenticity. Je otevřenou otázkou, zda latentní já, já mluvící, je v uměleckých druzích stejné, či zda se mění. Mělo by kvalitativně variovat podle materiálu uměleckých druhů; jejich subsumování problematickému nadřazenému pojmu umění toto mate. V každém případě je však latentní já výtvoru imanentní, konstituuje se v něm aktem jeho řeči, reálně vytvářející subjekt je ve vztahu k výtvoru momentem reality jako jiné momenty. Ani ve faktické produkci uměleckých děl nerozhoduje soukromá osoba. Umělecké dílo implicitně požaduje dělbu práce a individuum v něm funguje podle ní. Tím, že produkce se odevzdává své materii, ústí uprostřed krajní individuace do obecnosti. Síla takové externalizace já v díle je jeho kolektivní podstatou a konstituuje řečový charakter děl. Práce na uměleckém díle je společenská skrze individuum, aniž si individuum musí být společnosti vědomo: možná tím více, čím méně si to individuum uvědomuje. Vždy zasahující jednotlivý lidský subjekt je sotva více než mezní hodnotou, něčím minimálním, co umělecké dílo potřebuje pro svou krystalizaci. Osamostatnění uměleckého díla vůči umělci není velikášským výplodem *l'art pour l'art*, nýbrž nejprostším výrazem jeho povahy jako společenského vztahu, který v sobě nese zákon svého vlastního zpředmětnění: pouze jako věci se umělecká díla stávají antitezí ke zlořádu věcí. Ve shodě s tím je zde klíčové to, že z uměleckých děl, i takzvaně individuálních, mluví my, a nikoli já, a to tím čistěji, čím méně se vnějšně adaptuje na my a jeho idiomy. Také v tom razí hudba extrémně určité charakteristiky uměleckosti, aniž jí proto ostatně patří přednost. Říká totiž my přímo, lhostejně k tomu, co je její intencí. Dokonce i výtvory ve své expresionistické fázi podobné protokolům zaznamenávají závazné zkušenosti, i své vlastní, a jejich ztvárňující síla záleží pak v tom, zda z nich tyto zkušenosti mluví. Na západní hudbě lze vysvětlit, jak velmi její nejdůležitější objev, dimenze harmonické hloubky i s veškerou kontrapunktikou a polyfonií, je my, které proniklo do vědomí z chorálového rituálu. Toto my zavádí svou literárnost, proměňuje se v imanentní agens, uchovává však mluvní ráz. Literární výtvory se svou bezprostřední účastí na komunikativní řeči,

s níž se žádný výtvor zcela nerozchází, vztahují k my; kvůli svému vlastnímu řečovému charakteru se musí osvobodit od veškeré vnější komunikace. Ale tento proces není, jak se jeví a sám sobě zdá, procesem čisté subjektivizace. Subjekt se jím přimyká ke kolektivní zkušenosti tím těsněji, čím ostřeji vystupuje proti jejímu výrazu zpředmětněnému v řeči. Výtvarné umění zřejmě mluví skrze „jak" apercepce. Jeho my je přímo senzoriem jeho historické situace, dokud nerozbije relaci k předmětnosti, která se změnila díky zdokonalení jeho formové řeči. To, co obrazy říkají, bylo kdysi viděno: mají svůj kolektivní subjekt v tom, nač ukazují, ten směřuje navenek, nikoli jako v hudbě dovnitř. Ve stupňování jejich řečového charakteru tkví dějiny umění, jež se stávají totožnými s jeho postupující individualizací stejně jako s jejím opakem. To, že toto my však není společensky jednoznačné, že sotva patří k určité třídě nebo sociální pozici, může pocházet z toho, že umění až dodneška, emfaticky řečeno, existovalo pouze jako buržoazní; podle Trockého teze si po něm nelze představit umění proletářské, pouze socialistické. Estetické my je celospolečensky v horizontu jisté neurčitosti, samozřejmě i tak určité, jako jsou vládnoucí produktivní síly a výrobní vztahy epochy. Zatímco umění se pokouší anticipovat neexistující společenský celek a jeho neexistující subjekt, a tím není pouze ideologie, lpí na něm zároveň vada neexistence subjektu. Přesto zůstávají v umění obsaženy antagonismy společnosti. Umění je pravdivé, pokud to, co z něj mluví, i ono samo je rozpolcené a nesmířené, ale této pravdy se mu dostává, když je syntézou toho, co je rozpolcené, a tím teprve vymezuje svou nesmiřitelnost. Paradoxně má dosvědčit, co je nesmířené, a přece je i záměrně smířit; to je možné pouze jeho nediskursivní řečí. Jenom v tomto procesu se konkretizuje jeho my. To, co z něj však mluví, je opravdu jeho subjekt potud, pokud z něj mluví a není jím líčen. Povědomí o tom zaznamenává titul Básník říká, nedostižného posledního kusu Schumannových Dětských scén, jednoho z nejranějších modelů expresionistické hudby. Estetický subjekt však pravděpodobně, protože je jako společensky prostředkovaný, není empiričtější než transcendentální subjekt filosofie. „Objektivace uměleckého díla jde na účet zobrazení něčeho živého. Umě-

lecká díla získávají život teprve tam, kde se zřeknou podobnosti člověku. ‚Výraz nefalšovaného citu je vždy banální. Čím je nefalšovanější, tím je banálnější. Aby takový nebyl, k tomu je zapotřebí námahy.'"[108]

Objektivně je umělecké dílo něco zcela udělaného na základě subjektivního prostředkování všech svých momentů. Kritico-poznávací nahlédnutí, že podíl subjektivity a zvěcnění je korelativní, se osvědčuje teprve v estetice. Zdánlivý ráz uměleckých děl, iluze jejich bytí o sobě, odkazuje k tomu, že v totalitě svého subjektivního zprostředkovaného bytí se podílejí na universální souvislosti, která zastírá zvěcnění, neboť, řečeno s Marxem, vztah živé práce odrážejí tak nutně, jako by byl předmětný. Soudržnost, jíž se umělecká díla účastní pravdy, obsahuje v sobě též jejich nepravdivost; ve svých exponovaných manifestacích umění vždy proti tomuto revoltovalo a tato revolta dnes přešla do jeho vlastního vývojového zákona. Antinomie pravdy a nepravdy umění mohla Hegela přivést k předpovědi o konci umění. Tradiční estetika nebyla uzavřena náhledu, že prvenství celku před částmi potřebuje konstitutivně mnohost, že prvenství jako pouhé nasazení shora selhává. Neméně konstitutivní je však to, že žádné umělecké dílo v tomto směru nevyhovuje. Různost v estetickém kontinuu chce sice svou syntézu, ale jako něco zároveň mimoesteticky určeného se jí vymyká. Syntéza, jež se extrapoluje z mnohosti, kterou má potenciálně v sobě, je nevyhnutelně i její negací. Vyrovnání s pomocí tvaru se musí vnitřně nezdařit, protože venku, metaesteticky, neexistuje. Reálně nevyrovnané antagonismy nelze urovnat ani imaginárně; působí v imaginaci a reprodukují se v její vlastní nesoudržnosti, a to proporcionálně ke stupni, v němž vymáhají svou soudržnost. Umělecká díla musí vystupovat tak, jako by nemožnost byla pro ně možná: idea dokonalosti, z níž lze dílo osvobodit pouze pod trestem jeho nicotnosti, byla problematická. Umělci to mají těžké nejen kvůli svému vždy nejistému osudu ve světě, nýbrž i proto, že svým vlastním úsilím jednají nutně proti estetické pravdě, které se oddávají. Pokud se subjekt a objekt reálně historicky rozestupují, je umění možné pouze jako takové, jež prošlo subjektem, neboť mimésis toho, co není organizováno subjektem, ne-

existuje nikde jinde než v subjektu jako něčem živém. Tento jev pokračuje v objektivaci umění jeho imanentním procesem, který potřebuje historický subjekt. Doufá-li umělecké dílo, že svou objektivací dosáhne pravdy subjektu skryté, pak proto, že subjekt sám není to poslední. Vztah objektivity uměleckého díla k prvenství objektu je rozrušen. Objektivita svědčí pro toto prvenství ve stavu universálního pouta, které poskytuje tomu, co je o sobě, útočiště pouze v subjektu, zatímco forma objektivity toho, co je o sobě, jež je zdáním, které vyvolal subjekt, je kritikou objektivity. Z objektového světa ponechává kritika pouze *membra disiecta*; jedině jako demontovaný stává se takový svět souměřitelným se zákonem formy.

Subjektivita, nutná podmínka uměleckého díla, není však jako taková estetickou kvalitou. Tou se stává teprve objektivací; potud je subjektivita v uměleckém díle sama sobě odcizená a skrytá. To právě nechápe Rieglův pojem uměleckého chtění. Nicméně se tento pojem týká i něčeho pro imanentní kritiku podstatného: nad úrovní uměleckých děl neshledává nic, co by vůči nim bylo vnější. Samozřejmě díla, nikoli jejich autoři, jsou svou vlastní mírou, podle Wagnerovy formule pravidlem, které si sama dávají. Otázka jejich vlastní legitimace není stranou jeho splnění. Žádné umělecké dílo není pouze tím, co chce, ale žádné není více, aniž něco chce. To se velmi blíží spontaneitě, i když spontánnost obsahuje i něco nechtěného. Manifestuje se především v koncepci díla, v jeho evidentním ustrojení. Ani koncepce není ukončenou kategorií: často proměňuje seberealizaci děl. Je téměř znakem objektivace, že pod tlakem imanentní logiky se koncepce odsunuje. Tuto cizost vůči já, moment kontrární domnělému uměleckému chtění, umělci stejně jako teoretici znají a někdy se jí obávají; Nietzsche se vyslovil právě k této věci na konci svého spisu Mimo dobro a zlo. Moment odcizenosti já pod nátlakem věci je zřejmě znakem toho, co bylo míněno termínem geniální. Pojem génia by bylo nutné, kdyby bylo třeba z něj něco uchovat, odtrhnout od nejapného ztotožňování s kreativním subjektem, které z horlivosti zaklíná umělecké dílo do podoby dokumentu jeho tvůrce, a tím je snižuje. Objektivita děl – pro lidi ve směnné společnosti osten, protože od umění mylně očekávají, že

zmírní odcizení – se překládá zpět do člověka, který stojí za dílem, většinou je však pouze charakterovou maskou těch, kteří chtějí dílo prodat jako konzumní artikl. Nechceme-li pojem génia prostě odstranit jako romantický pozůstatek, pak je třeba chápat jeho objektivitu z hlediska filosofie dějin. Divergence subjektu a individua, nastíněná v Kantově antipsychologismu a povýšená na princip akce u Fichta, zachvacuje i umění. Charakter autentičnosti, povinnosti a svobody emancipovaného jednotlivce se vzájemně vzdalují. Pojem génia je pokus spojit obojí mávnutím kouzelné hůlky, potvrdit jednotlivci na zvláštním území umění bezprostřední schopnost obecné autentičnosti. Zkušenostním obsahem takové mystifikace je to, že autenticita v umění, universální moment, není již skutečně možná jinak než skrze *principium individuationis*, stejně jako naopak obecná buržoazní svoboda je svobodou ke zvláštnosti a individuaci. Estetika génia pouze překládá tento vztah slepě, nedialekticky do individua, které tu zároveň má být subjektem: *intellectus archetypus*, v teorii poznání výslovně idea, se v pojmu génia pojednává jako fakt umění. Géniem má být individuum, jehož spontánnost se shoduje s jednáním absolutního subjektu. Správné je zde, že individuace uměleckých děl, zprostředkována spontánností, je v nich to, čím se objektivizují. Pojem génia je však falešný, protože výtvory nejsou něčím stvořeným a člověk není stvořitel. To podmiňuje nepravdivost estetiky génia, která moment konečného dělání, τέχνη v uměleckých dílech potlačuje ve prospěch jejich absolutní původnosti, quasi jejich *natura naturans*, a tím přivádí na svět ideologii umění jako něčeho organického a nevědomého, která se pak rozšiřuje do kalného proudu iracionalismu. Od začátku se akcent estetiky génia, posunutý na jednotlivce, byť jakkoli oponuje špatné obecnosti, odklání též od společnosti tím, že absolutizuje jednotlivce. Přes všechno zneužití však pojem génia připomíná, že subjekt v uměleckém díle nelze zcela redukovat na objektivaci. V Kritice soudnosti byl pojem génia útočištěm všeho, čemu se hédonismus Kantovy estetiky jinak vyhýbal. Pouze rezervoval genialitu, s nedozírnými následky, jedině subjektu, lhostejně vůči cizosti k já právě tohoto momentu, která později byla ideologicky využita ke kontrastu mezi géniem

a vědeckou a filosofickou racionalitou. U Kanta začínající fetišizace pojmu génia jako oddělené, podle Hegela abstraktní, subjektivity nabyla již v Schillerových Votivních obrazech stroze elitárních rysů. Pojem génia se stává potencionálním nepřítelem uměleckých děl, bereme-li zřetel na Goethův výrok, že člověk za nimi má být podstatnější než díla sama. V pojmu génia přechází idea stvoření s idealistickou pýchou z transcendentálního subjektu na subjekt empirický, na produktivního umělce. To vyhovuje vulgárnímu buržoaznímu vědomí jak kvůli étosu práce v glorifikaci čistého lidského tvoření bez ohledu na účel, tak proto, že vnímateli se odnímá úsilí o dílo: je uspokojován osobností, koneckonců kýčovou biografií umělců. Producenti významných uměleckých děl nejsou žádní polobozi, nýbrž chybující, často neurotičtí a nemocní lidé. Ale estetické vědomí, které dělá z génia *tabula rasa*, se zvrhává do jalového a školometského řemeslnictví, ke kopírování šablon. Moment pravdy v pojmu génia je třeba hledat ve věci, v tom, co je otevřené, nikoli v opakování toho, co je omezené. 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. Génius byl postoj, „geniálnické chování“, patřilo to téměř ke způsobu myšlení; teprve později, možná vzhledem k nedostatečnosti pouhého zaměření mysli v dílech, se stal božskou milostí. Zkušenost z reálné nesvobody narušila nadbytek subjektivní svobody jako svobody pro všechny a rezervovala ji jako doménu géniovi. Génius se stává tím více ideologií, čím méně je svět lidský a čím neutralizovanější je duch, vědomí světa. Privilegovaný génius se stává někým, komu realita slibuje to, co lidem obecně odpírá. Co je třeba na géniovi zachránit, je vůči dílu instrumentální. Kategorii geniálnosti lze nejlépe doložit tam, kde se o nějakém místě právem říká, že je geniální. Pouze fantazie pro její vymezení nestačí. Geniálnost je dialektický uzel: co je bez šablony, neopakované, je volné, ale zároveň přináší pocit nutnosti; je to paradoxní dovedný kousek v umění a jedno z nejspolehlivějších kritérií umění. Geniálnost znamená tolik co vystihnout konstelaci, subjektivně něco objektivního, je to okamžik, v němž *methexis* uměleckého díla na řeči

ponechává konvenci stranou jakožto náhodnou. Znakem geniality v umění je, že to, co je nové, se díky své novosti zdá, jako by zde již bylo odjakživa; romantismus si toho všiml. Výkon fantazie není *creatio ex nihilo*, v něž věří umění vzdálené umělecké náboženství, nýbrž spíše imaginace autentických řešení uprostřed téměř preexistující souvislosti děl. Zkušení umělci o nějaké pasáži možná výsměšně řeknou: zde se stává geniální. Kárají vpád fantazie do logiky výtvoru, který se do ní znovu neintegruje: momenty takového druhu neexistují pouze u lidí, kteří sami sebe silácky vynášejí jako geniální, nýbrž i na Schubertově formové úrovni. Geniálnost zůstává paradoxní a prekérní, protože to, co je svobodně objeveno, a to, co je nutné, nelze vlastně nikdy zcela sloučit. Bez stále přítomné možnosti pádu není v uměleckých dílech nic geniálního.

Geniálnost se kvůli momentu toho, co tu ještě nebylo, spojovala s pojmem originality: odtud pojem „originální génius". Je všeobecně známo, že kategorie originality neměla před obdobím génia žádnou působnost. To, že v sedmnáctém a na začátku osmnáctého století skladatelé ve svých dílech znovu používali celé úseky ať z děl vlastních, nebo z jiných, nebo že malíři a architekti pověřovali žáky provedením svých návrhů, se snadno zneužívá pro ospravedlnění nespecifičnosti a šablonovitosti a pro osočování subjektivní svobody. Taková praxe dokazuje jen to, že před tím se originalita kriticky nereflektovala, a nikoli, že nic takového v uměleckých dílech vůbec neexistovalo; k tomu stačí se podívat na rozdíl mezi Bachem a jeho současníky. Originalita, specifická podstata určitého díla, nestojí svévolně proti logičnosti děl, která implikuje obecnost. Originalita se často osvědčuje v důsledně logickém vypracování, jehož prostřední talenty nejsou schopny. Nicméně otázka originality starších, či dokonce archaických děl nemá smysl, neboť nátlak kolektivního vědomí, v němž se opevnila moc, byl přece zřejmě natolik silný, že originalita, jež předpokládala něco jako emancipovaný subjekt, by byla anachronická. Pojem originality jako nějaké původnosti[109] neevokuje ani tak něco prastarého jako spíše něco, co ještě není v dílech přítomné, stopu utopie v nich. Originálností lze nazývat objektivní význam každého díla. Jestliže však originalita

vznikla historicky, pak je též zapletena do historického bezpráví: s buržoazní převahou konzumních statků na trhu, jež jako stále stejné musejí předstírat něco stále nového, aby získaly zákazníky. Originalita se však s rostoucí autonomií umění obrací proti trhu, jehož hodnotový práh nikdy nesměla překročit. Stáhla se do děl samých, do bezohlednosti jejich formování. Zůstává postižena historickým osudem kategorie individua, z níž byla odvozena. Originalita již neposlouchá to, s čím se asociovala od té doby, co se o tom začalo přemýšlet, tedy s takzvaným individuálním stylem. Zatímco si na jeho zánik mezitím stěžovali tradicionalisté, kteří v něm sami obhajovali již konvencionalizované hodnoty, individuální styl v pokročilých dílech, oklamán konstruktivními potřebami, se jaksi poskvrňuje, zatěžuje se mankem nebo alespoň kompromisem. Proto míří pokročilá umělecká produkce spíše k produkci nových typů než k originalitě jednotlivého výtvoru. Originalita se začíná transponovat do objevování těchto typů. Mění se v sobě kvalitativně, aniž tím však mizí.

Tato proměna, která liší originalitu od nápadu, od nezaměnitelného detailu, v němž se zdála záležet její podstata, vrhá světlo na fantazii, její organon. Fantazie v rámci víry v subjekt jako následníka stvořitele znamená schopnost vytvořit něco umělecky jsoucího jakoby z ničeho. Její vulgární pojem jakožto absolutního objevu je přesným korelátem novověkého ideálu vědy jako striktní reprodukce něčeho, co již existuje: na tomto místě vedla buržoazní dělba práce příkop, který odděluje umění od každého prostředkování reality stejně jako poznání od všeho, co tuto realitu nějak překračuje. Pro významná umělecká díla nebyl takovýto pojem fantazie zřejmě nikdy podstatný. Například objev existence fantazie je v celém současném výtvarném umění vedlejší, stejně jako náhlý hudební nápad, jejž jako moment nelze popírat, zůstává tak dlouho bezmocný, dokud nepředstihne tím, co se z něho stane, své pouhé faktické bytí. Jestliže v uměleckých dílech je všechno, i to nejjemnější, vázáno na jsoucnost, proti níž se stavějí, pak fantazie nemůže být lacinou schopností uniknout něčemu jsoucímu tím, že klade něco nejsoucího, jako by toto existovalo. Spíše naopak posunuje fantazie to, co umělecká díla vždy absorbují ze jsoucího, do kon-

stelací, jimiž se stávají vůči jsoucnu něčím jiným, byť to i bylo pouze jeho určitou negací. Jestliže se někdo snaží, jak to pokřtila teorie poznání, představit si ve fantazírující fikci nějaký zcela neexistující objekt, pak nelze dokázat něco, co by v jeho prvcích i v momentech jeho souvislosti nebylo možné redukovat na něco již jsoucího. Pouze v poutu totální empirie se objevuje to, co se klade kvalitativně proti ní, znovu však jako nic jiného než jsoucnost druhého řádu podle modelu řádu prvního. Umění transcenduje k nejsoucnosti jedině s pomocí toho, co je; jinak se stává bezmocnou projekcí toho, co beztak již existuje. Fantazie se tak v uměleckých dílech neomezuje na náhlou vizi. Jak málo si lze od ní odmyslet spontánnost, tak málo je fantazie, byť jako nejbližší *creatio ex nihilo*, pro umělecká díla vším. Fantazii může v uměleckém díle primárně zažehnout něco konkrétního, zvláště u umělců, jejichž produktivní proces stoupá zezdola nahoru. Ale právě tak působí fantazie v dimenzi, kterou předsudek považuje za abstraktní, v quasiprázdném obrysu, jenž je pak oživen a naplněn něčím, co tento předsudek považuje za fantazii protichůdné, totiž „prací". Ani specificky technologická fantazie neexistuje až dnes: například v sazbě Adagia z Schubertova Smyčcového kvintetu, ve světelném víru Turnerových maleb moře. Fantazie je také podstatně neomezené disponování s možnostmi řešení, jež krystalizují uvnitř uměleckého díla. Netkví pouze v tom, co někoho napadne jako něco jsoucího nebo jako reziduum něčeho jsoucího, nýbrž možná ještě spíše ve změně toho, co existuje. Harmonická varianta hlavního tématu v codě první věty Appassionaty, s katastrofickým účinkem zmenšeného septakordu, není menším produktem fantazie než trojzvukové téma v zadumané podobě, kterým věta začíná: geneticky nelze vyloučit, že tato o celku rozhodující varianta byla primárním nápadem a téma ve své primární formě bylo z něj jaksi retrospektivně odvozeno. Omezeným výkonem fantazie není to, že v pozdějších partiích rozsáhlého provedení první věty Eroiky, jako by již nebyl čas k diferencující práci, se přechází k lapidárním harmonickým periodám. S rostoucí převahou konstrukce se musela zmenšovat substanciálnost jednotlivého nápadu. Pro to, jak velmi se práce a fantazie prolínají – jejich divergence je vždy inde-

xem nezdaru –, mluví zkušenost umělců, že fantazii lze ovládat. Umělci pociťují svou svobodu k bezděčnosti jako to, co je liší od diletantismu. Také subjektivně jsou bezprostřednost a prostředkovanost esteticky, stejně jako v poznání, samy vzájemně prostředkovány. Umění je, nikoli geneticky, ale svou strukturou, nejdrastičtějším argumentem proti noetickému oddělení smyslovosti a rozumu. Reflexe je zcela schopná k fantazijním výkonům: přitahuje ji určité vědomí toho, co umělecké dílo v nějakém místě potřebuje. Myšlenka, že vědomí zabíjí, je v umění, které pro to má být korunním svědkem, klišé tak banální jako všude jinde. Dokonce i rozkladná schopnost reflexe, její kritický moment, se stává plodným jako sebeuvědomění uměleckého díla, které vyřazuje nebo modifikuje to, co je nedostatečné, nezformované a nesoudržné. Naopak má kategorie estetické hlouposti své *fundamentum in re* v tom, že díla mají nedostatek imanentní reflexe, jak ukazuje nedostatek záležející v tuposti mechanických opakování. Špatná v uměleckých dílech je reflexe, která je řídí zvenčí, činí jim násilí, ale to, kam díla chtějí sama ze sebe, k tomu nelze subjektivně vůbec dojít jinak než reflexí, a síla k ní je spontánní. Obsahuje-li každé umělecké dílo pravděpodobně aporickou problémovou souvislost, pak z toho nevyplývá nejhorší definice fantazie. Jako schopnost objevovat v uměleckém díle přístupy a řešení, lze fantazii nazývat diferenciálem svobody uprostřed determinace.

Objektivita uměleckých děl je stejně jako každá pravda reziduálním vymezením. Novoklasicismus měl své krátké spojení, protože se domníval, že žádoucího obrazu objektivity, který měl před očima v minulých slozích, jež se mu zdály závazné, dosáhne tím, že bude abstraktně negovat subjekt v díle subjektivně uspořádanou a provedenou procedurou. Tím připraví *imago* něčeho, co je jako takové nesubjektové, *imago*, jež subjekt, který již nelze eliminovat volním aktem, ozřejmí jedině v deformacích. Omezení přísností, která napodobuje dávno minulé heteronomní formy, patří právě k subjektivní vůli, kterou má zkrotit. Valéry problém nastiňuje, ale neřeší. Pouze zvolená a dosazená forma, kterou Valéry sám občas hájí, je tak náhodná jako jím opovrhovaná chaotičnost, „životnost". Aporii dnešního umění nelze léčit

vůlí spojenou s autoritou. Je otevřená otázka, jak v situaci nezmírněného nominalismu dosáhnout bez násilí něčeho, jako je objektivita formy: překážkou se pro ni stává institucionální uzavřenost. Tato tendence byla synchronní s politickým fašismem, jehož ideologie rovněž předstírala, že stav prostý bídy a nejistoty subjektů lze v pozdním liberalismu očekávat od abdikace subjektu. Ta se fakticky uskutečnila z příkazů mocnějších subjektů. Ani vnímající subjekt se ve své omylnosti a slabosti nemá prostě vyhýbat nároku na objektivitu. Pro to hovoří pronikavý argument: jinak by byl šosák, člověk, jemuž je umění cizí, který nechává umělecké dílo na sebe působit jako na bezevztahovou *tabula rasa*, tím nejkvalifikovanějším pro jeho pochopení a posouzení, a nemuzikální člověk by byl nejlepším kritikem hudby. Stejně jako umění samo, uskutečňuje se i jeho poznání dialekticky. Čím více recipient do něho vkládá, tím větší je energie, s jakou do uměleckého díla vniká, a tím více si uvědomuje jeho vnitřní objektivitu. Objektivity se účastní tam, kde jeho energie i energie jeho pochybené subjektivní „projekce" v uměleckém díle zanikají. Subjektivní oklika je s to se s uměleckým dílem zcela minout, ale bez ní se objektivita nestává zřejmou. – Každý krok k dokonalosti uměleckých děl je krokem k jejich sebeodcizení a to zase dialekticky produkuje vždy znovu revolty, které se příliš povrchně charakterizují jako vzpoura subjektivity proti formalismu všeho druhu. Rostoucí integrace uměleckých děl, jejich imanentní požadavek je též jejich imanentním rozporem. Umělecké dílo, které realizuje svou imanentí dialektiku, ji zároveň odráží jako urovnanou: a to je v estetickém principu esteticky falešné. Antinomie estetického zvěcnění je rovněž antinomií mezi vždy rozpolceným metafysickým nárokem děl být osvobozena od času, pomíjivosti všeho, co se v čase klade jako zůstávající. Umělecká díla se stávají relativními, protože se musí potvrdit jako absolutní. Benjaminův výrok, který kdysi padl v rozhovoru, že umělecká díla nedojdou spásy, na toto naráží. Vytrvalá revolta umění proti umění má své *fundamentum in re*. Jestliže je pro umělecká díla podstatné být věcmi, pak pro ně není méně podstatné negovat vlastní věcnost, čímž se umění obrací proti umění. Zcela objektivizované umělecké dílo by zmrzlo do pouhé

věci, ale jako unikající své objektivaci by regredovalo k bezmocnému subjektivnímu hnutí, a kleslo by do empirického světa.

To, že zkušenost z uměleckých děl je adekvátní pouze jako živá, vyjadřuje něco více než vztah vnímatele a vnímaného jevu, než psychologickou *kathexis* jako podmínku estetického vnímání. Estetická zkušenost z objektu je živá v okamžiku, v němž se umělecká díla pod jejím pohledem sama stávají živými. Tak o tom George symbolicky poučoval v básni Koberec, jakési *art poétique*, která propůjčuje i titul celému svazku.[110] Vnímavým ponořením se do výtvoru uvolní se jeho procesuální ráz. Tím, že dílo mluví, stává se něčím, co se v sobě vyvíjí. To, co lze nějakým způsobem v artefaktu nazývat jednotou jeho smyslu, není statické, nýbrž procesuální, je to vyrovnání rozporů, které v sobě každé dílo nutně má. Analýza proto je k uměleckému dílu přiměřená teprve tehdy, když pochopí vzájemný vztah jeho momentů procesuálně a neredukuje je rozložením na údajné původní prvky. To, že umělecká díla nejsou bytí, nýbrž dění,[111] je technologicky pochopitelné. Jejich kontinuitu teleologicky požadují jednotlivé momenty. Potřebují ji a jsou jí schopny díky své nedokonalosti, často své nevýznačnosti. Svou vlastní povahou jsou s to přejít do něčeho, co je pro ně jiné, pokračovat v něm, chtějí v něm zaniknout a determinovat svým zánikem to, co po nich následuje. Taková imanentní dynamičnost je jistým prvkem vyššího řádu toho, čím umělecká díla jsou. Pokud někde, pak zde se estetická zkušenost blíží zkušenosti sexuální, a to její kulminaci. Jako v ní se milovaný obraz proměňuje, strnutí se v ní spojuje s tím nejživotnějším, je vlastně reálným vzorem estetické zkušenosti. Imanentně dynamická však nejsou pouze jednotlivá umělecká díla, ale právě tak i jejich vzájemný vztah. Ten je v umění historický pouze v jednotlivých dílech, jež se zformovala sama v sobě, nikoli kvůli svým vnějším souvislostem a již vůbec ne kvůli vlivu, který na sebe vzájemně díla a jejich vnější souvislosti údajně mají. Proto se umění vysmívá verbálním definicím. To, čím se konstituuje jako bytí, je samo tak dynamické jako postoj k objektivitě, který od ní ustupuje právě tak, jako se k ní

přiklání, a v tomto vztahu objektivitu v transformované podobě zachovává. Umělecká díla jsou syntézou neslučitelných, neidentických, vzájemně se svářejících momentů; opravdu hledají identitu identičnosti a neidentičnosti v procesu, neboť právě jejich jednota je moment, a nikoli kouzelná formulka pro celek. Procesuální ráz uměleckých děl se konstituuje tím, že jako artefakty, jako něco člověkem udělaného mají předem místo v „domovské říši ducha", aby však byla nějak identická se sebou samými, potřebují svou neidentičnost, heterogennost, tedy to, co ještě není zformováno. Odpor toho, co je jiné, na něž jsou však díla odkázána, je vede k tomu, aby artikulovala vlastní formovou řeč, aby nenechala žádnou svoji částečku nezformovanou. Tato reciprocita vytváří jejich dynamičnost: je to nevyrovnatelná antiteze, která se neuklidňuje v bytí. Umělecká díla jsou taková pouze *in actu*, protože jejich napětí neústí do čisté identity s tím či oním pólem. Na druhé straně se stávají silovým polem svých antagonismů pouze jako hotové, sedimentované objekty; jinak by běžely izolované síly vedle sebe, nebo by se rozdělily. Jejich paradoxní podstata, zastavení, se sama neguje. Jejich pohyb se musí zklidnit a svým klidem se stát zjevným. Ale objektivně imanentní procesuální charakter uměleckých děl, o nějž usilují oproti tomu, co je jim vnější, pouze stávající, předchází před jakoukoli angažovaností. Všechna umělecká díla včetně afirmativních jsou a priori polemická. Idea konzervativního uměleckého díla je vnitřně protismyslná. Tím, že se emfaticky oddělují od empirického světa, od toho, co je jim jiné, ukazují, že sám svět by se měl stát jiným, a poskytují tak bezděčná schémata pro jeho změny. Dokonce i u tak zdánlivě nepolemického umělce, který se pohybuje podle obecné shody v čisté sféře ducha, jako byl Mozart, ponecháme-li stranou literární témata, jež si volil pro svá největší scénická díla, je polemický moment centrální, je to síla distancování, která beze slov odsuzuje ubohost a faleš toho, od čeho se distancuje. Mozartova forma získává sílu tohoto distancování jako určitou negaci: smíření, které zpřítomňuje, má svou bolestnou sladkost, neboť realita je až dosud odpírala. Rozhodnost distance, zřejmě jako rozhodnost každého působivého, ne se sebou prázdně si hrajícího klasicismu, konkretizuje

kritiku toho, od čeho se distancuje. Co v uměleckých dílech praská, je zvuk tření antagonistických momentů, jež umělecké dílo usiluje spojit; jde o psaní nejen proto, že jako ve znacích řeči se jeho procesuálnost dešifruje v jeho objektivaci. Procesuální ráz uměleckých děl není nic jiného než jejich časové jádro. Stává-li se trvalost jejich intencí natolik, že ze sebe vylučují to, co je údajně efemérní, a zvěčňují se v čistých, nenapadnutelných formách, nebo dokonce zvěčňují sama od sebe ominózní všelidskost, pak si zkracují svůj život. Urychlují tak pseudomorfózu pojmu, který, jako konstantní rozsah měnícího se naplnění, vyvolává svou formou právě onu bezčasovou statičnost, proti níž se charakter uměleckého díla jako napětí brání. Umělecká díla, smrtelné lidské výtvory, zanikají zřejmě tím rychleji, čím tvrdošíjněji se proti tomu vzpírají. I když setrvání nelze z pojmu jejich formy vyloučit, jejich podstata v něm není. Odvážně se exponující díla, která se zdají spěchat vstříc svému zániku, mají obvykle lepší šanci k přežití než taková, která kvůli idolu jistoty vynechávají své časové jádro, a vnitřně prázdná, jakoby z pomsty se stávají kořistí času: prokletí klasicismu. Spekulovat s přidáním něčeho dočasného, aby se zajistilo trvání, sotva pomůže. Myslitelná, dnes možná žádaná, jsou díla, která se obětují svému časovému jádru, odevzdávají svůj vlastní život okamžiku zjevení pravdy a beze stopy zanikají, aniž jim života sebeméně ubývá. Noblesa takového chování by nebyla umění nedůstojná poté, když to, co je v něm ušlechtilé, zchátralo do postoje a ideologie. Idea trvalosti děl se utváří podle vzoru kategorií vlastnictví, je tedy buržoazně efemérní; mnohým obdobím a velkým výtvorům byla vzdálená. O Beethovenovi se traduje, že při dokončení Appassionaty řekl, že tato sonáta se bude hrát ještě po deseti letech. Stockhausenova koncepce, že elektronická díla, jež nejsou v obvyklém smyslu zaznamenána v notách, nýbrž „realizují se" ihned ve svém materiálu, by s ním mohla zmizet, je velkorysá jako koncepce umění s emfatickým nárokem, jež je připraveno vzdát se sebe sama. Jako ostatní konstituenty, díky nimž se umění kdysi stalo, čím je, vystupuje též jeho časové jádro navenek a rozbíjí pojem umění. Běžné řečnické projevy proti módě, které ztotožňují pomíjivost s nicotností, se spojují nejen s protějškem niternosti, jež se

tak velmi zkompromitovala jak politicky, tak esteticky jako neschopnost ke zvnějšnění a zatvrzelost v individuálním takovém bytí.[112] Navzdory své komerční manipulovatelnosti zasahuje móda hluboce do uměleckých děl, nekořistí z nich pouze. Picassovy pokusy se světelnými paprsky v malbě jsou jako transpozice experimentů z *haute couture*, totiž oděvy z látek nařasit pouze špendlíky kolem těla pro jeden večer, místo aby se v obvyklém smyslu ušily. Móda je módou forem, s jejichž pomocí historický pohyb podněcuje senzorium a jím zase umělecká díla, a to v minimálních, většinou sobě samým skrytých tendencích.

Umělecké dílo je procesem zejména ve vztahu celku a částí. Neredukujeme-li je ani na první, ani na druhý moment, je tento vztah sám děním. To, co se smí v uměleckém díle nějak nazývat totalitou, není struktura, jež integruje všechny jeho části. I ve své objektivaci zůstává dílo kvůli tendenci v něm působící něčím, co se teprve utváří. Naopak části nejsou danostmi, jak se analýza téměř nutně mýlí: spíše silovými centry, která ženou k celku, jež ovšem celek též nutně preformuje. Vír této dialektiky nakonec pohlcuje pojem smyslu. Tam, kde se podle verdiktu dějin již jednota procesu a výsledku nedaří, kde se zejména jednotlivé momenty vzpěčují přizpůsobit se jakkoli latentně myšlené totalitě, trhá rozvírající se divergence smysl. Jestliže umělecké dílo není v sobě něco pevného, definitivního, nýbrž pohyblivého, pak se jeho imanentní časovost přenáší na části a celek v tom, že jejich relace se rozvíjí v čase a že části a celek jsou schopny tuto relaci odvolat. Žijí-li umělecká díla díky své vlastní procesuálnosti v dějinách, pak v nich mohou i zaniknout. Nezcizitelnost toho, co je nakresleno na papír, co na plátně trvá v barvách, v kameni jako tvar, nezaručuje nezcizitelnost uměleckého díla v tom, co je pro ně nejpodstatnější, to jest v duchu, v něčem samohybném. Umělecká díla se nijak nemění pouze s tím, co zvěcnělé vědomí považuje za postoj lidí k uměleckým dílům, měnící se podle historické situace. Taková změna je vnější vůči změně, která se děje v uměleckých dílech jako takových: oddělování jedné jejich vrstvy po druhé, nedohledné v okamžiku jejich zjevení; determinace takové změny prostřednictvím formového zákona v nich vystupujícího, a tím se odštěpujícího; strnutí děl, jež se stala trans-

parentními, jejich stárnutí a oněmění. Rozvoj uměleckých děl spadá nakonec vjedno s jejich rozpadem.

Tomu, čím má umělecké dílo být, pojem artefaktu – přeloženo „umělecké dílo" – úplně nevyhovuje. Kdo ví, že umělecké dílo je něco uděláného, neví ještě vůbec, že je to umělecké dílo. Přehnaný důraz na udělanost, ať již může očernit umění jako podvodný lidský manévr, nebo mu domněle připsat špatnou artificiálnost, vyumělkovanost v protikladu k iluzi umění jako bezprostřední přírody, rád sympatizuje se šosáctvím. Definovat umění prostě se mohly odvážit pouze vším disponující filosofické systémy, které rezervovaly pro všechny fenomény svou škatulku. Hegel sice definuje krásno, ale nikoli umění, pravděpodobně proto, že je seznal v jeho jednotě s přírodou i v diferenci k ní. V umění je rozdíl mezi udělanou věcí a její genezí – děláním – emfatický: umělecká díla jsou to, co je udělané, jež se stalo více než jen uděláným. Tím se otřáslo, teprve když si umění začalo uvědomovat svou pomíjivost. Záměna uměleckého díla s jeho genezí, jako by vznik byl universálním klíčem pro to, co se stalo, způsobuje podstatnou cizost uměnověd vůči umění, neboť umělecká díla následují svůj formový zákon tím, že stráví svou genezi. Specificky estetická zkušenost, ztrácení se v uměleckých dílech, se o jejich genezi nestará. Její znalost je pro ně tak vnější jako historická dedikace Eroiky vůči tomu, co se v ní děje hudebně. Vztah autentických uměleckých děl k mimoestetické objektivitě není třeba hledat tolik v tom, že objektivita působila na proces produkce. Umělecké dílo samo v sobě je postoj, který na tuto objektivitu reaguje dokonce i odporem. Připomenut budiž skutečný a imitovaný slavík z Kritiky soudnosti,[113] motiv slavné, často zpracované pohádky Andersenovy. Úvaha, kterou s tím Kant spojuje, substituuje znalost vzniku fenoménu namísto zkušenosti z toho, čím je. Jestliže je dáno, že předstírající mladík byl skutečně schopen napodobit slavíka tak dobře, že nebyl slyšet žádný rozdíl, pak to odsuzuje rekurs na autentičnost nebo neautentičnost fenoménu ke lhostejnosti, i když Kantovi je třeba přiznat, že takové vědění zabarvuje estetickou zkušenost: vidíme obraz jinak, když známe jeho malíře. Žádné umění není bez předpokladů a jeho předpoklady se z něj dají eliminovat právě tak málo

jako to, že by z nich jen nutně vyplývalo. Andersen usiloval s dobrým instinktem oproti Kantovu řemeslníkovi o hříčku; Stravinského opera zde charakterizuje příslušný zvuk jako mechanické dudy. Diference od přírodního zpěvu je ve fenoménu slyšitelná: jakmile artefakt chce vyvolat iluzi přírodního jevu, troskotá.

Umělecké dílo je výsledek procesu stejně jako proces sám ve stavu klidu. Je tím, co racionalistická metafysika na svém vrcholu proklamovala jako princip světa, monádou: silové centrum a věc v jednom. Umělecká díla jsou vůči sobě uzavřená, slepá, ale představují ve své uzavřenosti to, co je venku. Tak se v každém případě nabízejí tradici jako živá autarkie, kterou Goethe rád nazýval entelechií jako synonymum pro monádu. Je možné, že čím problematičtějším se stává pojem účelu v organické přírodě, tím intenzivněji se soustřeďuje v uměleckých dílech. Jako moment překračující souvislost ducha nějaké doby, propletený s dějinami a společností, přesahují umělecká díla svou monadičnost, aniž mají okna. Interpretace uměleckého díla jako v sobě zklidnělého, krystalizovaného, imanentního procesu se blíží pojmu monády. Tvrzení o monadologickém charakteru děl je stejně pravdivé jako problematické. Svou přísnost a vnitřní strukturovanost si půjčila od duchovní moci nad skutečností. Proto to, co je jim transcendentní, přichází k dílům zvenčí, a tím zejména se stávají imanentní souvislostí. Tyto kategorie se přitom ovšem modifikují tak rozsáhle, že zůstává jen stín souvislosti. Estetika předpokládá nevyhnutelné ponoření se do jednotlivého uměleckého díla. Nelze tedy popírat ani pokrok akademické uměnovědy v požadavku na imanentní analýzu, ve zřeknutí se postupu, který se u umění staral o všechno, co bylo mimo ně. Nicméně s imanentní analýzou se pojí i sebeklam. Neexistuje definice zvláštnosti uměleckého díla, jež by podle své formy nevystoupila z monády jako obecnost. Byly by zaslepené nároky pojmu, který musí být na monádu přenesen zvenčí, aby ji mohl odemknout zevnitř a znovu rozbít, protože má svůj zdroj pouze v objektu. Monadologická konstrukce uměleckých děl jako takových odkazuje mimo sebe. Jestliže se však absolutizuje, pak imanentní analýza připadne jako kořist ideologii, proti níž se brá-

nila, když chtěla směřovat dovnitř děl, místo aby světový názor odvozovala z nich. Dnes lze již poznat, že imanentní analýza, kdysi zbraň umělecké zkušenosti proti šosáctví, se jako heslo zneužívá, aby se společenské vědomí chránilo před absolutizovaným uměním. Bez tohoto vědomí však nelze pochopit umělecké dílo ani ve vztahu, v němž samo tvoří určitý moment, ani je dešifrovat podle jeho vlastního obsahu. Slepota uměleckého díla je nejen korektivem obecnosti ovládající přírodu, nýbrž i jejím korelátem; jako vždycky, slepota a prázdnota abstraktně patří k sobě. V umění není legitimní žádná zvláštnost, která by se tím, jak se stává zvláštní, nestala též obecnou. Estetický obsah jistě nespadá pod žádnou subsumpci, ale bez subsumujících prostředků si nelze ani žádný obsah myslet; estetika by měla před uměleckým dílem kapitulovat jako před *factum brutum*. Přesto je třeba vztahovat to, co je esteticky určité, k momentu jeho obecnosti jedině skrze jeho monadologickou uzavřenost. S pravidelností, která ohlašuje něco strukturálního, vedou imanentní analýzy, jestliže jejich smysl pro to, co je ztvárněno, je dosti živý, k obecným vymezením, jež plynou z extrémní specifikace. To jistě podmiňuje i analytická metoda: vysvětlit znamená redukovat na něco již známého, jehož syntéza s tím, co má být vysvětleno, nutně obsahuje obecnost. Ale přeměna zvláštního v obecné není méně determinována věcí. Tam, kde se dílo stáhne maximálně do sebe, uskutečňuje tlaky, jež pocházejí z druhu. Hudební dílo Antona Weberna, v němž sonátové věty se scvrkávají do aforismů, je pro to exemplární. Estetika nemá, jakoby spoutána kouzlem svého předmětu, eskamotovat s pojmy. Je na ní, aby je osvobodila od jejich vnějšnosti vůči věci a naopak vnesla věc do nich. Pokud někde, pak v estetice má své místo Hegelovo prosazování pohybu pojmu. Vzájemné působení obecného a zvláštního, k němuž v uměleckých dílech nevědomě dochází a které má estetika pozvednout k vědomí, správně vynucuje dialektický náhled na umění. Mohlo by se namítnout, že přitom působí zbytek dogmatické důvěry. Mimo Hegelův systém by neměl pohyb pojmu v žádné oblasti své právo na život, jako život pojmu by mohla být věc pochopena pouze tam, kde se má shodovat totalita objektivnosti s duchem. Tomu lze oponovat, že mo-

nády, jimiž jsou umělecká díla, vedou svým vlastním principem zvláštnění k obecnosti. Obecná určení umění neplynou pouze z nutností jeho pojmové reflexe. Prokazují hranice principu individuace, jejž lze ontologizovat stejně málo jako jeho opak. Umělecká díla se blíží této hranici tím těsněji, čím nekompromisněji sledují *principium individuationis*; na uměleckém díle, které vystupuje jako obecnost, lpí charakter náhodnosti příkladu jeho druhu: je špatně individuální. Dokonce i dada jako gesto poukazující na pouhou existenci bylo tak obecné jako ukazovací zájmeno a to, že expresionismus byl silnější jako idea než ve svých výtvorech, vyplývalo možná z toho, že jeho utopie čistého τόδε τι ještě je částí falešného vědomí. Obecnost se v uměleckých dílech stává substanciální pouze tím, že se proměňuje. Tak se u Weberna stává obecná hudební forma provedení „uzlem" a ztrácí svou rozvíjející funkci. Na její místo nastupuje řazení úseků s různým stupněm intenzity. Tím se stávají partie uzlového rázu něčím zcela jiným, přítomnějším, méně relacionálním, než kdy provedení byla. Dialektika obecného a zvláštního nesestupuje pouze do hlubin obecnosti uprostřed zvláštnosti. Právě tak destruuje invariantnost obecných kategorií.

Jak málo stačí obecný pojem umění pro umělecká díla, demonstrují umělecká díla tím, že podle Valéryho výroku jen málokterá naplňují přísný pojem. Vinu nese nejen slabost umělců tváří v tvář velkolepému pojmu jejich objektu, ale spíše objekt sám. Čím naivněji se umělecká díla oddávají vyvstávající ideji umění, tím obtížnějším se stává vztah uměleckých děl k tomu, co je v nich jiné, který sám je v jejich pojmu požadován. Tento vztah lze však konzervovat jenom za cenu předkritického vědomí, křečovité naivity: jedna z aporií dnešního umění. To, že vrcholná díla nejsou nejčistší, nýbrž obvykle obsahují mimoumělecký přebytek, zejména nezměněnou látkovost, na úkor své imanentní kompozice, je evidentní. Neméně evidentní je i to, že když se jednou zformovalo propracovávání uměleckých děl bez opory nereflektovanosti toho, co je mimo umění jako jejich norma, nelze znovu záměrně zavést nečisté prvky. Krizi čistého uměleckého díla není po evropských katastrofách možné urovnat únikem do mimoumělecké látkovosti, která morálním patosem přehluší to,

že si to činí snazší; linie nejmenšího odporu se sotva hodí jako norma. Antinomie čistoty a nečistoty v umění se začleňuje do obecnější antinomie, to jest, že umění není nadřazeným pojmem[114] svých druhů. Druhy se rozlišují specificky právě tak, jako se roztřepují.[115] Neplodná je otázka, která je u všech tradicionalistických apologetů všeho druhu tak oblíbená: je to ještě hudba? – je třeba konkrétně analyzovat to, co je odumělečtěním umění, praxí, jež umění nereflektovaně, uvnitř jeho vlastní dialektiky, přibližuje k dialektice mimoumělecké. Naproti tomu chce tato standardní otázka s pomocí svého abstraktně nadřazeného pojmu zastavit pohyb diskrétních, vzájemně oddělených momentů, z nichž se umění skládá. Umění je však nejživější tam, kde svůj nadřazený pojem rozkládá. V takové destrukci je si věrné, je porušením mimetického tabu o tom, že to, co je nečisté, je hybridní. – Neadekvátnost pojmu umění registruje senzorium jazykově, například ve výrazu jazykové umělecké dílo. Volí ho literární historik W. Kayser, ne bez důslednosti, pro literární díla. Ale činí jim též násilí, neboť sice uměleckými díly jsou, ale kvůli svému relativně samostatnému diskursivnímu elementu, nejsou jimi pouze a výlučně. Umění se neredukuje na umělecká díla, i když umělci pracují vždy i na umění, a nejen na dílech. Umění jako takové je nezávislé dokonce i na samém vědomí uměleckých děl. Účelové formy umění a kultovní objekty se mohou uměním stávat teprve historicky; kdybychom to nepřipustili, dostali bychom se do závislosti na sebereflexi umění, jehož vývoj se odehrává v jeho vlastním pojmu. Benjaminův požadavek na rozlišování mezi uměleckým dílem a dokumentem zůstává podstatný,[116] protože odmítá výtvory, jež v sobě nejsou determinovány formovým zákonem. Mnohé z nich jsou však uměleckým dílem objektivně, i když vůbec nevystupují jako umění. Název Documenta pro výstavy, jež mají jinak velké zásluhy, opomíjí tuto potíž, a pomáhá tím onomu historizování estetického vědomí, kterému tato muzea současnosti chtějí oponovat. Pojmy tohoto druhu, zejména pojem takzvaných klasiků moderny, se příliš dobře hodí pouze ke ztrátě napětí v umění po druhé světové válce, které často již v době svého objevení ochabovalo. Přizpůsobují se vzoru epochy, která ráda označuje sama sebe titulem atomového století.

Pro umělecká díla je historický moment konstitutivní; autentická díla jsou ta, která se odevzdávají historickému látkovému obsahu své doby bez výhrad a bez domýšlivosti, že jsou více než ona. Jsou dějepisectvím své epochy, jež si není vědomo samo sebe – to v neposlední řadě prostředkuje jejich vztah k poznání. Právě to je činí nesouměřitelné s historismem, který místo aby sledoval jejich vlastní historický obsah, redukuje díla na historii, jež je pro ně vnější. Umělecká díla se mohou prožívat tím opravdověji, čím více je jejich historická substance substancí toho, co je prožíváno. Buržoazní pojetí umění je ideologicky zaslepené právě v tom, že předpokládá, že dosti vzdálená umělecká díla by mohla být pochopena lépe než díla vlastní doby. Vrstvy zkušenosti, které přinášejí současná hodnotná umělecká díla a to, co v nich chce mluvit, jsou jako objektivní duch pro současníky mnohem souměřitelnější než výtvory, jejichž předpoklady jsou z hlediska filosofie dějin aktuálnímu vědomí odcizeny. Čím intenzivněji chceme pochopit Bacha, tím záhadnější je podoba, kterou nám s veškerou svou silou vrací. Dnešní žijící skladatel, pokud není poplatný záměrné stylizaci, může sotva napsat fugu, jež by byla lepší než školní cvičení na konzervatoři nebo parodie anebo slabá napodobenina Dobře temperovaného klavíru. Krajní šoky a zcizovací gesta současného umění, seizmogramy obecné a nevyhnutelné formy reakce, jsou tomu bližší, než se pouze zdají kvůli svému historickému zvěcnění. To, co všichni považují za srozumitelné, je tím, co se stalo nesrozumitelným, a to, co manipulovaní lidé odmítají jako podivné, potají je pro ně jen velice srozumitelné; analogicky k Freudovu výroku, že neobvyklost je neobvyklá jako příliš známá důvěrnost. Právě proto se odmítá. To, co se přijímá za železnou oponou jako kulturní dědictví, a to, co se na naší straně nazývá západní tradicí, jsou jen zkušenosti, jež jsou manipulovatelné a lze jich využít podle libosti. Znají se více než důvěrně s konvencí, a to, co je s něčím důvěrně známé, lze již stěží aktualizovat. Tyto zkušenosti odumřely ve stejném okamžiku, kdy mají být přímo přístupné; jejich přístupnost bez napětí znamená jejich konec. Mělo by se to demonstrovat právě na tom, že temná a nesporně nesrozumitelná díla jsou uložena v panteonu klasiky a tvrdošíjně se opakují,[117] stejně jako

na tom, že kromě nepatrných, exponované avantgardě vyhrazených výjimek, jsou interpretace tradičních děl falešné a nesmyslné: upadly objektivně do nesrozumitelnosti. Rozeznat to vyžaduje ovšem především odpor proti zdání srozumitelnosti, které jako patina pokrývá díla a interpretace. Na to je estetický konzument náramně alergický, cítí, v určité míře právem, že to, co opatruje jako svůj majetek, se mu loupí, pouze neví, že mu to již bylo uloupeno, jakmile to reklamoval jako svůj majetek. Cizost vůči světu je momentem umění: kdo je vnímá jinak než jako něco cizího, nevnímá je ve skutečnosti vůbec.

Duch v uměleckých dílech není něčím, co k nim přistupuje zvenčí, nýbrž jej postuluje jejich struktura. Tento fakt je v nemalém stupni odpovědný za fetišový ráz uměleckých děl: tím, že jejich duch vyplývá z jejich povahy, jeví se duch nutně jako pro sebe jsoucí, a díla jsou uměleckými díly pouze potud, pokud se duch takto jeví. Přesto jsou i s objektivitou svého ducha něčím udělaným. Reflexe musí fetišovost děl jak pochopit, tak ji jaksi sankcionovat jako výraz jejich objektivity, tak i kriticky řešit. Potud je k estetice přimíšen umění nepřátelský prvek, jejž umění tuší. Umělecká díla uspořádávají to, co není uspořádáno. Mluví za ně a činí mu násilí; kolidují s násilím tím, že sledují svou povahu jakožto artefakt. Dynamičnost, kterou každé umělecké dílo v sobě má, je tím, co z něho mluví. Jedním z paradoxů děl je to, že jako v sobě dynamická vůbec jsou fixována, zatímco se pouze fixováním objektivizují jako umělecká díla. A jak se pak, čím vytrvaleji je vnímáme, stávají tím paradoxnějšími: každé umělecké dílo je systémem něčeho neslučitelného. Jeho dění samo by totiž nebylo možné prezentovat bez fixování, improvizace jsou obvykle pouze řazením vedle sebe, přešlapují jaksi na místě. Slovní dílo a hudební opus, jednou viděny zvenčí, překvapují paradoxností své existence, totiž že je ve svém smyslu děním. Mimetické impulsy, které uměleckým dílem hýbají, integrují se v něm a zase je dezintegrují, jsou křehkými nejazykovými výrazy. Jazykem se stávají svou objektivací jako umění. Jako záchrana přírody umění protestuje proti její pomíjivosti. Umělecké dílo se stává podobným řeči v dění spojujícím jeho prvky, je syntaxí beze slov, dokonce i v jazykových výtvorech. Co tyto

výtvory říkají, není to, co říkají jejich slova. V řeči bez intence přecházejí mimetické impulsy na celek, který je syntetizuje. V hudbě je nějaká událost nebo situace s to vývoj, který jí předcházel, dodatečně výrazně vyjádřit jako něco nesmírného, i když předcházející jev sám vůbec takový nebyl. Takováto retrospektivní proměna je exemplárně proměnou duchem díla. Od tvarů, které tvoří základ psychologické teorie, se umělecká díla liší tím, že se v nich prvky udržují nejen s určitou samostatností, což z hlediska tvarové psychologie není možné. Také pokud se objeví jako díla, nejsou dána přímo, jak mají být tvary psychické. Jako duchovně prostředkovaná vstupují navzájem do rozporuplného vztahu, který se v nich prezentuje tak, jako by jej chtěla urovnat. Prvky nejsou v juxtapozici, nýbrž vzájemně se rozdírají, nebo přitahují, jeden chce druhý, nebo jeden druhý odpuzuje. Jedině to vytváří souvislost vysoce ambiciózních výtvorů. Dynamičnost uměleckých děl je to, co v nich něco říká; zduchovněním nabývají mimetických rysů, které si jejich duch primárně podmaňuje. Romantické umění doufá, že zakonzervuje mimetický moment tím, že jej nezprostředkuje formou; skrze celek říká to, co jednotlivost již stěží může říci. Přesto romantismus nemůže prostě ignorovat tlak k objektivaci. Degraduje to, co se objektivně vzpírá syntézi, k něčemu nesvázanému. Jestliže se v detailech disociuje, pak neinklinuje méně, v protikladu ke svým povrchovým kvalitám, k abstraktní formálnosti. U Roberta Schumanna, jednoho z největších skladatelů, se tato kvalita podstatně spojuje s tendencí k rozpadu. Čistota, s jakou jeho dílo vyjadřuje nesmiřitelný antagonismus, dílu propůjčuje sílu jeho výrazu a úrovně. Právě kvůli abstraktnímu bytí formy pro sebe regreduje romantické umělecké dílo pod úroveň klasicistního ideálu, který jako formalistický odmítá. V klasicismu se prostředkování celku a částí hledalo daleko důrazněji, ne ovšem bez rezignujících rysů týkajících se jak celku, který se orientoval na typy, tak jednotlivosti, jež zde byla přizpůsobena celku. Úpadkové formy romantismu směřují všude k akademismu. Z takového hlediska se prosazuje pevná typologie uměleckých děl. Jeden typ zde přichází shora, od celku k tomu, co je dole, druhý se pohybuje v opačném směru. O tom, že oba typy přetrvávají

jaksi distinktně, svědčí antinomie, která je vytváří a kterou nelze řešit v žádném typu, nesmiřitelnost jednoty a zvláštnosti. Beethoven se k této antinomii stavěl tak, že místo toho, aby podle praxe převládající v předešlých stoletích schematicky vymazal jednotlivost, ji ve shodě se zralým měšťanským duchem přírodních věd neutralizoval. Tím hudbu nejen integroval do kontinua procesu, v němž se něco rodí, ale i ochránil formu před rostoucí hrozbou prázdné abstrakce. Jako zanikající jednotlivé momenty přecházejí do sebe navzájem a determinují svým zánikem formu. Jednotlivost u Beethovena je i není impulsem k celku, je něčím, co se jen v celku stává tím, čím je, samo o sobě však zde směřuje k relativní neurčitosti pouhých základních tonálních vztahů, k amorfnosti. Posloucháme-li nebo čteme-li jeho do krajnosti artikulovanou hudbu dosti podrobně, pak se podobá kontinuu ničeho. *Tour de force* každého jeho velkého díla je v tom, že doslova hegelovsky se totalita ničeho vymezuje k totalitě bytí, byť pouze právě jako zdání, nikoli s nárokem na absolutní pravdu. Ale tento nárok je s imanentní kompoziční přísností alespoň sugerován jako nejvyšší obsah. Přírodní prvek pak reprezentuje polárně latentní difuznost a neuchopitelnost neméně než spoutávající síla, jež je nutí k nějakému projevu. Proti démonu, kompozičnímu subjektu, jenž ková a vrhá bloky, stojí nerozlišenost nejmenších jednotek, do nichž se každá Beethovenova věta disociuje; nakonec neexistuje vůbec žádný materiál, nýbrž holý systém základních tonálních vztahů. – Umělecká díla jsou však paradoxní i tehdy, když jejich dialektika není doslovná, neděje se jako dějiny, její skrytý model. Ve shodě s pojmem artefaktu se dialektika reprodukuje v existujících výtvorech, v opaku k procesu, jímž umělecká díla zároveň jsou: to je paradigma iluzorního momentu umění. Od Beethovena by bylo třeba extrapolovat k tomu, že svou technickou praxí jsou všechny autentické výtvory *tours de force*: někteří umělci pozdně buržoazní éry, Ravel či Valéry, to poznali jako svůj vlastní úkol. Tak se znovu vrací pojem artisty. Dovedný kousek není předforma umění, ani úchylka či degenerace, nýbrž jeho tajemství, které zamlčuje, aby je vydalo až na konci. Provokativní věta Thomase Manna o umění jako nejvyšším žertu na toto naráží. Technologická stejně jako

estetická analýza se stává plodnou, když postřehne v dílech *tour de force*. Na nejvyšší úrovni formy se opakuje proklínaný cirkusový akt – zvítězit nad tíží. A otevřená absurdita cirkusu: k čemu je zde všechno úsilí, má již vlastně charakter estetické záhady. To všechno se aktualizuje v otázkách umělecké interpretace. Provést správně drama nebo hudební dílo znamená formulovat je správně jako problém takovým způsobem, že se rozpoznají neslučitelné požadavky, jež se na interprety kladou. Úkol přiměřené interpretace je principiálně nekonečný.

Svým protikladem k empirii každé umělecké dílo ustavuje jakoby programově svou jednotu. To, co prošlo duchem, se vymezuje proti špatné přirozenosti náhody a chaotičnosti jako jedno. Jednota je více než pouze formální: díky ní se umělecká díla vytrhávají z osudové dezintegrace. Jednota uměleckých děl je jejich cézurou vůči mýtu. Dosahují v sobě, podle svého imanentního určení, jednoty, kterou se vyznačují empirické předměty racionálního poznání: jednota stoupá z jejich vlastních prvků, z mnohosti, díla proto nevylučují mýtus, nýbrž zmírňují jej. Obraty, jako že malíř rozuměl tomu, jak zkomponovat postavy určité scény do harmonické jednoty, nebo že v jednom Bachově preludiu má pedálová pasáž uvedená na správném místě a ve správném čase šťastný účinek – ani sám Goethe neopovrhoval občas formulacemi tohoto typu –, mají v sobě něco starobyle provinciálního, protože zaostávají za pojmem jednoty imanentní a samozřejmě přiznávají též nadbytek libovůle v každém díle. Takové projevy chválí vady četných děl, byť ne vady konstitutivní. Materiální jednota uměleckých děl je tím zdánlivější, čím ve vyšším stupni jsou jeho formy a momenty topoi a nepocházejí bezprostředně z povahy jednotlivého díla. Odpor moderního umění proti imanentnímu zdání, jeho trvání na reálné jednotě nereálnosti, obsahuje též aspekt, že již netrpí žádnou obecnost jako v sobě nereflektovanou bezprostřednost. Ale to, že jednota nevzniká vůbec v jednotlivých impulsech, se nezakládá prostě na tom, jak se s nimi zachází. I zdání je podmíněno těmito impulsy. Jestliže impulsy toužebně a naléhavě vzhlížejí k jednotě, kterou by mohly naplnit a smířit, chtějí se od ní vždy též vzdálit. Idealistická tradice toto zanedbávala kvůli zaujatosti ve pro-

spěch jednoty a syntézy. Jednota není nakonec motivována tím, že jednotlivé momenty od ní svou směrovou tendencí utíkají. Rozptýlená rozmanitost se nenabízí estetické syntézi neutrálně, jako to činí chaotický materiál teorie poznání, jenž zbaven kvalit ani neanticipuje své formování, ani mu neuniká. Jestliže je jednota uměleckých děl nevyhnutelně též násilím vůči mnohosti – návrat vyjadřování, jako je obrat „moc nad materiálem", je v umělecké kritice symptomatický –, pak se mnohost musí jednoty i obávat, podobně jako efemérních a svůdných obrazů přírody v antických mýtech. Jednota logu je kvůli své deformaci zapletena do souvislosti své viny. Homérovo vyprávění o Penelopě, která v noci rozplete to, co ve dne udělala, je alegorií umění, jež si není vědomo sebe sama: to, co lstivá Penelopa tropí na svých artefaktech, tropí vlastně sama sobě. Od Homérovy doby není epizoda v básni něčím, zač by se mohla snadno mylně považovat, není to příměs nebo rudiment, nýbrž konstitutivní kategorie umění: umění tím do sebe pojímá nemožnost identity jednoho a mnohého jako moment své jednoty. Umělecká díla mají svou lest neméně než rozum. Kdyby se to, co je v uměleckých dílech difuzní, jejich jednotlivé impulsy, přenechaly své bezprostřednosti, sobě samým, pak by se beze stopy rozplynuly. V uměleckých dílech se odráží to, co by se jinak vypařilo. V jednotě jsou impulsy sníženy k něčemu nesamostatnému; spontánními jsou již jen metaforicky. To nutí ke kritice i četných velkých uměleckých děl. Představa velikosti obvykle doprovází moment jednoty jako takový, někdy na účet jeho vztahu k neidentičnosti, a proto je sám pojem velikosti v umění problematický. Autoritativní působení velkých uměleckých děl, zejména architektonických, je legitimuje i obviňuje. Integrální forma se zaplétá s mocí, i když ji sublimuje; instinkt proti tomu je specificky francouzský. Velikost je proviněním děl, bez takové viny jsou však nedostatečná. Z toho může pocházet přednost významných fragmentů a fragmentárnosti jiných, více dokončených děl před díly zcela uzavřenými. Některé, ne zrovna nejvýš ceněné formové typy registrovaly něco podobného odedávna. Quodlibet a potpourri v hudbě a zdánlivě pohodlné epické uvolňování ideálu dynamické jednoty v literatuře dosvědčují tuto potřebu. Všude tam zůstává samo

zřeknutí se jednoty jako formového principu, jakkoli nízká může být jeho úroveň, jednotou sui generis. Je však nezávazná a jako moment takové nezávaznosti pro umělecká díla pravděpodobně závazná. Jakmile se jednota stabilizuje, je již ztracena.

Jak jsou jednota a mnohost v uměleckých dílech vzájemné, lze pochopit na otázce jejich intenzity. Intenzita je mimésis uskutečněná prostřednictvím jednoty a postoupená mnohostí totalitě, i když totalita přímo není přítomná takovým způsobem, že by mohla být vnímána jako intenzivní veličina; síla v ní nahromaděná se takříkajíc vrací v detailu. To, že se umělecké dílo v četných svých momentech zintenzivňuje, sílí a vybíjí se, působí ve značné míře jako jeho vlastní účel: zdá se, že velké jednotky kompozice a konstrukce existují pouze kvůli takové intenzitě. Podle toho by tu byl celek, oproti běžnému estetickému názoru, vskutku kvůli částem, jmenovitě kvůli jeho καιρός, okamžiku, nikoli naopak; co pracuje proti mimésis, chce jí nakonec sloužit. Předumělecky reagující subjekt, který má rád místa z nějaké hudby, aniž oceňuje formu, a možná ji ani nepostřehne, vnímá opravdu něco, co je z estetické výchovy právem vyháněno, a přesto pro ni zůstává podstatné. Kdo nemá smysl pro krásná místa, ani v malířství, jako Proustův Bergotte, který je pár vteřin před svou smrtí okouzlen malým kouskem zdi na jednom Vermeerově obrazu, tomu je umělecké dílo stejně vzdálené jako někomu, kdo není schopen zkušenosti z jednoty. Ale takové detaily nabývají svého lesku pouze díky celku. Některé takty Beethovenovy znějí jako věta „Jak hvězda snáší naději z nebe" ze Spřízněných volbou; například v pomalé větě sonáty d moll opus 31, č. 2. Toto místo se jen musí hrát v souvislosti věty a pak samo, abychom slyšeli, jak velmi je jeho nesouměřitelnost, to, co přesahuje strukturu, struktuře zavázána. Tím, že se jeho výraz pozvedá nad předcházející část koncentrací zpěvné, zlidštěné melodie, se toto místo stává mimořádným. Individualizuje se ve vztahu k totalitě a pouze skrze ni; je jejím produktem stejně jako její suspenzí. Ani totalita, bezvadná skladba uměleckých děl, není konečnou kategorií. I když je nesmiřitelná vůči regresivně atomistickému vnímání, relativizuje se, neboť její síla se osvědčuje pouze v jednotlivosti, do níž vyzařuje.

Pojem uměleckého díla implikuje pojem zdaru. Nezdařená umělecká díla neexistují, aproximativní hodnoty jsou umění cizí a průměrné umělecké dílo již je špatné. Je neslučitelné s médiem, jímž se dílo stává zvláštním. Průměrná umělecká díla, zdravý humus malých mistrů, vysoce hodnocený duchovně spřízněnými historiky, předpokládá ideál podobný tomu, co si Lukács troufá hájit jako „normální umělecké dílo“. Ale umění jako negace špatné obecnosti normy nepřipouští normální výtvory, a tedy ani průměrné, ať již odpovídají normě, nebo získávají svůj význam odstupem od ní. Umělecká díla nelze škálovat: jejich rovnost sobě samým se vysmívá dimenzi nějakého více nebo méně. Pro zdar je podstatným momentem soudržnost; ale nijak jediným. To, že umělecké dílo něco vystihne, bohatství jednotlivostí v jednotě, gestus velkorysosti i v nejdrsnějších výtvorech, jsou vzory požadavků, jež jsou v umění přítomné, aniž je lze zanést na souřadnici soudržnosti; jejich plnosti nelze zřejmě dosáhnout v prostředí teoretické obecnosti. Stačí však k tomu, aby s pojmem soudržnosti učinily podezřelým i pojem zdaru, který beztak narušuje asociace s vzorným žákem, jenž dře na zkoušky. Nicméně beze vzoru se nelze obejít, nemá-li umění propadnout vulgárnímu relativismu; myšlenka zdaru žije v sebekritice, která je v každém uměleckém díle a teprve z něho umělecké dílo činí. Soudržnost se vyznačuje tím, že není pro umění vším: odlišuje to jeho emfatický pojem od akademického. To, co je pouze a veskrze soudržné, soudržné není. To, co není nic než soudržné, bez ohledu na to, co je třeba formovat, přestává být něčím v sobě a degeneruje do bytí pro jiné: znamená akademickou uhlazenost. Akademické výtvory jsou špatné, protože momenty, jež by jejich logičnost musela syntetizovat, nepřinášejí opačné impulsy, ani vlastně zde vůbec nejsou. Práce na jejich jednotě je zbytečná, tautologická a tím, že vystupuje jako jednota něčeho, nesoudržná. Výtvory tohoto typu jsou suché a suchost je obecně stav odumřelé mimésis; mimetik par excellence, jako byl Schubert, by podle teorie temperamentu byl sangvinický, vlhký. Umění může být mimeticky difuzní, protože sympatizuje s difuzností; ne tak jednota, která difuznost pro čest umění rdousí, místo aby difuznost přijala. Výrazně zdařilé je však umělecké dílo, jehož forma vyplý-

vá z jeho pravdivostního obsahu. Nemá zapotřebí zříkat se stop procesu, jímž se stalo tím, čím je, své artificiálnosti: fantasmagoričnost je jeho protihráčem tím, že se dílo svým zjevem představuje jako zdařilé, místo aby evokovalo proces, jenž vedl ke zdaru; jedině to je morálka uměleckých děl. Aby ji následovala, blíží se díla oné přírodnosti, jež se nikoli neprávem od umění vyžaduje; vzdalují se od ní, jakmile vezmou obraz přírodnosti do vlastní režie. Idea zdařilosti je netolerantní vůči organizování. Požaduje objektivně estetickou pravdu. A ta není bez logičnosti díla. Ale pro to, abychom ji poznali, je třeba vědomí celkového procesu, který se vyostřuje v problému každého díla. Tento proces prostředkuje samu objektivní kvalitu. Umělecká díla mají chyby a mohou jimi přijít vniveč, ale neexistuje jednotlivá chyba, již by pravdivé vědomí procesu nemohlo legitimovat k něčemu správnému, a tím zrušit její odsouzení. Vůbec by nemusel být školomet, kdo by na základě kompoziční zkušenosti vznesl námitky proti první větě Schönbergova Kvartetu fis moll. Přímé pokračování hlavního tématu ve viole předjímá věrně motiv tématu druhého, a narušuje tím ekonomii, která pro dodržovaný tematický dualismus požaduje závazný kontrast. Uvažujeme-li však větu vcelku, jako jeden moment, pak podobnost jako náznakové předjímání nemá smysl. Nebo z hlediska instrumentační logiky by bylo možné proti poslední větě Mahlerovy Deváté symfonie namítnout, že dvakrát za sebou se při opětném nástupu hlavní strofy její melodie vyskytuje ve stejné charakteristické barvě, v sólovém lesním rohu, místo aby se podrobila principu timbrové variace. Poprvé je však tento zvuk tak pronikavý, tak exemplární, že hudba od něho neupouští, ale poddává se mu: tak se stává opakování oprávněným. Odpověď na konkrétní estetickou otázku, proč lze nějaké dílo právem nazvat krásným, záleží v kasuistické realizaci takové logiky, která reflektuje sebe samu. To, co nelze z podobných reflexí odvodit empiricky, nemění nic na objektivitě toho, co mají na zřeteli. Námitka zdravého rozumu, že monadologická přísnost imanentní kritiky a kategorický nárok estetického soudu jsou neslučitelné, neboť každá norma překračuje imanenci struktury, kdežto struktura bez normy by zůstala náhodná, opakuje neustále abstraktní rozdělení obecné-

ho a zvláštního, jež je v uměleckých dílech předmětem protestu. To, podle čeho rozlišujeme správnost nebo falešnost v nějakém výtvoru podle jeho vlastního měřítka, jsou momenty, v nichž se obecnost konkrétně prosazuje v monádě. V tom, co je v sobě strukturováno, nebo je se sebou neslučitelné, tkví obecnost, aniž je možné ji vyjmout a hypostazovat do specifické podoby.

Ideologičnost, afirmativnost v pojmu zdařilého uměleckého díla má svůj korektiv v tom, že dokonalá umělecká díla neexistují. Kdyby existovala, pak by skutečně bylo možné smíření v prostředí nesmířenosti, do něhož umění patří. Umění by v nich zrušilo svůj vlastní pojem: obrat k tomu, co je rozrušené a fragmentární, je ve skutečnosti pokusem o záchranu umění demontáží nároku, aby díla byla tím, čím být nemohou, a čím přece musejí chtít být; oba momenty má v sobě fragment. Úroveň uměleckého díla definuje podstatně to, zda se hlásí k neslučitelnosti, nebo se jí zříká. I v momentech, jež se označují jako formální, se vrací kvůli jejich vztahu k neslučitelnosti obsah, jejž porušil jejich zákon. Taková dialektika tvoří ve formě její hloubku, bez níž by forma skutečně byla tím, zač ji považuje šosák, totiž prázdnou hrou. Hloubku přitom nelze ztotožňovat s propastí subjektivní niternosti, která se prý v uměleckých dílech otevírá; spíše je objektivní kategorií děl; obratný žvást o povrchnosti z hloubky je podřadný zrovna tak jako slavnostní chvalořeči na ni. V povrchních výtvorech nezasahuje syntéza do heterogenních momentů, k nimž se vztahuje, obojí zde běží nespojeně vedle sebe. Hluboká jsou umělecká díla, která ani nezakrývají divergující nebo rozporuplné stránky, ani je neponechávají nevyrovnané. Jestliže je nutí k projevení se, jež vyplývá z toho, co není vyrovnáno, ztělesňují možnost vyrovnání. Ztvárnění antagonismy neodstraňuje, ani je nesmiřuje. Tím, že se objevují v dílech a určují v nich všechnu práci, stávají se něčím podstatným; jejich tematizací v estetickém obrazu vystupuje jejich substanciálnost tím plastičtěji. Některé historické fáze ovšem poskytovaly větší možnosti smíření než současná doba, která je radikálně odmítá. Jako nenásilná integrace divergujících jevů však umělecké dílo zároveň transcenduje antagonismy jsoucna bez klamu, že již nejsou. Nejvnitřnější, nejhrozivější a nejplodnější rozpor umělec-

kých děl je ten, že jsou nesmiřitelná skrze smíření, zatímco jejich konstitutivní nesmiřitelnost přece i je samotná od smíření izoluje. S poznáním se však stýkají ve své syntetické funkci, ve spojení toho, co je nespojené.

O úrovni nebo kvalitě uměleckého díla nelze uvažovat bez míry jeho artikulace. Obecně jsou umělecká díla zřejmě tím zdařilejší, čím jsou artikulovanější, když nezbývá nic mrtvého, nezformovaného: žádné pole, jež by neprošlo ztvárněním. Čím hlouběji je jím zasaženo, tím je dílo zdařilejší. Artikulace je záchrana mnohosti v jednom. Jako návod pro uměleckou praxi znamená požadavek artikulace tolik, že každá specifická formová idea se musí stupňovat až do extrému. Také idea vágnosti, která je ideji zřetelnosti obsahově protichůdná, potřebuje k tomu, aby se v uměleckém díle realizovala, krajní zřetelnost svého formování, jako například u Debussyho. Nelze ji též zaměňovat s bombasticky exaltovanou gestikou, i když podrážděnost vůči ní vzniká spíše ze strachu než z kritického vědomí. To, co jako *style flamboyant* je stále ještě v nemilosti, může být podle míry věci, která se má prezentovat, nanejvýš adekvátní a „věcné". I tam, kde se usiluje o něco umírněného, bezvýrazného, krotkého a průměrného, musí se to realizovat s krajní energií; nerozhodný, průměrný střed je stejně špatný jako harlekynáda a vzrušení, jež se přehánějí volbou nepřiměřených prostředků. Čím je dílo artikulovanější, tím více z něho promlouvá jeho koncepce; mimésis zde získává podporu opačného pólu. I když se kategorie artikulace, vzhledem k individuačnímu principu, reflektuje teprve v moderní době, má objektivně zpětně působící vliv i na starší díla: jejich úroveň nelze izolovat od pozdějšího historického procesu. Mnoho starších děl musí zapadnout, neboť šablona je uvolňuje z artikulace. *Prima facie* by bylo možné artikulační princip uvést jako jeden z postupů do analogie s rozvíjejícím se subjektivním rozumem a vzít jej z oné formální stránky, která se dialektickým zacházením s uměním omezuje na jeden z jeho momentů. Takový pojem artikulace by byl příliš laciný, protože artikulace nezáleží pouze v distinkci jako prostředku jednoty samé, nýbrž v realizaci oné rozlišnosti, která je podle Hölderlinových slov dobrá.[118] Estetická jednota přijímá sama svou

hodnotu z rozmanitosti. Ponechává právo na existenci tomu, co je heterogenní. Velkolepost uměleckých děl, antiteze jejich imanentní disciplíny, je příznačná pro jejich bohatství, jež se však může asketicky skrývat; plnost je chrání před hanebným přežvykováním. Slibuje to, co realita odmítá, ale jako jeden z momentů formového zákona, nikoli jako něco, čím dílo může posloužit. V jak velké míře je estetická jednota sama funkcí rozmanitosti, se ukazuje v tom, že výtvory, které se z abstraktního nepřátelství vůči jednotě snaží rozpustit v rozmanitosti, ztrácejí především to, čím se odlišnost vůbec odlišností stává. Díla absolutní změny, mnohosti beze vztahu k jednotě, se právě tímto stávají nediferencovanými, monotónními a jednotvárnými.

Pravdivostní obsah uměleckých děl, na němž koneckonců závisí jejich úroveň, je vnitřně historický. Jeho vztah k dějinám není však takový, že tento obsah – a tím i úroveň uměleckých děl – prostě variuje v čase. Zřejmě se taková variace děje: a kvalitní umělecká díla se v dějinách mohou zbavit svých vnějších vrstev. Tím se však pravdivostní obsah a kvalita nestávají kořistí historismu. Dějiny jsou vůči dílům imanentní, není to nijaký vnější osud, žádný proměnlivý odhad. Historickým se pravdivostní obsah stává proto, že se v díle objektivizuje správné vědomí. Toto vědomí není žádné vágní bytí v čase, není καιρός, jež by dávalo za pravdu běhu světa, který není rozvojem pravdy. Spíše znamená správné vědomí, od doby, co vystoupil potenciál svobody, nejpokročilejší vědomí rozporů z hlediska jejich možného smíření. Kritériem nejpokročilejšího vědomí je stav produktivních sil v díle, k němuž také v období konstitutivní reflektovanosti díla patří pozice, kterou vědomí společensky zaujímá. Jako materializace nejpokročilejšího vědomí, jež v sobě obsahuje produktivní kritiku vždy dané estetické a mimoestetické situace, je pravdivostní obsah uměleckých děl nevědomým dějepisectvím, spojeným až dodneška s něčím, co je vždy znovu přemáháno. To, co je pokročilé, nejeví se ovšem vždy tak jednoznačně, jak by to chtěla diktovat inervace módy; také móda potřebuje reflexi. K rozhodnutí o tom, co je pokročilé, patří celkový stav teorie, nelze je fixovat z jednotlivých momentů. Kvůli své řemeslné dimenzi každé umění má v sobě něco ze slepého dělání.

Tato část ducha doby zůstává permanentně podezřelá z reakcionářství. Také v umění otupuje operacionálnost kritické ostří; v tom nalézá sebedůvěra technických produktivních sil meze své identity s nejpokročilejším vědomím. Žádné hodnotné moderní umělecké dílo, i kdyby bylo subjektivně a podle zacházení se stylem retrospektivní, nemůže tomuto uniknout. Bez ohledu na to, kolik teologické restaurace může v dílech Antona Brucknera vystupovat jako záměr, znamenají tato díla více než jejich údajná intence. Jeho díla se podílejí na pravdivostním obsahu právě proto, že cestou necestou si osvojila harmonický a instrumentální fond svého období: co chtěla jako věčné, stává se podstatným pouze jako moderní a ve svém protikladu k moderně. Rimbaudovo *il faut être absolument moderne*, moderní ze svého hlediska, zůstává normativní. Protože však umění nemá své časové jádro v látkové aktuálnosti, nýbrž ve své imanentní organizaci, obrací se Rimbaudova norma přes veškerou svou reflektovanost k něčemu v určitém smyslu nevědomému, k inervaci, k nechuti k tomu, co je zvětralé. Schopnost, která toto vnímá, je plná toho, co je pro kulturní konzervatismus anatéma, je plná módy. Móda má svou pravdu jako nevědomé vědomí časového jádra umění a má normativní právo potud, pokud není sama manipulována řízením a kulturním průmyslem, a tím vytržena z objektivního ducha. Velcí umělci, počínaje Baudelairem, byli s módou v komplotu: jestliže ji odhalovali, pak byli impulsy své vlastní práce usvědčeni ze lži. I když se umění staví proti módě tam, kde by je móda chtěla heteronomně nivelizovat, nicméně se s ní shoduje v instinktu pro letopočet, v averzi proti provincialismu, proti subalternosti, jejíž odmítání znamená pojem umělecké úrovně, který je jedině hodný člověka. Dokonce i umělci, jako Richard Strauss, možná i Monet, ztráceli na kvalitě, když zdánlivě ze spokojenosti se sebou samými a z radosti nad ziskem pozbyli síly k historické inervaci a k osvojení si pokročilejšího materiálu.

Subjektivní hnutí, které registruje danost, je projevem něčeho objektivního, co se děje v pozadí, vývoje produktivních sil, který umění vnitřně sdílí se společností, jíž zároveň oponuje svým vlastním vývojem. Ten má v umění více významů. Má význam prostředků, které se v jeho autarkii vykrystalizovaly, dále

význam absorpce technik, jež vznikly mimo umění, ve společnosti, a které mu někdy, jako cizí a antagonistické, nepřinášejí pouze pokroky, a konečně se v umění rozvíjejí též lidské produktivní síly, například subjektivní diferencovanost, i když takový pokrok je často provázen stínem regresu v jiných dimenzích. Pokročilé vědomí zjišťuje materiální stav, v němž dějiny sedimentují až do okamžiku, na který dílo odpovídá; právě v tom je však i kritikou postupů, jež se proměňují, když vědomí přesahuje do otevřenosti, nad status quo. Neredukovatelný na takovém vědomí je moment spontánnosti: v ní se specifikuje duch doby, překračuje se pouhá jeho reprodukce. To, co neopakuje pouze existující procedury, je však znovu historicky produkováno, podle Marxových slov, že každá epocha řeší úlohy, jež před ní vyvstávají;[119] v každé epoše se zdají dorůstat skutečně produktivní estetické síly, talenty, které jako by z druhé přírody odpovídaly na stav techniky a v podobě sekundární mimésis jej hnaly dále. Tak silně jsou kategorie, jež se pokládají za mimočasové dispozice přirozených vloh, časově prostředkovány: tedy kinematografický pohled jako něco vrozeného. Estetická spontánnost je zaručena vztahu k mimoestetické realitě: je to určitý odpor k ní skrze přizpůsobení. Jak je spontánnost, kterou by tradiční estetika chtěla vyjmout jako tvořivost z času, v sobě časová, tak participuje na čase, který se individualizuje v jednotlivosti; tím získává možnost objektivovat se v dílech. Průnik časovosti do děl je umožněn pojmem uměleckého chtění, byť se tato díla dají takovým způsobem málo převést na subjektivního jmenovatele, jak je to v základu představy chtění. Stejně jako v Parsifalovi, stává se i v uměleckých dílech i v takzvaných časových uměleckých druzích čas prostorem.

Spontánní subjekt je díky tomu, co v sobě nahromadil, neméně než díky své vlastní rozumové povaze, jež se přenáší na logičnost uměleckých děl, něčím obecným; jako přinášející díla zde a nyní je něčím, co je časově zvláštní. Registrovala to stará teorie génia, pouze neprávem to však připsala charismatu. Tato shoda obecného a zvláštního přechází do uměleckých děl. S ní se subjekt stává esteticky objektivním. Umělecká díla se proto mění objektivně, nikoli pouze recepcí: síla v nich vázaná žije

dále. Přitom ostatně není třeba od recepce schematicky odhlížet; Benjamin jednou mluvil o stopách, jež nesčetné oči zanechávají na četných obrazech,[120] a Goethův výrok, že je těžké určit, co kdysi způsobilo velký účinek, znamená více než pouhý respekt před uznávaným míněním. Proměna děl není spoutána jejich fixováním do kamene nebo na plátně, v literárním nebo notovém textu; i když na takovém fixování má svůj podíl jako vždy mýtem poznamenaná vůle vyčlenit díla z času. To, co je fixováno, je znakem, funkcí, není o sobě; proces mezi fixováním a duchem tvoří dějiny děl. Je-li každé dílo rovnováhou, pak se každé může octnout znovu v pohybu. Momenty rovnováhy jsou navzájem nesmiřitelné. Vývoj děl je dalším životem jejich imanentní dynamičnosti. Co díla říkají konfigurací svých prvků, znamená v různých epochách objektivně něco různého, a to nakonec vyvolává jejich pravdivostní obsah. Díla se mohou stát neinterpretovatelnými, oněmělými; často jsou špatná, vůbec by mohla vnitřní změna děl obsahovat většinou pokles, jejich pád do ideologie. Minulost poskytuje stále méně dobrých děl. Zásoba kultury se ztenčuje: neutralizace do podoby zásoby je vnějším aspektem vnitřního rozpadu děl. Jejich historická změna se týká též úrovně formy. Jestliže dnes už není myslitelné emfatické umění, které neklade nejvyšší nároky, pak to ještě není záruka přežití. Naopak se stávají v dílech, která sama nemohla vůbec proklamovat velké ambice, někdy zjevnými ony kvality, jež zpočátku sotva měla. Claudius či Hebel jsou schopni většího odporu než ambicióznější autoři, například Hebbel nebo Flaubert Salamba; forma parodie, které se na nižší formové úrovni daří lépe než na úrovni vyšší, kodifikuje tento vztah. Úrovně je třeba pevně udržovat a relativizovat.

Jestliže se hotová díla teprve stávají tím, co jsou, protože jejich bytí je nastáváním, pak jsou sama odkázána na formy, v nichž tento proces krystalizuje: na intepretaci, komentář a kritiku. Tyto formy nevnášejí do děl pouze ti, kdo se jimi zabývají, nýbrž jsou dějištěm historického vývoje děl jako takových, a tudíž formami svým vlastním právem. Slouží pravdivostnímu obsahu děl jako něco, co je překračuje, a odlišují jej, což je úkol kritiky, od momentů nepravdy. K tomu, aby se v nich dařilo vývoji děl, by

se musely tyto formy vyostřit až k filosofii. Zde pak zevnitř, ve vývoji imanentního tvaru uměleckých děl a dynamičnosti jejich vztahu k pojmu umění, se nakonec manifestuje, jak velmi navzdory i kvůli své monadologické podstatě je umění momentem ve vývoji ducha a v reálném společenském vývoji. Vztah k minulému umění má stejně jako meze jeho apercepčních možností své místo v současném stavu vědomí jako pozitivní či negativní překonání; všechno ostatní není nic jiného než učenost. Každé inventarizující vědomí umělecké minulosti je falešné. Teprve osvobozenému, usmířenému lidstvu se snad jednou bude umění minulosti podávat bez hanby, bez ohavného odporu proti umění současnému, a tedy jako rehabilitace mrtvých. Opakem ryzího vztahu k historičnosti děl jakožto jejich vlastního obsahu je jejich běžná subsumpce dějinám, jejich přidělení do historického místa. V Zermattu se prezentuje Matterhorn, dětinský obraz absolutní hory, jako kdyby to byla jediná hora na celém světě; z Gorner Gratu však jako článek obrovského řetězu. Ale pouze z Zermattu se lze dostat na Gorner Grat. Jinak tomu není ani s perspektivou děl.

Vzájemnou závislost úrovně a dějin si nelze představovat podle tvrdošíjného klišé vulgární duchovědy, že dějiny jsou instancí, která o úrovni rozhoduje. Tím se z hlediska filosofie dějin racionalizuje jedině vlastní neschopnost, tak jako by zde a nyní nešlo právem soudit. Taková poníženost nemá žádnou přednost před pontifikálním soudcem umění. Opatrná a hraná neutralita je připravena sklonit se před vládnoucím míněním. Její konformismus se týká budoucnosti. Důvěřuje v postup světového ducha, v potomstvo, pro něž nemá být ztraceno to, co je pravé, zatímco světový duch pod trvalým poutem potvrzuje a traduje starou nepravdivost. Příležitostné velké objevy nebo nálezy, jako Greca, Büchnera, Lautréamonta, mají svou sílu právě v tom, že chod dějin jako takový nijak nenapomáhá dobru. Také se zřetelem k významným uměleckým dílům musí být tento chod podle Benjaminových slov kartáčován proti srsti,[121] a nikdo není schopen říci, kolik významných děl se v dějinách zničilo, nebo kolik bylo tak hluboce zapomenuto, že je nelze znovu nalézt, nebo co bylo tak zhanobeno, že se ani nemůže stát apelem: moc

historické reality zřídka trpí i jen duchovní revize. Přesto není koncepce soudu dějin pouze nicotná. Již po staletí existuje nadbytek příkladů pro nepochopení ze strany současníků: požadavek novosti a originálnosti od konce feudálního tradicionalismu vždy nutně koliduje s platnými názory, svou tendencí je současná recepce stále těžší. Je přece nápadné, jak málo uměleckých děl nejvyšší úrovně bylo objeveno dokonce i v epoše historismu, který prohrabal všechno dostupné. S odporem by bylo dále třeba připustit, že nejslavnější díla nejslavnějších mistrů, tyto fetiše společnosti zboží, jsou přece často, i když ne vždycky, překonána z hlediska kvality díly opomíjenými. V soudu dějin se moc jako vládnoucí názor omezuje s vyvíjející se pravdou děl. Jako antiteze k existující společnosti se pravda nevyčerpává ve vývojových zákonech společnosti, nýbrž má svůj vlastní protichůdný zákon; v reálných dějinách nevystupuje pouze represe, ale i potenciál svobody, který je s pravdivostním obsahem umění solidární. Hodnoty díla, úroveň jeho formy, jeho vnitřní skladba se dají obvykle poznat teprve tehdy, když materiál zastará nebo když senzorium je vůči nejnápadnějším znakům fasády otupělé. Beethoven mohl být poslouchán jako skladatel až potom, když gestus titanismu, jeho prvotní účinek, byl předstižen drsnějšími efekty mladších tvůrců, například Berlioze. Převaha velkých impresionistů nad Gauguinem se vyjevila teprve tehdy, když jeho inovace vybledly vzhledem k pozdějším dílům. Tím, že se však kvalita vyvíjí historicky, nepotřebuje to pro sebe samu, jako taková, nýbrž pro to, co potom následuje a propůjčuje starším výtvorům reliéfnost; vůbec možná panuje relace mezi kvalitou a procesem odumírání. Četná umělecká díla mají sílu prolomit společenské překážky, k nimž dosáhla. Jestliže Kafkova díla porušila nápadnou empirickou nemožností vyprávění konsenzus čtenářů románu, pak byla právě kvůli takovému porušení všem srozumitelná. Názor o nesrozumitelnosti nového umění, který unisono vytrubují představitelé Západu i stalinisté, se deskriptivně jeví jako v rozsáhlé míře platný, je však falešný, protože pojednává o recepci jako o pevné veličině a potlačuje zásahy do vědomí, kterých jsou schopna inkompatibilní díla. V řízeném světě se adekvátní tvar přijímá v uměleckých dílech, jež jsou

komunikací nekomunikovatelnosti, prolomením zvěcnělého vědomí. Díla, v nichž se estetický tvar transcenduje pod tlakem pravdivostního obsahu, obsazují místo, které kdysi zaujímal pojem vznešenosti. V nich se duch a materiál navzájem vzdálily v úsilí stát se jednotou. Jejich duch se pociťuje jako něco, co nelze prezentovat smyslově, a jejich materiál, to, nač jsou vázána mimo své území, jako nesmiřitelný s jednotou díla. Pojem umění je Kafkovi tak málo přiměřený, jako byl kdysi pojem religiozity. Materiál, podle Benjaminovy formulace především jazyk, se stává zjevně holým, nahým; duch od něho přijímá kvalitu druhořadé abstraktnosti. Kantova teorie citu vznešenosti popisuje především umění, které se v sobě chvěje tím, že se kvůli zdánlivému pravdivostnímu obsahu suspenduje, aniž však jako umění ztrácí svůj charakter zdání. K invazi vznešenosti do umění přispěl kdysi osvícenský pojem přírody. S kritikou absolutistického světa forem, který tabuizuje přírodu jako prudkou, nezkrotnou a plebejskou, proniká v celém evropském vývoji ke konci osmnáctého století do umělecké praxe to, pro co Kant rezervoval výraz vznešenost přírody a co se dostalo do rostoucího konfliktu s vkusem. Osvobození elementárnosti spadalo vjedno s emancipací subjektu, a tím se sebeuvědoměním ducha. Toto sebeuvědomění zduchovňuje umění jakožto přírodu. Duch umění je uvědoměním si své vlastní přírodnosti. Čím více umění přijímá do sebe neidentičnost, to, co je duchu bezprostředně protikladné, tím více se musí samo zduchovňovat. Naopak zduchovnění přivedlo do umění to, co bylo smyslově nelibé a odpuzující, co předtím bylo tabu; to, co je smyslově nepříjemné, má afinitu k duchu. Emancipace subjektu v umění je emancipací vlastní autonomie umění: jestliže je osvobozeno od ohledu na recipienta, pak se mu jeho smyslová fasáda stává lhostejnější. Fasáda se mění ve funkci obsahu, jenž získává svou sílu z něčeho, co již není společensky ověřené a předem zformované. Umění se nezduchovňuje idejemi, které vyjevuje, nýbrž tím, co je elementární. Elementárnost pak je bezintenčnost, kterou duch může přijímat; dialektika elementárnosti a ducha je pravdivostním obsahem. Estetická spiritualita se odedávna lépe snášela s *„fauve"*, s divokostí, než s tím, co již zabrala kultura. Jako něco zduchovnělého stává se umě-

lecké dílo o sobě sublimací přírody, tedy tím, co se mu dříve připisovalo jako působení na jiného ducha jako katarze. Vznešenost, kterou Kant vyhradil přírodě, se po něm stala historickým konstituens umění samého. Vznešenost vede demarkační čáru vůči tomu, co se později nazývá uměleckým řemeslem. Kantova představa umění byla tajnou představou něčeho, co slouží. Umění se stává humánním v okamžiku, kdy tuto službu odmítá. Jeho humanita je neslučitelná s jakoukoli ideologií služby člověku. Věrná člověku je pouze nehumánností k humanitě.

Svou transplantací do umění přesáhla Kantova definice vznešenosti sama sebe. Podle této definice zakouší duch ve své bezmocnosti vůči přírodě svou inteligibilnost jako od ní odtrženou. Ale tím, že vznešenost má možnost být vzhledem k přírodě pocítěna, stává se podle subjektivní konstitutivní teorie sama příroda vznešenou, a sebeuvědomění při styku se vznešeností přírody anticipuje něco ze smíření s ní. Příroda, kterou již duch dále nepotlačuje, se osvobozuje od hanebné souvislosti s přirozeností a od subjektivní suverenity. Taková emancipace by byla návratem přírody, a příroda, opak pouhého jsoucna, je vznešeností. V rysech svrchovanosti, jež jsou vepsány do její moci a velikosti, mluví vznešenost proti moci. K tomu se blíží Schillerův výrok, že člověk je celým člověkem pouze tam, kde si hraje; dovršením své suverenity nechává člověk za sebou pouto jejího účelu. Čím neprodyšněji se empirická realita proti tomu uzavírá, tím více se umění soustřeďuje do momentu vznešenosti: jemně řečeno, vznešenost po pádu formální krásy byla to jediné, co moderně zbývalo z tradičních estetických idejí. Dokonce i přehnané sebevědomí uměleckého náboženství, sebepovyšování umění k absolutnu, mělo svůj okamžik pravdy v alergii na to, co není v umění vznešené, na hru, která se uspokojuje suverenitou ducha. To, co se u Kierkegaarda subjektivisticky nazývá estetickou vážností, dědictvím vznešenosti, je přeměna děl do něčeho pravdivého díky jejich obsahu. Vzestup vznešenosti je v jednotě s potřebou umění nezastírat nosné rozpory, nýbrž je v sobě vybojovat; smíření není pro ně výsledkem konfliktu, ale pouze toho, že konflikt se již projevil. Tím se však vznešenost stává latentní. Umění, které naléhá na pravdivostní obsah, do nějž spadá nevyrov-

nanost rozporů, není schopno pozitivní negace, jež oduševňovala tradiční pojem vznešenosti jako přítomnosti nekonečna. Tomu odpovídá zánik kategorií hry. Ještě v devatenáctém století vymezovala slavná klasicistní teorie proti Wagnerovi hudbu jako hru znějících pohybujících se forem; s oblibou se zdůrazňovala podobnost hudebního procesu s optickým děním v kaleidoskopu, důvtipném vynálezu biedermeieru. Není třeba tuto podobnost zastírat kvůli přání zachovat kulturu čistou: katastrofická místa, v nichž se rozpadá struktura v symfonické hudbě, jako je Mahlerova, mají svou věrnou analogii v konfiguracích kaleidoskopu, v němž se jedna série mírně variovaných obrazů rozpadne, a objeví se konstelace kvalitativně změněná. V hudbě je pouze to, co je pojmově neurčité, její změna a artikulace, v nejvyšší míře vymezeno jejími vlastními prostředky a v totalitě tohoto vymezení, které si sama dává, získává obsah, jejž ignoruje koncepce hry forem. To, co vystupuje jako vznešené, zní dutě, a co si neúnavně hraje, regreduje k titěrnosti, z níž pochází. S dynamizací umění, s jeho imanentním určením jakožto jednání, roste ovšem potají i jeho herní ráz; nejvýznamnější orchestrální dílo Debussyho se, půl století před Beckettem, jmenuje *Jeux*. Kritika hloubky a vážnosti, jež kdysi mířila proti domýšlivé provinciální niternosti, je však neméně ideologií než niternost sama, je ospravedlněním snaživé a bezmyšlenkovité spoluúčasti, aktivity pro aktivitu. Vznešenost se ovšem nakonec převrátí ve svůj opak. Vzhledem ke konkrétním uměleckým dílům by již nebylo vůbec možné mluvit o vznešenosti bez žvanění kulturního náboženství, což pochází z dynamičnosti této kategorie samé. Větu, že od vznešenosti ke směšnosti je jenom krok, jak se vyjádřil Napoleon, přinesly dějiny, a když se jeho štěstí obrátilo, uskutečnily ji samy v celé její hrůze. Tehdy tato věta znamenala grandiózní styl, patetický přednes, který nepoměrem mezi svým nárokem a svým možným naplněním, většinou kvůli pěšákovi, jenž se připlete, působí komicky. Ale to, co směřuje k vykolejení, se děje v samém pojmu vznešenosti. Vznešená by měla být velikost člověka jako duchovní a přírodu překonávající bytosti. Jestliže však zkušenost se vznešeností ozřejmí to, že si člověk uvědomí svou vlastní přírodnost, pak se výrazně změní i struktura

kategorie vznešenosti. V Kantově verzi byla zabarvena nicotností člověka; z nicotnosti, z křehkosti jednotlivé empirické bytosti měla vycházet věčnost jeho obecného určení, ducha. Převede-li se však duch sám na svou přírodní dimenzi, pak v něm zničení individua není nadále pozitivně překonáno. Triumfem inteligibilnosti v jednotlivci, který duchovně zastavil smrt, se jednotlivec nafoukl, jako by byl, jakožto nositel ducha, navzdory všemu absolutní. To mu dodává komičnosti. Progresivní umění píše komedii o tragičnosti samé: vznešenost a hra zde konvergují. Vznešenost vyznačuje bezprostřední okupaci uměleckého díla teologií; tato okupace ospravedlňuje smysl existence, nakonec i kvůli jejímu zániku. Proti tomuto verdiktu umění samo nic nezmůže. Něco v Kantově konstrukci vznešenosti odporuje námitce, že ji rezervoval citu k přírodě pouze proto, že ještě nezažil velké subjektivní umění. Jeho teorie vyjadřuje bezděčně to, že vznešenost není slučitelná se zdánlivým charakterem umění; podobně možná reagoval Haydn na Beethovena, kterého nazval velkým mogulem. Když měšťanské umění sáhlo po vznešenosti, a tím přicházelo samo k sobě, pak z toho již pro ně vyplýval vývoj vznešenosti k její negaci. Teologie se nepoddává estetické integraci. Vznešenost jako zdání má i svůj absurdní smysl, a přispívá k neutralizaci pravdy; Tolstého Kreutzerova sonáta z toho umění obžalovala. Proti subjektivní citové estetice svědčí to, že city, na nichž se zakládá, jsou zdáním. Takové však nejsou, jsou reálné; zdání lpí na estetických výtvorech. Kantova askeze vůči estetické vznešenosti anticipuje objektivně kritiku heroického klasicismu a z něho odvozeného emfatického umění. Ale tím, že vznešenost přičlenil k neodolatelné velikosti, k antitezi moci a bezmoci, přitakal Kant přímo svému bezproblémovému společenství s mocí. Za ni se umění musí stydět a musí se snažit o zrušení trvalosti, kterou by idea vznešenosti chtěla. Kant se již nijak nevyhýbal tomu, že vznešenost není velikost jako taková: hluboce správně definoval pojem vznešenosti odporem ducha proti přesile. Cit vznešenosti neodpovídá přímo tomu, co se jeví; vysoké hory mluví jako obrazy prostoru osvobozeného od spoutanosti a sevřenosti a o možné účasti na této svobodě, nikoli tím, že utlačují. Dědictvím vznešenosti je neumírněná negativita, na-

há a beze zdání, jak to kdysi slibovalo zdání vznešenosti. To je však zároveň dědictvím komična, jež se kdysi živilo citem nepatrnosti, toho, co se naparuje a není významné, a které většinou podporovalo zavedenou moc. Komická je nicotnost nárokem na relevanci, který ohlašuje svou pouhou existencí a jímž se přidává na stranu protivníka; avšak jednou prokouknutý soupeř, moc a velikost, se tak sám stal nicotným. Tragičnost a komičnost v moderním umění zanikají a udržují se v něm jako zanikající.

To, co se stalo s kategoriemi tragiky a komiky, svědčí o zániku estetických druhů jako takových. Umění je vtaženo do celkového procesu postupujícího nominalismu od doby, kdy se středověké *ordo* rozpadlo. Umění již není dopřána obecnost v typech a starší typy jsou zachváceny vírem. Uměleckokritická zkušenost Croceho, že každé dílo je třeba soudit, jak se anglicky říká, *on its-own merits*, povýšila tuto historickou tendenci do teoretické estetiky. Významné umělecké dílo nemohlo ovšem nikdy zcela odpovídat svému druhu. Bach, od něhož se odvozují školní pravidla fugy, nenapsal žádnou mezivětu podle vzoru sekvencování ve dvojitém kontrapunktu, a potřeba odklonit se od mechanických vzorů byla nakonec vtělena i do pravidel konzervatoří. Estetický nominalismus byl důsledek Hegelovy teorie o přednosti dialektických stupňů před abstraktní totalitou, který on sám opomenul. Ale Croceho opožděná konsekvence příliš rozředila dialektiku tím, že se zrušením druhů prostě zrušila i moment obecnosti, místo aby jej seriózně překonala. Podřizuje se to celkové Croceho tendenci adaptovat znovu objeveného Hegela pro tehdejšího ducha doby prostřednictvím víceméně pozitivistické vývojové teorie. Jako jednotlivé umělecké druhy jako takové nemizí beze stopy v umění, nemizí ani žánry a formy v jednotlivém uměleckém druhu. Atická tragédie byla bezpochyby též sedimentem něčeho tak obecného, jako bylo smíření v mýtu. Velké autonomní umění vzniklo ve shodě s emancipací ducha a stejně málo bez prvku obecnosti jako duch. *Principium individuationis*, které však obsahuje požadavek estetické zvláštnosti, je samo jako princip nejen obecné, nýbrž i osvobozujícímu

se subjektu inherentní. Jeho obecnost, duch, neexistuje ve vlastním smyslu mimo zvláštní jednotlivce, kteří jsou jeho nositeli. Χωρισμός subjektu a individua přináleží velmi pozdnímu stupni filosofické reflexe a bylo vymyšleno, aby povýšilo subjekt k absolutnu. Substanciální moment druhů a forem má své místo v historických potřebách jejich materiálu. Tak je fuga vázána na tonální vztahy; po odstranění modality samovládou tonality dosažené v imitační praxi se současně požaduje jako její *telos*. Specifické postupy, jako reálná nebo tonální odpověď fugového tématu, jsou hudebně smysluplné vlastně jen tehdy, když se tradiční polyfonie konfrontuje s novým úkolem zrušit homofonní těžkopádnost tonality, integrovat tonalitu jak do polyfonního prostoru, tak zavést kontrapunktický a harmonický stupeň myšlení. Všechny zvláštnosti fugové formy by bylo třeba odvodit z nutnosti, kterou si skladatelé nijak neuvědomují. Fuga je forma organizace polyfonie, která se stala tonální a veskrze racionalizovanou; potud sahá dále než její jednotlivé realizace, ale neexistuje bez nich. Proto je ve schématu obecně předznamenána i emancipace od něj. Není-li již tonalita závazná, stávají se základní kategorie fugy, jako rozdíl mezi *dux* a *comes*, normovanými strukturami odpovědi, a zvláště pak reprízový prvek fugy, sloužící návratu hlavní tóniny, nefunkčními, technicky falešnými. Nevyžaduje-li diferencovaná a dynamizovaná potřeba výrazu u jednotlivých skladatelů nadále fugu, jež ostatně byla diferencována šíře, než se to zdá svobodnému vědomí, pak se zároveň stala objektivně, jako forma, nemožnou. Kdo však rychle se archaizující formu použije, musí ji „vykonstruovat", nechat vystoupit její nahou ideu místo její konkretizace; analogie platí i pro jiné formy. Konstrukce dané formy se však stává něčím „jakoby" a přispívá k její likvidaci. Sama historická tendence má v sobě moment obecnosti. Fugy se staly pouty teprve jako historické. Formy působí ve své době inspirativně. Totální motivickou práci, a tím konkrétní propracování hudby, podmiňovala obecnost fugové formy. Ani Figaro by se nikdy nestal tím, čím je, kdyby jeho hudba nevystihla to, co opera vyžaduje, což zase implikuje otázku, čím opera je. A to, že Schönberg, záměrně či nezáměrně, pokračuje v Beethovenových reflexích, jak se mají správně psát

kvartety, vedlo k expanzi kontrapunktu, jež pak obrátila naruby veškerý hudební materiál. Sláva činí umělci jako tvůrci bezpráví tím, že prezentuje jako záměrný objev to, co jím není. Ten, kdo vytváří autentické formy, je naplňuje. – Croceho koncepci, která vymetla zbytek scholastiky a copařského racionalismu, následovala sama díla; tento klasicista by to připustil tak málo jako jeho mistr Hegel. Potřeba nominalismu však nevychází z reflexe, nýbrž z tendence děl samých, a potud z obecnosti umění. Od nepaměti se umění snažilo zachránit zvláštnost; postupující zvláštnění bylo v něm imanentní.[122] Odedávna byla zdařilá ta díla, v nichž se v nejvyšší míře dařilo specifikaci. Obecné druhové estetické pojmy, které se vždy znovu zaváděly normativně, se také vždy vyznačovaly didaktickou reflexí, jež doufala, že bude disponovat kvalitou prostředkovanou zvláštněním tak, že převede významná díla na znakové jednotky, jimiž se pak bude měřit, aniž by byly nutně v uměleckých dílech tím podstatným. Druh v sobě ukládá autentičnost jednotlivých výtvorů. Přesto není tendence k nominalismu prostě identická s vývojem umění k jeho pojmům nepřátelskému pojmu. Dialektika obecného a zvláštního však neodstraňuje, což činí temný pojem symbolu, jejich diferenci. *Principium individuationis* v umění, jeho imanentní nominalismus je pokyn, nikoli daný stav. Tento pokyn podporuje nejen zvláštnění, a tedy radikální propracování jednotlivého díla. Tím, že seřazuje obecniny, podle nichž se díla orientovala, zároveň stírá demarkační čáru vůči nezformované, syrové empirii, a ohrožuje propracování děl, stejně jako je uvolňuje. Rozmach románu v buržoazní epoše, nominalistické a tedy paradoxní formy *par excellence*, je zde prototypický; z toho vyplývá každá ztráta autenticity v moderním umění. Vztah obecného a zvláštního není tak prostý, jak to sugeruje nominalistická tendence, ani tak triviální jako tvrzení teorie tradiční estetiky, že obecnost musí získat znaky zvláštnosti. Mezi nominalismem a universalismem neplatí závazná disjunkce. Zrovna tak je pravda, což zdůraznil v hudbě ostudně zapomenutý August Halm, že existence a teleologie objektivních druhů a typů, jakmile na ně není spolehnutí, musí být atakovány, aby se uchoval jejich substanciální moment. V dějinách forem se subjektivita, která je plodí, kvalitativně pře-

měňuje a rozplývá se v nich. Tak Bach jistě vytvořil formu fugy z přístupů svých předchůdců; stejně tak jistě byla jeho subjektivním produktem, a po něm jako forma vlastně oněměla; a stejně tak byl proces, v němž ji vytvořil, též objektivně determinován, byl odstraněním nehotově rudimentárních, nevytříbených projevů. Co Bach uskutečnil, vyvozovalo důsledky z toho, co nejednotně čekalo a naléhalo ve starších kanconách a ricercarech. Druhy jsou stejně dialektické jako to, co je zvláštní. I když vznikly historicky a jsou pomíjivé, mají přesto něco společného s Platónovými idejemi. Čím jsou díla autentičtější, tím více sledují něco objektivně požadovaného, soudržnost věci, která je vždycky obecná. Síla subjektu záleží v *methexis* na obecnosti, nikoli v jeho pouhé manifestaci. Formy mají nad subjektem převahu tak dlouho, až soudržnost výtvorů s nimi již nesouhlasí. Subjekt je rozbíjí kvůli soudržnosti na základě objektivity. Jednotlivé dílo nevyhoví druhům tím, že se pod ně subsumuje, nýbrž konfliktem, v němž je dlouho ospravedlňovalo, pak je ze sebe vytvořilo a nakonec je vymazalo. Čím je dílo specifičtější, tím věrněji naplňuje svůj typ: dialektická věta, že zvláštní je obecné, má svůj model v umění. Kant to zjistil a ihned zeslabil jako první. Z hlediska teleologie funguje u něho rozum v estetice jako totální a kladoucí identitu. Jako čistý výtvor nezná umělecké dílo podle Kanta nakonec vůbec nic neidentického. Jeho účelnost, v diskursivním poznání tabuizovaná transcendentální filosofií jako pro subjekt nedosažitelná, stává se v umění tak říkajíc samozřejmou. Obecnost je ve zvláštním popsána jako něco prestabilizovaného: pojem génia musí vést k tomu, aby ji zaručil; sotva se asi stává explicitní. Individuace podle svého prostého smyslu slova vzdaluje umění primárně od obecnosti. To, že se umění musí individualizovat *à fonds perdu*, obecnost problematizuje; Kant si toho byl vědom. Jestliže se umění předpokládá jako neporušené, pak se hroutí hned od počátku; jestliže se odmítne, aby se opět získalo, pak se vůbec nemusí znovu vrátit; je ztraceno, pokud to, co je individualizováno, nepřejde samo od sebe, aniž zasáhne deus ex machina, do obecnosti. Cesta, která zůstává pro umělecká díla jedině otevřená jako cesta jejich zdaru, je také cestou postupující nemožnosti. Nepomáhá-li již dlouho odkaz na danou obec-

nost druhů, pak se radikální zvláštnost dostává na pokraj kontingence a absolutní lhostejnosti, a nic středního nezajišťuje vyrovnání.

V antice byl ontologický názor na umění, na němž se estetika druhů zakládala, spjat s estetickým pragmatismem, jaký si dnes již lze stěží představit. Jak víme, u Platóna se umění hodnotí přezíravě vždy z aspektu jeho předpokládané státněpolitické užitečnosti. Aristotelova estetika zůstala estetikou účinku, ovšem občansky osvícenskou a humanizovanou potud, že vyhledávala účinek umění v afektech jednotlivců, podle helénistických tendencí přiklonit se k věcem soukromým. U obou požadované účinky mohly být již tehdy fiktivní. Přesto aliance estetiky druhů a pragmatismu není tak nesmyslná, jak se to zdá na první pohled. Již brzy se mohl konvencionalismus skrývající se v každé ontologii přizpůsobit pragmatismu jako obecnému určení účelu; *principium individuationis* je protichůdné nejen druhům, nýbrž i subsumpci pod právě panující praxi. Druhům protikladné ponoření se do jednotlivého díla vede k jeho imanentní zákonitosti. Díla jsou monády; to je odvádí od disciplinárního afektu orientovaného navenek. Stává-li se disciplína děl, kterou uskutečňují nebo podporují, jejich vlastní zákonitostí, pak ztrácejí své syrové autoritativní rysy vůči člověku. Autoritativní zaměření a trvání na maximálně čistých a nesmíšených druzích se dobře snášejí, nereglementovaná konkretizace se zdá autoritativnímu myšlení poskvrněná a nečistá; teorie *Authoritarian Personality*[123] si toho všimla jako *intolerance of ambiguity*, jež je v každém hierarchizovaném umění a společnosti zjevná. Je ovšem otevřené, zda lze pojem pragmatismu bez deformací použít na antiku. Jako doktrína o měřitelnosti duševních výtvorů jejich reálným účinkem předpokládá lom mezi vnějším a vnitřním, individuem a kolektivitou, který antika teprve začala uskutečňovat, a nikdy ne tak úplně jako buržoazní svět; kolektivní normy neměly vůbec stejnou hodnotu jako v moderní době. Dnes se však pokušení přehánět z hlediska filosofie dějin divergence mezi chronologicky značně vzdálenými teorémy, bez starostí o invarianci jejich represivních rysů, znovu zdá být větší. Spojitost Platónových soudů o umění s těmito rysy je tak zjevná, že

je třeba ontologického *entêtement*, aby se s ujištěním, že všechno to bylo míněno zcela jinak, tato spojitost ve výkladu popřela.

Postupující filosofický nominalismus likvidoval universalia dávno předtím, než se v umění druhy a jejich nároky prezentovaly jako předpokládané a vratké konvence, jako mrtvé formulky. Estetika druhů se zřejmě potvrdila nejen díky Aristotelově autoritě i v nominalistickém věku, v německém idealismu. Představa umění jako zvláštní iracionální sféry, do níž se vylučuje všechno, co se nevejde do scientismu, se může na takovém anachronismu podílet; spíše je však pravděpodobné, že pouze s pomocí druhových pojmů mohla teoretická reflexe doufat, že se vyhne estetickému relativismu, který spojoval nedialektický názor s radikální individuací. Konvence samy lákají – *prix du progrès* – jako zbavené moci. Vypadají jako nápodoby autentičnosti, nad nimiž si umění zoufá, ale nebere je jako zavazná: to, že je nelze brát vážně, se stává náhražkou nedosažitelné veselosti, do níž, záměrně evokované, se uchyluje esteticky zanikající moment hry. Tím, že se staly nefunkčními, fungují konvence jako masky. Ty se však počítají k předkům umění; každé dílo připomíná ve strnutí, které z něj činí dílo, něco z masky. Citované a deformované konvence jsou částí osvícenství, pokud zbavují magické masky viny tím, že je opakují jako hru; ovšem téměř vždy se sklonem prezentovat se pozitivně a integrovat se do umění jako represivní tendence. Ostatně konvence a druhy nebyly jen společnosti po vůli; některé, jako například topos o služce paní, byly ovšem již otupenou vzpourou. Bez konvencí by celkem nebylo vůbec možné dosáhnout distance umění od syrové empirie, v níž se jeho autonomie vyvíjí; commedii dell'arte nemohl nikdo rozumět naturalisticky špatně. Jestliže se jí mohlo dařit pouze v ještě uzavřené společnosti, pak tato společnost poskytovala podmínky, které umění umožnily existovat v odporu, do něhož se zakuklil jeho odpor společenský. *Pseudos* Nietzscheho obhajoby konvencí vzniklých v nepřetržitém odporu proti cestě nominalismu a v resentimentu proti pokroku estetického ovládání materiálu bylo v tom, že Nietzsche nesprávně vykládal konvence doslovně, jako dohodu, jako to, co je vytvořeno libovolně a co je ponecháno na libovůli. Protože si v konvencích nevšiml sedimentované nut-

nosti a připisoval je čisté hře, mohl je právě tak bagatelizovat, jako s gestem justamentu obhajovat. Proto bylo jeho ingenium, jež svou diferenciační schopností předčilo všechny současníky, spoutáno vlivem estetické reakce, a nakonec již nebyl s to rozlišovat úrovně formy. Postulát zvláštnosti měl být negativní v tom, že sloužil oslabení estetické distance, a tím se paktoval s daným stavem; to, co v něm rozčilovalo jako vulgární podnět, porušuje nejen sociální hierarchii, nýbrž se též hodí ke kompromisu umění s barbarstvím, které je umění cizí. Tím, že se konvence staly formovými zákony výtvorů, upevnily umění vnitřně a učinily je odolné vůči napodobování vnějšího života. Konvence obsahují něco, co je pro subjekt vnější a heterogenní, připomínají mu však vlastní hranice, *ineffabile* jeho náhodnosti. Čím více sílí subjekt a čím více komplementárně k tomu kategorie společenského řádu a z nich odvozené duchovní kategorie ztrácejí na závaznosti, tím méně je možné vyrovnání mezi subjektem a konvencemi. K rozpadu konvencí vede rostoucí mezera mezi vnějším a vnitřním. Klade-li rozpolcený subjekt konvence svobodně ze sebe, pak je rozpor snižuje k pouhému pořádku: jako vybrané nebo dekretované selhávají v tom, co od nich subjekt očekával. Co v uměleckých dílech vystupovalo později jako specifická kvalita, jako něco jedinečného a nezaměnitelného v každém jednotlivém výtvoru, a co se stalo relevantním, byla odchylka od druhu, až se to přeměnilo v novou kvalitu; tu druh prostředkuje. To, že pro umění jsou universální momenty bezpodmínečné právě tak, jako se proti nim vzpírá, je třeba pochopit z jeho podobnosti jazyku, neboť jazyk je zvláštnosti nepřátelský, a přesto zaměřený k její záchraně. Prostředkuje zvláštnost obecností a v konstelaci obecnosti, ale umožňuje vlastním universaliím uskutečnit své právo pouze tehdy, když se nepoužívají strnule, ve shodě se zdáním svého bytí pro sebe, nýbrž se maximálně koncentrují na to, co se má specificky vyjádřit. Universalia jazyka přijímají svou pravdu v procesu, který je jim protichůdný. „Každé léčivé, ba každé vnitřně nezhoubné působení díla záleží v jeho (slova, jazyka) tajemství. V kolikerých podobách se řeč může osvědčit, nečiní to prostředkováním obsahů, nýbrž nejčistším otevřením své hodnoty a své podstaty. A když zde odhléd-

nu od jiných forem působení, jako je básnictví či věštění, pak se mi jeví stále znovu, že krystalicky čistá eliminace toho, co je v řeči nevyslovitelné, je pro nás daná a nejpřijatelnější forma působení uvnitř řeči, a potud skrze ni. Zdá se mi, že tato eliminace nevyslovitelnosti probíhá zároveň se skutečně věcným, střízlivým stylem a naznačuje vztah mezi poznáním a jednáním právě uvnitř magie řeči. Mé pojetí věcného a současně vysoce politického stylu a psaní je: přivést k tomu, co se slovu odříká, pouze tam, kde se otevře tato sféra bezeslovnosti v nevyslovitelně čisté síle, může přeskočit magická jiskra mezi slovem a motivujícím činem, která je sjednocuje. Pouze intenzivní směřování slov do jádra nejvnitřnějšího mlčení dosáhne účinku. Nevěřím tomu, že slovo je někde dále od božského než „skutečné" jednání, není tedy ani jinak schopné vést k božskému než skrze sebe samo a svou vlastní čistotou. Bere-li se jako prostředek, bují."[124] To, co Benjamin nazývá eliminací nevyslovitelnosti, není nic jiného než koncentrace řeči na zvláštnost, rezignace na to, aby se její universalia pokládala přímo za metafysickou pravdu. Dialektické napětí mezi Benjaminovou extrémně objektivistickou, a potud universalistickou metafysikou řeči a formulací, která téměř doslova souhlasí s již slavnou, ostatně teprve o pět let později uveřejněnou a Benjaminovi neznámou formulací Wittgensteinovou, lze přenést na umění, ovšem s rozhodujícím dodatkem, že ontologická askeze řeči je jediná cesta, jak nicméně sdělit nevyslovitelnost. V umění jsou universalia nejsilnější tam, kde se umění nejvíce blíží k řeči: když říká něco, co tím, že je řečeno, překračuje své zde a nyní. Taková transcendence se však v umění zdaří pouze díky jeho tendenci k radikálnímu zvláštnění; tím, že umění neříká nic než to, co může říci, díky svému vlastnímu propracování, v imanentním procesu. Moment, který se v umění podobá řeči, je jeho mimetičnost; stává se obecně výmluvným jedině ve specifickém hnutí, vzdáleném obecnosti. Paradox, že umění to říká, a přece neříká, má svůj důvod v tom, že mimetičnost, skrze niž to říká, zároveň jakožto neprůhlednost a zvláštnost tomu, co říká, oponuje.

Konvence ve stavu sebevratší rovnováhy se subjektem se nazývá sloh. Jeho pojem se týká právě tak obsáhlého momentu, jímž

se umění stává řečí – esencí veškeré řeči v umění je jeho styl –, jako i toho, co spoutává, co se dokonce nějak i smířilo se zvláštněním. Svůj velmi oplakávaný zánik si slohy zasloužily, jakmile se takový smír stal patrným jako iluze. Není třeba stěžovat si na to, že umění se zřeklo slohů, nýbrž na to, že pod kouzlem své autority slohy fingovalo; v tom je zdroj veškeré neslohovosti devatenáctého století. Objektivně pramení smutek nad ztrátou slohu, který však většinou není nic jiného než slabost k individuaci, z toho, že po rozpadu kolektivní závaznosti umění, nebo rozpadu jejího zdání – neboť obecnost umění měla vždy třídní charakter, a potud byla partikulární –, byla díla tak málo radikálně propracovaná, jako se první automobily zbavovaly vzoru kočárů nebo rané fotografie vzoru portrétu. Dochovaný kánon je demontován, svobodným uměleckým dílům se nemůže dařit v pokračující společenské nesvobodě, jejíž znamení jsou jim vypálena zvláště tam, kde se díla stávají troufalými. V kopírování slohu, v jednom z původních estetických fenoménů devatenáctého století, je však třeba hledat specificky buržoazní postoj, jenž svobodu zároveň slibuje i omezuje. Všechno má být k dispozici pro rázný zásah, ale ten regreduje k opakování toho, co je k dispozici, jež tím vůbec není. Buržoazní umění nebylo jako důsledně autonomní opravdu vůbec možné spojovat s předburžoazní idejí slohu: že se této konsekvenci tak tvrdošíjně uzavřelo, vyjadřuje antinomii samotné buržoazní svobody. Jejím výsledkem je neslohovost: není již nic, co by se podle Brechtova výroku udrželo pod tlakem trhu a přizpůsobení, natožpak možnost svobodně realizovat autentičnost umění; proto se oživuje to, co již bylo odsouzeno k zapomnění. Bloky viktoriánských obytných domů, které hyzdí Bádensko, jsou parodiemi vily vedoucími až ke slumům. Ale zpustošení, jež se připisuje neslohovému věku a kritizuje z estetického hlediska, vůbec není výrazem kýčovitého ducha doby, nýbrž produktem něčeho mimouměleckého, falešné racionality průmyslu orientovaného na zisk. Tím, že kapitál mobilizuje pro své účely to, co se mu zdá být iracionálními momenty v umění, tyto momenty ničí. Estetická racionalita a iracionalita jsou ve stejné míře mrzačeny prokletím společnosti. Kritika slohu je omezena jeho polemicko-romantickým

ideálním obrazem; rozvíjena dále, postihla tato kritika zřejmě celé tradiční umění. Autentiční umělci, jako Schönberg, vystupovali rázně proti pojmu slohu. Kritériem radikální moderny je to, že pojem slohu odmítá. Pojem slohu se nikdy nevztahoval přímo ke kvalitě děl; díla, která se zdála sloh reprezentovat nejpřesněji, se s ním vždy dostávala do konfliktu, sloh sám byl jednotou slohu a své suspenze. Každé dílo je silové pole i ve svém vztahu ke slohu, zvláště pak v moderně, za jejímiž zády se právě tam, kde se slohové vůle zříkala, konstituovalo pod tlakem propracování díla něco jako sloh. Čím větší ambice si díla kladou, tím energičtěji vybojovávají konflikt se slohem, byť to znamená i zřeknout se zdaru, v němž beztak tuší afirmaci. Zdůrazňovat sloh dodatečně lze však pouze proto, že přes své represivní rysy nebyl uměleckým dílům prostě vštěpován zvenčí, nýbrž, jak s oblibou říkal Hegel o antice, byl pro ně v nějaké míře substanciální. Sloh infiltruje umělecké dílo něčím jako objektivním duchem; ba vyprovokoval i momenty specifikace, které požadoval pro svou vlastní realizaci. V obdobích, v nichž objektivní duch nebyl vůbec omezován a původní spontaneity nebyly totálně řízeny, spočívalo ve slohu i štěstí. Pro subjektivní umění Beethovenovo byla konstitutivní zcela dynamická forma sonáty, a tím i pozdně absolutistický sloh vídeňského klasicismu, který našel sám sebe teprve v Beethovenovi, jenž ho vytvořil. Nic takového není dále možné, sloh se likviduje. Proti tomu se uniformně vyvolává pojem chaotična. Je vesměs pouze projekcí neschopnosti sledovat specifickou logiku díla z něho samého; s překvapující pravidelností jsou invektivy proti novému umění spjaty se zjevným nedostatkem porozumění, s nedostatkem často nejprostších znalostí. Je nevyhnutelné zjištění, že to, co je na slohu zavazující, je reflexem společenské nutnosti, kterou se lidstvo snaží střídavě a pod neustálou hrozbou zvratu setřást; bez objektivní struktury uzavřené, a proto represivní společnosti si obligatorní sloh nelze představit. Na jednotlivá umělecká díla lze pojem slohu použít nanejvýš jako kvintesence jejich jazykových momentů: dílo, které se nepodřazuje pod žádný sloh, musí mít svůj styl, nebo, jak to nazval Berg, svůj „tón". Nelze při tom zastřít, že v posledním vývoji se k sobě navzájem přibližují umělecká dí-

la, jež jsou vnitřně propracovaná. To, co akademická historie nazývá osobním stylem, upadá. Chce-li se udržet při životě protestem, pak se srazí téměř nevyhnutelně s imanentní zákonitostí jednotlivého díla. Zdá se, že dokonalá negace slohu se převrací do slohu. Objevení konformistických rysů v nonkonformismu se však mezitím stalo otřepanou pravdou,[125] dobrou jedině k tomu, že špatné svědomí konformismu si opatřuje alibi u toho, co chce změnu. Tím se zde však neomezuje dialektika, která vede od zvláštního k obecnému. To, že se v uměleckých dílech pokročilých z hlediska nominalismu opakuje obecnost, někdy i konvenčnost, není žádný prohřešek, nýbrž je to způsobeno jejich jazykovým charakterem, který vytváří s každým stupněm a v monádě bez oken slovník. Tak používá expresionistická poezie, jak to ukazuje Mautz, určité konvence barevných odstínů, jež lze identifikovat též v Kandinského knize.[126] Výraz, nejradikálnější antiteze k abstraktní obecnosti, takové konvence potřebuje, aby mohl mluvit, jak je to obsaženo v jeho pojmu. Kdyby výraz setrval v bodě absolutního impulsu, pak by jej nemohl určit tak, aby tento impuls mluvil z uměleckého díla. Když expresionismus ve všech estetických prostředcích přinesl v rozporu se svou idejí něco podobného slohu, bylo to přizpůsobení se trhu pouze u jeho méně významných reprezentantů: v ostatních případech to plynulo z oné ideje. Aby se idea realizovala, musí přijmout aspekty něčeho přesahujícího τόδε τι, a tím opět zabraňuje své realizaci.

Naivní důvěřivost ke slohu jde ruku v ruce s nevraživostí k pojmu pokroku umění. Kulturně filosofické úvahy, zatvrzelé vůči imanentním tendencím, jež vedou k uměleckému radikalismu, se přemoudřele odvolávají na to, že sám pojem pokroku je překonán, že je špatným reliktem devatenáctého století. To jim poskytuje zdání duševní převahy nad technologickou závislostí avantgardních umělců i jistý demagogický efekt; dávají tím požehnání rozšířenému antiintelektualismu, který vstoupil do kulturního průmyslu a je jím pěstován. Ideologický ráz takových snah však neosvobozuje od reflexe o vztahu umění k pokroku. V umění neplatí pojem pokroku, jak věděli Hegel a Marx, tak nerušeně jako v technických výrobních silách. Umění je až do hloubky prople-

teno s rostoucími antagonismy dějinného vývoje. Existuje v něm tak mnoho i tak málo pokroku jako ve společnosti. Hegelova estetika tím nakonec netrpí, protože celý jeho systém kolísá mezi myšlením v invariantách a myšlením nesešněrovaně dialektickým, a i když historický moment umění pochopil jako nikdo předtím coby moment „vývoje pravdy", navzdory tomu konzervoval kánon antiky. Místo toho, aby vnesl dialektiku do estetického pokroku, Hegel pokrok zabrzdil; spíše bylo pro něho pomíjivé umění než jeho prototypické výtvory. Následky o sto let později v komunistických zemích byly nedozírné: jejich reakční teorie umění se živila, nikoli bez určité opory v Marxovi, Hegelovým klasicismem. To, že podle Hegela bylo umění kdysi adekvátním stupněm ducha a již jím není, dává najevo důvěru v reálný pokrok ve vědomí svobody, jež však bylo v dalším vývoji hořce zklamáno. Jestliže je Hegelova teorie umění jako vědomí potřeb konzistentní, pak není ani zastaralá. Ve skutečnosti konec umění, který Hegel předpovídal, po sto padesáti letech od této prognózy nenastal. Není to rozhodně tak, že to, co již bylo odsouzeno k zániku, se pouze prázdně rozvíjelo; o úrovni nejvýznamnějších výtvorů epochy a především právě těch, které se kaceřují jako dekadentní, není třeba diskutovat s těmi, kteří by tuto úroveň chtěli anulovat zvenčí, a tedy zdola. Ba i krajní redukcionismus ve vědomí nutnosti umění samého, gestus jeho zmlknutí a zmizení, se vyvíjí jako nějaký diferenciál dále. Protože ve světě ještě pokrok neexistuje, existuje v umění: *„Il faut continuer"*.[127] Umění zůstává ovšem vpleteno do toho, co se u Hegela nazývá světovým duchem, a je tedy i spoluvino, ale této vině by mohlo uniknout pouze tím, že se samo odstraní, čímž by však přímo podněcovalo nejazykovou moc a ustoupilo barbarství. Umělecká díla, která se chtějí zprostit své viny, se jako umělecká díla oslabují. Kdyby se světový duch redukoval jedině na pojem moci, dosáhlo by se opět příliš věrně jeho jednoznačnosti. Umělecká díla, jež se v některých fázích osvobození přesahujícího historické okamžiky bratří se světovým duchem, vděčí mu za svůj dech, energii, za všechno, čím překračují stálou stejnost a řízený svět. V subjektu, který v takových dílech prohlédá, se probouzí k sobě příroda a dějinný duch se sám podílí na jejím

probuzení. Tak velmi, jako je třeba každý pokrok umění konfrontovat s jeho pravdivostním obsahem, a nikoli jej fetišizovat, by bylo ubohé rozlišovat mezi pokrokem umírněným jako dobrým, a bouřlivým jako špatným. Potlačovaná příroda se obvykle vyjadřuje čistěji v dílech kritizovaných jako artificiální, jež jsou podle stavu technických produktivních sil krajně pokročilá, než v dílech opatrných, jejichž *parti pris* pro přírodu se s reálným ovládáním přírody pojí jako milovník lesa s lovem. Pokrok umění nelze ani proklamovat, ani popírat. Žádné pozdější dílo, i kdyby bylo velmi talentované, nemohlo soupeřit s pravdivostním obsahem posledních Beethovenových kvartetů a nemohlo nezaujmout znovu jejich pozici podle materiálu, ducha a postupů.

Potíže v obecném usuzování o pokroku umění jsou potíže struktury jeho dějin. Dějiny nejsou homogenní. Nanejvýš se sukcesívně tvoří kontinuální řady, jež se pak často pod historickým tlakem, který může být též tlakem k přizpůsobení, přerušují; kontinuita uměleckého vývoje potřebovala až dodneška relativně konstantní podmínky. Kontinuity druhu probíhají paralelně se společenskou kontinuitou a homogenitou: lze se domnívat, že v postojích italského publika k opeře se od neapolské školy k Verdimu, možná až k Puccinimu, příliš mnoho nezměnilo; podobnou kontinuitu druhu, vyznačující se vnitřně poměrně důsledným vývojem prostředků a zákazů, lze asi konstatovat v pozdně středověké polyfonii. Korespondence mezi uzavřenými historickými procesy v umění a možnými statickými sociálními strukturami indikuje omezenost dějin druhů: s prudkými změnami sociální struktury, jako byl nárok sílícího buržoazního publika, mění se prudce i druhy a slohové typy. Hudba generálního basu, ve svých začátcích primitivní až k regresu, potlačila vysoce vyvinutou nizozemskou a italskou polyfonii a její mocná repríza u Bacha byla po jeho smrti na několik desetiletí beze stopy odsunuta stranou. Pouze desultorně lze mluvit o přechodu od díla k dílu. Spontánnost, puzení k tomu, co dosud není uchopeno a co si nelze od umění odmyslet, by jinak neměla prostor a dějiny umění by byly mechanicky determinovány. To platí i o produkci jednotlivých významných umělců; linie jejich tvorby je často přerušovaná, nejen u údajných proteovských po-

vah, které vyhledávají proměňující se modely, nýbrž i u těch nejvybíravějších. K tomu, co již vytvořili, přinášejí někdy příkrou antitezi buď proto, že považují možnosti nějakého typu ve své produkci za vyčerpané, nebo se preventivně brání proti nebezpečí ustrnutí a opakování. U některých umělců probíhá produkce přímo tak, jako by v nových dílech chtěli přinášet to, co si předchozí produkce tím, že se konkretizovala, a tím i vždy omezovala, musela odepřít. Žádné jednotlivé dílo není tím, čím se chlubí tradiční idealistická estetika, totiž totalitou. Každé jednotlivé dílo je nedostatečné stejně jako nedokonalé, je jakýmsi extraktem ze svého vlastního potenciálu, a to působí proti jeho přímému pokračování, odhlédne-li se třebas od určitých variací díla, v nichž někteří malíři zkoušejí koncepce možností. Tato diskontinuální struktura je však tak kauzálně nutná, jako je náhodná a disparátní. I když se nepřechází od jednoho díla k jinému, je jejich následnost přesto podřízena jednotě problému. Pokrok, negace existujícího stavu novými přístupy, se odehrává uvnitř této jednoty. Otázky, jež předchozí díla buď neřešila, nebo je nadhodila svým vlastním řešením, čekají na své projednání, a to někdy vyžaduje zlom. Ani jednota problému není však obecnou strukturou procházející celými dějinami umění. Na problémy lze zapomenout, vytvářejí se historické antiteze, v nichž se teze dále neuchovává. Jak málo je kontinuálním procesem fylogenetický pokrok umění, lze studovat právě ontogeneticky. Novátoři jsou zřídka schopnější překonat to, co je staré, než jejich předchůdci; často jsou méně schopní. Neexistuje estetický pokrok bez zapomínání, každý pokrok proto obsahuje nějaký regres. Brecht vyhlásil zapomínání za program, kvůli motivům kritiky kultury, která právem podezírá ducha jako zlatý řetěz ideologie. Fáze zapomínání a komplementárně fáze znovuvystoupení toho, co bylo dlouho tabu, jako například u Brechta didaktické poezie, se zřejmě týkají spíše druhů než jednotlivých výtvorů; týká se to i tabu, které dnes postihuje subjektivní, zvláště erotickou lyriku, jež kdysi byla výrazem emancipace. Kontinuitu lze vůbec konstruovat pouze z velké vzdálenosti. Dějiny umění mají spíše uzlové body. I když o dílčích dějinách žánrů, krajinomalby, portrétu či opery lze mluvit, není je třeba přece-

ňovat. Drasticky je to doloženo praxí parodie a kontrafaktur ve starší hudbě. V Bachově díle je jeho postup, komplexnost a hustota komponování, opravdu pokročilý, podstatnější než to, zda psal světsky či duchovně, vokálně nebo instrumentálně; natolik působí nominalismus zpětně na poznání staršího umění. Nemožnost jednoznačné konstrukce dějin umění a fatálnost každé řeči o pokroku, který je i není, záleží v podvojném charakteru umění; jevu, který je ovšem i ve své autonomii autonomií sociálně determinovanou a zároveň jevem sociálním. Tam, kde sociální povaha umění má převahu nad jeho autonomním charakterem, kde jeho imanentní struktura prudce odporuje společenským poměrům, se autonomie obětuje a s ní i kontinuita; jednou ze slabin dějin ducha je to, že toto idealisticky ignoruje. Kde kontinuita je přerušena, většinou vítězí výrobní vztahy nad výrobními silami; není důvod s takovým společenským triumfem souhlasit. Umění se vyvíjí prostřednictvím společenského celku, to jest: prostředkováno vždy vládnoucí strukturou společnosti. Dějiny umění se neskládají z jednotlivých kauzalit, od jednoho fenoménu k dalšímu nevedou žádné jednoznačné nutnosti. Dějiny umění lze označovat jako nutné pouze vzhledem k celkové sociální tendenci, nikoli v jejich jednotlivých manifestacích. Přímo falešná je zde jejich závazná konstrukce shora a víra v nesouměřitelnost geniality jednotlivých výtvorů, která je unáší z říše nutnosti. Nelze koncipovat nerozpornou teorii dějin umění: podstata dějin umění je sama v sobě rozporná.

Historický materiál a jeho ovládání – technika – se nesporně vyvíjejí: objevy, jako objev perspektivy v malířství či vícehlasu v hudbě, jsou pro to nejzřejmější příklady. Nadto je pokrok nepopiratelný též uvnitř jednou dosažených postupů, jejich důsledného propracování: například diferenciace harmonického vědomí od období generálního basu až na práh nové hudby nebo přechod od impresionismu k pointilismu. Takový zjevný pokrok však není bez dalšího pokrokem kvality. To, co se v malířství od Giotta a Cimabueho až po Piera della Francesca získalo v prostředcích, může popírat jen slepota – vyvodit z toho však, že Pierovy obrazy byly lepší než fresky z Assisi, by bylo školometské. Zatímco vzhledem k jednotlivým dílům je otázka týkající

se jejich kvality možná a lze ji rozhodnout, z čehož implicitně vyplývají i relace v soudu o různých dílech, přecházejí takovéto soudy v pedanterii umění cizí, jakmile se srovnává formou „lepší než": takové kontroverze nejsou ničím chráněny před žvásty o kultuře. Jak se díla od sebe vzájemně velmi odlišují svou kvalitou, tak jsou zároveň nesouměřitelná. Díla komunikují mezi sebou jedině antiteticky: „Jedno dílo je smrtelným nepřítelem jiného díla."[128] Srovnatelná jsou pouze v tom, že se ničí, že svým životem realizují svou smrt. Sotva, a když někde, pak jenom *in concreto*, lze rozlišit, jaké jsou archaické a primitivní rysy vyplývající z takových postupů a které z objektivní ideje díla; obojí lze oddělit pouze konvenčně. Samy nedostatky mohou být výmluvné, přednosti mohou v historickém vývoji omezovat pravdivostní obsah. Takto antinomické jsou dějiny umění. Hlubinnou strukturu Bachových nejvýznamnějších orchestrálních děl lze zřejmě uvolnit pouze s pomocí orchestrální palety, kterou Bach neměl k dispozici; bylo by však pošetilé, kdybychom si přáli u středověkých obrazů zručnost v perspektivě, která by je oloupila o jejich specifický výraz. – Pokrok lze předstihnout pokrokem. Redukování a nakonec odstranění perspektivy v moderním malířství vytváří korespondence k malířství předperspektivnímu, jež povyšuje předminulé nad to, co zde bylo mezitím; stávají-li se však primitivnější a překonané postupy žádanými pro současnost, jestliže se pokrok v ovládání materiálu v současné produkci kaceřuje a revokuje, pak se takové korespondence mění samy v šosáctví. Právě za postupující ovládání materiálu je někdy třeba zaplatit ztrátami v ovládání materiálu. Bližší poznání exotické hudby, dříve odbývané jako primitivní, mluví pro to, že polyfonie a racionalizace západní hudby – obojí nelze od sebe odloučit –, které otevřely všechno její bohatství a všechnu její hloubku, utlumily schopnosti diferenciace, jež jsou živé v minimálních rytmických a melodických odchylkách monodie; strnulost, pro evropské ucho monotónnost exotické hudby byla zjevně podmínkou této diferenciace. Rituální tlak zesílil diferenciační schopnost v úzké oblasti, tam, kde byla trpěna, kdežto evropská hudba, pod omezenějším tlakem, potřebovala takovéto korektivy méně. Zato dosáhla zřejmě jako jediná plné autonomie – status umě-

ní – a vědomí, které je mu imanentní, nemůže z něj podle libosti vystoupit, aby se rozšířilo. Nesporná je jemnější schopnost diferenciace, kdekoli se spojuje aspekt estetického ovládání materiálu se zduchovněním: je to subjektivní korelát objektivního disponování, schopnost pociťovat to, co se může stát, čímž se umění stává svobodnějším vzhledem ke svému vlastnímu úkolu, vůči námitce proti samému ovládání materiálu. Záměr uvnitř bezděčnosti je paradoxní formule pro možné zrušení autonomie estetického panství. Ovládnutí materiálu implikuje zduchovnění, které se ovšem jako osamostatnění ducha proti tomu, co je v něm jiné, vystavuje znovu ihned nebezpečí. Suverénní estetický duch má sklon spíše sdělovat sebe než přimět věc k řeči, jež by sama mohla naplnit ideu zduchovnění. *Prix du progrès* je obsažena v pokroku samém. Nejzjevnější symptom této ceny, klesající autentičnost a závaznost a rostoucí pocit náhodnosti, je s pokrokem ovládání materiálu jako vzestupného propracovávání jednotlivého dílu přímo identický. Je nejisté, zda taková ztráta je skutečná nebo zdánlivá. Naivnímu vědomí, jaké dokonce je i vědomí hudebníků, se může píseň ze Zimní cesty zdát autentičtější než některá píseň Webernova, jako by v prvním případě šlo o něco objektivního, kdežto ve druhém jako by obsah byl zúžen pouze na individuální zkušenost. Ale taková distinkce je pochybná. Ve výtvorech Webernovy hodnoty je diferencování, které neškolenému uchu činí potíže, pokud jde o objektivitu obsahu, totožné s postupující schopností formovat dílo přesněji, osvobodit je od zbytku schematičnosti, a právě to se nazývá objektivací. V intimní zkušenosti moderního autentického umění se rozpouští pocit náhodnosti, který vzniká, jakmile se pociťuje jako nutná nějaká řeč; není to prostě subjektivní potřeba vyjádření, jež vede k její destrukci, nýbrž sama potřeba pramenící v objektivačním procesu. Umělecká díla sama nejsou samozřejmě indiferentní vůči transformaci svého prvku závaznosti do monády. To, že se zdají být lhostejnější, nelze vysvětlit pouze z klesajícího společenského působení. Něco mluví pro to, že díla obratem ke své čisté imanenci ztrácejí svůj koeficient tření, moment své podstaty; stávají se lhostejnějšími sama o sobě. Ale to, že radikálně abstraktní obrazy se mohou bez pohoršení pově-

sit v reprezentačních prostorách, neospravedlňuje restauraci předmětnosti, jež se a priori líbí, i když se pro účely smíření s objektem zvolí Che Guevara. Nakonec však pokrok není pouze pokrokem v ovládání materiálu a ve zduchovnění, nýbrž pokrokem ducha v Hegelově smyslu vědomí si své svobody. Zda ovládnutí materiálu u Beethovena překračuje Bacha, o tom by šlo diskutovat do nekonečna; každý z nich zvládl podle různých dimenzí materiál dokonaleji. Otázka, který z obou je na vyšší úrovni, je zbytečná, ne však náhled, že hlas svéprávnosti subjektu, emancipace od mýtu a smíření s ním, tedy pravdivostní obsah, dospěl u Beethovena dále než u Bacha. Toto kritérium předstihuje každé jiné.

Estetický název pro ovládnutí materiálu, technika, vypůjčený z antiky, která přiřazovala umění k řemeslným činnostem, je ve svém současném významu mladého data. Nese rysy fáze, v níž se metoda analogicky k vědě chápala vůči věci jako něco samostatného. Všechny umělecké postupy, jež formují materiál a dají se z něj odvodit, seskupují se retrospektivně do technologického aspektu, i ty, které se ještě neodtrhly od řemeslné praxe středověké produkce zboží, s níž umění z odporu proti kapitalistické integraci nikdy zcela nepřerušilo spojení. Práh mezi řemeslem a technikou v umění netvoří jako v materiální produkci striktní kvantifikace postupů, která je neslučitelná s kvalitativním *telos* umění, není jím ani zavedení strojů; spíše převážení vědomého svobodného disponování s prostředky, v protikladu k tradicionalismu, v jehož slupce disponování dozrálo. Vzhledem k obsahu je technický moment pouze jedním z ostatních; umělecké dílo není nic jiného než kvintesence svých technických momentů. To, že pohled na díla, který v nich nepostřehne nic jiného, než jak jsou udělána, zůstává stranou estetické zkušenosti, je sice stabilní topos, který apologeticky vyhlašuje kulturní ideologie, obsahuje však zrnko pravdy proti střízlivosti tam, kde je střízlivost opouštěna. Technika je nicméně pro umění konstitutivní proto, že se v ní shrnuje fakt, že každé umělecké dílo udělal člověk, že jeho uměleckost je jejím produktem. Je ale třeba rozlišovat techniku a obsah: ideologická je teprve abstrakce, která vybírá nadtechnické momenty z údajně čisté techniky, jako by se ve významných

dílech neprodukovaly vzájemně technika a obsah. Shakespearův nominalistický průlom do smrtelné a vnitřně nekonečně bohaté individuality jakožto obsahu je funkcí antitektonického, quasi-epického řazení kratších scén právě tak, jako je tato epizodická technika vynucena obsahem, metafysickou zkušeností, která rozbíjí smysl dávající řád starých jednot. V páterském slově výpověď je dialektický vztah obsahu a techniky zvěcněn do prosté dichotomie. Technika má klíčový ráz pro poznání umění: ona jediná vede reflexi do nitra uměleckých děl, ovšem pouze takových, která mluví její řečí. Protože obsah není něčím udělaným, nevymezuje technika sice celek umění, ale pouze z její konkretizace je možné obsah extrapolovat. Technika je racionální a zároveň bezpojmová podoba záhady, kterou lze v uměleckých dílech vymezit. Dovoluje soud v zóně, jež je bez soudu. Technické otázky uměleckých děl se jistě nekonečně komplikují a nelze se s nimi vyrovnat nějakým prostým výrokem. Ale principiálně je lze imanentně rozhodnout. Technika jako míra „logiky“ děl zajišťuje zároveň i suspenzi této logiky. Z vulgárního hlediska by bylo samozřejmě příjemné ji vyoperovat, ale to by bylo falešné. Neboť technika díla se konstituuje jeho problémy, aporickým úkolem, který si dílo objektivně dává. Pouze z toho lze vyčíst, čím technika díla je, zda postačuje či nikoli, stejně jako naopak lze objektivní problém díla vyvodit pouze z jeho technické podoby. Nedá-li se dílu rozumět bez rozumění jeho technice, pak stejně málo lze rozumět technice bez porozumění dílu. I když je technika mimo specifikaci díla obecná nebo monadologická, v dějinách proměnlivá, přesto se starala i v modlářských obdobích závazných slohů o to, aby slohy neovládaly dílo abstraktně, nýbrž vstupovaly do dialektiky jeho individuace. To, že technika váží více, než by chtěl připustit umění vzdálený iracionalismus, je možné zjistit z prostého faktu, že pro vědomí, jestliže se vůbec předpokládá jeho schopnost pro zkušenost z umění, se zkušenost rozvíjí tím bohatěji, čím hlouběji vědomí proniká do technického charakteru díla. Porozumění roste s porozuměním technické faktuře. To, že vědomí zabíjí, je báchorka: smrtelné je jedině falešné vědomí. *Métier* činí umění souměřitelným pro vědomí především proto, že se mu lze z velké části naučit. Co učitel přísně vy-

tkne pracím svého žáka, je první model nedostatku *métier*; korektury jsou modelem samého *métier*. Tyto modely jsou předumělecké potud, pokud opakují dané vzory a pravidla, jdou však dále tím, že se použité prostředky srovnávají s požadovanou věcí. Na primitivním stupni výchovy, přes nějž se ovšem běžná výuka kompozice zřídkakdy dostane, bude učitel vytýkat žákovi kvintové paralely a navrhovat místo nich lepší vedení hlasů; pokud ale není školomet, bude žákovi demonstrovat i to, že kvintové paralely jsou jako precizní umělecký prostředek pro zamýšlený účinek legitimní, jako například u Debussyho, a dokonce že zákaz ztrácí svůj smysl mimo tonálně fukční systém. *Métier* nakonec odkládá svou provizorní a omezenou podobu. Zkušený pohled, který sleduje partituru nebo grafiku, zjistí, jaksi mimeticky, před veškerou analýzou, zda *objet d'art* má *métier* a inervuje svou formovou úroveň. Při tom se však nesmí zůstat. Je třeba respektovat *métier*, které se primárně představuje jako dech, aura výtvorů, ve zvláštním rozporu s představami diletantů o umělecké práci. Moment aury, jenž se zdánlivě paradoxně pojí s *métier*, je paměť ruky, která jemně, skoro láskyplně vedla kontury výtvoru a též je zmírnila tím, že je artikulovala. Takový vztah aury a *métier* přináší analýza, která zase tkví v *métier* samém. Oproti syntetizující funkci uměleckých děl, kterou všichni znají, se analytický moment podivuhodně zanedbává. Své místo má na protipólu syntézy, v ekonomii prvků, z nichž se výtvor skládá; tento moment je neméně než syntéza uměleckému dílu objektivně inherentní. Dirigent, který analyzuje dílo, aby je adekvátně provedl, opakuje podmínku možností díla samého místo toho, aby je napodoboval. *Indices* vyššího pojmu *métier* se získávají z analýzy; v hudbě například „proud" nějakého díla, to, že není myšleno v jednotlivých taktech, nýbrž je přesahuje v obloucích; nebo to, že impulsy se nesou dále, pokračují místo toho, aby se rozplynuly do nesouvislé směsi. Takový vývoj pojmu techniky je opravdový *gradus ad Parnassum*. To je zcela evidentní již jen na estetické kasuistice. Když Alban Berg odmítal naivní otázku, zda se u Strausse nemá obdivovat alespoň jeho technika, mířil na nezávaznost Straussova postupu, který obezřetně kalkuloval sled účinků, aniž čistě hudebně jedny vyplývaly z druhých nebo aniž si ho vyža-

dovaly. Takováto technická kritika vysoce technických výtvorů zřejmě ignoruje koncepci, která vysvětluje princip překvapení v kompozici a její jednotu přenáší do iracionalistické suspenze právě toho, co tradice obligátního slohu nazývá logikou, jednotou. Nabízí se námitka, že onen pojem techniky opouští imanenci díla, vychází z vnějšku, z ideálu školy, jež, jako například Schönbergova, zachovává v postulátu vyvíjené variace anachronisticky zděděnou hudební logiku tak, aby ji mobilizovala proti tradici. Ale tato námitka se míjí s aktuálním uměleckým problémem. Bergova kritika Straussova *métier* je podstatná, neboť ten, kdo odmítá logiku, není schopen propracování, kterému slouží *métier*, jemuž byl ostatně sám Strauss zavázán. Zřejmě již zlomy a skoky Berliozova *l'imprévu* pocházejí z toho, co je chtěno; zároveň je však ruší, ruší vzlet hudebního proudu, který je nahrazován vzletným gestem. Tak zcela časově dynamicky uspořádaná hudba, jako je Straussova, je inkompatibilní s kompozičním postupem, který časovou následnost neorganizuje konzistentně. Účel a prostředek si vzájemně protiřečí. Rozpor se však nezastavuje v oblasti prostředků, nýbrž přesahuje k účelu, k velebení kontingence, jež oslavuje jako svobodný život to, co není ničím jiným než anarchií zbožní výroby a brutalitou těch, kdo ji ovládají. S falešným pojmem kontinuity operoval i názor o přímém pokroku umělecké techniky nezávisle na obsahu; hnutí obhajující osvobození techniky mohou být podnícena nepravdivostí obsahu. Jak těsně technika a obsah, v rozporu s konvenčními představami, souvisejí, vyjádřil Beethoven ve větě, že četné účinky, jež se obvykle připisují vrozené genialitě skladatele, jsou ve skutečnosti vyvolány pouze obratným použitím zmenšeného septakordu. Hodnota takového střízlivého výroku odsuzuje každé žvanění o tvorbě; teprve Beethovenova věcnost umožnila zjednat právo estetickému zdání jako něčemu, co je beze zdání. Zkušenost z nesouhlasu mezi technikou, tím, co umělecké dílo chce, zvláště jeho expresivně mimetickou vrstvou, a jeho pravdivostním obsahem, způsobuje občas vzpoury proti technice. Pro její pojem je endogenní to, že se osamostatňuje na účet svého účelu, aby se stala samoúčelem jako naprázdno běžící zručnost. Proti tomu reagoval fauvismus v malířství či analogicky u Schön-

berga volná atonalita v opozici k orchestrálnímu lesku novoněmecké školy. V článku Problémy umělecké výuky[129] Schönberg, jenž více než kterýkoli jiný hudebník této doby trval na konzistentním řemesle, výslovně napadl víru v techniku jakožto jediné spasitelnou. Zvěcněná technika vede někdy ke korektivům, které se blíží něčemu „divokému", barbarskému, technicky primitivnímu či umění nepřátelskému. To, co se pregnantně nazývá moderním uměním, vynesl tento impuls, jenž se nemohl sám zkrotit, a přeměnil se tudíž všude znovu v techniku. Nebyl však nijak regresivní. Technika není nadbytek prostředků, nýbrž nashromážděná schopnost přizpůsobit se tomu, co věc sama od sebe objektivně požaduje. Tato idea techniky se někdy prosazuje spíše redukcí prostředků než jejich hromaděním a vyčerpáním. Schönbergovy úsporné Klavírní kusy op. 11 převyšují velkolepou nemotorností svých svěžích přístupů technicky instrumentaci Straussova Života hrdinova, z jehož partitury slyšíme skutečně pouze zlomek, takže prostředky již svému nejbližšímu účelu, akustickému vyjádření předmětu imaginace nepomáhají. Lze se ptát, zda druhá technika zralého Schönberga nezůstala pozadu za aktem suspenze techniky první. Ale ani osamostatnění techniky, které ji zamotává do její dialektiky, není pouze dědičným hříchem rutiny, jak se to jeví potřebě čistého výrazu. Svým spřízněním s obsahem má technika legitimní vlastní život. Umění obvykle potřebuje ve svých proměnách takové momenty, jichž se muselo vzdát. To, že dodnes byly umělecké revoluce reakční, se tím ani nevysvětluje, ani neomlouvá, ale přece s tím souvisí. Zákazy mají regresivní moment, a to i zákazy rozmařilé plnosti a komplexnosti: nakonec se tím onen moment uvolňuje, i když může být uspokojen i odmítáním. To je jedna z dimenzí v procesu zvěcňování. Když se asi deset let po druhé válce skladatelé nasytili postwebernovské punktuality, frapantně v Boulezově skladbě *Marteau sans maître*, proces se opakoval, tentokrát jako kritika ideologie absolutního znovuzačínání, „holé paseky". O čtyři desetiletí dříve mohl mít Picassův přechod od *Demoiselles d'Avignon* k syntetickému kubismu příbuzný smysl. Ve vznikání a zanikání technických alergií se projevují stejné historické zkušenosti jako v obsahu; tady obsah komunikuje s technikou. – Kantova

myšlenka účelnosti, která u něho nastoluje spojení mezi uměním a tím, co je přírodě vnitřní, je technice nejvíce příbuzná. To, čím se umělecká díla organizují jako účelná tak, jak je to odepřeno pouhé existenci, je jejich technika; jen skrze ni se stávají účelnými. Důraz na techniku v umění svou střízlivostí překvapuje šosáka: je na ní až příliš znát původ umění z prozaické praxe, jíž se umění děsí. Nikde se umění tolik samo neobviňuje z iluzornosti jako v nevyhnutelném technickém aspektu svého kouzla, protože pouze technikou, médiem své krystalizace, se umění vzdaluje od oné prozaičnosti. Technika zajišťuje, že umělecké dílo je více než aglomerátem toho, co fakticky existuje, a toto „více" je jeho obsahem.

V řeči umění jsou výrazy jako technika, *métier*, řemeslo synonyma. To ukazuje na anachronistický řemeslný aspekt, který neunikl Valéryho melancholické pozornosti. Tento aspekt přidává k existenci umění něco idylického ve věku, v němž nic pravdivé nesmí již být nevinné. Ale i tam, kde autonomní umění seriózně absorbovalo průmyslové postupy, zůstaly pro ně vnější. Masová reprodukovatelnost se pro ně nestala nijak imanentním formovým zákonem, jak by to identifikace s útočníkem ráda stvrdila. Právě ve filmu se pod společensko-ekonomickým tlakem rozestupují průmyslové a estetické momenty. Radikální industrializace umění, jeho neomezené přizpůsobení se dosaženému technickému standardu, koliduje s tím, co se v umění začlenění vzpírá. Snaží-li se technika najít místo úniku z industrializace, pak to dělá esteticky pořád na úkor imanentního propracování, a tím i techniky samé. To vnáší do umění archaický moment, který je kompromituje. Fanatická záliba mladých generací v jazzu proti tomu nevědomě protestuje a zároveň vyjevuje implicitní rozpor, neboť produkce, která se adaptovala na průmysl, nebo se alespoň tváří, jako by to udělala, zde svým charakterem bezmocně kulhá za uměleckými, kompozičními produktivními silami. Tendence k manipulaci náhody, konstatovaná dnes v nejrůznějších médiích, je bezpochyby kromě jiného též pokusem vyhnout se tomu, co není aktuální a co je jakousi nadbytečností řemeslného postupu v umění, aniž se umění vydává účelné racionalitě masové produkce. Otázce umění v technickém

věku, která je stejně nevyhnutelná, jako pro svou horlivost a společensky naivní slogan epochy příliš podezřelá, se lze zřejmě přiblížit pouze reflexí vztahu uměleckých děl k účelnosti. Jinak jsou umělecká díla jistě určena technikou jako něčím, co je samoúčelné. Jejich *terminus ad quem* má však své místo jedině v nich samých, nikoli mimo ně. Proto zůstává i technika ve své imanentní účelnosti „bez účelu", přičemž má však konstantně za model techniku mimoestetickou. Kantova paradoxní formulace vyjadřuje antinomický vztah, aniž jej antinomik vysvětlil: svou technizací, která je neodvolatelně spjata s účelnými formami, dostávají se umělecká díla do rozporu se svou bezúčelností. V uměleckém řemesle se produkty stávají účely, například jako aerodynamické formy zaměřené ke snížení odporu vzduchu, aniž ovšem židle takový odpor očekávají. Umělecké řemeslo je však mene tekel umění. Jeho neopominutelně racionální moment, který se soustřeďuje do jeho techniky, pracuje proti němu. Nikoli tak, jako by racionalita zabíjela nevědomí, substanci nebo cokoli: teprve technika uschopnila umění přijímat nevědomí. Ale čistě racionálně vypracované umělecké dílo by zrušilo právě kvůli své absolutní autonomii diferenci od empirické existence; přizpůsobilo by se, aniž ji napodobilo, svému protějšku, zboží. Od dokonalých, účelně racionálních výtvorů by již nebylo k rozeznání kromě toho, že nemá účel, což samozřejmě mluví proti němu. Totalita vnitřní estetické účelnosti umění ústí do problému účelnosti umění mimo jeho oblast, na nějž umění nemá odpověď. Stejně jako dříve platí soud, že striktně technické umělecké dílo se nezdaří, kdežto díla, která svou vlastní techniku omezují, jsou nekonsekventní. Jestliže je technika kvintesencí řeči umění, pak nicméně jeho řeč likviduje; z toho se nemůže vymanit. V umění stejně jako jinde nelze fetišizovat pojem technických produktivních sil. Jinak se stává reflexem technokracie, jež pod zdáním racionality je společensky zakuklenou formou moci. Technické produktivní síly neexistují pro sebe. Získávají svůj význam jedině ve vztahu ke svému účelu ve výtvoru, konecckonců ve vztahu k pravdivostnímu obsahu toho, co se píše, skládá či maluje. Ovšem taková účelnost prostředků není v umění průhledná. Účel se nezřídka skrývá v technologii, aniž techno-

logii lze bezprostředně měřit účelem. Jestliže tedy byla začátkem devatenáctého století objevena technika instrumentace a rychle dále rozvinuta, pak to jistě mělo saintsimonistické technokratické rysy. Vztah k účelu integrace výtvorů ve všech jejich dimenzích vystoupil teprve na pozdějším stupni, a samozřejmě pak znovu kvalitativně změnil orchestrální techniku samu. Propletenost účelu a prostředku v umění nabádá k opatrnosti před kategorickými soudy o jejich *quid pro quo*. Také je nejisté, zda přizpůsobení se mimoestetické technice je vnitřně esteticky bez dalšího pokrokem. Bylo by těžké to tvrdit o *Symphonie phantastique*, pandánu dřívějších světových výstav, ve srovnání s tehdejším pozdním Beethovenovým dílem. Od oněch dob má eroze subjektivního prostředkování – u Berlioze nedostatek vlastního kompozičního propracování –, které téměř zpravidla doprovází technizaci, i své škodlivé účinky na dílo: technologické umělecké dílo není a priori nijak soudržnější než to, které jako odpověď na industrializaci se obrací do sebe a často směřuje k efektu, jako je „účinek bez příčiny". Podstatné v úvahách o umění, žurnalisticky řečeno, v technickém věku, který se vyznačuje právě tak společenskými produktivními vztahy jako stavem produktivních sil, jež jsou těmito vztahy sevřeny, není ani tak adekvátnost umění technickému vývoji, jako spíše změna konstitutivních způsobů zkušenosti, které se v uměleckých dílech usazují. Otázka se týká světa estetických obrazů: předindustriální musel nenávratně padnout. Klíčový význam má věta, kterou začínaly Benjaminovy úvahy o surrealismu: „Snít o modré květině už dávno neodpovídá době."[130] Umění je mimésis světa obrazů a zároveň jeho osvětlení formami, jež jsou s to s ním zacházet. Ale svět obrazů se jako veskrze historický stává pochybeným fikcí světa, který poničil poměry, v nichž lidé žijí. Užití dostupných technických prostředků ve shodě s kritickým vědomím umění nevede z dilematu, zda a jak je umění možné, takové, jaké by se hodilo pro dnešek a jaké si představuje nepoučitelná naivita; naopak jakékoli řešení vyžaduje autentičnost formy zkušenosti, jež nemůže žádat bezprostřednost, kterou ztratila. Bezprostřednost estetického postoje je dnes jedině bezprostředním vztahem k universálnímu prostředkování. Fakt, že dnes člověk při

jakékoli procházce lesem, pokud vědomě nepočítá s nejodlehlejšími krajinami, slyší nad sebou hřmění tryskových letadel, prostě zbavuje nejen přírodu aktuálnosti jakožto předmět, třeba jako předmět lyrické oslavy. Mimetického impulsu se toto dotýká. Přírodní lyrika je zde anachronistická nejen svou látkou: její pravdivostní obsah zmizel. To pomůže vysvětlit anorganický aspekt tvorby Beckettovy stejně jako Celanovy. Netouží ani po přírodě ani po průmyslu; právě jeho integrace svádí k poetizaci, která již jednou byla stránkou impresionismu, a přispívá svou hřivnou k míru se skutečností, která je bez míru. Umění jako anticipovaná forma reakce nemůže již ani – pokud kdy vůbec mohlo – do sebe vtělit nedotčenou přírodu, ani průmysl, který ji spálil; nemožnost obojího je zřejmě skrytý zákon estetické bezpředmětnosti. Obrazy postindustriálního světa jsou obrazy mrtvoly: chtějí zabránit atomové válce zaklínáním, podobně jako před čtyřiceti lety surrealismus chtěl zachraňovat Paříž obrazem krav pasoucích se v ulicích, stejných jako ty, po nichž pak obyvatelstvo rozbombardovaného Berlína přejmenovalo Kurfürsterdamm.[131] Na každé umělecké technice leží ve vztahu k jejímu *telos* stín iracionality, opak toho, kvůli čemu ji kritizuje estetický iracionalismus; tento stín je anatéma techniky. Nicméně si lze z techniky odmyslit moment obecnosti stejně málo jako z celé nominalistické vývojové tendence. Kubismus nebo skladba s dvanácti pouze navzájem vztaženými tóny jsou podle své ideje obecné procedury ve věku negace estetické obecnosti. Napětí mezi objektivizující technikou a mimetickou podstatou uměleckých děl se vyrovnává v úsilí zachránit v trvání to, co je prchavé, plynoucí, pomíjivé, jako něco chráněného před zvěcněním a před tím, co je s ním spjato. Pojem umělecké techniky se pravděpodobně specifikoval jedině v tomto sisyfovském úsilí; je spřízněn s pojmem *tour de force*. V tom je ohnisko Valéryho teorie, která je racionální teorií estetické iracionality. Ostatně impuls umění k objektivizaci toho, co uplynulo, a nikoli toho, co zůstává, se může táhnout celými jeho dějinami. Hegel to nepoznal, a proto nerozpoznal v dialektice časové jádro jejího pravdivostního obsahu. Subjektivizace umění v celém devatenáctém století, která zároveň osvobodila jeho technické produktivní síly, ne-

obětovala ideu umění, nýbrž tím, že ji aktualizovala, vymodelovala ji čistěji než kdysi klasicistní čistota. Ovšem nejvyšší právo, jež tím mimetický impuls získal, se stává i nejvyšším bezprávím, protože trvání nakonec popírá objektivaci mimetického impulsu. Vinu je však třeba hledat v samé ideji umění, nikoli v jeho zdánlivém zániku.

Estetický nominalismus je proces odehrávající se ve formě a sám se stává formou: také v tom se prostředkuje obecné a zvláštní. Nominalistické zákazy apriorních forem jsou jako předpisy kanonické. Kritika forem je spjata s kritikou jejich formální přiměřenosti. Pro každou nauku o formách je prototypický relevantní rozdíl mezi uzavřeností a otevřeností. Otevřené formy jsou obecné druhové kategorie, které hledají rovnováhu s nominalistickou kritikou obecnosti. Ta se opírá o zkušenost, že jednota obecného a zvláštního, na niž si umělecká díla činí nárok, zásadně selhává. Žádná předem daná obecnost nepřijme bezkonfliktně zvláštnost, která nevyplývá z druhu. Věčná obecnost forem se stává inkompatibilní s jejich vlastním smyslem, neplní slib něčeho završeného, vyklenutého, v sobě spočívajícího. Slib se totiž týká toho, co je formám heterogenní, jež by pravděpodobně nikdy netrpělo identitu s nimi. Formy, které haraší, když jejich okamžik je pasé, křivdí formě samé. Forma, která je zpředmětněná proti tomu, co je v ní jiné, není již formou. Bachův cit pro formu, jenž v mnohém oponuje buržoaznímu nominalismu, netkví v respektu k tradičním formám, nýbrž v tom, že je bere jako plynulé, nebo správněji: nenechá je vůbec upevnit se, tedy nominalisticky z citu pro formu. To, co klišé, nikoli bez trpkosti, chválilo na románu jako nadání pro formu, mělo svou oprávněnost ve schopnosti udržovat formy v labilitě vůči tomu, co bylo zformováno, a ze smyslové sympatie je povolit místo toho je prostě zkrotit; ne tedy v jakkoli šťastném zacházení s formami jako takovými. Cit pro formy poučuje o jejich problematice: že začátek a konec hudební věty, vyvážená kompozice obrazu, scénické rituály, jako je smrt nebo svatba hrdinů, jsou marné kvůli své konvenčnosti; to, co je ztvárněno, neodměňuje formu ztvárnění. Stává-li se však rezignace na rituálnost v ideji otevřeného žánru – ten je často sám, jako například ron-

do, dosti konvenční – oproštěnou od lži nutnosti, pak je tato idea tím bezbrannější vůči konfrontaci s náhodností. Nominalistické umělecké dílo se má stát uměleckým dílem tím, že se zde organizuje čistě zdola místo toho, aby se mu organizační principy naoktrojovaly. Ale žádné umělecké dílo ponechané slepě sobě samému nemá v sobě takovou sílu organizace, která by mu vytyčovala závazné meze: vybavit dílo takovou silou by bylo skutečným fetišismem. Estetický nominalismus puštěný ze řetězu likviduje, stejně jako filosofická kritika Aristotela, každou formu jakožto zbytek duchovního bytí pro sebe. Končí v naprosté fakticitě, která je s uměním nesmiřitelná. Na Mozartovi, umělci s bezpříkladnou úrovní formy, by bylo možné ukázat, jak těsně se jeho nejsmělejší, a proto nejautentičtější formové struktury blíží nominalistickému rozkladu. Charakter uměleckého díla jakožto artefaktu je neslučitelný s postulátem oddat se čistě věci. Tím, že umělecká díla jsou dělána, přijímají moment uspořádání, „režie", který je pro nominalistickou senzibilitu nepřijatelný. V nedostatečnosti otevřených forem – pádným příkladem jsou Brechtovy potíže při psaní přesvědčivých závěrů jeho divadelních her – kulminuje historická aporie nominalismu v umění. Ostatně nelze ani opominout kvalitativní skok v celkové tendenci k otevřené formě. Starší otevřené formy se utvářely z forem tradičních, které modifikovaly, ale z nichž uchovaly více než obrys. Vídeňská klasicistní sonátová věta byla sice dynamická, ale uzavřená forma, a je to choulostivá uzavřenost; rondo, se záměrnou nezávazností vzájemné hry refrénu a mezivět, „kupletů", je rozhodně formou otevřenou. Ve struktuře kompozice však diference nebyla tak význačná. Od Beethovena po Mahlera bylo běžné sonátové rondo, které přeneslo provedení ze sonáty do ronda, a vyrovnalo tak herní ráz otevřené formy se závazností formy uzavřené. Mohlo se to stát proto, že sama rondová forma se nikdy zcela neupsala náhodnosti, nýbrž pouze se v duchu nominalistického věku a ve vzpomínce na daleko starší hudební typ, na střídání sboru a předzpěváka, přizpůsobila požadavku na nezávaznost jako již zavedená forma. Rondo se poddává spíše snadné standardizaci než dynamicky se vyvíjející sonáta, jejíž dynamičnost, přes svou uzavřenost, nepřipouští typizaci. Cit pro

formu, který v rondu evokoval náhodnost alespoň jako zdání, požadoval garance, aby se nerozbil žánr. Předformy ronda u Bacha, jako Presto v Italském koncertu, byly pružnější, méně strnulé, byly vzájemně více prokompovány než ronda Mozartova, která patřila do pozdějšího stadia nominalismu. Ke kvalitativnímu zvratu došlo, když místo oxymóra otevřené formy nastoupil postup, který se bez ohledu na druhy řídil nominalistickým příkazem: výsledky se paradoxně vyznačovaly větší uzavřeností, než tomu bylo v dřívějších snášenlivých výtvorech; nominalistický tlak na autentičnost odporuje hravým formám jakožto potomkům feudálního divertimenta. Vážnost u Beethovena je měšťanská. Náhodnost zasáhla charakter formy. Nakonec je náhodnost funkcí rostoucího strukturování. Lze tak vysvětlit zdánlivě periferní jevy, jako je časové zmenšování rozsahu hudebních skladeb, stejně jako malé formáty nejlepších obrazů Kleeových. Rezignace na čas a prostor ustoupily před krizí nominalistické formy až k redukci na pouhý bod indiference. *Action painting*, informel[132] či aleatorika mohou hnát moment rezignace do extrému: estetický subjekt se osvobozuje od břemene formování náhodnosti materiálu, jež je mu protichůdná a kterou dále snáší, neboť již nedoufá, že ji zvládne; přesouvá tak odpovědnost za její organizaci na samu náhodnost. Zisk je opět pochybný. Zákonitost formy, domněle vydestilovaná z náhodnosti a heterogennosti, zůstává sama heterogenní a pro umělecké dílo nezávazná; jakožto doslovná je umění cizí. Statistika se stává útěchou pro absenci tradičních forem. Tato situace má v sobě vzorec své kritiky. Nominalistická umělecká díla potřebují stále znovu zásah silné ruky, kterou kvůli svému principu utajují. V extrémně věcné kritice zdání tkví zdánlivost, která je možná stejně nezbytná jako estetické zdání všech uměleckých děl. V náhodných uměleckých produktech se často pociťuje nutnost podrobit je skutečně stylizující proceduře výběru. *Corriger la fortune* je mene tekel nominalistického uměleckého díla. Jeho *fortune* není tak hrozná, nýbrž je to spíše ono osudové pouto, z nějž by se umělecká díla mohla sama vyprostit od doby, kdy v antice nastolila proces proti mýtu. Na Beethovenovi, jehož hudba nebyla nominalistickým motivem podnícena méně než filosofie Hegelova, je nesrovna-

telné to, že naplnil zásah, který postulovala formová problematika, autonomií, svobodou subjektu, jenž dosáhl vědomí sebe sama. To, co se muselo z hlediska uměleckého díla ponechaného čistě sobě samému jevit jako násilí, Beethoven legitimoval z jeho obsahu. Svého jména není hodno umělecké dílo, které by si drželo na distanc náhodnost odporující jeho vlastnímu zákonu, neboť forma je svým vlastním pojmem jen formou něčeho a toto něco se nesmí stát pouhou tautologií formy. Ale nutnost tohoto vztahu formy k tomu, co je pro ni jiné, ji podkopává; forma nemůže jako čistota proti heterogennosti dospět k tomu, čím chce být právě jako forma, protože heterogennost potřebuje. Imanence formy v heterogennosti má však své hranice. Přesto by dějiny celého měšťanského umění nebyly vůbec možné jinak než jako úsilí antinomii nominalismu alespoň formovat, získávat formu z její negace, když ji nelze řešit. V tom nejsou dějiny moderního umění k dějinám filosofie pouze analogické, nýbrž jsou s nimi totožné. To, co Hegel nazýval vývojem pravdy, se odehrávalo jako týž vývojový proces jak v umění, tak ve filosofii.

Nutnost přimět nominalistický moment k objektivaci, jíž tento moment zároveň odporuje, plodí princip konstrukce. Ta je formou uměleckých děl, která jim již není ukládána jako hotová, ale ani z nich přímo nevystupuje, nýbrž vzniká jejich reflexí v subjektivním rozumu. Historicky pochází pojem konstrukce z matematiky; ve spekulativní filosofii Schellingově se stal poprvé předmětem věcného zájmu: měl uvést na společného jmenovatele difuzní náhodnost a potřebu formy. Tomu se pojem konstrukce v umění velmi blíží. Protože umění se již nemůže spoléhat na objektivitu universalií, a přitom svým vlastním pojmem je objektivací impulsů, objektivace se funkcionalizuje. Tím, že nominalismus rozbil příkrov forem, přesadil umění do plenéru daleko dříve, než se to stalo nemetaforickým programem. Myšlení stejně jako umění se stalo dynamickým. Je sotva nesprávné zobecnění, že nominalistické umění má šanci na objektivaci jedině v imanentním dění, v procesuálnosti každého díla. Ale dynamická objektivace, určení umění k bytí v sobě samém, obsahuje statický moment. V konstrukci se dynamičnost převrací ve statičnost: konstruovaný výtvor zůstává v klidu. Tím

naráží pokrok nominalismu na svůj vlastní strop. V literatuře byla prototypem dynamizace zápletka, v hudbě provedení. Na sebe soustředěný a svým účelem neprůhledný postup se stal v Haydnových provedeních objektivním základem pro určení toho, co bylo vnímáno jako výraz subjektivního humoru. Dílčí aktivita motivů, které sledují své zájmy a věří – jako ontologickému reziduu – ujištění, že právě tím slouží harmonii celku, připomíná zjevně horlivé, vychytralé a omezené počínání intrikánů, potomků hloupého čerta; jeho hloupost prosakuje dokonce i do emfatických výtvorů dynamického klasicismu, stejně jako přežívá v kapitalismu. Estetickou funkcí takových prostředků bylo dynamicky, děním, stvrdit proces podnícený singulárním prvkem, potvrdit to, co dílo bezprostředně klade, jeho premisy jako výsledek. Existuje druh lsti nerozumu, který odhaluje omezenost intrikána: tyranské individuum se stává afirmací takového procesu. Repríza v hudbě, která se houževnatě udržuje, ztělesňuje potvrzení a jako opakování něčeho vlastně neopakovatelného stejně i omezenost. Zápletka a provedení nejsou v díle pouze subjektivní činnosti, časové dění pro sebe. Reprezentují rovněž i v dílech uvolněný, slepý a sám sebe stravující život. Proti němu nejsou umělecká díla nadále hrází. Každá zápletka, v doslovném i přeneseném smyslu, říká: tak se to stává, tak je to venku. V charakteristice takového „*Comment c'est*"[133] se nic netušící umělecká díla, proniknuta něčím, co je v nich jiné, stávají svou vlastní povahou, pohybem k objektivaci, a motivována touto heterogenností. Je to možné proto, že jsou-li zápletka a provedení, subjektivní umělecké prostředky transplantovány do děl, přijímají v nich onen charakter subjektivní objektivace, který mají v realitě; společenské práci a její vlastní omezenosti vytýkají zde její potenciální nadbytečnost. Taková nadbytečnost je vskutku bodem koincidence umění a reálného společenského procesu. V čem je drama, sonátě podobný výtvor buržoazní éry, „zpracováno", totiž rozloženo do nejmenších motivů a zpředmětněno jejich dynamickou syntézou, v tom se ozývá, až do naprostých jemností, echo produkce zboží. Souvislost takového technického postupu s postupem materiálním, vyvíjejícím se od manufakturního období, není sice ještě osvětlena, ale je rozhodně evidentní. S nástupem zá-

pletky a provedení však přechází strojová produkce do uměleckých děl nejen jako heterogenní život, nýbrž i jako jejich vlastní zákon: nominalistická umělecká díla byla sama sebe neznající *tableaux économiques*. V tom je původ moderního humoru z filosofie dějin. Možná, že se strojovou výrobou mimo umění reprodukuje život. Je to prostředek pro účel. Ale ujařmuje všechny účely, až se opravdu sám absurdně stává účelem. V umění se toto opakuje v tom, že zápletky, provedení a děje stejně jako depravace a zločiny kriminálních románů, pohlcují všechno, co je zajímavé. Proti tomu řešení, k nimž míří, klesají k šabloně. Tak protiřečí reálná průmyslová výroba, svým vlastním určením pouze něco pro něco, tomuto určení, stává se o sobě pošetilou a pro estetické ingenium směšnou. Haydn, jeden z největších skladatelů, přisoudil tvorbou svých finále nicotnost dynamice, skrze niž se díla objektivizují, a učinil to pro umělecké dílo paradigmaticky; co se u Beethovena smí právem nazývat humorem, má své místo v téže vrstvě. Čím více se však zápletka a dynamika stávají samoúčelem – zápletka dosahuje tematické absurdity třeba v *Liaisons dangereux* –, tím komičtějšími se stávají i v umění; tím více se stává afekt, který se s touto dynamikou pojí, Zlostí nad ztraceným grošem,[134] momentem lhostejnosti k individuaci. Dynamický princip, od nějž umění velmi dlouho a naléhavě očekávalo homeostázu mezi obecností a zvláštností, se zamítá. Tento princip je citem pro formu zbaven kouzla, je chápán jako něco hloupého. Tato zkušenost sahá zpět až do poloviny devatenáctého století. Baudelaire, apologeta formy neméně než lyrik *vie moderne*, ji vyjádřil ve věnování ke *Spleen de Paris* větou, že může přestat, kde se mu zlíbí, i tam, kde se to v jeho četbě zlíbí čtenáři, „neboť nevážu jeho vzpurnou vůli na nekonečnou nit zbytečné zápletky".[135] To, co nominalistické umění organizovalo s pomocí dění, se nyní pranýřuje jako zbytečné, jakmile se zjistí záměr jeho funkce, jenž rozlaďuje. Korunní svědek celé estetiky *l'art pour l'art* skládá ve svém výroku fakticky zbraně: jeho *dégoût* zasahuje dynamický princip, který dílo ze sebe plodí jako něco, co existuje o sobě. Od té doby se zákon všeho umění stává jeho protizákonem. Tak jako v buržoazně nominalistickém uměleckém díle zastarala statická apriornost formy, tak nyní zastarává estetická dynamika, ve sho-

dě se zkušeností poprvé formulovanou Kürnbergerem, ale pronikající každou řádku, každý verš Baudelairův, že totiž život již není. To se v situaci současného umění nezměnilo. Procesuálnost předstihuje kritika zdání, a nikoli prostě jako kritika estetické obecnosti, nýbrž jako kritika pokroku uprostřed reálně stálé stejnosti. Proces je demaskován jako opakování, a stává se proto pro umění obtížným. V moderně je zašifrován postulát umění, které se dále nesklání před disjunkcí statičnosti a dynamičnosti. Indiferentně vůči vládnoucímu klišé vývoje vidí Beckett svou úlohu v tom, aby se pohyboval v nekonečně malém prostoru, v bodě bez rozměrů. Tento estetický princip konstrukce by byl jako princip *il faut continuer* mimo statičnost; i mimo dynamičnost jako princip stání na místě, a tím přiznání její zbytečnosti. Ve shodě s tím směřují všechny konstruktivistické techniky v umění ke statičnosti. *Telos* dynamičnosti toho, co je stále stejné, je neštěstím; tomu se Beckettovo dílo dívá do očí. Vědomí poznává omezenost pokroku, který se neomezeně spokojuje sám se sebou, jako iluzi absolutního subjektu, a společenská práce se esteticky vysmívá buržoaznímu patosu, jakmile nadbytečnost práce nabyla reálného dosahu. Dynamičnosti uměleckých děl brání jak naděje na odstranění práce, tak hrozba smrti chladem; obojí se v dynamičnosti objektivně hlásí, sama od sebe si nemůže vybrat. Potenciál svobody, který se v ní projevuje, je zároveň blokován společenským řádem, a není proto ani pro umění podstatný. Odtud pochází ambivalence estetické konstrukce. Právě tak může konstrukce kodifikovat rezignaci zeslabeného subjektu a učinit absolutní odcizení věcí umění, které chtělo opak, stejně jako anticipovat *imago* smířeného stavu, jenž by sám byl nad statičností a dynamičností. Četná příčná spojení s technokracií vedou k podezření, že konstrukční princip zůstává esteticky poslušný řízeného světa; může ale skončit v dosud nepoznané estetické formě, jejíž racionální organizace naznačuje odstranění všech kategorií řízení i jejich reflexe v umění.

Před emancipací subjektu bylo umění nesporně, v jistém smyslu bezprostředněji, sociální než potom. Autonomie umění, jeho

osamostatnění se vůči společnosti, byla funkcí buržoazního vědomí svobody, jež bylo samo pevně spjato se sociální strukturou. Dříve, než se toto vědomí utvořilo, umění o sobě bylo sice v rozporu se společenskou mocí a jejím prodloužením v *mores*, ne však v rozporu se sebou. Konflikty existovaly desultorně od doby, kdy Platón odsoudil umění ve svém státě, nikdo však nemohl koncipovat ideu zásadně opozičního umění a sociální kontroly působily daleko příměji než v buržoazní éře až po nástup totálních států. Na druhé straně buržoazie integrovala umění úplněji než kterákoli dřívější společnost. Pod tlakem rostoucího nominalismu se jasně projevil společenský ráz umění, latentně vždy existující; v románu je to nesrovnatelně evidentnější než třeba ve vysoce stylizovaném a rezervovaném rytířském eposu. Proud zkušeností, které se nadále neusměrňují do apriorních druhů, potřeba konstituovat z těchto zkušeností formu zdola jsou již ze svého čistě estetického hlediska, bez ohledu na obsah, „realistické". Vztah obsahu ke společnosti, z níž obsah pochází a není nadále předem sublimován principem stylizace, se stává především podstatně méně narušeným, a to nejen v literatuře. Dokonce i takzvané nízké druhy získaly od společnosti odstup, i tam, kde jako atická komedie tematizovaly každodenní občanské vztahy a procesy; útěk do země nikoho není Aristofanovou pitvornou maskou, nýbrž podstatným momentem jeho formy. Jestliže je umění svou jednou stránkou, jako produkt společenské práce, vždy *fait social*, pak tím, že se stává buržoazním, zjevně vystoupí jeho společenský aspekt. Předmětem takového umění je pojednávat o vztahu artefaktu k empirické společnosti; na začátku tohoto vývoje je Don Quijote. Ale umění není společenské ani kvůli modu svého vytváření, v němž se vždy koncentruje dialektika produktivních sil a produktivních vztahů, ani kvůli původu svého látkového obsahu. Spíše se stává společenským svou opozicí vůči společnosti, a tuto pozici zaujímá teprve jakožto autonomní. Tím, že se v sobě krystalizuje jako něco vlastního místo toho, aby vyhovělo existujícím společenským normám a kvalifikovalo se jako „společensky užitečné", kritizuje společnost pouhou svou existencí, pro niž ji zavrhují puritáni všech vyznání. Není nic čistého, strukturovaného podle svého imanen-

tního zákona, co by nevykonávalo implicitní kritiku, neodhalovalo ubohost prostřednictvím situace, jež se vyvíjí směrem k totální směnné společnosti: v ní je všechno určeno pouze něčím jiným. Asociálnost umění záleží v určité negaci určité společnosti. Autonomní umění se svým zřeknutím se společnosti, které se rovná sublimaci prostřednictvím formového zákona, samozřejmě nabízí právě jako vehikl ideologie: společnost, jíž se děsí, nechává v distanci a ani ji neobtěžuje. Je také více než pouhou ideologií: společnost je nejen negativita, kterou estetický formový zákon odsuzuje, nýbrž i ve své nejproblematičtější podobě kvintesence produkujícího a reprodukujícího se lidského života. Od tohoto momentu se umění mohlo osvobodit stejně málo jako od kritiky, pokud se společenský proces neozřejmil jako proces sebeničení; není v moci umění, které je činností zbavenou soudu, záměrně oddělit oba momenty. Čistá produktivní síla, jako je estetická, jednou osvobozená od heteronomního diktátu, objektivně je protějškem spoutaných sil, ale i paradigmatem osudového jednání soustředěného na sebe. Umění se udržuje při životě jedině svou rezistenční silou; jestliže se nezvěcňuje, pak se stává zbožím. To, čím přispívá společnosti, není komunikace s ní, nýbrž něco velmi prostředkovaného, je to odpor, v němž se díky vnitřně estetickému vývoji reprodukuje vývoj společenský, aniž jej umění napodobuje. Radikální moderna střeží s rizikem svého sebezrušení natolik imanenci umění, že připouští společnost pouze v nejasné podobě, jako ve snech, s nimiž se umění odjakživa srovnávalo. Nic společenského není v umění přímo, ani tam, kde o to umění usiluje. Není to tak dávno, co se musel společensky angažovaný Brecht, aby nějak napomohl svému postoji k uměleckém vyjádření, vzdálit od společenské reality, na niž jeho díla mířila. Potřeboval jezuitské postupy, aby to, co psal, maskoval jako socialistický realismus, a vyhnul se tak inkvizici. Hudba prozradí každé umění. Jakkoli se v ní společnost, její pohyb a rozpory zdají být pouze stínové, přece z ní mluví, ale potřebují identifikaci, a tak je tomu v každém umění. Tam, kde se zdá, že umění zrcadlí společnost, stává se něčím více než „jakoby". Brechtova Čína není, z opačných motivů, méně stylizovaná než Schillerova Messina. Všechny morální soudy o románo-

vých nebo dramatických postavách byly nicotné, dokonce i když zjednaly právo původním vzorům; diskuse o tom, zda pozitivní hrdina smí mít negativní rysy, zůstávají tak slabomyslné, jak znějí tomu, kdo je zaslechne mimo jejich okruh. Forma působí jako magnet, který pořádá prvky z empirie způsobem, jenž je odcizuje ze souvislosti jejich mimoestetické existence, a jen tím se mohou zmocnit mimoestetické esenee. Naopak využitím těchto prvků se v praxi kulturního průmyslu spojuje otrocký respekt vůči empirickému detailu, bezchybné zdání fotografické věrnosti pouze tím úspěšněji s ideologickou manipulací. V umění působí jako společenský jeho imanentní pohyb proti společnosti, nikoli jím manifestované stanovisko. Jeho historický gestus odráží od sebe empirickou realitu, jejíž částí však umělecká díla jako věci jsou. V tom, jak dalece lze z uměleckých děl predikovat společenskou funkci, tkví jejich bezfunkčnost. Svou diferencí od začarované skutečnosti negativně ztělesňují stav, v němž to, co je, má najít své správné místo, to jest své vlastní. Jejich kouzlo znamená ztrátu kouzla. Jejich společenská podstata potřebuje dvojí reflexi: jejich bytí pro sebe a jejich relace ke společnosti. Podvojný charakter uměleckých děl se manifestuje ve všech jejich projevech; proměňují se a odporují samy sobě. Bylo přijatelné, že sociálně pokrokoví kritici vytýkali programu *l'art pour l'art*, často svázanému s politickou reakcí, fetišismus v pojmu čistého, pouze sobě samému postačujícího uměleckého díla. V jejich výtkách je správné to, že umělecká díla, produkty společenské práce, podřízená svému formovému zákonu nebo jej vytvářející, se uzavírají vůči tomu, čím sama jsou. Potud by mohlo být každé umělecké dílo postiženo verdiktem falešného vědomí a přičteno k ideologii. Formálně jsou umělecká díla, bez ohledu na to, co říkají, ideologií v tom, že pokládají a priori duchovno za něco nezávislého na podmínkách jeho materiální produkce, a proto vnitřně vyššího a existujícího mimo prvotní vinu v oddělení tělesné a duševní práce. To, co se touto vinou stalo vyšším, je jí zároveň sníženo. Proto se umělecká díla nevyčerpávají svým pravdivostním obsahem v pojmu umění; teoretikové *l'art pour l'art,* jako Valéry, na to upozornili. Ale jejich provinilý fetišismus diskvalifikuje umělecká díla stejně málo jako nějaké jiné pro-

vinění; neboť nic ve společensky universálně prostředkovaném světě nestojí mimo svou souvislost viny. Pravdivostní obsah uměleckých děl, který je i jejich společenskou pravdou, má však za podmínku fetišovost. Princip bytí pro jiné, zdánlivě opak fetišismu, je principem směny a maskuje se v něm moc. Pouze to, co se nepodřizuje moci, reprezentuje, co je bez ní; pouze to, co je neužitečné, může zastoupit zakrnělou užitnou hodnotu. Umělecká díla jsou reprezentanty věcí, které dále nedeformuje směna, zisk a falešné potřeby znehodnoceného člověka. V totálním zdání je zdání bytí děl pro sebe maskou pravdy. Marxův výsměch směšně nízké odměně, kterou dostal Milton za Ztracený ráj, jenž se přece na trhu neosvědčil jako společensky užitečná práce,[136] je jako její denunciace nejsilnější obhajobou umění proti buržoaznímu funkcionalizování, které pokračuje ve svém nedialektickém společenském zatracování umění. Osvobozená společnost by byla mimo iracionalitu svého *faux frais* a mimo užitkovou racionalitu účelu a prostředku. Užitečnost se šifruje do umění a je zdrojem jeho sociální výbušnosti. Jsou-li magické fetiše jedním ze společenských kořenů umění, pak zůstává uměleckým dílům přimíšen fetišistický prvek, který se vymkl z fetišismu zboží. Nemohou jej ze sebe ani vyloučit ani jej popřít; také společensky je emfatický moment zdání v uměleckých dílech jakožto korektiv organon pravdy. Umělecká díla, jež netrvají tak fetišisticky na své soudržnosti, jako by byla absolutnem, jímž přece být nemohou, jsou od počátku bezcenná; další existence umění je však zřejmě povážlivá, jakmile si svůj fetišismus uvědomí a – jako od poloviny devatenáctého století – trvá na něm. Umění nemůže obhajovat klam tím, že bez něj by neexistovalo. To je žene do aporie. Čeho dosáhne, když ji na chvilku překročí, je pouze nahlédnutí racionality její iracionality. Umělecká díla, která se chtějí reálnými a nanejvýš problematickými politickými zásahy fetišismu zbavit, se zpravidla společensky zaplétají nevyhnutelnou a marně vychvalovanou simplifikací do falešného vědomí. V krátkodeché praxi, které se slepě upisují, se prodlužuje jejich vlastní slepota.

Objektivace umění, z hlediska společnosti mimo ně jeho fetišismus, je sama jako produkt dělby práce společenská. Proto není

třeba vztah umění ke společnosti hledat převážně ve sféře recepce. Je v tom, co jí předchází: v produkci. 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. Lidské reakce na umělecká díla jsou odedávna krajně zprostředkované, nevztahují se k objektu přímo; dnes se toto děje celospolečensky. Zkoumání účinků nedosahuje ani k umění jako společenskému jevu, ani nesmí, jak si to uzurpovalo pod pozitivistickým vlivem, vůbec diktovat umění normy. Heteronomie, která se umění připisovala normativním výkladem fenoménů recepce, předstihla jako ideologické pouto všechnu ideologičnost, jež mohla být inherentní jeho fetišizaci. Umění a společnost konvergují v obsahu, nikoli v tom, co je vůči uměleckým dílům vnější. To se týká i dějin umění. Kolektivizace individua jde na účet společenské produktivní síly. V dějinách umění se opakují reálné dějiny díky vlastnímu životu produktivních sil, z dějin pocházejících a potom od nich oddělených. Na tomto se v umění zakládá vzpomínka na minulost. Umění ji chrání a zpřítomňuje tím, že ji mění: to je společenské vysvětlení jeho časového jádra. Tím, že se umění odříká praxe, stává se schématem společenské praxe: každé autentické umělecké dílo je vnitřním převratem. Zatímco však společnost kvůli identitě sil a vztahů dosahuje v umění toho, že se v něm rozplývá, má naopak umění, byť to právě bylo umění nejpokročilejší, v sobě tendenci ke svému zespolečenštění, ke své sociální integraci. Ta mu však nepřináší, jak se tím chlubilo pokrokumilovné klišé, spravedlivé požehnání dodatečným potvrzením. Většinou recepce obrušuje to, v čem díla byla určitou negací společnosti. Díla obvykle působí kriticky v době, kdy se objeví; později se v nemalé míře neutralizují i kvůli poměrům. Neutralizace je společenská cena za estetickou autonomii. Jsou-li však jednou umělecká díla pohřbena v panteonu kulturních statků, pak jsou i sama poškozena ve svém pravdivostním obsahu. V řízeném světě je neutralizace universální. Když se kdysi surrealismus ohradil proti fetišizaci umění jakožto zvláštní sféry, byl přece jako umění, jímž ovšem byl, nucen překročit čistou podobu

protestu. Malíři, u nichž, jako u Andrého Massona, nerozhodovala kvalita *peinture*, realizovali rovnováhu mezi skandálem a společenskou recepcí. Nakonec se stal Salvador Dalí eminentním malířem *society*, Lászlem nebo van Dongenem generace, která ráda považovala sama sebe za „*sophisticated*" kvůli vágnímu pocitu krizové situace, jež se v každém případě stabilizovala na desetiletí. Tím byl založen další falešný život surrealismu. Moderní proudy, v nichž obsahy zatížené šokem zničily formový zákon, jsou předurčeny k tomu, aby se paktovaly se světem, který mile přijímá nesublimovanou látkovost jako samozřejmou, jakmile se osten odstraní. Ve věku totální neutralizace si ovšem falešné smíření razí cestu též ve sféře radikálně abstraktního malířství: nepředmětnost se hodí k ozdobě stěn v bytech nových blahobytných vrstev. Zda se tím snižuje též imanentní kvalita, je nejisté; oduševnění, s nímž reakcionáři zdůrazňují toto nebezpečí, mluví proti tomu. Skutečně idealistické by bylo lokalizovat vztah umění a společnosti pouze do společensko-strukturních problémů jako sociálně zprostředkovaných. Dvojí charakter umění, jako autonomie a *fait social*, se projevuje vždy znovu ve zřetelných závislostech a konfliktech obou sfér. Často existují přímé společensko-ekonomické zásahy do umělecké produkce: v dnešní době například dlouhodobými smlouvami malířů s obchodníky s uměním, kteří podporují to, co se z hlediska uměleckého řemesla nazývá vlastní notou nebo bez obalu návnadou. To, že německý expresionismus kdysi tak rychle vyprchal, mohlo mít umělecké důvody v konfliktu mezi ideou díla, které zamýšlel, a specifickou idejí absolutního křiku. Expresionistická díla by se zcela nepodařila, kdyby nezradila sebe sama. Spolupůsobilo dále i to, že žánr politicky zastaral, když se jeho revoluční impetus nerealizoval a když Sovětský svaz začal radikální umění pronásledovat. Není však třeba zatajovat, že autoři tehdy nepřijímaného hnutí – tím se stalo teprve o čtyřicet či padesát let později – byli nuceni žít, jak se říká v Americe, *to go commercial*; mohlo by se to demonstrovat na většině německých expresionistických spisovatelů, kteří přežili první světovou válku. Sociologicky lze na osudu expresionistů studovat primát buržoazního pojetí zaměstnání nad čistou potřebou vyjádření, která jakkoli byla naiv-

ní a povrchní, expresionisty inspirovala. V buržoazní společnosti jsou umělci stejně jako všichni, kdo produkují duševně, nuceni dělat to dále, jakmile se jednou zavedou jako umělci. Vysloužilí expresionisté si nikoli neradi volili slibná, na trhu módní témata. Nedostatek imanentní potřeby produkce, při současném hospodářském tlaku na její pokračování, se přenáší na produkt jako jeho objektivní bezvýznamnost.

V typech prostředkování mezi uměním a společností je prostředkování látkové, otevřené nebo zastřené zacházení se společenskými náměty, nejpovrchnější a nejklamnější. Věta, že socha Nosiče uhlí společensky říká a priori více než socha bez proletářských hrdinů, se bezmyšlenkovitě odříkává koneckonců pouze tam, kde umění je podle lidovědemokratického jazykového úzu striktně „mínění utvářející", je zapojeno jako vlivný faktor do reality a podřízeno jejím účelům většinou proto, aby stupňovalo výrobu. Meunierův idealizovaný Nosič uhlí se podřizoval včetně svého realismu buržoazní ideologii, která se tedy vypořádala s tehdy ještě viditelným proletariátem tak, že potvrdila též jeho krásné lidství a ušlechtilou fysis. Právě nelíčený naturalismus se často spojuje s deformovaným buržoazním charakterem, s potlačeným, psychoanalyticky řečeno, análním potěšením. Povrchně se kochá bídou a sešlostí, které kritizuje; Zola velebí podobně jako autoři krve a půdy plodnost a používá antisemitského klišé. V tematické vrstvě nelze vést hranici mezi agresivitou a konformismem obžaloby. Interpretační pokyn pro sbor agitpropu nezaměstnaných, že se má zpívat ošklivě, mohl kolem roku 1930 fungovat jako průkaz smýšlení, i když to sotva kdy svědčilo o pokrokovém vědomí; vždy však bylo nejisté, zda umělecký postoj charakterizovaný hrubostí a syrovostí takové jevy v realitě odhaluje nebo se s nimi identifikuje. Denunciace by byla zřejmě možná pouze v tom, co v látku věřící sociální estetika zanedbává, totiž ve ztvárnění. Po společenské stránce rozhoduje v uměleckých dílech to, co mluví v jejich formových strukturách z obsahu. Kafka, v jehož dílech se monopolní kapitalismus objevuje jen vzdáleně, kodifikuje v odpadu řízeného světa věrněji a silněji, co se děje s člověkem v totálním společenském poutu, než romány o zkorumpovaných průmyslových trustech. To, že

forma je centrem společenském obsahu, lze u Kafky konkretizovat na jeho jazyce. Často se obracela pozornost na věcnost, na kleistovský ráz Kafkova jazyka, a s ním stejnorodí čtenáři poznali protiklad mezi objektivními procesy a událostmi, jež se vyčleňují imaginárním charakterem tak střízlivého líčení. Ale tento kontrast je produktivní nejen tím, že quasirealistická deskripce hrozivě přibližuje nemožnost. Zároveň kritika realistických rysů Kafkovy formy, kritika, která pro angažované uši zní příliš artistně, má svůj společenský aspekt. Některými těmito rysy se Kafka stává přijatelným jako ideál pořádku, možná prostého života a skromné činnosti na vykázaném místě, ideál, jenž se sám stává zástěrkou sociální represe. Jazykový habitus takového a ne jiného bytí je prostředkem, v němž se společenské pouto esteticky vyjevuje. Kafka se má moudře na pozoru, aby je jmenoval, jako by jinak mohlo být zlomeno kouzlo, jehož nepřekonatelná všudypřítomnost definuje prostor Kafkova díla a které, jako jeho a priori, se nemůže stát tématem. Jeho jazyk je organon oné konfigurace pozitivismu a mýtu, jež se stává teprve nyní společensky zcela průhlednou. Zvěcněné vědomí, které předpokládá a potvrzuje nevyhnutelnost a nezměnitelnost existence, je jako dědictví starého kouzla novou podobou mýtu o tom, co je stále stejné. Kafkův epický styl je ve svém archaismu mimésis zvěcnění. Jestliže se jeho dílo musí zřeknout transcendence mýtu, pak se v něm ozřejmuje společenská souvislost klamu prostřednictvím toho, jak ji vyjadřuje, prostřednictvím jazyka. V Kafkově popisu je nesmyslnost tak samozřejmá, jakou se stala ve společnosti. Sociálně němé jsou produkty, které plní svou povinnost tím, že společenskost, o níž pojednávají, reprodukují *tel quel* a takovou látkovou výměnu s druhou přírodou považují za oslavu umění jakožto odrazu. Umělecký subjekt je sám o sobě společenský, nikoli soukromý. Společenským se však v žádném případě nestává nucenou kolektivizací nebo výběrem tematické látky. Ve věku represivního kolektivismu má umění sílu k odporu proti kompaktní majoritě – odporu, který se stal kritériem díla a jeho společenské pravdy –, v osamělém a nechráněném produkujícím subjektu, aniž se tím však vylučují kolektivní formy produkce, jako například ateliér skladatelů, jejž si představoval

Schönberg. Tím, že se umělec staví ve své produkci vždy též negativně ke své vlastní bezprostřednosti, podřizuje se bezděčně něčemu společensky obecnému: při každé zdařilé korektuře se mu dívá přes rameno celkový subjekt, který však ještě nedozrál. Kategorie umělecké objektivity souvisí se společenskou emancipací, v níž se objekt svým vlastním impetem osvobozuje od společenské konvence a kontroly. Přitom se umělecká díla nesmějí spokojit s nejasnou a abstraktní obecností, jako to bylo v klasicismu. Rozpolcenost, a tím konkrétní historický stav toho, co je dílům heterogenní, je jejich podmínkou. Jejich společenská pravdivost závisí na tom, že se otvírají tomuto obsahu. Obsah se stává jejich látkou, kterou si utvářejí, stejně jako jejich formový zákon neuhlazuje rozpolcení, nýbrž tím, že od nich vyžaduje své ztvárnění, činí z něj svou vlastní věc. – Jak hluboký, a ještě podstatně temný, je podíl vědy na vývoji uměleckých produktivních sil, jak silně společnost zasahuje do umění právě metodami, jimž se naučila od vědy, tak málo se tím umělecká produkce přece stává vědeckou, i kdyby to byla produkce integrálního konstruktivismu. Všechny vědecké objevy ztrácejí v umění svůj doslovný charakter: je to zřejmé v modifikaci opticko-perspektivních zákonů v malířství nebo v přirozených vztazích svrchních tónů v hudbě. Když umění zastrašené technikou usiluje o to, aby si zachovalo své místečko tím, že ohlásí svůj vlastní přechod k vědě, pak nepoznává místo vědy v empirické realitě. Na druhé straně nelze ani estetický princip stavět proti vědám jako posvátný, jak to s oblibou činil iracionalismus. Umění není nezávazný kulturní doplněk vědy, nýbrž je vůči ní v kritickém napětí. To, co je třeba vytknout například současným duchovním vědám jako jejich imanentní nedostatečnost, totiž jejich nedostatek ducha, je vždy téměř současně i nedostatkem estetického smyslu. Ne nadarmo je osvědčená věda podnícena k zuřivosti, kdykoli se v jejím okruhu vyskytne něco, co věda připisuje jako atribut umění, aby ve své vlastní činnosti měla pokoj; že někdo může psát umělecká díla, činí ho pro vědu podezřelým. Hrubost myšlení je neschopnost diferencovat ve věci samé, a diferencovanost je estetická kategorie stejně jako kategorie poznání. Vědu a umění nelze slučovat, ale kategorie, jež v nich platí, nejsou absolutně roz-

dílné. Konformistické vědomí chce opak, neboť je jednak neschopné rozlišit obě sféry, jednak nemá vůli nahlédnout, že v neidentických oblastech působí identické síly. Totéž platí i pro morálku. Brutalita vůči věcem je potenciálně brutalitou vůči člověku. Syrovost, subjektivní jádro zla, je v umění, pro něž je bezpodmínečný ideál dokonale vypracované formy, a priori negována: tím, a nikoli vyhlašováním morálních tezí nebo snahou dosáhnout morálních účinků, se umění podílí na morálce a spojuje se se společností více hodnou člověka.

Společenské boje a třídní vztahy se odrážejí ve struktuře uměleckých děl; politické pozice, jež umělecká díla sama zaujímají, jsou proti tomu epifenomény a většinou narušují vypracování uměleckých děl, a tím nakonec i jejich společenský obsah. Jen smýšlení znamená málo. Lze se přít o to, jak dalece atická tragédie, i Euripidova, zaujímala stanovisko v prudkých sociálních konfliktech epochy: základní tendence tragické formy proti mytickým látkám, uvolnění osudového pouta a zrození subjektivity však svědčí právě tak o společenské emancipaci od feudálně rodinných souvislostí jako v kolizi mezi mytickým právem a subjektivitou o antagonismu mezi osudovou mocí a humanitou probuzenou ke zralosti. To, že tendence filosofie dějin stejně jako tento antagonismus se staly apriorností formy místo toho, aby byly pojednány prostě látkově, propůjčuje tragédii její společenskou substancialitu: společnost se v ní projevuje tím autentičtěji, čím méně je předmětem intence. Stranická zaujatost, která je ctností uměleckých děl neméně než člověka, žije v hloubce, v níž se společenské antinomie stávají dialektikou forem: tím, že umělci pomáhají vyjádřit antinomie syntézou výtvoru, dělají po společenské stránce svou věc. K takovým úvahám se cítil ve svém pozdním období nucen sám Lukács. Ztvárňování, které artikuluje rozpory, jež jsou němé a beze slov, nabývá tím rysů praxe, která prostě neutíká před praxí reálnou; toto ztvárňování naplňuje sám pojem umění jakožto chování. Je podobou praxe a nemusí se omlouvat za to, že nejedná přímo: dokonce by nemohlo ani tehdy, kdyby chtělo, politický účinek takzvaného angažovaného umění je nanejvýš nejistý. Společenská stanoviska umělců mohou mít svou funkci při průniku do konformního vědomí, ve vývoji

děl však ustupují do pozadí. O pravdivostním obsahu Mozartových děl nic nevypovídá to, že při Voltairově smrti vyjadřoval příšerné názory. V době, kdy se umělecká díla objeví, nelze ovšem abstrahovat ani od toho, co chtějí; kdo oceňuje Brechta jedině podle jeho uměleckých hodnot, se s ním míjí neméně než ten, kdo o jeho významu soudí podle jeho tezí. Imanence společnosti v díle je podstatným společenským vztahem umění, nikoli imanence umění ve společnosti. Protože společenský obsah umění nesídlí mimo jeho *principium individuationis*, nýbrž má své místo v individuaci, jež sama je něčím sociálním, je vlastní společenská podstata umění zahalena a lze se jí zmocnit teprve jeho interpretací.

Pravdivostní obsah se však mohl potvrzovat dokonce i v uměleckých dílech, která jsou vnitřně spjata s ideologií. Ideologie jako společensky nutné zdání je stejně nutně také vždy i zkreslenou podobou pravdy. Prahem mezi společenským vědomím estetiky a šosáctvím je to, že estetika reflektuje společenskou kritiku ideologičnosti uměleckých děl místo toho, aby ji mechanicky opakovala. Modelem pravdivostního obsahu díla ve svých intencích naprosto ideologického je Stifter. Ideologická jsou nejen zvolená konzervativně-restaurační témata *a fabula docet*, nýbrž i objektivistické zacházení s formou, které sugeruje mikrologicky jemnou empirii, smysluplně správný život, o němž nechává vyprávět. Proto se Stifter stal modlou buržoazie, která se retrospektivně jeví jako ušlechtilá. Vrstvy, jež mu zajišťovaly jeho zpola esoterickou popularitu, časem odpadávaly. To však o něm neříká poslední slovo, protože smířenost a smířlivost jeho pozdní fáze se přeháněly. Objektivita zde tuhne do masky a vzývaný život se stává obranným rituálem. V excentricitě průměrnosti prosvítá umlčené a potlačené utrpení odcizeného subjektu a nesmířený život. Ponuré a sinalé je světlo, které padá na jeho zralou prózu, jako by byla alergická na štěstí z barvy; je téměř redukována na grafiku vyloučením toho, co je rušivé a tíživé v sociální realitě, jež je se smýšlením básníka stejně neslučitelná jako s epickou apriorností, kterou pevně převzal od Goetha. To, co se proti vůli této prózy stalo diskrepancí mezi její formou a již kapitalistickou společností, přechází do jejího výrazu. Ideologická

přepjatost propůjčuje jeho dílu prostředkovaně jeho neideologický pravdivostní obsah, jeho převahu nad každou literaturou, která poskytuje člověku klid a útěchu bezpečného útočiště v přírodě a získává mu autentickou kvalitu, kterou obdivoval Nietzsche. Stifter je ostatně paradigmatem pro to, jak málo se básnická intence, dokonce i uměleckým dílem přímo ztělesněný a zastoupený smysl, rovná jeho objektivnímu obsahu; obsah je u něho opravdu negací smyslu, ale neexistoval by, kdyby tento smysl nebyl významem uměleckého díla a nebyl pak jeho vlastní strukturou zrušen a proměněn. Afirmace se stává šifrou zoufalství a nejčistší negativita obsahu má v sobě, jak to u Stiftera bývá, zrnko afirmace. Lesk, jímž se dnes třpytí všechna umělecká díla tabuizující afirmaci, je zjevením afirmativního *ineffabile*, vystoupením nejsoucnosti, jako by byla. Jeho nárok být se rozplývá v estetickém zdání, to, co není, se však tím, že se jeví, stává příslibem. Konstelace jsoucího a nejsoucího je utopickou podobou umění. I když je tlačeno k absolutní negativitě, není právě kvůli ní něčím absolutně negativním. Umělecká díla neprojevují antinomickou podstatu afirmativního prvku teprve ve svém vztahu ke jsoucnosti jako ke společnosti, nýbrž imanentně, a tím ji zastírají pološerem. Žádná krása se dnes již nemůže vyhnout otázce, zda je opravdu krásná, a nikoli získaná nelegitimní afirmací. Averze vůči uměleckému řemeslu je nepřímo špatným svědomím celého umění, které se probouzí při zaznění každého akordu, tváří v tvář každé barvě. Společenská kritika umění to nepotřebuje zjišťovat právě zvenčí: je produktem vnitřně estetických formací. Vystupňovaná citlivost estetického smyslu se asymptoticky blíží společensky motivované citlivosti vůči umění. – Ideologii a pravdu nelze v umění od sebe nějak čistě rozlišit. Není v něm jedno bez druhého a taková reciprocita svádí právě tak k ideologickému zneužití, jako povzbuzuje k sumárnímu vyřízení ideologie ve stylu holé paseky. Od utopie sobě rovného bytí uměleckých děl je pouze krok k zápachu nebeských růží, které umění střásá do pozemského života, stejně jako to podle Schillerovy tirády dělají ženy. Čím nestydatěji společnost přechází k totalitě, v níž jako všemu i umění vykazuje jeho místo, tím úplněji se umění polarizuje do ideolo-

gie a protestu; a tato polarizace je pro umění sotva dobrá. Absolutní protest je omezuje a obrací je mimo jeho vlastní raison d'être, ideologie je zmenšuje na chudou a autoritativní kopii reality.

V kultuře obnovené po katastrofě nabývá umění pouhou existencí, bez ohledu na každý svůj obsah a dosah,[137] právě ideologičnosti. Ve své disproporci k minulé a hrozící hrůze je odsouzeno k cynismu; dokonce i tam, kde je s hrůzou konfrontováno, odvrací se od ní. Jeho objektivace implikuje chlad vůči realitě. To umění degraduje na spolupachatele barbarství, jemuž nepropadá méně tam, kde se objektivace zříká a přímo spolupracuje, byť by to nabývalo formy polemického angažování. Každé současné umělecké dílo, i radikální, má svůj konzervativní aspekt; jeho existence pomáhá upevnit sféry ducha a kultury, jejichž reálná bezmocnost a komplicita s principem neštěstí se zcela obnažují. Ale tato konzervativnost, proti trendu k sociální integraci silnější v avantgardních výtvorech než v umírněných, si nezaslouží zánik. Jedině pokud duch, ve své nejpokročilejší podobě, přežívá a pokračuje, je vůbec možný odpor proti všemocnosti společenské totality. Lidstvo, kterému by progresivní duch neodkázal, co má likvidovat, by kleslo do onoho barbarství, jemuž má rozumné uspořádání společnosti zabránit. Umění v řízeném světě jen tolerované nicméně ztělesňuje to, co nelze uspořádat a co totální uspořádání potlačuje. Novořečtí tyrani věděli, proč zakazují Beckettova díla, v nichž nepadne ani jedno politické slovo. Asociálnost se stává sociální legitimací umění. Kvůli smíření musí autentická díla vyhladit každou stopu vzpomínky na smíření. Nicméně jednota, které neunikají ani disociativní díla, neexistuje beze stopy starého smíření. Umělecká díla jsou a priori společensky vinna, přičemž každé dílo, jež si zaslouží toto jméno, se snaží své viny zbavit. Možnost přežít díla mají v tom, že jejich úsilí o syntézu se stává též jejich nesmiřitelností. Bez syntézy, která konfrontuje umělecké dílo jako autonomní s realitou, by nebylo nic kromě jejího pouta; princip oddělení ducha, jenž rozšiřuje pouto kolem sebe, je též principem, který pouto trhá tím, že je vymezuje.

To, že nominalistická tendence umění má v extrémním odstraňování předem daných kategorií řádu sociální implikace, je

evidentní na nepřátelích nového umění až po Emila Staigera. Jejich sympatie k tomu, co se v jejich řečí nazývá vzorem,[138] je přímou sympatií se společenskou, zejména sexuální represí. Spojení sociálně reakčního postoje s nenávistí k umělecké moderně, které analýza charakteru poslušného autority činí zjevné, je doloženo starou i novou fašistickou propagandou a potvrzuje se též v empirickém sociálním výzkumu.[139] Zuřivost proti domnělému ničení posvátných – a právě proto již vůbec neprožívaných – kulturních statků je zastíráním reálně destruktivního přání toho, kdo se rozhořčuje. Pro vládnoucí vědomí je vědomí, jež by chtělo věci jinak, vždy chaotické tím, že se odchyluje od toho, co je petrifikované. Zpravidla bouří proti anarchii nového umění, s níž to většinou není tak zlé, nejprudčeji ti, kteří se usvědčují na základě hrubých chyb na nejprostší informační úrovni z neznalosti toho, co nenávidí; jsou neoslovitelní i v tom, že to, co se předem rozhodli odmítnout, vůbec nechtějí nejprve prožít. Nespornou spoluvinu na tom má dělba práce. Nespecializovaný člověk rozumí bez dalšího vývoji jaderné fyziky zrovna tak málo, jak málo neodborník pochopí velmi komplikovanou novou hudbu nebo malířství. Zatímco se však v důvěře v racionalitu, jež vede k nejnovějším fyzikálním teorémům a kterou může každý principálně následovat, s jejich nesrozumitelností smiřujeme, pranýřuje se nesrozumitelnost v novém umění jako schizoidní svévole, i když estetická nesrozumitelnost může být neméně než vědecká esoterika odstraněna zkušeností. Umění může jedině důslednou dělbou práce nějak realizovat svou humánní obecnost: všechno ostatní je falešné vědomí. Kvalitní výtvory jsou jako v sobě plně zformované méně chaotické než nesčetná díla s řádnou fasádou, která je na ně chatrně naplácána, zatímco jejich vlastní tvar se pod ní rozpadá. To vadí jen nemnohým lidem. Hlouběji tíhne buržoazní charakter k tomu, aby se proti lepšímu názoru pevně držel toho, co je špatné: základní stav ideologie je v tom, že si nikdy zcela nevěří, od sebepohrdání kráčí dále k sebezničení. Polovzdělané vědomí ustrne na postoji „mně se to líbí", s cynickým údivem se usmívá nad tím, že kulturní brak se vlastně vyrábí proto, aby konzumenty podvedl: umění má být jako vyplnění volného času příjemné a nezávazné; lidé

kupují podvod zároveň s tím, neboť potají tuší, že princip jejich vlastního zdravého realismu je též podobný podvod. V takovém falešném a zároveň umění nepřátelském vědomí se rozvíjí moment fikce v umění, jeho charakter zdání v buržoazní společnosti: *mundus vult decipi* zní jako kategorický imperativ pro umělecký konzum. Tím je každá domněle naivní umělecká zkušenost zkažená: potud není naivní. Vládnoucí vědomí je k takovému deformovanému postoji objektivně dohnáno proto, že administrativně zespolečenštělí lidé musejí selhat před pojmem svéprávnosti, a to i estetické, který je požadován řádem, jejž přijímají jako svůj vlastní a na kterém lpějí za každou cenu. Kritické pojetí společnosti, jež je autentickým uměleckým dílům inherentní, aniž se jim musí přidávat, je neslučitelné s tím, co si společnost musí myslet sama o sobě, aby mohla pokračovat taková, jaká je; vládnoucí vědomí se nemůže osvobodit od své vlastní ideologie, a nepoškodit přitom společenskou sebezáchovu. To propůjčuje zdánlivě vedlejším estetickým kontroverzím jejich sociální relevanci.

To, že společnost „se jeví" v uměleckých dílech, s polemickou pravdou stejně jako ideologicky, vede ve filosofii dějin k mystifikaci. Příliš snadno by mohla spekulaci napadnout myšlenka předzjednané harmonie, kterou světový duch uspořádal mezi společností a uměleckými díly. Ale teorie nesmí před jejich vztahem kapitulovat. Proces, který se odehrává v uměleckých dílech a je v nich přiveden ke klidu, je třeba považovat za proces, který má stejnou povahu jako proces společenský, v němž jsou umělecká díla usazena; podle Leibnizovy formulace jej představují bez oken. Konfigurace prvků uměleckého díla do jeho celku se řídí imanentními zákony, jež jsou příbuzné zákonům společnosti mimo ně. Společenské výrobní síly stejně jako výrobní vztahy se vracejí v uměleckých dílech podle pouhé formy, zbaveny své fakticity, protože umělecká práce je společenská; jsou to vždy též její produkty. Produktivní síly v uměleckých dílech nejsou odlišné od společenských jako takové, nýbrž svou konstitutivní absencí vůči reálné společnosti. Sotva se něco v uměleckých dílech udělá nebo vytvoří, co by nemělo svůj jakkoli latentní vzor ve společenské produkci. Závazná síla uměleckých

děl mimo kouzelný kruh jejich imanence se zakládá na této příbuznosti. Jestliže jsou umělecká díla skutečně absolutní zboží jako společenský produkt, který odhodil každé zdání bytí pro společnost, zdání, jež zboží jinak křečovitě uchovává, pak určující výrobní vztah, forma zboží, vstupuje právě tak do uměleckých děl jako společenská produktivní síla a jako antagonismus mezi obojím. Absolutní zboží by bylo prosté ideologie, kterou obsahuje forma zboží, jež si činí nárok být něčím pro jiné, zatímco ironicky je pouhým bytím pro sebe: je pro toho, kdo disponuje mocí. Takový převrat ideologie do pravdy je ovšem převratem estetického obsahu, nikoli bezprostřední změnou vztahu umění ke společnosti. I absolutní zboží zůstalo prodejné a stalo se „přirozeným monopolem". To, že umělecká díla, jako kdysi džbány a sošky, se nabízejí na trhu, není jejich zneužití, nýbrž prostý důsledek jejich účasti ve výrobních vztazích. Naprosto neideologické umění není snad vůbec možné. Pouhou svou antitezí k umělecké realitě se takovým nestává; Sartre právem zdůraznil,[140] že princip *l'art pour l'art*, který ve Francii převážil od Baudelaira, podobně jako v Německu estetický ideál umění jako morální nutnosti, přijímala francouzská buržoazie jako prostředek neutralizace umění právě tak ochotně, jako se v Německu umění vžilo coby kostýmovaný spojenec sociální kontroly a řádu. To, co je v principu *l'art pour l'art* ideologií, nezáleží v energické antitezi umění k empirii, nýbrž v abstraktnosti a snadnosti této antiteze. Idea krásy, kterou princip *l'art pour l'art* vyzvedává, nemá sice, alespoň ve vývoji po Baudelairovi, být klasicistně formální, vylučuje však jako rušivý každý obsah, který se již nepodrobuje dogmatickému kánonu krásy, dříve než se podrobí formovému zákonu, tedy právě antiartisticky: takového ducha vyčítá George v dopise Hofmannsthalovi, že ve své poznámce k Tizianově smrti nechává malíře zemřít na mor.[141] Pojem krásy se v l'art pour l'artismu stává zároveň prázdným a omezeným látkou, je to secesní uspořádání, jež se prozradilo v Ibsenově formulaci o vinných listech ve vlasech a o kráse v umírání. Krása, která je bezmocná pro vymezení sebe sama a jež je s to získat své vymezení pouze z něčeho jiného, podobně jako vzdušný kořen, je zapletena do osudu vyumělkovaného ornamentu. Tato idea

krásna je omezená, protože se staví do přímé antiteze ke společnosti odmítané jako ošklivost místo toho, aby – jako to již učinili Baudelaire a Rimbaud – vyvozovala a testovala svou antitezi z obsahu, u Baudelaira z *imagerie* Paříže: pouze tak se z distance mohl stát zásah určité negace. Právě autarkie novoromantické a symbolistické krásy, její nedůtklivost ke společenským momentům, z nichž se jedině ustavila forma jako taková, uschopnila krásu tak rychle ke konzumu. Tato krása se klame o světě zboží tím, že jej ponechává stranou, a to ji kvalifikuje jako zboží. Její latentní zbožní forma odsuzuje vnitřně umělecky výtvory l'art pour l'artismu ke kýči; jako kýč jsou dnes směšné. Na Rimbaudovi by bylo možné ukázat, jak v jeho artismu spoluexistuje ostře ironická antiteze ke společnosti a ochotnost podobná Rilkovu nadšení nad vůní staré truhly i nad kabaretními šansony; nakonec triumfovala smířlivost a princip *l'art pour l'art* již nešlo zachránit. Také proto je dnes společenská situace umění aporická. Jestliže upustí od své autonomie, pak se samo upíše machinacím existující společnosti; zůstane-li striktně pro sebe, pak je nelze dobře integrovat jako neškodné odvětví mezi ostatní. V této aporii se projevuje totalita společnosti, která pohlcuje všechno, co se děje. To, že díla se zříkají komunikace, je nutná, nikoli však dostačující podmínka jejich neideologické podstaty. Ústředním kritériem je síla výrazu, jehož napětím se umělecká díla stávají výmluvnými s gestem beze slov. Ve výrazu se odhalují jako společenská jizva; výraz je sociální ferment jejich autonomního tvaru. Korunním svědectvím pro to je Picassova Guernica, která při striktní neslučitelnosti s nařízeným realismem získává právě nehumánní konstrukcí výraz, jenž toto dílo vyostřuje do sociálního protestu mimo veškeré kontemplativní nedorozumění. Společensky kritické zóny uměleckých děl jsou ty, kde se trpí; kde v jejich výrazu vychází najevo jako historicky určená nepravda společenské situace. Na to vlastně reaguje uvedená zuřivost vůči umění.

Umělecká díla si mohou přivlastnit svou heteronomnost, svou vpletenost do společnosti, protože sama jsou vždy zároveň i něčím společenským. Nicméně má jejich autonomie, namáhavě na společnosti vynucená a společensky vznikající, v sobě možnost

zvratu v heteronomii; všechno nové je slabší než akumulovaná stálá stejnost a připravené regredovat tam, odkud přišlo. V objektivaci děl uzavřené *my* není radikálně jiné než *my* vnější, i když často je reziduem *my* reálně minulého. Proto kolektivní apel není pouze prvotním hříchem děl, nýbrž implikuje jej něco v jejich formovém zákonu. Není to z pouhé obsese politikou, že velká řecká filosofie propůjčuje estetickému působení mnohem více váhy, než to vyplývá z jejího objektivního tenoru. Od doby, kdy bylo umění zapojeno do teoretického vědomí, je toto vědomí v pokušení – tím, že se povznáší nad umění – klesnout pod jeho úroveň a vydat je mocenským vztahům. To, co se dnes nazývá určením místa, musí vystoupit ze začarovaného estetického kruhu; laciná suverenita, která přiděluje umění jeho sociální místo, zachází s ním poté, když odstranila jeho formovou imanenci jako marnivě naivní sebeklam, již bez problémů, jako kdyby nebylo vlastně ničím jiným než tím, k čemu je jeho místo ve společnosti odsoudilo. Dobré a špatné známky, které Platón uděluje umění podle toho, zda odpovídá či neodpovídá vojenským ctnostem společenství, jež zaměnil s utopií, jeho totalitní nevraživost vůči skutečné či zlovolně vymyšlené dekadenci i jeho averze vůči lžím básníků, které však v umění nejsou ničím jiným než zdáním, jež volá ke stávajícímu pořádku – to všechno poskvrňuje pojem umění v témž okamžiku, kdy byl poprvé reflektován. Očista od afektů v Aristotelově Poetice se sice nepřiznává již tak otevřeně k mocenským zájmům, přece je však hájí tím, že svým ideálem sublimace pověřuje umění, aby namísto živého uspokojení instinktů a potřeb očekávajícího publika instaurovalo estetické zdání jako náhradní uspokojení: katarze je očistná akce proti afektům a spojenec represe. Aristotelova katarze je přestárlá část umělecké mytologie a není adekvátní skutečným účinkům umění. Zato uskutečnila umělecká díla zduchovněním v sobě to, co Řekové promítali do jejich vnějšího působení: jsou v procesu, který se odehrává mezi formovým zákonem a látkovým obsahem, svou vlastní katarzí. Sublimace, i estetická, má bezpochyby podíl na civilizačním procesu a na samém procesu vnitřně uměleckém, ale má i svou ideologickou stránku: umění jako náhražka olupuje sublimaci kvůli své nepravdivosti o hodnotu,

kterou pro ni reklamoval celý klasicismus přetrvávající pod ochranou Aristotelovy autority více než dva tisíce let. Teorie katarze již vlastně imputuje umění princip, jehož se nakonec zmocňuje a který používá kulturní průmysl. Indexem jeho nepravdivosti je odůvodněná pochybnost, zda blahodárný aristotelský účinek vůbec kdy existoval; náhradní uspokojení mohlo možná dobře plodit potlačené instinkty. – Dokonce i kategorie novosti, která v uměleckém díle reprezentuje to, co ještě není a čím umění překračuje danost, nese znamení toho, co je stále stejné, vždy v novém hávu. Vědomí, až dodneška spoutané, není zřejmě s to zmocnit se nového ani v obraze: sní o novém, ale není samo schopné nové vysnít. Jestliže emancipace umění byla možná pouze přijetím charakteru zboží, jehož prostřednictvím umění získalo zdání svého bytí o sobě, pak s pozdějším vývojem zboží se emancipace naopak z uměleckých děl znovu vytrácí; v tom nesehrála malou roli secese s ideologií zdomácnění umění v životě, stejně jako citová vzrušení u Wilda, D'Annunzia a Maeterlincka, kteří posloužili jako preludia ke kulturnímu průmyslu. Postupující subjektivní diferenciace, stupňování a rozšiřování oblasti estetické stimulace činilo podněty předmětem manipulace: mohly se produkovat pro kulturní trh. Zaměření umění na nejprchavější individuální reakce se spojovalo s jeho zvěcněním, jeho rostoucí podobnost se subjektivní fyzickou existencí je vzdalovala, pokud se to týkalo většiny produkce, od jeho objektivity, a tím je doporučovala publiku; potud bylo heslo *l'art pour l'art* zastíráním svého opaku. Na nářku nad dekadencí je pravdivé to, že subjektivní diferenciace má aspekt slabosti já shodný s typem ducha zákazníků kulturního průmyslu, který ho uměl využít. Kýč není, jak by si přál ten, kdo věří v kulturu, pouhým opakem umění, jenž vznikl proradným přizpůsobením se umění, nýbrž číhá na stále se opakující příležitost z umění vybočit. Zatímco kýč uniká jako skřítek každé definici, i historické, je jednou z jeho vytrvalých charakteristik fikce, předstírání, a tím i neutralizací nepřítomných citů. Kýč paroduje katarzi. Táž fikce je však i nárokem umění a je pro ně podstatná: dokumentování reálně existujících citů, rekapitulace psychické suroviny je mu cizí. Je marné chtít abstraktně vést hranici mezi estetickou fikcí a cito-

vým haraburdím kýče. Jako jedovatá látka je přimíchán všemu umění; vyloučit jej ze sebe dnes je jednou ze zoufalých snah umění. Komplementární k fabrikovanému a začachrovanému citu je kategorie vulgárnosti, jež se rovněž týká všeho prodejného citu. To, co je v uměleckých dílech vulgární, lze tak těžko určit jako zodpovědět otázku, kterou nadhodil Erwin Ratz: jak to, že umění, jehož apriorní gesto protestuje proti vulgárnosti, může přesto být touto vulgárností integrováno. Pouze zmrzačeně reprezentuje vulgárnost plebejství, které si takzvané vysoké umění drží od těla. Tam, kde se umění inspiruje plebejským uměním bez povýšenosti, získává závažnost, která je opakem vulgárnosti. Umění se stává vulgárním svou blahosklonností: zvláště tam, kde humorem apeluje na deformované vědomí a upevňuje je. Moci by se hodilo do konceptu, kdyby to, co udělala z mas a k čemu masy cepuje, bylo připsáno na konto jejich viny. Umění si váží mas tím, že se staví proti nim jako to, čím by mohly být, místo toho, aby se jim přizpůsobovalo ve své znehodnocené podobě. Společensky je vulgárnost v umění subjektivní identifikací s objektivně reprodukovaným ponížením. Náhradou za to, co bylo masám odepřeno, masy se reaktivně a podrážděně těší tím, co produkuje rezignace a co uzurpuje místo toho, na co rezignovaly. To, že nízké umění, zábava, je samozřejmé a společensky legitimní, je ideologie; tato samozřejmost je sama výrazem všudypřítomnosti represe. Modelem estetické vulgárnosti je dítě, které na reklamě přimhuřuje oči, když si pochutnává na kousku čokolády, jako kdyby to bylo hříšné. Ve vulgárnosti se vrací to, co bylo potlačeno, se znaky potlačení; je to subjektivní vyjádření nezdaru oné sublimace, které si umění tak příliš horlivě cení jako katarzi a připisuje si ji jako zásluhu, protože tuší, jak málo se mu dodnes, stejně jako v celé kultuře, podařila. Ve věku totálního řízení nepotřebuje již kultura vůbec ponižovat barbary, které vytvořila; stačí, aby svými rituály zesílila barbarství, jež se subjektivně hromadilo odedávna. To, že umění vždy připomínalo to, co není, vzbuzuje zuřivost, která se přenáší do obrazu něčeho jiného a kalí jej. Archetypy vulgárnosti, kterou umění emancipující se buržoazie drželo na uzdě – někdy geniálně ve svých klaunech, sluzích a Papagenech –, se staly zubící se reklamní

kterou pro ni reklamoval celý klasicismus přetrvávající pod ochranou Aristotelovy autority více než dva tisíce let. Teorie katarze již vlastně imputuje umění princip, jehož se nakonec zmocňuje a který používá kulturní průmysl. Indexem jeho nepravdivosti je odůvodněná pochybnost, zda blahodárný aristotelský účinek vůbec kdy existoval; náhradní uspokojení mohlo možná dobře plodit potlačené instinkty. – Dokonce i kategorie novosti, která v uměleckém díle reprezentuje to, co ještě není a čím umění překračuje danost, nese znamení toho, co je stále stejné, vždy v novém hávu. Vědomí, až dodneška spoutané, není zřejmě s to zmocnit se nového ani v obraze: sní o novém, ale není samo schopné nové vysnít. Jestliže emancipace umění byla možná pouze přijetím charakteru zboží, jehož prostřednictvím umění získalo zdání svého bytí o sobě, pak s pozdějším vývojem zboží se emancipace naopak z uměleckých děl znovu vytrácí; v tom nesehrála malou roli secese s ideologií zdomáčtění umění v životě, stejně jako citová vzrušení u Wilda, D'Annunzia a Maeterlincka, kteří posloužili jako preludia ke kulturnímu průmyslu. Postupující subjektivní diferenciace, stupňování a rozšiřování oblasti estetické stimulace činilo podněty předmětem manipulace: mohly se produkovat pro kulturní trh. Zaměření umění na nejprchavější individuální reakce se spojovalo s jeho zvěcněním, jeho rostoucí podobnost se subjektivní fyzickou existencí je vzdalovala, pokud se to týkalo většiny produkce, od jeho objektivity, a tím je doporučovala publiku; potud bylo heslo *l'art pour l'art* zastíráním svého opaku. Na nářku nad dekadencí je pravdivé to, že subjektivní diferenciace má aspekt slabosti já shodný s typem ducha zákazníků kulturního průmyslu, který ho uměl využít. Kýč není, jak by si přál ten, kdo věří v kulturu, pouhým opakem umění, jenž vznikl proradným přizpůsobením se umění, nýbrž číhá na stále se opakující příležitost z umění vybočit. Zatímco kýč uniká jako skřítek každé definici, i historické, je jednou z jeho vytrvalých charakteristik fikce, předstírání, a tím i neutralizací nepřítomných citů. Kýč paroduje katarzi. Táž fikce je však i nárokem umění a je pro ně podstatná: dokumentování reálně existujících citů, rekapitulace psychické suroviny je mu cizí. Je marné chtít abstraktně vést hranici mezi estetickou fikcí a cito-

vým haraburdím kýče. Jako jedovatá látka je přimíchán všemu umění; vyloučit jej ze sebe dnes je jednou ze zoufalých snah umění. Komplementární k fabrikovanému a začachrovanému citu je kategorie vulgárnosti, jež se rovněž týká všeho prodejného citu. To, co je v uměleckých dílech vulgární, lze tak těžko určit jako zodpovědět otázku, kterou nadhodil Erwin Ratz: jak to, že umění, jehož apriorní gesto protestuje proti vulgárnosti, může přesto být touto vulgárností integrováno. Pouze zmrzačeně reprezentuje vulgárnost plebejství, které si takzvané vysoké umění drží od těla. Tam, kde se umění inspiruje plebejským uměním bez povýšenosti, získává závažnost, která je opakem vulgárnosti. Umění se stává vulgárním svou blahosklonností: zvláště tam, kde humorem apeluje na deformované vědomí a upevňuje je. Moci by se hodilo do konceptu, kdyby to, co udělala z mas a k čemu masy cepuje, bylo připsáno na konto jejich viny. Umění si váží mas tím, že se staví proti nim jako to, čím by mohly být, místo toho, aby se jim přizpůsobovalo ve své znehodnocené podobě. Společensky je vulgárnost v umění subjektivní identifikací s objektivně reprodukovaným ponížením. Náhradou za to, co bylo masám odepřeno, masy se reaktivně a podrážděně těší tím, co produkuje rezignace a co uzurpuje místo toho, na co rezignovaly. To, že nízké umění, zábava, je samozřejmé a společensky legitimní, je ideologie; tato samozřejmost je sama výrazem všudypřítomnosti represe. Modelem estetické vulgárnosti je dítě, které na reklamě přimhuřuje oči, když si pochutnává na kousku čokolády, jako kdyby to bylo hříšné. Ve vulgárnosti se vrací to, co bylo potlačeno, se znaky potlačení; je to subjektivní vyjádření nezdaru oné sublimace, které si umění tak příliš horlivě cení jako katarzi a připisuje si ji jako zásluhu, protože tuší, jak málo se mu dodnes, stejně jako v celé kultuře, podařila. Ve věku totálního řízení nepotřebuje již kultura vůbec ponižovat barbary, které vytvořila; stačí, aby svými rituály zesílila barbarství, jež se subjektivně hromadilo odedávna. To, že umění vždy připomínalo to, co není, vzbuzuje zuřivost, která se přenáší do obrazu něčeho jiného a kalí jej. Archetypy vulgárnosti, kterou umění emancipující se buržoazie drželo na uzdě – někdy geniálně ve svých klaunech, sluzích a Papagenech –, se staly zubící se reklamní

krásky, v jejichž ceně pro značky past na zuby se spojují plakáty všech zemí a kterým ti, kdo vědí o podvádění tak velkým ženským leskem, načerňují příliš lesklé zuby a ve svaté nevinnosti ozřejmují pravdu o lesku kultury. Alespoň tento zájem vulgárnost registruje. Protože estetická vulgarita nedialekticky napodobuje invariantnost sociální degradace, nemá dějiny; graffiti slaví její věčný návrat. V umění nelze tabuizovat žádnou látku jako vulgární: vulgarita je vztah k látkám a k těm, na něž se obrací. Její expanze do totálnosti mezitím pohltila to, co si činí nárok na ušlechtilost a vznešenost: to je též jeden z důvodů pro likvidaci tragična. To ustoupilo v závěrech druhých dějství budapešťských operet. Dnes je všechno, co se inzeruje jako lehké umění, třeba odmítnout; neméně však i ušlechtilost, abstraktní antitezi ke zvěcnění a zároveň jeho kořist. Ušlechtilost je od Baudelairových dob též s oblibou spojována s politickou reakcí, jako by demokracie jako taková, jako kvantitativní kategorie masy, byla zdrojem vulgárnosti, a nikoli útlak, který v demokracii pokračuje. Ušlechtilosti v umění je třeba zachovat věrnost právě tak, jako ušlechtilost musí reflektovat vlastní vinu, své společenství s privilegovaností. Její útočiště je ještě pouze v neochvějnosti a rezistenční síle procesu formování. Špatnou a vulgární se ušlechtilost stává, když se sama chválí, a proto dodnes ušlechtilost neexistuje. Po Hölderlinových verších, že již není k dispozici posvátnost,[142] sžírá se ušlechtilost rozporem, jak jej mohl tušit mladý člověk, který s politickými sympatiemi četl socialistické noviny a zároveň jazykem a smýšlením se vzpíral subalternímu spodnímu proudu ideologie kultury pro všechny. To, čemu ovšem tyto noviny skutečně stranily, nebyl potenciál osvobozeného lidu, nýbrž lid jako doplněk třídní společnosti, staticky prezentované universum voličů, s nímž je třeba počítat.

Pojmovým opakem estetického postoje vůbec je šosáctví, často přecházející do vulgárnosti, lišící se však od ní lhostejností nebo nenávistí, kdežto vulgaritě se žádostivě sbíhají sliny. Šosákovo pohrdání jako společensky spoluvinný činitel toho, co si činí nárok na ušlechtilost, přiznává duševní práci bezprostředně vyšší postavení než práci tělesné. To, že umění získává určité výhody, zvyšuje jeho sebeuvědomění a pro esteticky reagujícího člo-

věka se stává lepším jako takové. Potřebuje permanentní autokorekturu tohoto ideologického momentu. Umění je jí schopno, protože jako negace praktického života je přece samo též praxí, a to nejen svou prostou genezí a tím, že jako každý artefakt vyžaduje aktivitu. Vyvíjí-li se jeho obsah sám v sobě a nezůstává-li stejný, pak se objektivizovaná umělecká díla sama stávají ve svých dějinách znovu praktickým chováním a obracejí se k realitě. V tom má umění stejný smysl jako teorie. Opakuje v sobě, modifikuje, a, chceme-li, neutralizuje praxi, a tím zaujímá pozice k realitě. Beethovenův symfonismus, který je až do svého tajemného chemismu buržoazním procesem produkce, stejně jako je výrazem trvalého neštěstí, jež tento proces přináší, stává se zároveň svým gestem tragické afirmace *fait social*: tak, jak to je, to musí a má být,[143] a proto je to dobré. Tato hudba patří k revolučnímu emancipačnímu procesu buržoazie, a právě tak anticipovala i jeho apologetiku. Čím hlouběji se umělecká díla dešifrují, tím méně je jejich protiklad k praxi absolutní; také ona sama jsou něčím jiným než svým původem, svým fundamentem, totiž oním protikladem k praxi, jehož prostředkování exponují. Jsou více i méně než praxe. Méně, neboť, jak to jednou provždy kodifikuje Tolstého Kreutzerova sonáta, ustupují před tím, co musí být vykonáno; možná že to posunou dále, i když to mohou méně, než sugeruje Tolstého asketické renegátství. Jejich pravdivostní obsah nelze odtrhnout od pojmu lidství. Vším prostředkováním, veškerou negativitou jsou zcela obrazy změněného lidství a nemohou se s pomocí žádné abstrakce vrátit ke spočinutí v sobě. Umění je však i více než praxe, protože svým odvratem od ní zároveň odhaluje omezenou nepravdivost praktické existence. O tom nechce bezprostřední praxe nic vědět tak dlouho, dokud se praktické uspořádání světa ještě daří. Kritika, kterou umění a priori vykonává, je kritikou činnosti jako kryptogramu moci. Praxe směřuje svou pouhou formou k tomu, co by svou konsekvencí měla odstranit; násilí v ní je imanentní a je obsaženo v jejích sublimacích, kdežto umělecká díla, i ta nejagresivnější, jsou na straně nenásilí. Kladou své memento proti kvintesenci každodenního shonu a praktického člověka, za nímž stojí barbarský apetit druhu, který ještě nebude lidský tak dlouho, dokud

bude člověka ovládat, a splývat tak s mocí. Dialektický vztah umění k praxi je vztahem společenského působení. To, že umělecká díla mají politický efekt, je sporné; jestliže se jim to stává, je to pro ně většinou periferní; když se o to snaží, pak obvykle klesají pod úroveň svého vlastního pojmu. Jejich pravé společenské působení je nanejvýš prostředkované, je účastí na duchu, který přispívá ke změně společnosti v podzemních procesech a soustřeďuje se v uměleckých dílech; takový podíl získávají umělecká díla pouze svou objektivací. Účinek uměleckých děl je účinkem vzpomínky, kterou svou existencí vyvolávají, je sotva v tom, že jejich latentní praxi odpovídá praxe manifestovaná; od její bezprostřednosti se jejich autonomie příliš vzdálila. Odkazuje-li historická geneze uměleckých děl na souvislosti působení, pak tyto souvislosti v nich nemizí beze stopy; proces, který v sobě uskutečňuje každé umělecké dílo, působí zpětně na společnost jako model možné praxe, v níž se konstituuje něco jako celkový subjekt. Jak málo záleží v umění na účinku, tak velmi záleží na jeho vlastním tvaru: je to právě tvar, který přece působí. Proto kritická analýza účinku říká hodně o tom, co umělecká díla jako věci v sobě obsahují; dalo by se to vysvětlit na ideologickém účinku Wagnerovy hudby. Falešná zde není společenská reflexe uměleckých děl a jejich chemismu, nýbrž jejich abstraktní společenské přiřazení shora, které nezajímá napětí mezi souvislostí působení a obsahem. To, jak daleko umělecká díla prakticky zasahují, ostatně nedeterminují pouze ona sama, nýbrž ještě více historická doba. Beaumarchaisovy komedie jistě nebyly angažované v Brechtově nebo Sartrově stylu, měly však skutečně určitý politický efekt, protože jejich zjevný obsah souhlasil se společenskou tendencí, jež se v tom polichoceně shledávala a měla z toho požitek. Společenský vliv umění je jako nepřímý viditelně paradoxní; co v něm lze připsat spontánnosti, závisí samo na celkové společenské tendenci. Naopak dílo Brechtovo, které chtělo, nejpozději od Johanky, vyvolat změnu společnosti, bylo společensky bezmocné, a tak chytrý člověk v tom stěží mohl klamat sama sebe. Na působení jeho díla se hodí anglosaský obrat *preaching to the saved*. Jeho program zcizování měl diváka motivovat k myšlení. Brechtův postulát myslícího postoje podivně

konverguje s postojem objektivně poznávajícím, jejž významná autonomní umělecká díla očekávají od vnímatele, posluchače či diváka jako adekvátní. Jeho didaktické gesto je však intolerantní vůči víceznačnosti, která podněcuje myšlení: je autoritářské.[144] To mohlo být Brechtovou reakcí na neúčinnost jeho didaktických her, kterou tušil: technikou ovládání, jejímž byl virtuosem, chtěl vynutit účinek, stejně jako kdysi plánoval organizovat svou slávu. Nicméně nakonec nejen díky Brechtovi vzrostlo sebeuvědomění uměleckého díla jako části politické praxe, čímž umělecké dílo nabylo síly proti své ideologické slepotě. Brechtův prakticismus se stal esteticky formativním činitelem jeho děl a nelze jej vylučovat z něčeho, co je vyňato z bezprostředních souvislostí působení, tedy z jejich pravdivostního obsahu. Akutní příčina společenské neúčinnosti dnešních uměleckých děl, jež nepodléhají hrubé propagandě, je tato: aby odporovala všemocnému komunikačnímu systému, musejí se díla vzdát komunikačních prostředků, které by je asi přiblížily širšímu publiku. Pokud vůbec, mají umělecká díla praktický účinek v obtížně zachytitelných změnách vědomí, nikoli v tom, že slavnostně řeční; agitační efekty beztak vyprchají velmi rychle, jistě i proto, že právě umělecká díla tohoto typu jsou vnímána z hlediska obecné klauzule iracionality: jejich princip, kterého se nemohou zbavit, přerušuje přímý praktický podnět. Estetické vzdělání odvádí vnímatele od předestetické kontaminace umění a reality. Jeho výsledek, distancování se, neodkrývá pouze objektivní povahu uměleckého díla. Týká se též subjektivního chování, přetíná primitivní identifikace a vyřazuje recipienta jako empiricko-psychologickou osobu z akce, což prospívá jeho vztahu k dílu. Umění subjektivně potřebuje zvnějšnění; to byl též smysl Brechtovy kritiky estetiky vcítění. Toto zvnějšnění je však praktické, protože vymezuje toho, kdo prožívá umění a vystupuje ze sebe jako ξῶον πολιτικόν, stejně jako umění samo je objektivně praxí jako kultivace vědomí; tou se ale stává jedině tak, že nevyslovuje žádné přesvědčení. Toho, kdo se staví k uměleckému dílu věcně, dílo sotva nadchne takovým způsobem, jaký tkví v pojmu přímého apelu. To by bylo neslučitelné s poznávacím postojem, který koresponduje s poznávacím charakterem děl. Objektivní potřebě

změny vědomí, jež by mohla přejít ve změnu reality, umělecká díla odpovídají útokem na panující potřeby tím, že ze své vnitřní tendence vrhají různé světlo na to, co je běžné. Pokud doufají, že dosáhnou účinku, jehož absencí trpí, přizpůsobením se existujícím potřebám, připravují lidi právě o to – aby se frazeologie potřeb vzala vážně a obrátila se sama proti sobě –, co by jim mohla dát. Estetické potřeby jsou dosti nejasné a neartikulované; na tom by nemuseli tak mnoho měnit ani praktikové kulturního průmyslu, jak to chtějí světu namluvit a jak se tomu snadno věří. Z toho, že kultura selhává, vyplývá, že vlastně neexistují subjektivní kulturní potřeby nezávislé na nabídce a mechanismech šíření. Sama potřeba umění je hluboce ideologická. Šlo by to i bez umění, nejen objektivně, nýbrž i v duševní hygieně konzumentů, kteří ve změněných podmínkách své existence připustí bez potíží změnu svého vkusu, pokud jen sleduje linii nejmenšího odporu. Ve společnosti, která lidi odnaučuje myslet na něco jiného než na sebe, je to, co překračuje pouhou reprodukci jejich života a toho, o čem se jim sugeruje, že bez toho nemohou být, zbytečné. Nejnovější vzpoura proti umění má pravdu v tom, že vzhledem k absurdně pokračujícímu nedostatku, k rozšířeně se reprodukujícímu barbarství, k všudypřítomné hrozbě totální katastrofy, nabývají fenomény, které se nezajímají o zachování života, aspektu hlouposti. Zatímco umělci se mohou stavět lhostejně ke kulturnímu provozu, který beztak všechno spolyká, dokonce ani nevylučuje to lepší, přenáší tento provoz nicméně na všechno, co se v něm zdaří, něco ze své objektivní lhostejnosti. Co ještě Marx poněkud naivně předpokládal jako kulturní potřeby v pojmu obecně kulturního standardu, mělo svou dialektiku v tom, že zatím kultuře prokazoval větší čest ten, kdo na ni rezignoval a neúčastnil se jejích festivalů, než ten, kdo se dal krmit jejím norimberským trychtýřem. Proti kulturním potřebám nemluví estetické motivy méně než reálné. Idea uměleckých děl chce zrušit věčnou směnu spotřeby a uspokojení, nikoli se provinit na nenaplněné potřebě náhražkovým uspokojením. Každá estetická a sociologická teorie potřeb používá toho, co se charakteristicky staromódním výrazem nazývá estetický zážitek. Jeho nedostatečnost lze vidět na povaze uměleckých

zážitků samých, pokud něco podobného existuje. Jejich předpoklad záleží v přijetí ekvivalence mezi obsahem zážitku – řečeno bez obalu: emocionálním výrazem – v díle a subjektivním zážitkem recipienta. Ten má podlehnout vzrušení, když hudba se zdá být vzrušená, zatímco však, pokud něco chápe, měl by se chovat emocionálně tím více nezúčastněně, čím naléhavěji dílo gestikuluje. Věda by si mohla stěží vymyslet něco umění vzdálenějšího než experimenty, v nichž se estetické účinky a estetické zážitky vyvozují z měření tepu. Zdroj takové ekvivalence je žalostný. To, co se zde má údajně prožívat či znovuprožívat, tedy podle populární představy city autorů, je samo pouze dílčím momentem děl, a určitě ne rozhodujícím. Díla nejsou protokoly duševních hnutí – takové protokoly jsou u posluchačů pořád ještě nanejvýš neoblíbené a mohou být snad „znovu prožity" přinejlepším empaticky –, nýbrž jsou radikálně modifikována autonomní souvislostí. Vzájemnou hru konstruktivního a mimetického prvku v umění teorie zážitku jednoduše potlačuje nebo zkresluje: předpokládaná ekvivalence neexistuje, pouze se vybírá něco partikulárního. Tento prvek tím, že se znovu odstraňuje z estetické souvislosti a přesazuje do empirie, stává se podruhé něčím jiným, než čím každopádně v díle je. Otřes, který v nás vyvolávají významná umělecká díla, je nepotřebuje jako spouštěč pro naše vlastní, obvykle potlačené city. Spíše patří okamžiku, v němž recipient na sebe zapomíná a rozplývá se v díle, což je právě okamžik otřesu. Recipient ztrácí půdu pod nohama; možnost pravdy, která se v uměleckých dílech ztělesňuje, se pro něho stává skutečnou. Taková bezprostřednost ve vztahu k dílům, bezprostřednost v nejvyšším smyslu, je funkcí zprostředkování, pronikavé a obsáhlé zkušenosti; ta se kondenzuje v okamžiku a potřebuje k tomu celé vědomí, nikoli bodové stimuly a reakce. Zkušenost z umění jako zkušenost s jeho pravdou či nepravdou je více než subjektivní zážitek: je to vpád objektivity do subjektivního vědomí. Subjektivita prostředkuje zkušenost právě tam, kde je subjektivní reakce nejintenzivnější. U Beethovena jsou mnohé situace *scène à faire*, možná dokonce i s vadou inscenovanosti. Nástup reprízy Deváté symfonie, která je výsledkem symfonického procesu, oslavuje jeho původní podobu. Zaduní ja-

ko dominující „tak je to".[145] Na toto může odpovědět otřes, v němž se ozývají tóny strachu z dominance; tím, že je afirmací, hudba říká též pravdu o nepravdě. Umělecká díla ukazují bez soudu jako prstem na svůj obsah, který se tím vůbec nestává diskursivním. Spontánní reakce recipienta je mimésis bezprostřednosti tohoto gesta. Tím se však umělecká díla nevyčerpávají. Postavení, jehož tato hudební pasáž svým gestem dosahuje, podléhá, když je integrována, kritice: ta se ptá, zda moc takového a ne jiného bytí, k jejíž epifanii tyto okamžiky v uměleckých dílech směřují, je indexem jejich vlastní pravdy. Zcela adekvátní zkušenost, jež ústí do soudu o díle, které nesoudí, požaduje rozhodnutí, a proto i pojem. Zážitek je pouze momentem takové zkušenosti a je něčím omylným, protože se vyznačuje sugestibilitou. Díla typu Deváté symfonie působí sugestivně: síla, které dosahují svou vlastní strukturou, přechází na jejich účinek. Ve vývoji po Beethovenovi dopadla sugestivní síla, původně vypůjčená ze společnosti, do ní zpět, a stala se agitační a ideologickou. Otřes, který je v příkré opozici vůči běžné představě zážitku, není částečným uspokojením já, není podobný slasti. Spíše je mementem likvidace já, jež si jako otřesené uvědomuje vlastní omezenost a konečnost. Tato zkušenost je protichůdná oslabování já, které pěstuje kulturní průmysl. Pro něj je idea otřesu čirým bláznovstvím; v tom je zřejmě vnitřní motivace pro odumělečtění umění. Já nepotřebuje k tomu, aby alespoň trochu vyhlédlo ze svého zajetí, kterým samo je, rozptýlení, nýbrž krajní napětí; to chrání otřes, jenž ostatně není svévolným postojem, před regresem. Kant věrně vysvětlil v estetice vznešenosti sílu subjektu jako podmínku vznešenosti. Likvidaci já vzhledem k umění není snad třeba chápat doslovněji než samu likvidaci umění. Protože však to, co se nazývá estetickými zážitky, je jako takové psychologicky reálné, bylo by těžké si pod nimi něco představit, kdyby se na ně přenesl zdánlivý charakter umění. Zážitky nejsou žádné „jakoby". Já v okamžiku otřesu nemizí reálně: opojení, ke kterému otřes tenduje, je však neslučitelné s uměleckou zkušeností. V některých momentech si však já uvědomuje reálnou možnost nechat svou sebezáchovu stranou, aniž je však schopno tuto možnost realizovat. Estetický otřes není zdáním, tím je jeho vztah k ob-

jektivitě: v její bezprostřednosti otřes cítí potenciál, který jako by byl aktualizován. Já je uchváceno nemetaforickým, estetické zdání rušícím vědomím: že totiž není definitivní, že je samo zdáním. Tím se umění pro subjekt mění v to, čím je o sobě, v historického mluvčího potlačené přírody, nakonec v kritiku principu já, vnitřního agenta potlačování. Subjektivní zkušenost směřující proti já je momentem objektivní pravdivosti umění. Ten, kdo naopak prožívá umělecká díla tak, že je vztahuje na sebe, je neprožívá; co se zde považuje za zážitek, je podstrčená kulturní náhražka. Dokonce i o ní se ještě vytvářejí příliš jednoduché představy. Produkty kulturního průmyslu, plošší a standardizovanější, než kdy může být jejich fanoušek, mohou vždy zároveň zabránit identifikaci, jež je jejich cílem. Otázka, co může kulturní průmysl člověku vnutit, je pravděpodobně příliš naivní; jeho efekt je daleko nespecifičtější, než to sugeruje forma otázky. Prázdný čas vyplněný prázdnotou ani neprodukuje falešné vědomí, pouze usiluje o to, aby existující vědomí zůstalo takové, jaké je.

Moment objektivní praxe, který je umění inherentní, se mění v subjektivní intenci tam, kde antiteze umění ke společnosti se její objektivní tendencí a kritickou reflexí umění stává nesmiřitelnou. Běžný název pro to zní: angažovanost. Angažovanost je vyšším stupněm reflexe než tendence; nechce prostě zlepšit nepříjemné situace, i když angažovaní lidé příliš snadno sympatizují s příslušnými opatřeními. Angažovanost směřuje ke změně podmínek situací, nikoli k pouhému návrhu, a potud inklinuje k estetické kategorii podstaty. Polemické sebeuvědomění umění předpokládá jeho zduchovnění; čím citlivěji se umění staví vůči smyslové bezprostřednosti, s níž se dříve ztotožňovalo, tím kritičtější je jeho postoj k syrové realitě, která se jako prodloužení přirozeného stavu ve společnosti reprodukuje stále šíře. Kriticky reflexivní tendence zduchovnění zostřuje vztah umění k jeho látkovému obsahu pak nejen formálně. Hegelův odvrat od senzualistické vkusové estetiky jde ruku v ruce jak se zduchovněním uměleckého díla, tak se zdůrazněním jeho látkového obsahu. Zduchovněním se totiž umělecké dílo o sobě stává tím, co se od něj kdysi bezděčně očekávalo nebo se osvědčilo

jako jeho účinek na jiného ducha. – Pojem angažovanosti nelze brát příliš doslovně. Stane-li se normou cenzury, pak ve vztahu k uměleckým dílům opakuje moment mocenské kontroly, jemuž díla oponují přednostně před každou kontrolovatelnou angažovaností. Tím se však kategorie, jako je kategorie tendence, dokonce ani její nejapné následné produkty, nevyřazují z oběhu podle libosti vkusové estetiky. To, co ohlašují, se stává jejich legitimním látkovým obsahem ve fázi, v níž je nemotivuje nic jiného než touha a vůle, že svět bude jiný. Ale to je neosvobozuje od formového zákona; dokonce i duchovní obsah zůstává látkou a umělecká díla jej spotřebovávají, i když ho jejich sebeuvědomění považuje za něco podstatného. Brecht nevykládal zřejmě nic, co by nebylo možné poznat nezávisle na jeho didaktických hrách a závazněji v teorii, nebo co by jeho diváci dobře neznali: to, že bohatí jsou na tom lépe než chudí, že se na světě děje bezpráví, že ve formální rovnosti pokračuje útisk, že objektivní zlo přeměňuje osobní dobrotu v její opak; nebo to, že – což je ovšem pochybná moudrost – dobrota potřebuje masku zla. Ale sentenční drastičnost, s níž takové nijak svěží názory překládal do scénických gest, napomáhala jeho dílům k jejich tónu; didaxe ho vedla k dramaturgickým inovacím, které svrhly zvetšelé psychologické a intrikové divadlo. V jeho hrách nabyly teze zcela jiné funkce, než byla ta, kterou obsahově znamenaly. Staly se konstitutivními, razily antiiluzivní podobu dramatu a přispěly k rozpadu jednoty významové souvislosti. Toto, nikoli angažovanost, vymezilo jejich kvalitu, ale tato kvalita se nedá od angažovanosti odloučit, angažovanost se stává jejich mimetickým prvkem. Brechtova angažovanost vyvolává v uměleckém díle to, k čemu historicky samo tíhne: rozvrací je. Jak se často stává, v angažovanosti vychází najevo něco, co je v umění uzavřené, a to s rostoucí kontrolou a proveditelností. Tím, čím díla byla o sobě, se stávají pro sebe. Imanence děl, jejich quasiapriorní distance od empirie, by neexistovala bez perspektivy reálného světa změněného praxí, jež si je vědoma sama sebe. Shakespeare nepropagoval v Romeovi a Julii lásku bez rodinného poručnictví; bez touhy po stavu, kde lásku by již nedeformovala a neodsuzovala patriarchální či jiná moc, by neměla přítomnost dvou sobě vzá-

jemně oddaných lidí sladkost, s níž staletí až dodneška nic nezmohla, je to utopie beze slov a bez obrazu; tabu poznání, jež zakazuje každou pozitivní utopii, panuje též nad uměleckými díly. Praxe není v účinku děl, ale ukládá se v jejich pravdivostním obsahu. Proto se může angažovanost stát produktivní estetickou silou. Obecně je křik proti tendenci a angažovanosti stejně subalterní. Ideologická starost uchovat kulturu čistou poslouchá přání, aby tím ve fetišizované kultuře všechno zůstalo reálně při starém. Takové rozhořčení má mnoho společného s rozhořčením obvyklým na opačném pólu, standardizovaným do fráze o věži ze slonoviny, z níž má umění ve věku, který se horlivě prohlašuje za věk masové komunikace, vyjít. Společným jmenovatelem je výpověď;[146] i když Brecht se z dobrého vkusu tomuto slovu vyhýbal, věc sama nebyla pozitivistovi v něm zcela vzdálená. Oba postoje si prudce odporují. Don Quijote mohl sloužit dílčí a irelevantní tendenci odstranit rytířský román, který se udržoval od feudálních časů do kapitalistického věku. Pomocí této skromné tendence se stal exemplárním uměleckým dílem. Antagonismus literárních druhů, z nějž Cervantes vycházel, přeměnil se v jeho rukách v antagonismus historické epochy a nakonec v metafysickou dimenzi, stal se autentickým výrazem krize imanentního smyslu ve světě zbaveném kouzla. Netendenční díla jako Werther přispěla v Německu význačně k emancipaci buržoazního vědomí. Tím, že Goethe ztvárnil střetnutí společnosti a citu člověka, který se cítil nemilován, až po jeho sebevraždu, protestoval účinně proti ustrnulému maloměšťáctví, aniž je pojmenoval. Společné oběma základním cenzurním pozicím buržoazního vědomí je totiž to, že umělecké dílo nesmí chtít změnit svět a že má být pro všechny, což je plaidoyer pro status quo; první hájí mír uměleckých děl se světem a druhá bdí nad tím, aby se řídilo sankcionovanými formami veřejného mínění. Ve zřeknutí se statu quo konvergují dnes angažovanost a hermetika. Zásahy do skutečnosti zakazuje zvěcněné vědomí, protože zvěcňuje již zvěcněné umělecké dílo; jeho objektivace vůči společnosti se pro zvěcněné vědomí stává společenskou neutralizací. Ale navenek obrácená strana uměleckých děl se vzhledem k jejich podstatě falšuje bez ohledu na jejich vnitřní formování

a nakonec bez ohledu na jejich pravdivostní obsah. Žádné umělecké dílo však nemůže být společensky pravdivé, jež by nebylo pravdivé též v sobě samém; naopak se již společensky falešné vědomí nemůže stát něčím esteticky autentickým. Společenský a imanentní aspekt uměleckého díla se neshodují, ale ani tak docela nedivergují, jak by si to přál jak kulturní fetišismus, tak prakticismus. To, čím pravdivostní obsah děl díky jejich estetické povaze poukazuje nad ni, má vždy svou společenskou situační hodnotu. Taková podvojnost není generální klauzule, která abstraktně řídí sféru umění jako celek. Je to životní prvek umění, jenž tkví v každém jednotlivém díle. Umění se stává něčím společenským kvůli svému bytí o sobě a bytím o sobě zase prostřednictvím společenské produktivní síly, jež v něm působí. Dialektika společenskosti a bytí uměleckých děl o sobě je natolik dialektikou jejich vlastní povahy, že netolerují nic vnitřního, co by se nezvnějšnilo, a nic vnějšího, co by nebylo nositelem něčeho vnitřního, to jest, pravdivostního obsahu.

Podvojnost uměleckých děl jako autonomních výtvorů a jako společenských fenoménů vede snadno k oscilujícím kritériím: autonomní díla provokují k verdiktu o jejich společenské lhostejnosti a nakonec i zpupné reakčnosti; naopak díla, která soudí společensky jednoznačně, diskursivně, negují tím umění i sama sebe. Imanentní kritika může snad tuto alternativu prolomit. Stefan George si jistě zasloužil výtku za sociální reakcionářství dávno předtím, než vyslovil maximy svého tajného Německa; neméně se to týká sociální literatury z konce osmdesátých a začátku devadesátých let, například Arno Holze,[147] jež si také zasloužila kritiku jako subesteticky hrubá. Oba typy by se však měly konfrontovat s jejich vlastním pojetím. Georgeovy samy sebe inscenující aristokratické alury odporují samozřejmé superioritě, kterou postulují, a tím selhávají umělecky: verš „A – to, že nám nechybí kytička myrty“[148] vyvolává smích právě tak jako verše na pozdně římského císaře, který jen tiše uchopil svou purpurovou vlečku, když dal svého bratra sprovodit ze světa.[149] Násilnost Georgeova sociálního postoje, jako následek nepodařené identifikace, se v jeho lyrice projevuje v násilných aktech řeči, jež poskvrňují čistotu zcela soběstačného díla, kterou Geor-

ge sleduje. Falešné společenské vědomí se stává v programovém estetismu pronikavým tónem, který trestá každou lež. Aniž se tím zastírá rozdíl mezi velkým lyrikem, jímž George přesto všechno byl, a průměrnými naturalisty, lze zde konstatovat i něco společného: sociální, kritický obsah jejich her a básní je téměř vždy povrchní, zaostávající za teorií společnosti, jež byla už v jejich době plně vypracována a o kterou se sotva vážně zajímali. Například Holzova parodie politického pokrytectví Sociální aristokrati jako doklad stačí. Protože vyjadřovali společnost umělecky mnohomluvně, cítili se zavázáni k vulgárnímu idealismu, například v obrazu dělníka, který myslí na něco vyššího, co mohlo být, ale jemuž jeho třídní příslušnost brání, aby toho dosáhl. Otázka původu jeho měšťáckého ideálu vzestupu zůstává stranou. Naturalistické inovace, jako zřeknutí se tradičních kategorií formy, zhuštění do sebe uzavřeného děje, u Zoly někdy dokonce i opuštění empirického časového průběhu, jsou progresivnější než jeho pojetí. Bezohledné, skutečně bezpojmové líčení empirických detailů jako ve *Ventre de Paris* destruuje obvyklé povrchové souvislosti románu, vůbec ne nepodobně jeho pozdější, monadicko-asociativní formě. Zato naturalismus regreduje tam, kde se neodváží jít do extrému. Sledovat intence odporuje jeho principu. Naturalistické hry však oplývají místy, jejichž záměr je zřetelný: lidé mají mluvit, jak jim zobák narostl, ale podle pokynů režírujícího autora mluví tak, jak by nikdo nikdy nemluvil. V realistickém divadle nesouhlasí již to, že lidé ještě dříve, než otevřou ústa, přesně vědí, co chtějí říci. Možná by se realistický kus nedal podle své koncepce vůbec jinak organizovat a stal by se *à contrecoeur* dadaistickým, avšak nevyhnutelným minimem stylizace přiznává realismus svou nemožnost, a ve skutečnosti se sám likviduje. V kulturním průmyslu se z toho stal masový podvod. Důvod energicky jednomyslného odmítnutí Sudermanna[150] byl zřejmě v tom, že jeho „trháky" prozradily to, co nejnadanější naturalisté skrývali: manipulující a fiktivní prvek v každém gestu, které sugeruje, že žádné slovo není fikce, zatímco fikce přece na scéně každé slovo obaluje, i když se samo brání a odporuje. Takové výtvory, a priori kulturní zboží, svádějí snadno k naivnímu a afirmativnímu obrazu kultury. Ani esteticky ne-

existuje dvojí typ pravdy. To, jak se kontradiktorní přání mohou vzájemně pronikat bez špatného středu mezi domněle dobrým ztvárněním a přiměřeným sociálním obsahem, lze studovat na dramatice Beckettově. Jeho asociativní logika, v níž jedna věta s sebou přivádí další větu nebo repliku, jako v hudbě téma své pokračování nebo kontrast, pohrdá každým napodobením empirického zdání. Výsledkem je, že se zastřeně začleňuje to, co je empiricky podstatné, podle svého přesného historického místa a integruje se do herního charakteru díla. Ten vyjadřuje objektivní stav jak vědomí, tak reality, která stav vědomí formuje. Negativita subjektu jako pravá podoba objektivity se může prezentovat pouze v radikálně subjektivním ztvárnění, nikoli v odkazu na domněle vyšší objektivitu. Dětinsky krvavé klaunské úšklebky, do nichž se u Becketta dezintegruje subjekt, jsou historickou pravdou o něm; dětinský je socialistický realismus. V Godotovi je vztah panství a kmánství, včetně jeho senilně bláznivé podoby ve fázi, kdy disponování cizí prací trvá, zatímco lidstvo, aby se udrželo, ji už nepotřebuje. Tento motiv, který je skutečně motivem podstatné zákonitosti současné společnosti, se dále rozvádí v Konci hry. V obou hrách jej Beckettova technika vytlačuje na periferii: z Hegelovy kapitoly se stává anekdota se sociálněkritickou, stejně jako dramatickou funkcí. V Konci hry je dílčí pozemská katastrofa z Beckettových klaunských žertů nejkrvavější jak tematickým, tak formovým předpokladem, který rozbil umění jeho konstituens, jeho genezi. Umění emigruje do stanoviska, které již nadále není stanoviskem, neboť již neexistuje žádné, jež by mohlo katastrofu pojmenovat nebo ji jedním slovem, které by se v takové souvislosti definitivně usvědčilo ze své směšnosti, ztvárnit. Konec hry není ani hra o atomové bombě, ani není hrou bez obsahu: určitá negace jejího obsahu se stává formovým principem a negací obsahu vůbec. Umění, které se svým přístupem, svou distancí vůči praxi, tváří v tvář smrtelné hrozbě neškodností pouhé formy vůči každému obsahu stalo ideologií, dává Beckettovo *oeuvre* strašnou odpověď. Právě to vysvětluje příliv komična do emfatických výtvorů, který má svůj společenský aspekt. Tím, že se pohybují jakoby se zavázanýma očima jedině samy ze sebe, stává se jim pohyb pohybem na mís-

tě a deklaruje se jako takový, tedy neochvějná vážnost výtvoru jako nevážná, jako hra. Umění se může smířit se svou vlastní existencí jen tím, že vyjeví svou vlastní zdánlivost, svůj vnitřní prázdný prostor. Jeho nejzávaznějším kritériem je dnes to, že nesmiřitelně vůči každému realistickému podvodu, podle své vlastní povahy nestrpí v sobě již nic nevinného. V každém, ještě možném umění musí být sociální kritika povznesena k formě, která zastře veškerý manifestační sociální obsah.

S postupující organizací všech kulturních oblastí roste chuť vykázat umění jeho místo ve společnosti teoreticky a jistě i prakticky; zamýšlejí se nad tím nesčetné konference a sympozia ve formě *round table*. Jakmile se jednou rozpoznalo, že umění je sociální fakt, cítí se sociologická definice místa umění být nad ním a disponuje s ním. Často se předpokládá, že objektivita nehodnotového pozitivistického poznání je nadřazena nad údajně pouze subjektivní individuální estetické stanovisko. Takové snahy samy vyžadují sociální kritiku. Chtějí mlčky prvenství administrativy, řízeného světa i nad tím, co nechce pochopit totální zespolečenštění, nebo se mu alespoň vzpírá. Suverénnost topografického pohledu, který jevy lokalizuje, aby přezkoumal jejich funkci a jejich právo na existenci, je uzurpátorská. Ignoruje dialektiku estetické kvality a funkční společnosti. A priori se posunuje důraz, ne-li na ideologický efekt, tak přinejmenším na konzumnost umění, a opomíjí se všechno, co by dnes mělo být předmětem reflexe umění: to se konformisticky rozhoduje předem. Protože expanze technických administrativněřídících postupů splynula s vědeckým aparátem anket a podobných akcí, oslovuje sice onen typ intelektuálů, kteří něco tuší o nových společenských potřebách, ne však o těch, jež se týkají umění. Jejich mentalita je mentalitou imaginární sociologické přednášky o kultuře, jež by měla mít titul: „Funkce televize pro přizpůsobení se Evropy vývojovým zemím." Společenská reflexe umění nemá přispět v tomto duchu, nýbrž má ho tematizovat, a tím mu odporovat. Stále platí Steuermannův výrok, že čím více se pro kulturu děje, tím hůře pro ni.[151]

Imanentní potíže umění vedly neméně než jeho společenská izolace v současném vědomí, zvláště ve vědomí protestující mlá-

deže, k verdiktu nad ním. Je to index historické situace a ti, kteří by chtěli umění odstranit, by měli být těmi posledními, jimž by to příslušelo. Avantgardistické rušení estetických avantgardních akcí je stejně iluzorní jako víra, že jsou revoluční a že revoluce vůbec je forma krásna: amúzičnost nestojí nad kulturou, nýbrž pod ní, a angažovanost zase často neznamená nic jiného než nedostatek talentu či soustředění, úbytek sil. Svým nejnovějším trikem, praktikovaným ovšem již ve fašismu, nabývá funkce slabosti já, neschopnosti k sublimaci, vyšší úrovně a odměňuje linii nejmenšího odporu morální prémií. Čas umění prý vypršel, nyní má dojít k tomu, aby se uskutečnil jeho pravý obsah, který se bez okolků ztotožňuje s obsahem společenským: verdikt je totalitní. To, co dnes požaduje, aby vše bylo vyčteno čistě z materiálu, a co ve své tuposti dodává neodolatelný motiv pro verdikt nad uměním, ve skutečnosti činí materiálu násilí. V okamžiku, kdy se přistupuje k zákazu umění a vyhlašují se dekrety, že již nesmí být, získává umění v řízeném světě[152] zpět ono právo na existenci, jehož odepření se podobá samému direktivnímu aktu. Ten, kdo chce umění odstranit, hájí iluzi, že rozhodující změně se nijak nebrání. Přehnaný realismus je realistický. Vznik každého autentického díla odporuje *pronunciamento*, že již nemůže nic vznikat. Likvidace umění v polobarbarské a k plnému barbarství se vyvíjející společnosti znamená dělat ze sebe jejího sociálního partnera. I když tento partner stále mluví o konkrétnosti, fakticky soudí abstraktně a sumárně, slepě vůči přesným a nevyřešeným úkolům a možnostem, jež byly potlačeny nejnovějším estetickým akcionismem, jako jsou úkoly a možnosti opravdu svobodné hudby, která prochází svobodou subjektu, než aby byla zůstavena věci podobné odcizené náhodě. Nemá se však argumentovat otázkou, zda umění je nutné. Taková otázka je špatně položena, neboť nutnost umění – pokud je vůbec třeba na něčem takovém trvat tam, kde jde o říši svobody – je v jeho nenutnosti. Měřit umění nutností obvykle prodlužuje směnný princip, šosáckou starost, co za to bude. Verdikt, že to již dále nejde, kontemplativně respektující údajný stav, je sám jakýsi buržoazní hlídač krámu, vráska na čele, která varuje: kam to všechno povede? Zastupuje-li však umění bytí o sobě, které ještě není, pak se

chce zbavit právě tohoto druhu teleologie. Z hlediska filosofie dějin mají díla tím větší závažnost, čím méně splývají se svým vývojovým stupněm. Otázka, kam směřují, je formou zakuklené sociální kontroly. Na četné současné výtvory se pak hodí charakteristika anarchie, která takříkajíc implikuje heslo: „skoncujme s tím". Paušální soud o umění, který je ušit na míru produktům, jež by chtěly umění nahradit, se podobá verdiktu, který vyslovuje *Red Queen* Lewise Carrolla: *Head off*. Po takovém stětí hlavy zvuků v popu, v němž pokračují zvuky *popular music*, naroste hlava znovu. Umění se má bát všeho kromě nihilismu impotence. Společenskou klatbou je degradováno právě k *fait social*, do jehož role se vzpěčuje znovu vklouznout. Marxova teorie ideologií, sama v sobě dvojsečná, se zde falešně přeměňuje do totální teorie ideologií v Mannheimově stylu, a přenáší se slepě na umění. Jestliže je ideologie společensky falešným vědomím, pak z prosté logiky vyplývá, že není ideologické každé vědomí. Poslední Beethovenovy kvartety může zařazovat do podsvětí nepotřebného zdání pouze ten, kdo je nezná a nerozumí jim. To, zda umění je dnes možné, tady nelze rozhodnout shora, podle měřítka společenských výrobních vztahů. Rozhodnutí závisí na stavu produktivních sil. Tento stav však v sobě obsahuje to, co je možné, ale ještě neuskutečněné: umění, jež se nedá terorizovat pozitivistickou ideologií. Čím legitimnější je Marcusova kritika afirmativního charakteru kultury,[153] tím více zavazuje k tomu, abychom se zabývali jednotlivým výtvorem: jinak se z ní stává antikulturní spolek, stejně špatný jako kulturní zboží. Rabiátská kritika kultury není radikální. Je-li afirmace skutečně momentem umění, pak sama není falešnější než kultura, která, protože zklamala, je zcela falešná. Kultura omezuje barbarství, které je horší: kultura přírodu nejen potlačuje, nýbrž ji svým potlačováním i chrání; to se ozývá v pojmu kultury, vypůjčeném ze zemědělství. Život se věčně opakoval prostřednictvím kultury, i s vyhlídkou na lepší život, v autentických uměleckých dílech se to ozývá jako ozvěna. Afirmace nezahaluje existující stav do glorioly; brání se smrti, *telos* veškeré moci, se sympatií k tomu, co je. O tom lze pochybovat pouze za cenu, že smrt sama je nadějí.

Dvojí charakter umění jako něčeho, co se odlišuje od empirické reality, a tím od společenské souvislosti působení, co však zároveň do empirické reality a společenské souvislosti působení zapadá, se přímo projevuje u estetických fenoménů, jež jsou jak fakty estetickými, tak *faits sociaux*. Vyžadují dva typy pozorování, které lze přímo ztotožňovat stejně málo jako estetickou autonomii a umění jakožto společenský jev. Dvojí charakter umění je fyziognomicky čitelný, kdykoli dílu naslouchá me nebo se na ně díváme zvenčí, bez ohledu na to, zda to bylo či nebylo záměrem díla, přičemž umění jistě vždy potřebuje tento pohled zvenčí, aby bylo chráněno před fetišizací své autonomie. Hudba se může hrát v kavárně nebo jako často v Americe přenášet telefony pro hosty v restauraci, a stát se tím něčím zcela jiným, čehož součástí je hovor lidí, cinkání talířů a vůbec všechno možné. Aby plnila svou funkci, počítá taková hudba s nepozorností posluchačů, stejně jako ve stavu své autonomie naopak počítá s jejich pozorností. Potpourri se někdy sestavuje z částí uměleckých děl, ale touto montáží se díla vnitřně zcela proměňují. Účely, jako ohřát se, přerušit mlčení, se splňují tím, co se označuje jako nálada, je to negace dlouhé chvíle způsobené šedivostí světa zboží, nudy, která se sama stala zbožím. Sféra zábavy, již dlouho v produkci uplatňovaná, vzrostla k vládě tohoto momentu nad všemi jeho ostatními fenomény. Oba momenty jsou antagonistické. Podřízení autonomních uměleckých děl společenskému účelovému momentu, který se skrývá v každém díle a z něhož umění vzniklo ve zdlouhavém procesu, je zasahuje na nejzranitelnějším místě. Ten, koho však třeba náhle vážně dojme hudba, když ji intenzivně poslouchá v kavárně, může se vzdálit skutečnosti i sobě a zdát se ostatním směšný. V tomto antagonismu se v umění projevuje základní vztah mezi ním a skutečností. Jestliže se umění prožívá zvenčí, ruší se jeho kontinuita, stejně jako potpourri ji záměrně ruší v díle. Z některé Beethovenovy orchestrální věty nezbývá v kuloárech koncertní budovy nic jiného než imperiální údery kotlů; přitom již v partituře reprezentují tyto údery autoritativní gesto, jež si dílo půjčuje od společnosti, aby je pak sublimovalo ve vypracování kompozice. Oba charaktery umění nejsou totiž vůči sobě navzájem vůbec indiferentní. Jest-

liže nějaké autentické hudební dílo zabloudí do sociální sféry hudby jako kulisy, pak je nečekaně s to ji překročit čistotou, kterou spotřeba poskvrňuje. Na druhé straně nelze z autentických výtvorů, třeba zrovna z oněch úderů kotlů u Beethovena, smýt jejich společenský původ z heteronomních účelů: to, co Richarda Wagnera rozčilovalo u Mozarta jako zbytek divertimenta, se od té doby vyostřilo jako *soupçon* i vůči takovým dílům, která se sama od sebe s divertimentem rozloučila. Postavení umělců ve společnosti v tom smyslu, že přichází v úvahu pro masové produkce, má po období autonomie tendenci vrátit se znovu k heteronomii. Jestliže umělci byli před Francouzskou revolucí sluhy, pak nyní se stávají *entertainers*. Kulturní průmysl oslovuje své *cracks* křestními jmény, zrovna tak jako vrchní číšník či kadeřník se kamarádsky obrací na své *jet set*. Odstranění rozdílu mezi umělcem jako estetickým subjektem a jako empirickou osobou svědčí zároveň o tom, že se zrušila distance uměleckého díla od empirie, aniž se tím však umění může vrátit do svobodného života, který neexistuje. Údajná blízkost umění zvyšuje zisk, bezprostřednost je organizována jako podvod. Z hlediska umění lpí jeho dvojí povaha na všech jeho výtvorech jako vada jeho nepočestného původu právě tak, jak se kdysi s umělci ve společnosti zacházelo jako s nepočestnými lidmi. Týž původ je však také těžištěm mimetické podstaty umění. Nepočestnost, jež dementuje důstojnost jeho autonomie, kterou nafukuje umění, neboť má špatné svědomí ze své společenské účasti, přispívá k jeho cti jako posměch vůči počestnosti společensky užitečné práce.

Vztah společenské praxe a umění, který byl vždy variabilní, se zřejmě v posledních čtyřiceti či padesáti letech znovu radikálně změnil. Za první světové války a před Stalinem se spojovalo umělecké a politicky pokrokové myšlení; tomu, kdo tenkrát dospíval, se umění jevilo jako něco, čím historicky nikdy nebylo: a priori politicky nalevo. Od té doby Ždanov a Ulbricht diktátem socialistického realismu uměleckou produktivitu nejen spoutali, nýbrž fakticky zlomili; estetický regres, který zavinili, je společensky průhledný jako maloměšťácká fixace. Naproti tomu s rozpolcením světa do dvou bloků po druhé světové válce uzavřely vládnoucí vrstvy na Západě s radikálním uměním odvo-

latelný mír: velký německý průmysl podporuje abstraktní malířství, ve Francii generála de Gaulla je ministrem kultury André Malraux. Avantgardní doktríny mohou, chápe-li se jejich protiklad ke *communis opinio* dosti abstraktně a zůstávají-li v nějaké míře umírněné, občas změnit svou funkci v elitářském směru, jak tomu bylo například s Poundem či Eliotem. Benjamin zaregistroval fašistické sklony již u futurismu,[154] které lze datovat od periferních rysů Baudelairovy moderny. Naopak u pozdního Benjamina může ještě vstupovat do hry tam, kde se distancuje od estetické avantgardy, že ještě nepodala přihlášku do komunistické strany, Brechtovo nepřátelství k „tui".[155] Elitářskou izolaci pokrokového umění lze připsat spíše na vrub společnosti než jemu; nevědomé standardy mas jsou stejné jako ty, jež jsou nezbytné pro zachování poměrů, do nichž jsou masy integrovány, a tlak heteronomního života je nutí k rozdrobení, čímž zabraňuje koncentraci silného já, které nepotřebuje šablonovitost. To plodí nevraživost: v masách proti tomu, co je jim odepřeno kvůli vzdělání, které je vyhrazeno privilegovaným; a neméně proti masám v postoji esteticky pokrokových lidí, počínaje Strindbergem a Schönbergem. Roztržka zející mezi jejich estetickými *trouvailles* a smýšlením, které se projevuje v obsahu a intenci díla, citelně poškozuje uměleckou konzistenci. Společenská obsahová interpretace starší literatury má nejistou hodnotu. Geniální byl Vicův výklad řeckých mýtů, například mýtu o Kadmovi. Proti tomu redukování Shakespearových her na ideu třídního boje, jak k tomu směřoval Brecht, stěží vede příliš daleko a míjí se s tím, co je v dramatech podstatné, s výjimkou her, v nichž třídní boj je přímým tématem. To neznamená, že to, co je podstatné, by bylo společensky indiferentní, z lidského hlediska bezčasové – to všechno jsou tlachy. Ale společenská povaha umění je prostředkována objektivním formovým postojem dramat, podle Lukácsova výrazu „perspektivou". Společenské jsou v Shakespearovi kategorie jako individuum a vášeň, rysy jako měšťanský konkretismus Kalibanův, ale i úplatnost benátských kupců, koncepce polomatriarchálního dávného světa v Macbethovi a Learovi; naprostý odpor k moci v Antoniovi a Kleopatře stejně jako rezignující gesto Prosperovo. Proti tomu jsou konflikty patrici-

jů a plebejců, převzaté z římských dějin, pouze kulturním zbožím. Na Shakespearovi se lze neméně přesvědčit, jak problematická je Marxova teze, že veškeré dějiny jsou dějinami třídních bojů, pokud se bere závazně. Třídní boj předpokládá objektivně vysoký stupeň sociální integrace a diferenciace a subjektivně pak vyžaduje třídní vědomí, které se poprvé rudimentárně rozvinulo v buržoazní společnosti. Není nic nového v tom, že třída sama, společenské podřazení atomů obecnému pojmu, který vyjadřuje vztahy pro ně konstitutivní stejně jako heteronomní, je strukturálně buržoazním jevem. Sociální antagonismy jsou prastaré; třídními boji se dříve stávaly pouze nesouvisle: tam, kde se formovala tržní ekonomika příbuzná buržoazní společnosti. Proto má interpretace všeho historického jako třídního boje slabě anachronický *air*, jakož vůbec i model, z nějž Marx tuto svou teorii konstruoval a extrapoloval, byl model liberálně podnikatelského kapitalismu. Je pravda, že sociální antagonismy prosvítají u Shakespeara všude, ale projevují se v jednotlivcích a jsou kolektivní pouze v masových scénách, které sledují topoi, jako je topos davové sugestibility. Ze společenského pohledu na Shakespeara je přinejmenším evidentní, že nemohl být Baconem. Raně buržoazní dialektický dramatik se nedíval na *theatrum mundi* z hlediska pokroku, ale spíše z hlediska jeho oběti. Rozetnout tento problém se společenskou a estetickou zralostí se stává pro společenskou strukturu prohibitivně nesnadným. Nedají-li se formální charakteristiky v umění interpretovat politicky, neplyne z toho nicméně, že všechno, co je v umění formální, je bez obsahových implikací, jež sahají až k politice. V osvobození formy, jak je chce každé nové ryzí umění, se dešifruje především osvobození společnosti, neboť forma, estetická souvislost všeho jednotlivého, zastupuje v uměleckém díle sociální vztah; proto je osvobozená forma pro existující stav pohoršlivá. To podporuje i psychoanalýza. Podle ní protestuje všechno umění, jakožto negace principu reality, proti obrazu otce, a tím je revoluční. Z toho objektivně vyplývá politická účast nepolitického postoje. Dokud sociální struktura nebyla ještě tak integrovaná, že již pouhá forma působila jako podvratný protest, potud byl též vztah uměleckých děl k dané sociální realitě shovívavější. Aniž jí

umění celkem ustupovalo, mohlo si její prvky osvojit bez velkých okolků, zůstat jí zřejmě podobné a komunikovat s ní. Dnes se stal sociálněkritický moment uměleckých děl opozicí k empirické realitě jako takové, protože ta se stala dvojitou ideologií sebe sama, kvintesencí moci. Zda se v tom umění samo o sobě nestává společensky lhostejným, prázdnou hrou a dekorací denního shonu, závisí na tom, v jaké míře jeho konstrukce a montáže jsou zároveň demontáže, které jsou destruktivní, neboť přijímají prvky reality a svobodně je formují do něčeho jiného. To, zda umění empirickou realitu překonává, a tím konkretizuje vztah k tomu, co překonalo, vytváří jednotu jeho estetického a společenského kritéria; umění tímto získává určitý druh prerogativu. Potom netrpí žádnou pochybností o tom, čeho by chtělo dosáhnout, a nedá si od politických praktiků připisovat odpověď, jež by jim byla vítaná. Picasso a Sartre optovali bez obav pro politiku, která zakazovala to, co esteticky zastávali, a jim samým připisovala skromnou cenu právě potud, pokud jejich jména měla propagandistickou hodnotu. Jejich postoj je imponující, neboť rozpor, který má svůj objektivní základ, neřeší subjektivně, jednoznačným uznáním jedné nebo druhé teze. Kritika jejich postoje je podstatná pouze jako kritika politiky, pro niž hlasovali; se sebou spokojený odkaz na to, že jen řezali do vlastního masa, nepomáhá. Mezi aporiemi věku je sotva nejmenší ta, že žádná myšlenka, která již nepoškozuje zájmy toho, kdo ji hájí, byť to byly zájmy objektivní, již není pravdivá.

Dnes se se značnými důsledky rozlišuje mezi autonomní a společenskou podstatou umění použitím nomenklatury formalismu a socialistického realismu. Touto nomenklaturou osekává řízený svět pro své účely dokonce i objektivní dialektiku, která se skrývá v podvojném charakteru každého uměleckého díla: oba aspekty jsou disjunkcí podobnou rozdílu mezi ovcemi a kozami. Tato dichotomie je zde však falešná, neboť prezentuje oba dynamicky vztažené prvky jako jednoduchou alternativu. Jednotlivý umělec si musí vybrat. Díky snadné suverenitě společenské generální linie přitom světlo zpravidla dopadá na antiformalistické směry; ostatní mají být omezeny specializací dělby práce, a možná proto mohou být přijatelné pro naivní buržoa-

zní iluze. Laskavá péče, s níž aparátčíci vyvádějí vzdorující umělce z izolace, se rýmuje se zavražděním Mejercholda. Protiklad formalistického a antiformalistického umění nelze v jeho abstraktnosti opravdu hájit, chce-li umění být něčím víc než otevřenější nebo zastřenější *pep talk*. V době kolem první světové války nebo o něco později se moderní malířství polarizovalo do kubismu a surrealismu. Ale kubismus sám obsahově revoltoval proti buržoazní představě nerušeně čisté imanence uměleckých děl. Naopak významní surrealisté, jako Max Ernst a André Masson, kteří odmítali kompromis s trhem a původně protestovali i proti sféře umění samé, se přiklonili k formálním principům: například Masson se blíží ve velké míře k tomu, že opouští předmětné malířství, čím více se myšlenka šoku, která se v tematické látce rychle vyčerpá, přeměňuje v malířskou techniku. Jestliže obvyklý svět je odhalen zábleskem světla jako zdání a iluze, pak se již teleologicky přechází k nepředmětnému umění. Konstruktivismus je jako oficiální protiklad realismu svou střízlivou řečí hlouběji spřízněn s historickými změnami reality než realismus, který byl dlouho pokryt romantickým nátěrem, protože jeho princip, předstírané smíření s objektem, se mezitím stal romantickým. Impulsy konstruktivismu byly z obsahového hlediska vždy problematickou adekvací umění odkouzlenému světu, kterého již nešlo esteticky dosáhnout obvyklými realistickými prostředky, a nestat se akademismem. Cokoli se dnes chce nazývat *informel*,[156] stává se estetickým pouze tím, že se artikuluje jako forma; jinak by nebylo ničím více než dokumentem. U takových příkladných umělců epochy, jako byli Schönberg, Klee či Picasso, je expresivně mimetický moment a moment konstruktivní stejně intenzivní, a to nikoli ve špatném středu mezi nimi, nýbrž směrem k extrémům: obojí je však zároveň obsahové, výraz je negativitou utrpení, a konstrukce je zase snahou zastavit utrpení z odcizení tím, že se překročí v horizontu neomezené, a tedy nadále nenásilné racionality. V umění stejně jako v myšlení se forma o obsah jak rozlišují, tak i navzájem prostředkují. Na umění lze stěží použít pojmů pokroku a reakce, pokud se přistoupí na abstraktní dichotomii formy a obsahu. Tato dichotomie se opakuje v tvrzení a protitvrzení. Jedni nazývají

umělce reakčními, protože prý hájí společensky reakční teze nebo podobou svých děl údajně pomáhají politické reakci ve volně podávané a těžko uchopitelné formě; druzí proto, že umělci prý zaostali za stavem uměleckých produktivních sil. Ale obsah významných uměleckých děl se může odchylovat od názorů jejich autorů. Je evidentní, že Strindberg postavil Ibsenovy buržoazně emancipační intence na hlavu. Na druhé straně jsou jeho formální inovace, likvidace dramatického realismu a rekonstrukce snové zkušenosti, objektivně kritické. Dosvědčují přechod společnosti k hrůze autentičtěji než nejodvážnější obžaloby Gorkého. Proto jsou i společensky pokrokové, jsou počátkem sebeuvědomování katastrofy, k níž se v buržoazně individualistické společnosti schyluje: v ní se stává absolutní jednotlivec přízrakem jako ve Strašidelné sonátě. Kontrapunktem k tomu jsou největší díla naturalismu: ničím nemírněná hrůza prvního jednání Hauptmannovy Haničky nechává přejít věrný popis v nejdivočejší výraz. Sociální kritika realismu oživovaného nařízením, dekrety, je významná, ovšem pouze když nekapituluje před l'art pour l'artismem. To, co je v tomto protestu proti společnosti společensky nepravdivé, se stalo historicky evidentním. Pečlivě zvolená slova, například u Barbeyho d'Aurevilly, vybledla do staromódní naivity, která by mohla stěží očekávat umělecké ráje; již Huxleyho napadá, že satanismus je komický. Zlo, které jak Baudelaire, tak Nietzsche postrádali v liberalistickém devatenáctém století, nebylo pro ně ničím jiným než maskou pudu viktoriánsky již nadále nepotlačovaného. Jako produkt potlačovaných pudů ve století dvacátém, zlo prolomilo civilizační zábrany s bestialitou, ve srovnání s níž získaly Baudelairovy strašné blasfemie nevinnost, která groteskně kontrastuje s jejich patosem. Přes svou vynikající úroveň byl Baudelaire preludiem secese. Jeho *pseudos* bylo v estetizaci života bez jeho změny; krása sama se tím stala prázdnou a dala se jako každá abstraktní negace integrovat tím, co negovala. Fantasmagorie estetického světa nerušeného žádnými účely napomáhá získat alibi světu subestetickému.

O filosofii, o teoretickém myšlení vůbec, lze říci, že trpí idealistickou předpojatostí, neboť disponuje pouze pojmy; jedině jejich prostřednictvím pojednává o tom, čeho se týkají a co sama

nikdy nemá jako takové. Její sisyfovská práce je v tom, že reflektuje nepravdu a vinu, které tím bere na sebe, a tak je pokud možno napravuje. Nemůže vkládat do textu svůj ontický substrát; tím, že o něm mluví, již z něho dělá to, od čeho jej chce osvobodit. Moderní umění registruje nespokojenost s tímto stavem od doby, kdy Picasso rozrušoval své obrazy prvními útržky novin; z toho se odvozuje každá montáž. Sociálnímu momentu se tak zjednalo estetické právo, že se nenapodobuje, což by jej učinilo jaksi uměníschopným, nýbrž spíše se tento moment do umění injektuje aktem sabotáže. Umění dává explodovat klamu své čisté imanence právě tím, jak se empirické trosky, zbavené své vlastní souvislosti, podrobují imanentním principům konstrukce. Umění by chtělo viditelným a záměrným postoupením syrové látky napravit škody, které duch – myšlení stejně jako umění – udělal tomu, co je v něm jiné, k čemu se vztahuje a co by chtěl nechat mluvit. To je určitelný smysl momentu moderního umění, který je umění nepřátelský a nemá smysl a jenž se šíří k roztřepení[157] uměleckých druhů a k *happenings*. Tím se ani tak nekoná farizejsky arivistický soud nad tradičním uměním jako spíše pokus absorbovat právě negaci umění jeho vlastní silou. To, co již v tradičním umění není společensky možné, neztrácí proto všechnu pravdivost. Místo toho se noří do historické zkamenělé vrstvy, která není pro živé vědomí dostupná jinak než negací, bez níž by však umění neexistovalo. Je to vrstva němého odkazu k tomu, co je krásné, aniž se přitom vůbec striktně rozlišuje mezi přírodou a dílem. Tento moment je protikladný momentu rozrušujícímu, k němuž pravda umění přechází, žije však dále v tom, že jako formující síla poznává moc toho, čím se měří. V této myšlence je umění podobné míru. Bez jeho perspektivy by bylo stejně nepravdivé, jako kdyby anticipovalo smíření. Krásno v umění je zdáním toho, co je skutečně mírové. Je tím, k čemu právě směřuje potlačená síla formy ve své snaze sjednotit nepřátelské a divergující prvky.

Není správné odvozovat estetický realismus z filosofického materialismu. Umění jako forma poznání jistě implikuje i poznání reality, ale neexistuje realita, jež by nebyla společenská. Tak je prostředkován pravdivostní a společenský obsah, i když pozná-

vací charakter umění, jeho pravdivostní obsah, transcenduje poznání reality jako toho, co existuje. Umění se stává sociálním poznáním tím, že se zmocňuje podstaty; ne však tak, že o ní mnohomluvně povídá, že ji ilustruje či imituje. Svou vlastní strukturou ji nutí k projevení se v protikladu ke struktuře jevu. Epistemologickou kritiku idealismu, která zajišťuje objektu moment prvenství, nelze prostě přenést na umění. Objekt v umění a objekt v empirické realitě je něco zcela odlišného. Umělecký objekt je vytvořené dílo, které v sobě jak obsahuje, tak transformuje, likviduje i rekonstruuje prvky empirické reality podle vlastního zákona. Jedině takovou transformací, a nikoli vždy falšující fotografií, dává umění realitě to, co jí náleží, epifanii její skryté podstaty a zasloužený strach před ní jako před něčím zlověstným. Prvenství objektu se esteticky potvrzuje jedině v charakteru umění jakožto nevědomého dějepisectví, jako anamnézy toho, co je podřízené, potlačené a snad i toho, co je možné. Prvenství objektu jako potenciální osvobození od moci toho, co je, se v umění manifestuje jako jeho svoboda od objektů. Má-li se umění zmocnit svého obsahu v tom, co je v umění jiné, pak mu toto jiné nelze imputovat, ale získá je pouze ve své vlastní imanentní souvislosti. Umění neguje negativitu v prvenství objektu, neguje jeho nesmířenost a heteronomnost, a umožňuje mu vynořit se právě prostřednictvím zdání smířenosti svých výtvorů.

Prima vista nepostrádá jeden z argumentů dialektického materialismu: přesvědčivost. Tvrdí se, že stanovisko radikální moderny je stanoviskem solipsismu, monády, která se umíněně uzavírá před intersubjektivitou. Zvěcněná dělba práce dospěla k amoku. Je to výsměch humanitě, kterou by bylo třeba uskutečnit. Solipsismus sám je však iluzorní, jak dokázala materialistická kritika a dávno před ní velká filosofie, je to zastírání bezprostřednosti bytí pro sebe, které ideologicky odmítá své vlastní prostředkování. Potud uvedený argument. Je pravda, že teorie vhledem do universálního společenského prostředkování solipsismus názorově překonala. Ale umění, tato mimésis dohnaná k vědomí sebe sama, je nicméně spjato s pocity, s bezprostřední zkušeností; jinak by je nebylo možné odlišit od vědy, v nejlepším případě by si od ní půjčovalo její výsledky a většinou by

nebylo více než sociální reportáží. Kolektivní způsoby produkce v nejmenších skupinách jsou již dnes myslitelné a v některých médiích se přímo vyžadují; místem zkušenosti jsou však ve všech existujících společnostech monády. Protože individuace, včetně utrpení, jež obsahuje, je společenským zákonem, může být společenost předmětem pouze individuální zkušenosti. Substrukce bezprostředního kolektivního subjektu by byla pochybná a odsuzovala by umění k nepravdě, protože by mu odnímala jedinou možnost zkušenosti, která je dnes otevřená. Jestliže se umění následkem teoretického nahlédnutí orientuje korektivně podle svého vlastního zprostředkovaného bytí a snaží-li se uniknout z monadičnosti jako rozpoznaného společenského zdání, pak teoretická pravda zůstává pro ně vnější a stává se vlastně nepravdou: umělecké dílo heteronomně obětuje svou imanentní určenost. Právě podle kritické teorie nevede pouhé vědomí společnosti reálně mimo společensky dané, objektivní struktury, a jistě to nečiní ani umělecké dílo, jež svými vlastními podmínkami je částí sociální reality. Schopnost, kterou dialektický materialismus uměleckému dílu antimaterialisticky přisuzuje a od něho vyžaduje, získává dílo nanejvýš tehdy, když v monadologicky uzavřené vlastní struktuře, jež je mu dána objektivně, posunuje situaci tak daleko, že se dílo stává její kritikou. Skutečný práh mezi uměním a ostatním poznáním je snad v tom, že ostatní poznání je s to myslet mimo sebe, aniž odstupuje, kdežto umění nepřináší nic platného, co by nemohlo splnit podle svého historického místa, na němž se samo nalézá. Inervace toho, co je pro ně historicky možné, je podstatná pro formu umělecké reakce. Právě toto znamená substancialita v umění. Chce-li umění kvůli teoreticky vyšší sociální pravdě získat více, než je pro ně dostupná zkušenost, jež je formuje, pak dosahuje méně, a objektivní pravda, kterou si klade jako měřítko, zaniká ve fikci, jež zakrývá trhlinu mezi subjektem a objektem. Vykonstruovaný realismus je smiřuje tak falešně, že nejutopičtější fantazie o budoucím umění by nemohly vymyslet takové umění, které by bylo opět realistické, a přitom znovu neupadlo do nesvobody. Umění má tedy to, co je v něm jiné, ve své imanenci, protože tato imanence je stejně jako subjekt společensky prostředkována

v sobě samé. Umění musí přimět k řeči svůj latentní společenský obsah: musí jít do sebe, aby se překročilo. Kritiku solipsismu podává svou silou ke zvnějšnění ve své vlastní technice jako postupu k objektivaci. Díky své formě transcenduje umění ochuzený a omezený subjekt; to, co chce záměrně přehlušit jeho omezenost, upadá do infantilnosti a činí si z jeho heteronomie ještě i eticko-sociální zásluhu. Je zde možné namítnout, že lidové demokracie nejrůznějšího typu jsou zřejmě stále antagonistické, a proto v nich nelze přijmout jiný postoj než odcizený, ale od uskutečněného humanismu by se dalo očekávat, že bude již blaženě osvobozen od moderního umění, a mohl by tedy být znovu spokojen s uměním tradičním. Taková koncese není však fakticky tolik odlišná od doktríny překonaného individualismu, jak hlásá. Řečeno rovnou, je zde základem šosácké klišé, že moderní umění je tak ošklivé jako svět, v němž vzniklo, že svět si je zaslouží a nic jiného není možné, ale s tím, že tak to přece nemůže zůstat pořád. A opravdu tu není nic k překonávání; slovo samo je *index falsi*. Je nesporné, že antagonistická situace – to, co mladý Marx nazýval odcizením a sebeodcizením – nebyla nejslabším činitelem v utváření nového umění. Ale moderní umění nebylo jistě pouhým odrazem, reprodukcí této situace. Tím, že ji odhalovalo, transponovalo do obrazu, se umění stalo něčím jiným a stejně svobodným, jako to situace zakazuje něčemu, co je živé. Je možné, že do mírové společnosti se opět vrátí minulé umění, jež se dnes stalo ideologickým doplňkem společnosti bez míru; ale to, že by se pak nově vzniklé umění vrátilo k míru a pořádku, k afirmativnímu kopírování a harmonii, by znamenalo obětovat jeho svobodu. Líčit podobu umění ve změněné společnosti není ani možné. Pravděpodobně bude něčím třetím ve srovnání s uměním minulým a současným, ale bylo by ještě lepší, kdyby jednoho krásného dne umění úplně zmizelo, než aby zapomnělo na utrpení, jehož je výrazem a v němž forma má svou substanci. Toto utrpení je humánním obsahem, který nesvoboda falšuje do pozitivnosti. Kdyby se jako splnění takového přání budoucí umění stalo znovu pozitivním, pak by bylo podezření z reálného pokračování negativity akutní; takové podezření je vždy přítomné, regres hrozí neustále, ale svoboda, která by ovšem

byla osvobozena od principu vlastnictví, nemůže být vlastnictvím. Co by však bylo umění jako dějepisectví, kdyby zapomnělo na nahromaděné utrpení?

Paralipomena

Estetika předkládá filosofii účet za to, že ji akademický provoz degradoval na odvětví. Požaduje od filosofie, co tato zameškala: aby vyzvedla jevy z pouhého jsoucna a přiměla je k vědomí sebe, k reflexi toho, co ve vědách ustrnulo, nikoli k vlastní vědě mimo ně. Tím se estetika podrobuje tomu, co chce bezprostředně především její předmět, stejně jako každý jiný. Aby mohlo být zcela prožito, potřebuje každé umělecké dílo myšlení, a tím i filosofii, která není nic jiného než myšlení, jež se nedá zabrzdit. Rozumění je totožné s kritikou; schopnost rozumění, schopnost chápat to, čemu se rozumí, jakožto něco duchovního, není ničím jiným než schopností pravdivě nebo falešně rozlišovat, i když se toto rozlišování musí odchýlit od postupu obvyklé logiky. Emfaticky řečeno, umění je poznání, ale ne poznání objektů. Umělecké dílo pochopí jedině ten, kdo je uchopí jako komplexnost pravdy, jež se nevyhnutelně týká jejího vztahu k nepravdě, k její vlastní i k nepravdě mimo ni; každý jiný soud o uměleckých dílech zůstává náhodný. Tím požadují umělecká díla k sobě adekvátní vztah. Proto postulují to, co měla kdysi vykonávat filosofie umění a co již ve své tradované podobě vykonává vůči dnešnímu vědomí stejně málo jako vůči současným dílům.

Nehodnotová estetika je nonsens. Rozumět uměleckým dílům znamená, jak ostatně dobře věděl Brecht, postřehnout moment jejich logičnosti a jejího opaku, i jejich zlomy a co znamenají. Nikdo by nemohl rozumět Mistrům pěvcům, kdo nevnímá moment odhalený Nietzschem, že se v nich narcisticky staví na odiv pozitivnost, tedy moment nepravdivosti. Oddělení hodnoty a rozumění způsobil scientismus; bez hodnot se ničemu nerozumí esteticky a naopak. Mluvit v umění o hodnotě je oprávněnější než kdekoli jinde. Každé dílo říká jako mim: nejsem dobré? – a na to odpovídá hodnotící postoj.

Pokus o estetiku dnes předpokládá závaznou kritiku jejích obecných principů a norem, musí se však sám nutně držet v médiu obecnosti. Odstranit onen rozpor estetice nepomůže. Musí jej vzít za svůj a reflektovat a sledovat teoretickou potřebu toho, co umění ve věku své reflexe kategoricky ohlašuje. Nezbytnost takové obecnosti však nelegitimizuje žádnou pozitivní teorii invariant. V závazných obecných určeních se shrnují historické procesy variující Aristotelovu formuli: co umění bylo. Obecná určení umění jsou vymezením toho, k čemu se umění vyvinulo. Historická situace, která se zmýlila v raison d'être umění vůbec, se ohlíží zpět po pojmu umění, jež retrospektivně usiluje o něco jako jednotu. Ta není abstraktní, nýbrž je vývojem umění k jeho vlastnímu pojmu. Všude proto předpokládá teorii jako svou vlastní podmínku, nikoli jako doklad a příklad pro konkrétní analýzu. K historickému obratu k obecnosti směřoval v teorii reprodukce již Benjamin, který do extrému filosoficky vystupňoval ponoření se do konkrétních uměleckých děl.[1]

Požadavek, aby estetika byla reflexí umělecké zkušenosti, aniž opustí svůj rozhodně teoretický charakter, lze metodicky nejlépe uspokojit tím, že do tradičních kategorií se modelově vnese pohyb pojmu, který je zkonfrontuje s uměleckou zkušeností. Přitom se nemá konstruovat kontinuum mezi póly. Prostředí teorie je abstraktní a nesmí se zastřít ilustrativními příklady. Někdy však zřejmě může, jako kdysi v Hegelově Fenomenologii, mezi konkretizací duchovní zkušenosti a médiem obecného pojmu náhle vzplanout jiskra takovým způsobem, že konkrétnost se neilustruje jako příklad, nýbrž je věcí samou, kolem níž se točí abstraktní uvažování, bez nějž by však nebylo možné nalézt obecné jméno. Přitom je zde třeba myslet na stránku produkce: na objektivní problémy a požadavky, které produkty prezentují. Prvenství sféry produkce v uměleckých dílech je prvenstvím jejich podstaty jako produktů společenské práce oproti náhodnosti jejich subjektivního vzniku. Nelze však obejít vztah k tradičním kategoriím, neboť pouze reflexe těchto kategorií dovoluje vnést do teorie uměleckou zkušenost. Ve změně kategorií, jež takovou reflexi vyjadřují a vyvolávají, proniká do teo-

rie historická zkušenost. Historickou dialektikou, která myšlení uvolňuje vstup do tradičních kategorií, ztrácejí kategorie svou špatnou abstraktnost, aniž však obětují obecnost, která je myšlení inherentní: estetika směřuje ke konkrétní obecnosti. Ani nejduchaplnější analýza jednotlivých výtvorů není ještě bezprostředně estetikou; to je její vada stejně jako její superiorita vůči tomu, co se nazývá uměnovědou. Aktuální uměleckou zkušeností se zde však legitimizuje odvolání na tradiční kategorie, které v současné produkci nemizejí, nýbrž se dokonce v její negaci vracejí. Zkušenost v estetice vrcholí: povznáší k důslednosti a k vědomí to, co je v uměleckých dílech smíšené, nedůsledné, co se v jednotlivém uměleckém díle děje nedostatečně. Z tohoto hlediska pojednává i neidealistická estetika o „idejích".

Kvalitativní diference mezi uměním a vědou nenechává vědě prostě volnost jakožto instrumentu k poznání umění. Kategorie, jež přitom věda přináší, se stavějí vůči vnitřním uměleckým kategoriím tak napříč, že jejich projekce do vědeckých pojmů naprosto nutně dezinterpretuje to, co zamýšlela vysvětlit. Rostoucí relevance technologie v uměleckých dílech nesmí vést k tomu, aby se díla podřizovala typu rozumu, který technologie zplodila a v němž pokračuje.

Z klasiky přežívá idea uměleckých děl jako něčeho objektivního, prostředkovaného subjektivitou. Jinak by umění bylo ve skutečnosti libovolným, pro jiné lhostejným a možná historicky zaostalým trávením času. Nivelizovalo by se na náhražkový produkt ve společnosti, jejíž síla se nadále nevydává na získávání obživy a v níž je nicméně limitováno bezprostřední uspokojování pudů. Tomu umění odporuje jako tvrdošíjný protest proti pozitivismu, který by je chtěl podřídit universálnímu bytí pro jiné. Nikoli to, že umění, vtaženo do společenské souvislosti podvodu, by přece nemohlo být tím, čemu oponuje. Ale jeho existence je neslučitelná s mocí, která je chce ponížit a zlomit. To, co mluví z významných děl, je proti totalitnímu nároku subjektivního rozumu. Jeho nepravdivost se stává zřejmou na objektivitě uměleckých děl. Umění odloučené od svého imanentního ná-

roku na objektivitu by nebylo ničím jiným než víceméně organizovaným systémem stimulů podmiňujících reflexy, jež umění samo ze sebe, autisticky a dogmaticky připisuje tomuto systému místo těch, na které působí. Tím by zmizel rozdíl mezi uměleckým dílem a pouhými smyslovými kvalitami, dílo by nebylo ničím jiným než částí empirie, než po americku řečeno *a battery of tests,* a adekvátním prostředkem jak vysvětlit umění by byl *program analyzer*[2] nebo výzkumy průměrných reakcí skupin na umění či umělecké druhy; možná jen proto, z respektu před uznávanými odvětvími kultury, se zdá, že pozitivismus zřídka jde tak daleko, jak to logicky vyplývá z jeho vlastní metody. Popírá-li pozitivistická teorie poznání každý objektivní smysl a přičítá-li každou myšlenku, kterou nelze zredukovat na protokolární věty, umění, pak tím neguje, aniž to přiznává, *a limine* umění, které nebere vážněji než unavený obchodník, jenž se jím nechá masírovat; kdyby umění odpovídalo pozitivistickým kritériím, byl by pozitivismus jeho transcendentálním subjektem. Pojem umění, k němuž pozivitismus tenduje, konverguje k pojmu kulturního průmyslu, který skutečně organizuje své produkty jako systémy stimulů, jež subjektivní projekční teorie podstrkuje místo umění. Hegelův argument proti subjektivní estetice založené na pocitech recipienta byl v její náhodnosti. Při ní však nezůstalo. Kulturní průmysl kalkuluje subjektivní moment účinku podle statistické průměrné hodnoty do obecného zákona. Stal se objektivním duchem. To však neoslabuje Hegelovu kritiku, neboť obecnost současného stylu je negativní bezprostředností, je likvidací každého nároku na pravdu díla, právě tak jako je permanentním podvodem na recipientech implicitním ujištěním, že kvůli nim je zde to, čím se jim prostě opět odeberou peníze, které jim koncentrovaná ekonomická moc dodává. Teprve toto opravdu obrací estetiku – a též sociologii, pokud se exponuje jako pomocnice domnělých komunikací subjektivní estetiky – k objektivitě uměleckého díla. V praktickém výzkumném provozu se stavějí pozitivisticky smýšlející vědci, kteří například operují s Murrayovým testem[3], již proti každé analýze zaměřené na objektivní výrazový obsah testovaných obrazů, kterou jako příliš závislou na vnímateli považují za vědecky nehodnotnou;

museli by postupovat zcela proti takovým uměleckým dílům, jež nejsou jako onen test zaměřena na recipienty, nýbrž konfrontovat recipienty s objektivitou těchto děl. Ovšem s pouhým ujištěním, že umělecká díla nejsou sumou stimulů, měl by pozitivismus tak snadnou práci jako s každou apologetikou. Mohl by je vyřídit jako racionalizaci a projekci, dobré leda k tomu, aby opatřily samy sobě sociální status, podle vzoru postoje milionů kulturních filistrů k umění. Nebo by mohl objektivitu umění diskvalifikovat radikálněji jako animistické reziduum, které má ustoupit osvětě jako každé jiné. Ten, kdo se nedá ošidit o zkušenost z objektivity a nechce předat autoritu nad uměním těm, jimž je umění cizí, musí postupovat imanentně, přimknout se k subjektivním způsobům reakce, přestože pozitivistické chápání člověka považuje umění a jeho obsah za pouhé zrcadlení. Pravdivá je v pozitivistickém přístupu fráze, že bez zkušenosti z umění se o něm nic neví, a nemůže o něm být řeč. Ale v této zkušenosti se právě objevuje rozdíl, který pozitivismus ignoruje: drasticky řečeno rozdíl, zda se má šlágr, na němž není nic k rozumění, použít jako plátno pro všemožné psychické projekce, nebo zda se dílu rozumí tím, že se podrobíme jeho vlastní disciplíně. To, co povýšilo filosofickou estetiku k něčemu, co osvobozuje, co, filosoficky řečeno, transcenduje prostor a čas umění, byla sebenegace vnímatele, který se v díle virtuálně rozplývá. K tomu ho nutí díla, z nichž každé je *index veri et falsi;* tomu rozumí pouze ten, kdo se podřizuje jeho objektivním kritériím, kdo o ně nedbá, je konzumentem. V adekvátním postoji k umění se přesto uchovává subjektivní moment; čím větší je úsilí účastnit se na realizaci díla a na jeho strukturální dynamičnosti, čím více vnímání do něj subjekt vkládá, tím úspěšněji poznává, zapomínaje na sebe, objektivitu: také v recepci prostředkuje subjektivita objektivitu. Subjekt si uvědomuje v každém krásnu, jak to Kant konstatoval pouze u vznešenosti, svou nicotnost, a dostává se přes ni k tomu, co je jiné. Kantova teorie trpí pouze tím, že vysvětluje vznešenost protikladem k takové nicotnosti, jako je pozitivní nekonečno, a opět ji přesunuje do inteligibilního subjektu. Bolest je vzhledem ke krásnu touha po tom, co je subjektivním blokem subjektu uzavřeno, o čemž ale

subjekt ví, že je pravdivější než on sám. Zkušenost, jež by bez násilí byla bez bloku, se uskutečňuje tím, že se subjekt podřídí estetickému formovému zákonu. Vnímatel uzavírá s uměleckým dílem smlouvu, aby mluvilo. Kdo se honosí tím, že z uměleckého díla něco „má", šosácky přenáší majetnický vztah na to, co je dílu zcela vzdáleno; prodlužuje postoj neporušené sebezáchovy a podřizuje krásno zájmu, který, podle Kantova nepřekonaného náhledu, krása transcenduje. To, že však žádné krásno nicméně není bez subjektu, že se něčím o sobě stává pouze svým bytím pro jiné, je zaviněno sebekladením subjektu. Protože se tímto sebekladením krásno rozrušilo, subjekt potřebuje, aby si je připomněl v obraze. Melancholie večera není nálada toho, kdo ji cítí, ale zmocňuje se pouze toho, kdo se tak velmi diferencoval, tak velmi se stal subjektem, že vůči ní není necitlivý. Teprve silný a rozvinutý subjekt, produkt veškerého ovládání přírody a její nespravedlivosti, má i sílu ustoupit před objektem a revokovat své sebekladení. Subjekt estetického subjektivismu je ale slabý, je *„outer directed"*. Přeceňování subjektivního momentu v uměleckém díle a absence vztahu k dílu jsou ekvivalentní. Subjekt se stává podstatou uměleckého díla jen tehdy, když vůči němu vystupuje jako cizí, zvenčí, a cizost kompenzuje tím, že se posune na místo díla. Objektivita uměleckého díla však není poznání dána plně a adekvátně a není v dílech nijak nesporná; diference mezi tím, co tyto problémy vyžadují, a jejich řešením, nahlodává tuto objektivitu. Ta není pozitivním faktem, nýbrž ideálem věci jakožto její poznání. Estetická objektivita není bezprostřední; kdo věří, že ji má v rukou, toho zklame. Kdyby byla něco neprostředkovaného, pak by spadala vjedno se smyslovými fenomény umění a potlačovala by jeho duchovní moment; ten je však omylný jak pro sebe, tak i pro jiné. Estetika znamená sledovat podmínky a prostředkování objektivity umění. Hegelova argumentace proti Kantovu subjektivistickému zdůvodnění estetiky si to příliš usnadňuje: protože objekt je pro něho a priori duch, může se estetika bez odporu ponořit do objektu nebo do jeho kategorií, které u Hegela koincidují s kategoriemi druhovými. S absolutností ducha se hroutí i absolutnost ducha uměleckých děl. Proto je pro estetiku tak těžké neustoupit pozitivis-

mu a nezaniknout v něm. Ale demontáž metafysiky ducha nevyžene ducha z umění: jeho duchovní moment se zesiluje a konkretizuje, jakmile se zjistí, že ne všechno v něm, bez rozdílu, již má být duchem; tak to ostatně Hegel ani nemínil. Stala-li se metafysika ducha v umění vzorcem, pak po jejím zániku se duch umění takříkajíc navrací. Neopodstatněnost subjektivně pozitivistického teorému umění je třeba vysvětlit na umění samém, nikoli ji vyvozovat z filosofie ducha. Estetické normy, které mají odpovídat invariantním formám reakce vnímajícího subjektu, jsou empiricky neplatné; například je nesprávná teze školské psychologie, namířená proti nové hudbě, že ucho nemůže vnímat velmi komplexní simultánní tónové jevy příliš vzdálené od přirozených poměrů svrchních tónů: nesporně existují takoví lidé, kteří toho jsou schopni, a není žádný důvod, proč by toho neměli být schopni všichni; překážka není transcendentální, nýbrž společenská, je z druhé přírody. Jestliže proti tomu empiricky se orientující estetika používá průměrné hodnoty jako normy, pak již bezděčně zaujímá stanovisko společenské konformity. To, co taková estetika škatulkuje jako libé nebo nepříjemné, není vůbec nic smyslově přírodního, nýbrž to preformuje celá společnost, její imprimatur i její cenzura, a umělecká produkce to vždy brala jako výzvu. Subjektivní reakce jako odpor vůči příjemnosti, agens nového umění jsou prvky odporu proti heterogenní společenské konvenci, které do senzoria imigrovaly. Obecně je předpokládaná báze umění podmíněna subjektivními formami reakce a chování: dokonce i v náhodnosti vkusu vládne latentní nutnost, byť ne vždycky nutnost věci samé, subjektivní forma reakce, která je vůči věci lhostejná, je mimoestetická. Přinejmenším je však každý subjektivní moment v uměleckých dílech sám motivován také materiálem. Umělcova senzibilita je v podstatě schopnost věci naslouchat, dívat se na ni očima díla. Čím striktněji se podle Hegelova postulátu estetika konstruuje podle vyvíjející se věci, tím se stává objektivnější, tím méně již zaměňuje subjektivně založené, problematické invarianty s objektivitou. Bylo Croceho zásluhou, že v dialektickém duchu odstranil každé měřítko, jež je dílu vnější; Hegelovi v tom bránil jeho klasicismus. Hegel v Estetice přerušil dialektiku po-

dobně jako u teorie institucí ve Filosofii práva. Teprve se zkušeností radikálně nominalistického nového umění lze Hegelovu estetiku plně realizovat; i Croce před tím zaváhal.

Estetický pozitivismus, který nahrazuje teoretické dešifrování děl inventarizací jejich působení, má svůj moment pravdy nanejvýš v tom, že odhaluje fetišizaci děl, která sama je částí kulturního průmyslu a estetického úpadku. Pozitivismus připomíná dialektický moment, že žádné umělecké dílo není nikdy čisté. Pro četné estetické formy, jako třeba operu, byla souvislost působení konstitutivní: jestliže vnitřní pohyb nutí druh k tomu, aby se zřekl svého účinku, pak je druh virtuálně nemožný. Ten, kdo by chápal umělecké dílo prostě jako čisté bytí o sobě, jak nicméně musí být chápáno, propadl by naivně jeho sebekladení a bral by zdání jako skutečnost vyššího stupně, slepě vůči konstitutivnímu momentu umění. Pozitivismus je špatným svědomím umění: připomíná mu, že není bezprostředně pravdivé.

Teze o projektivním charakteru umění sice ignoruje jeho objektivitu – hodnotu a pravdivostní obsah – a sama zůstává mimo emfatický pojem umění, má ale váhu jako výraz historické tendence. To, co tato tendence uměleckým dílům působí v šosáckém stylu, odpovídá pozitivistické karikatuře osvícenství, nespoutanému subjektivnímu rozumu. Jeho společenská převaha proniká do děl. Uvedené tendenci, která by chtěla znemožnit umělecká díla tím, že je zbaví uměleckosti, nelze zabránit apelem, že umění musí existovat: to není nikde psáno. Je přitom třeba myslet na plnou konsekvenci projekční teorie, na negaci umění, nemá-li sama projekční teorie být hanebně neutralizována podle schématu kulturního průmyslu. Ale pozitivistické vědomí má jako falešné vědomí své potíže: potřebuje umění, aby do něj odsunulo to, co se do jeho vlastního nedýchatelně těsného prostoru nevejde. Nadto se musí pozitivismus, který věří tomu, co fakticky existuje, s uměním dohodnout, prostě proto, že umění už jednou existuje. Pozitivisté si pomáhají z dilematu tím, že neberou umění vážněji než *tired businessman*. To jim

dovoluje toleranci vůči uměleckým dílům, která podle jejich vlastního myšlení již neexistují.

Jak málo umělecká díla splývají se svou genezí, a jak velmi je proto filologická metoda k nim nepřiměřená, lze demonstrovat očividně. Schikanederovi se ani nesnilo o Bachofenovi. Jeho libreto Kouzelné flétny směšuje nejrůznější zdroje, aniž je sjednocuje. Objektivně se však v divadelním textu objevuje konflikt mezi matriarchátem a patriarchátem, mezi lunárním a solárním principem. To vysvětluje rezistenční sílu textu, který pedantský vkus pomlouvá jako špatný. Libreto se pohybuje na rozhraní mezi banalitou a propastně hlubokým smyslem, před banalitou je však chrání to, že koloraturní partie královny noci nepředstavuje „zlý princip".

Estetická zkušenost krystalizuje ve zvláštním díle. Nicméně žádnou zkušenost nelze izolovat jako nezávislou na kontinuitě vědomí toho, kdo zkušenost prožívá. Bodovost a atomičnost je jí tak protichůdná jako každé jiné zkušenosti: ve vztahu k uměleckým dílům jako monádám musí přistoupit nahromaděná síla toho, co se v estetickém vědomí již utvořilo mimo jednotlivé dílo. To je rozumný smysl pojmu chápání umění. Kontinuita estetické zkušenosti je zabarvena celou ostatní zkušeností a veškerým věděním nositele zkušenosti; sama se ovšem potvrzuje a koriguje pouze v konfrontaci s jevem.

V duchovní reflexi vkusu, který se cítí být nad věcí, se snadno může postup Stravinského *Renarda* jevit Wedekindově Lulu přiměřenější než hudba Bergova. Hudebník však ví, jak mnohem výše stojí hudba Bergova než hudba Stravinského, a obětuje proto suverenitu estetického stanoviska; umělecká zkušenost se skládá právě z takových konfliktů.

City, které vyvolávají umělecká díla, jsou reálné, a potud mimoestetické. Proti nim je nejprve poznávací postoj, který jde v protisměru vůči vnímajícímu subjektu, správnější, je estetickému jevu přiměřenější, aniž jej směšuje s empirickou existencí vnímatele.

Ale z toho, že umělecké dílo vznikající v empirických vrstvách je nejen estetické, nýbrž i subestetické a supraestetické, věcné povahy, že je *fait social* a nakonec konverguje v ideji pravdy k něčemu metaestetickému, vyplývá kritika chemicky čistého postoje k umění. Prožívající subjekt, od něhož se estetická zkušenost vzdaluje, vrací se do ní jako subjekt transestetický. Estetický otřes znovu ruší samu distanci, kterou subjekt zaujímal. I když se umělecká díla otvírají vnímání, matou zároveň vnímatele v jeho distanci, v distanci pouhého diváka; pro něho vystupuje pravda díla jako to, co musí být též jeho vlastní pravdou. Okamžik tohoto přechodu je nejvyšším okamžikem umění. Zachraňuje subjektivitu, dokonce i subjektivní estetiku negací subjektivity. Subjekt otřesený uměním dělá reálné zkušenosti: nyní však, díky vhledu do uměleckého díla jako uměleckého díla, takové zkušenosti, v nichž se jeho ustrnutí v jeho vlastní subjektivitě rozpouští a v jeho sebekladení vychází najevo jeho omezenost. Nalézá-li subjekt v rozechvění z uměleckých děl své pravé štěstí, pak je to štěstí, které je subjektu protichůdné; proto jeho orgánem je pláč, který vyjadřuje též smutek nad vlastní smrtelností. Kant o tom něco tušil ve své estetice vznešenosti, kterou z umění vyloučil.

Nenaivnost vůči umění, jako reflexe, potřebuje ovšem naivitu v jiném ohledu: v tom, že estetické vědomí nenechává regulovat své zkušenosti tím, co kulturně zrovna platí, nýbrž si uchovává sílu spontánního reagování i vůči pokročilým školám. Byť je jednotlivé lidské vědomí prostředkováno i v umění společností, vládnoucím objektivním duchem, zůstává geometrickým místem sebereflexe tohoto ducha a rozšiřuje ho. Naivita vůči umění je fermentem slepoty, ale kdo ji zcela postrádá, je teprve skutečně omezen, zajat v tom, co se mu vnucuje.

Ismy lze hájit jako hesla, jako svědky universálního stavu reflexe stejně jako, ve smyslu formování škol, dědice toho, co kdysi vykonávala tradice. To vyvolává zuřivost dichotomního buržoazního myšlení. I když v tomto myšlení je všechno plánováno a chtěno, má umění pod jeho tlakem být stejně jako láska spontánní, bezděčné a nevědomé. To je mu z hlediska filosofie dějin odepřeno. Tabu týkající se hesel je reakční.

Novost je dědictví toho, co chtěl předtím říci individualistický pojem originality, který mezitím zavádějí ti, kdo nechtějí nové, obviňují je z neoriginálnosti a každou pokročilou formu pak z uniformity.

Jestliže si pozdější umělecké vývojové proudy vyvolily jako svůj princip montáž, pak měla umělecká díla ve své hlubší vrstvě něco z tohoto principu odedávna; jednotlivě by jej šlo ukázat na technice *puzzle* velké hudby vídeňského klasicismu, která přesto tak dokonale odpovídá ideálu organického vývoje v tehdejší filosofii.

To, že struktura dějin je skrze *parti pris* pro skutečně nebo domněle velké události deformována, platí i pro dějiny umění. Krystalizují sice vždy v tom, co je kvalitativně nové, ale je si k tomu třeba myslet antitezi, že toto nové, tato náhle vystupující kvalita, onen zvrat, je ve skutečnosti ničím. To zbavuje síly mýtus o uměleckém tvoření. Umělec uskutečňuje minimální přechod,[4] nikoli maximální *creatio ex nihilo.* Diferenciál nového je místem produktivity. Rozhodující je nekonečná nepatrnost, která ukazuje umělce jako exekutora kolektivní objektivity ducha, vůči němuž se pak vlastní umělcův podíl rozplyne; to se implicitně připo-

mínalo v představě génia jako někoho, kdo přijímá, je pasivní. Toto otvírá v uměleckých dílech perspektivu tomu, čím jsou více než jejich primární určení, více než artefakty. Jejich požadavek být tak a nejinak pracuje proti povaze artefaktu tím, že jej žene do krajnosti; suverénní umělec by chtěl vymazat přílišnou suverenitu tvoření. Zde má své místo trocha pravdy na víře, že všechno je ještě vždy možné. V klaviatuře každého klavíru vězí celá Appasionata, skladatel ji musí pouze vydobýt, k tomu je ovšem třeba Beethovena.

Přes veškerou averzi proti tomu, co se na moderně zdá být zastaralé, se situace umění oproti secesi nezměnila tak radikálně, jak by této averzi bylo milé. Tím lze vysvětlit jak tuto averzi, tak nezmírněnou aktualitu děl, která sice nepocházela ze secese, ale mohou se k ní přičítat, jako například Schönbergův Pierrot, také četná díla Maeterlinckova a Strindbergova. Secese byla prvním kolektivním pokusem vyvodit chybějící smysl umění; zhroucení tohoto pokusu vymezuje exemplárně až dodnes aporii umění. Tento pokus explodoval v expresionismu; funkcionalismus a jeho ekvivalenty ve volném umění byly jeho abstraktní negací. Klíčem k současnému antiumění, s Beckettem jako vrcholem, může být idea tuto negaci konkretizovat, z bezohledné negace metafysického smyslu vytěžit něco esteticky smysluplného. Estetický princip formy jako takový je syntézou toho, co je formováno, je kladením smyslu, dokonce i tam, kde se smysl v podstatě odmítá. Potud zůstává umění teologií, bez ohledu na to, co chce a co říká; jeho nárok na pravdu a jeho afinita k nepravdivosti jsou totožné. Tento stav věcí pochází specificky ze secese. Situace se vyhrocuje k otázce, zda umění je po pádu teologie a bez jakékoli teologie ještě možné. Trvá-li však, jako u Hegela, který jako první vyslovil pochybnosti o této možnosti z hlediska dějin filosofie, tato nutnost, pak umění v sobě má něco z orákula; zůstává dvojznačné, zda tato možnost je ryzím svědectvím toho, co přetrvává z teologie, nebo je odleskem přetrvávajícího pouta.

Secese, jak prozrazuje její jméno, je puberta prohlášená za permanentní: utopie, která směňuje vlastní nerealizovatelnost.[5]

Nenávist vůči novému vyrůstá z principu, který buržoazní ontologie zamlčuje: pomíjivost má být pomíjivá, smrt má mít poslední slovo.

Princip senzace se vždy shodoval se snahou *épater le bourgeois* a přizpůsobil se buržoaznímu mechanismu zisku.

Jak je jistě i pojem nového spjat s osudovými společenskými rysy, zejména *nouveauté* na trhu, tak je nemožné od doby Baudelaira, Maneta a Tristana jej suspendovat; pokusy o to, v konfrontaci s jeho údajnou náhodností a libovůlí, vedly pouze k umocnění obou těchto vlastností.

Z hrozivé kategorie nového vyzařuje stále znovu vábení svobody, silněji než její omezování, nivelizování, někdy i sterilita.

Kategorie nového spadá jako abstraktní negace vjedno s kategorií toho, co trvá: invariantnost nového je jeho slabostí.

Moderna vystoupila jako něco historicky kvalitativně nového, jako diference od vzorů zbavených potence: proto není čistě temporální; to ostatně pomáhá vysvětlit, že na jedné straně přijala invariantní rysy, jež se jí s oblibou vyčítají, na straně druhé ji nelze odepsat jako překonanou. To, co je vnitřně estetické a sociální, se v ní vzájemně omezuje. Čím více je umění nuceno k odporu proti standardizovanému životu prosazovanému aparátem moci, tím více připomíná chaos: jako zapomenutý se chaos stává neštěstím. To vysvětluje prolhanost nářku nad domnělým duchovním terorem moderny; je to nářek, který překřikuje teror světa, proti němuž se umění vzpírá. Teror formy reakce, která nesnese nic jiného než nové, je jako stud nad slabomyslností oficiální kultury léčivý. Kdo se ostýchá žvanit o tom, že umění nesmí zapomínat na člověka nebo se ptát u překvapujících děl, kde zůstává výpověď, ten sice zdráhavě, možná i bez pravého přesvědčení je nucen obětovat oblíbené zvyklosti, stud však může inaugurovat proces směřující od vnějška k vnitřku, který nakonec i těm terorizovaným znemožňuje táhnout spolu s ostatními.

Od důrazného estetického pojmu novosti si nelze odmyslit průmyslové postupy, které rostoucí měrou ovládají materiální produkci společnosti; zda tu prostředkuje vystavení díla, jak asi předpokládal Benjamin, je otevřené.[6] Ale průmyslové techniky, opakování identických rytmů a opakovaná produkce identických předmětů podle vzoru obsahují zároveň princip, který je novosti protichůdný. Tento princip se prosazuje v antinomičnosti toho, co je esteticky nové.

Existuje tak málo prosté ošklivosti; tak mnoho ošklivého se může svou funkcí stát krásným, existuje tedy málo prostě krásného: je triviální tvrdit, že nejkrásnější západ slunce, nejkrásnější dívka se mohou stát odpornými, jestliže se namalují věrně. Přitom se nemá ani u krásna, ani u ošklivosti příliš horlivě potlačovat moment bezprostřednosti: žádný milující, který je schopen vnímat rozdíly – a to je podmínka lásky –, nechce, aby mizela krása milované osoby. Krásno a ošklivost se nemají ani hypostazovat, ani relativizovat; jejich vztah se odhaluje postupně, a přitom se jedno často stává negací druhého. Historicky je krása sama o sobě něčím, co se samo vymaňuje z ostatních věcí.[7]

Jak málo je empiricky produkovaná subjektivita a její jednota totožná s konstitutivním estetickým subjektem a zvláště s objektivními estetickými kvalitami, o tom svědčí krása četných měst. Perugia či Assisi ukazují nejvyšší míru formy a souladnosti tvaru, aniž to lidé zřejmě chtěli a předvídali, i když se nesmí podceňovat ani podíl plánování na tom, co se organicky zdá být druhou přírodou. Takový dojem podporuje mírné zvlnění kopců, načervenalý odstín kamene, tedy něčeho mimoestetického, co jako materiál lidské práce samo je jednou z determinant tvaru. Jako subjekt spolupůsobí přitom historická kontinuita, opravdu objektivní duch, který se dá touto determinantou vést, aniž to musel mít jednotlivý stavitel na mysli. Tento historický subjekt krásna řídí podstatně i produkci jednotlivého umělce. To, co však ovlivňuje krásu takových měst domněle pouze zvenčí, jsou její vnitřní zdroje. Imanentní historičnost se stává zjevem a s ním se vyvíjí estetická pravda.

Identifikace umění s krásnem je nedostatečná, a nejen proto, že je příliš formální. V tom, čím se umění stalo, představuje katego-

rie krásna pouze moment, a to takový, který se podstatně proměňuje: absorpcí ošklivosti se pojem krásna v sobě změnil, aniž se však estetika může bez něj obejít. V absorpci ošklivosti je krása dosti silná k tomu, aby se s pomocí svého protikladu rozšířila.

Hegel poprvé zaujímá pozici proti estetickému sentimentalismu, který však nakonec nechtěl vyčíst obsah uměleckého díla z díla samého, nýbrž spíše z jeho účinku. Pozdější podoba tohoto sentimentalismu se ozřejmuje v pojmu nálady, který má svou historickou hodnotu. Nic by nemohlo v dobrém či zlém charakterizovat Hegelovu estetiku lépe než její neslučitelnost s momentem nálady či naladění uměleckého díla. Hegel jako všude trvá i zde na tom, co je v pojmu pevné. To prospívá objektivitě uměleckého díla více než jeho efektu nebo jeho pouhé smyslové fasádě. Pokrok, který tím Hegel uskutečňuje, je však zaplacen něčím, co je umění cizí: objektivitou za cenu věcnosti, přebytku látkovosti. Pokrok zároveň hrozí vrátit estetiku zpět do předumělecké podoby, do konkretistického postoje měšťáka, který v obraze nebo dramatu chce mít pevný obsah, jehož se může držet a na který se může spolehnout. Dialektika umění se u Hegela omezuje na druhy a jejich dějiny, není však dosti radikálně zavedena do teorie díla. To, že přírodní krásno je odolné vůči vymezení prostřednictvím ducha, vede Hegela k tomu, aby krátkým spojením znevážil to, co v umění není duchem *qua* intencí. Korelátem intence je zvěcnění. Korelátem absolutního dělání je vždy to, co je uděláno jako pevný objekt. Hegel neuznává nevěcnost v umění, která však patří právě k pojmu umění proti empirickému světu věcí. Odsunuje ji polemicky do přírodního krásna jako jeho špatnou neurčitost. Ale právě v tomto momentu má přírodní krásno něco, co umělecké dílo nesmí ztratit, aby se nepřeměnilo zpět do amúzičnosti pouhé fakticity. Kdo nebyl s to ve zkušenosti s přírodou odlišit ji od objektů akce, odlišení konstituující estetično, ten není schopen umělecké zkušenosti. Hegelovu myšlenku, že umělecké krásno je v negaci krásna přírodního, a tedy z něj vzniká, by bylo třeba obrátit tak, že akt, který vědomí krásna teprve vůbec zakládá, se musí uskutečňovat v bezprostřední zkušenosti, když už nemá postulovat

to, co konstituuje. Koncepce uměleckého krásna komunikuje s krásnem přírodním: obě chtějí přírodu restituovat tak, že se zřeknou pouhé její bezprostřednosti. Je třeba připomenout Benjaminův pojem aury: „Pokusíme se onen zmíněný pojem aury, navržený pro historické objekty, osvětlit na pojmu aury přírodních předmětů, kterou definujeme jako jedinečné zjevení dálky, i sebebližší. Člověk odpočívající v letním odpoledni sleduje obrysy hor na obzoru nebo větev, která na něj vrhá svůj stín – tento člověk vdechuje auru hor, této větve."[8] To, co se zde nazývá aurou, umělecká zkušenost dobře zná pod jménem atmosféry uměleckého díla jako to, čím souvislost jeho momentů ukazuje mimo ni a každý jednotlivý moment mimo sebe. Právě tato konstitutivní složka umění, jíž se existenciálně ontologický termín „naladění" dotýká pouze zkresleně, je v uměleckém díle složkou, která uniká jeho věcnosti, jeho přijetí faktické reality, a jako každý pokus o popsání atmosféry uměleckého díla vykládá něco plynulého, prchavého, co – a to bylo možné si v Hegelových dobách těžko myslet –, je nicméně třeba objektivizovat, jmenovitě v podobě umělecké techniky. Aurový moment si tedy nezaslouží Hegelovu klatbu, neboť důslednější analýza jej může prokázat jako objektivní určení uměleckého díla. To, že umělecké dílo odkazuje mimo sebe, nepatří pouze k jeho pojmu, nýbrž lze to zjistit ve specifické konfiguraci každého uměleckého díla. Ba i tam, kde umělecká díla, ve vývoji inspirovaném Baudelairem, se zříkají atmosférického prvku, je v nich zachován jako negovaný a opomíjený. Právě tento prvek má však svůj vzor v přírodě a umělecké dílo je v něm přírodě příbuzné hlouběji než v každé věcné podobnosti. Vnímat v přírodě její auru tak, jak to požaduje pro ilustraci tohoto pojmu Benjamin, znamená postřehnout v přírodě to, co v podstatě umělecké dílo dělá uměleckým dílem. To je však právě objektivní význam, který přesahuje subjektivní intenci. Umělecké dílo se otvírá vnímateli tehdy, když emfaticky říká něco objektivního a když tato možnost objektivity, kterou vnímatel pouze neprojektuje, má svůj model ve výrazu melancholie nebo klidu, jejž lze nalézt v přírodě, jestliže se na ni nedíváme jako na objekt akce. Odstupování, jemuž Benjamin v pojmu aury přikládá takový význam, je rudimentární

model distancování se od přírodních předmětů jako potenciálních prostředků pro praktické účely. Práh mezi uměleckou a předumělecko u zkušeností je přesně mezi mocí identifikačního mechanismu a inervacemi objektivní řeči objektů. Jako je školským případem šosáctví, když čtenář reguluje svůj vztah k uměleckým dílům podle toho, zda se může identifikovat s jejich protagonisty, tak je falešná identifikace s přímou empirickou osobou vůbec znakem amúzičnosti. Tato falešná identifikace je zrušením distance a zároveň izolací konzumu aury jakožto „něčeho vyššího". Autentický vztah k uměleckému dílu zřejmě vyžaduje i akt identifikace: tedy vstoupit do věci, spolurealizovat, jak říká Benjamin „vdechovat auru". Ale médiem tohoto vztahu je to, co Hegel nazývá svobodou k objektu: vnímatel nesmí to, co se v něm děje, promítat do uměleckého díla, aby se jím potvrdil, povznesl a nalezl v něm uspokojení, nýbrž musí se naopak vzdát sebe sama vzhledem k uměleckému dílu, ztotožnit se s ním, uskutečnit je z něho samého. To, že se má podřídit disciplíně díla a nepožadovat, aby mu umělecké dílo něco dávalo, je pro to pouze jiným vyjádřením. Ale estetický postoj, který se toho zříká, zůstává tedy slepý vůči tomu, co v uměleckém díle je více než faktický případ, je totožný s projektivním postojem, postojem *terre à terre,* který charakterizuje současnou dobu jako celek a zbavuje umělecká díla uměleckosti. To, že se na jedné straně stávají věcmi mezi jinými věcmi, na druhé straně nádobami pro psychologii vnímatele, je přitom korelativní. Jako pouhé věci již nemluví, zato se stávají rezervoáry vnímatelovy psychiky. Ale pojem nálady, kterému Hegelova objektivní estetika svým smyslem tak odporuje, je nedostatečný, protože obrací právě to, co Hegel nazývá v uměleckém díle pravdivým, do jeho protikladu tím, že je přesazuje do něčeho čistě subjektivního, do způsobu reakce vnímatele, a v díle samém je představuje podle modelu subjektivity.

Náladou se v uměleckých dílech nazývá to, v čem se nejasně mísí účinek a povaha děl jako něco přesahujícího jejich jednotlivé momenty. Nálada jako zdání jemnosti odevzdává umělecká díla empirii. Jestliže Hegelova estetika má jednu ze svých mezí ve své

slepotě vůči tomuto momentu, je zároveň její ctností, že se vyhýbá pološeru mezi estetickým a empirickým subjektem.

Duch si uvědomuje méně, než to chtěl Kant, svou vlastní superioritu nad přírodou než svou vlastní přirozenost. To je okamžik, kdy setkání se vznešeností vyvolává v subjektu pláč. Vzpomínka na přírodu ruší vzdor jeho sebekladení: „Slza tryská, znovu mě země má!“[9] V tom vystupuje já – duchovně – ze zajetí do sebe samého. Zazáří něco ze svobody, kterou filosofie s trestuhodným omylem vyhradila opaku, glorifikaci subjektu. Pouto, kterým subjekt obestřel přírodu, svázalo i jej: svoboda se probouzí ve vědomí jeho podobnosti přírodě. Protože se krásno nepodřizuje přírodní kauzalitě, kterou vnutil fenoménům subjekt, jeho sféra je sférou možné svobody.

Dělba práce není větším hříchem v umění než v nějaké jiné společenské oblasti. Tam, kde umění reflektuje společenský tlak, jímž je spoutáno, a tím odkrývá horizont smíření, je zduchovněním; to však předpokládá rozdělení tělesné a duševní práce. Pouze zduchovněním, nikoli zatvrzelou přirozeností, prolamují umělecká díla síť ovládání přírody a formují se samy do přírody; jen zevnitř se vychází ven. Jinak se umění stává dětinským. Také v duchu přežívá něco z mimetického impulsu, sekularizovaná máná, to, co se nás dotýká.

V nemálo výtvorech viktoriánské doby, a nejen v Anglii, je síla sexu a jemu příbuzného smyslového momentu citelná teprve tím, že se zamlčí; bylo by možné doložit to četnými novelami Stormovými. Mladý Brahms, jehož génius se až dodnes sotva dost oceňuje, má v sobě místa s tak uchvacující něžností, jakou snad mohl vyjádřit pouze ten, komu byla odepřena. Také z tohoto hlediska je hrubé ztotožnit výraz a subjektivitu. Není třeba to, co je vyjádřeno subjektivně, ztotožňovat s vyjadřujícím se subjektem. Ve velmi četných případech to bude právě tím, čím vyjadřující se subjekt není; subjektivně je každý výraz prostředkován touhou.

Smyslová libost, kterou čas od času kárá asketické autoritářství, se historicky stala umění přímo nepřátelskou: libozvučností, harmonií barev a sladkostí se stala kýčem a značkou kulturního průmyslu. Smyslové kouzlo umění se legitimizuje pouze ještě tam, kde je, jako v Bergově Lulu nebo v díle Andrého Massona, nositelem či funkcí obsahu, nikoli samoúčelem. Jednou z potíží nového umění je spojit požadavek něčeho v sobě souladného, co s sebou vždy přináší prvky, které se exponují jako hladkost, s odporem proti kulinárnímu momentu. Někdy dílo kulinárnost vyžaduje, kdežto senzorium se tomu paradoxně vzpírá.

Vymezením umění jako něčeho duchovního však smyslový moment není pouze negován. Také pro tradiční estetiku nijak pohoršlivý náhled, že esteticky platné je jen to, co se realizuje ve smyslovém materiálu, má své stinné stránky. Co se připisovalo vrcholným uměleckým dílům jako metafysická síla, se zde po tisíciletí slévalo s momentem smyslového štěstí, proti němuž se vždy stavěla autonomní tvorba. Jedině díky tomuto momentu mohlo se umění občas stát obrazem blaženosti. Mateřsky utěšující ruka, která hladí po vlasech, je zdrojem smyslového blaha. Maximální oduševnělost se přeměňuje v něco fyzického. Tradiční estetika tušila ve svém *parti pris* pro smyslový jev něco, co bylo od té doby otřeseno, ale chápala to příliš bezprostředně. Bez vyrovnané libozvučnosti kvartetního zvuku by neměla desdurová pasáž v pomalé větě Beethovenova op. 59, 1 duševní sílu útěchy: slib, že obsah je skutečný, který z něj činí obsah pravdivý, je vázán na smyslovost. V tom je umění podobně materialistické jako každá pravda v metafysice. To, že se dnes tento prvek zakazuje, zřejmě zesiluje skutečnou krizi umění. Bez připamatování si tohoto momentu by již umění existovalo stejně málo, jako kdyby v sobě rezignovalo na smyslovost.

Umělecká díla jsou věci, jež mají tendenci stírat vlastní věcnost. Ale estetičnost a věcnost se nevrství v uměleckých dílech přes sebe tak, že by se z nějaké solidní základny vynořoval jejich duch. Pro umělecká díla je podstatné, že jejich věcná struktura z nich kvůli své povaze činí něco nevěcného; jejich věcnost je pro-

středkem jejich vlastního překonání. Obojí je v sobě prostředkováno: duch uměleckých děl se vytváří v jejich věcnosti a jejich věcnost, jsoucno děl, vzniká v jejich duchu.

Umělecká díla jsou svou formou věcmi též potud, pokud se objektivace, kterou si sama dávají, podobá nějakému bytí o sobě, něčemu v sobě samém spočívajícímu a sebe určujícímu, co má svůj model v empirickém věcném světě, a to díky jejich jednotě, kterou uskutečňuje syntetizující duch; jsou zduchovněna pouze svým zvěcněním, jejich duchovnost a věcnost jsou navzájem spojeny, jejich duch, jímž se překračují, je pro ně zároveň něco smrtonosného. Toto měla díla v sobě stále a neodvratná reflexe to vyjevila jako jejich vlastní věc.

Věcnému charakteru umění se kladou těsné hranice. Zejména v časových uměních přežívá navzdory objektivaci jejich textů v momentálnosti jejich projevu bezprostředně to, co v nich není věcné. To, že hudba, drama jsou napsány, nese v sobě rozpor, jejž vědomí může zpozorovat v tom, že řeči herců na scéně znějí tak trochu falešně, protože musejí něco říci, jako by to cítili spontánně, zatímco jim to předpisuje text. Ale objektivaci not a dramatických textů nelze vrátit zpět k improvizaci.

Krize umění, vystupňovaná k rozrušení možnosti jeho existence, zachvacuje stejně oba jeho póly: jeho smysl, a tím koneckonců duchovní obsah, i výraz, a tím mimetický moment. Obojí navzájem na sobě závisí: neexistuje výraz bez smyslu, bez prostředku zduchovnění, a neexistuje smysl bez mimetického momentu: bez charakteru umění jako řeči,[10] který se dnes zdá odumírat.

Estetické vzdalování se od přírody je pohybem směrem k ní; v tom se idealismus neklamal. *Telos* přírody, kolem nějž se uspořádávají silová pole umění, tlačí tato pole ke zdání, k zakrytí toho v nich, co samo patří k vnějšímu světu věcí.

Benjaminův výrok, že paradoxem uměleckého díla je to, že se jeví, není vůbec tak kryptický, jak snad zní.[11] Ve skutečnosti každé umělecké dílo je oxymóron. Jeho vlastní skutečnost je pro ně neskutečná, lhostejná vůči tomu, čím v podstatě je, a zároveň je jeho nutnou podmínkou; neskutečné a chimérické je dílo teprve v kontextu skutečnosti. Toho si již dávno lépe povšimli nepřátelé umění než jeho obhájci, kteří jeho konstitutivní paradoxnost marně popírali. Bezmocná je estetika, která konstitutivní rozpor rozpouští místo toho, aby jím umění vymezovala. Skutečnost a neskutečnost v uměleckých dílech nejsou hierarchické vrstvy, nýbrž v nich pronikají všechno stejnou měrou. Umělecké dílo je skutečné jako umělecké dílo, jako soběstačné, pouze pokud je neskutečné, odlišné od empirie, jejíž částí ale zůstává. Avšak jeho neskutečnost, jeho určení jako ducha existuje pouze potud, pokud se stala skutečnou; v uměleckém díle neplatí nic, co by zde nemělo svou individualizovanou podobu. V estetickém zdání zaujímá umělecké dílo postoj k realitě, kterou neguje tím, že se stává realitou sui generis. Umění protestuje proti realitě svou objektivací.

Kdekoli interpret vniká do svého textu, nalézá neomezené množství požadavků, které by měl splnit, přičemž nelze splnit ani jeden z nich, aby tím neutrpěl jiný; naráží na inkompatibilnost mezi tím, co díla sama chtějí a co pak chtějí od něho; kompromisy, které z toho plynou, škodí však věci indiferencí toho, co je neroz-

hodné. Plně adekvátní interpretace je chiméra. To v neposlední řadě propůjčuje ideálnímu čtení přednost před hraním: čtení, srovnatelné v tom s pověstným obecným trojúhelníkem Lockovým, trpí coby smyslově nesmyslový názor něco jako koexistenci kontradiktornosti. Tento paradox uměleckého díla se stává zřejmým při rozhovoru v *cénacle,* když umělec jakoby naivně upozorní na zvláštní problém nebo potíž díla, které právě vzniká, a se shovívavým i zoufalým úsměvem odpoví: ale to je právě dovedný kousek. Kárá toho, kdo nic neví o konstitutivní nemožnosti jeho práce, a je smutný z apriorní marnosti svého úsilí. To, že se o to pokouší, je nicméně ctností všech virtuosů, navzdory jejich předvádění se a snaze o efekty. Virtuozita se nemusí omezovat na reprodukci díla, ale může se právě tak vyžívat ve faktuře; nutí ji k tomu její sublimace. Virtuozita vytváří paradoxní podstatu umění, zjevení nemožného jakožto možného. Virtuosové jsou mučedníci uměleckých děl, v jejich četných výkonech, ve výkonech baletek a koloraturních pěvkyň se usadilo něco sadistického, trýznivého a jeho stopy vyžadují, aby se s tím vyrovnali. Ne nadarmo je jméno artista společné cirkusovému umělci s působením toho, kdo se odvrací od efektů a hájí smělou ideu umění, aby naplnil jeho čistý pojem. Je-li logičnost uměleckých děl vždy i jejich nepřítelem, pak tvoří absurdnost opak logičnosti v tradičním umění dávno předtím, než se stala programem; je to důkaz, že jeho absolutní logická důslednost je nepřijatelná. Pod autentickými uměleckými díly není natažena žádná síť, která by je ochránila před jejich pádem.

Jestliže se v uměleckém díle objektivizuje dění a dosáhne rovnováhy, pak tato objektivizace právě tím dění neguje a redukuje je na „jakoby"; proto se dnes, zřejmě v duchu vzpoury umění proti zdání, rebeluje proti podobám jeho objektivace a činí se pokus dosadit bezprostřední, improvizační dění na místo dění pouze předstíraného, i když na druhé straně by vůbec neexistovala síla umění, tedy jeho dynamický moment, bez takové fixace, a tím bez jeho zdání.

Trvání toho, co pomíjí, je jako moment umění, který zároveň neustále opakuje mimetické dědictví, jednou z kategorií, jež se da-

tují od dávných dob. Obraz sám, bez ohledu na každou obsahovou diferenciaci, je podle soudu četných autorů fenoménem regenerace. Frobenius informuje o Pygmejích, kteří „v okamžiku východu slunce kreslili zvíře, jež chtěli zabít, aby ho další ráno, podle rituálního pomazání obrazu krví a chlupy, nechali ve vyšším smyslu znovu ožít... Takto představují obrazy zvířat jejich zvěčnění a apoteózy a povyšují je téměř jako věčné hvězdy na nebesa."[12] Právě v raných dějinách se však zdá, že realizace trvalosti je spjata s vědomím její marnosti, pokud vůbec, v duchu zákazu obrazu, není takové trvání pociťováno jako vina proti živému. Podle Resche panuje v nejstarším období „výrazný odpor k zobrazování člověka".[13] Mohlo by se snadno předpokládat, že neimitující estetické obrazy byly již filtrovány zákazem obrazu, skrze tabu: dokonce i antimagičnost umění je magického původu. K tomu poukazuje ne nejmladší „rituální ničení obrazů": měly přinejmenším „představovat znak zničení obrazu, aby zvíře již ‚neobcházelo'."[14] Toto tabu vzniká ze strachu před mrtvými, který vedl též k tomu, že se balzamovali, aby se takříkajíc udrželi při životě. Leccos podporuje spekulaci, že idea estetické trvalosti se vyvinula z mumie. V tomto směru svědčí výzkumy Speiserovy, týkající se dřevěných figur z Nových Hebrid,[15] o nichž referuje Krause: „Od mumifikovaných figur šel vývoj k věrnému napodobování těla v plastikách postav a lebek a od lebek napíchnutých na kůl k dřevěným plastikám a plastikám ze stromovitých kapradin."[16] Speiser vysvětluje tuto změnu jako „přechod od zachování a předstírání tělesné přítomnosti mrtvého k symbolickému označení jeho přítomnosti, čímž je dán přechod k čisté soše".[17] Tento přechod byl snad již přechodem k neolitickému oddělení látky a formy, ke „znamenání". Jedním z modelů umění možná je mrtvola ve své tajemné a nepomíjivé podobě. V takovém případě by ke zvěcnění něčeho kdysi živého docházelo již v raných dobách: právě tak vzpoura proti smrti, jako magická praktika vázaná na přírodu.

Tomu, že v umění odumírá zdání, odpovídá nenasytný iluzionismus kulturního průmyslu, jehož krajní formu konstruoval Huxley ve „*feelies*"; alergie na zdání je protikladem jeho komerční

všemocnosti. Eliminace zdání je opakem vulgárních představ realismu, který je právě v kulturním průmyslu ke zdání komplementární .

Se sebereflektujícím rozštěpením subjektu a objektu nesla od začátku novověku kapitalistická realita pro subjekt, navzdory zábranám kladeným její nepochopitelností, vždy stopu neskutečnosti, zdánlivosti v tom, jak se ve filosofii stala sítí subjektivních vymezení. Čím více rozčilující byla taková zdánlivost, tím zarputileji vědomí zastíralo realitu reálnosti. Proti tomu se umění samo klade jako zdání daleko emfatičtěji než v dřívějších dobách, v nichž nebylo ostře vyčleněno od popisu a zprávy. Potud sabotuje falešný nárok na realitu světa, kterému vládne subjekt, světa zboží. V tom krystalizuje jeho pravdivostní obsah; dává realitě reliéfnost sebekladením zdání. Tak zdání slouží pravdě.

Nietzsche požadoval „antimetafysickou, ale uměleckou" filosofii.[18] To je směs Baudelairova *spleenu* a secese s jemnou absurditou: jako by se umění řídilo emfatickým nárokem tohoto výroku, kdyby nebylo Hegelovým vývojem pravdy a samo částí metafysiky, kterou Nietzsche dává do klatby. Není nic antiumělečtějšího než důsledný pozitivismus. Nietzsche to vše dobře věděl. To, že nechal rozpor nerozvinutý, souhlasí s Baudelairovým kultem lži a vzdušným, chimérickým pojmem krásna u Ibsena. Nietzsche se jako nejdůslednější osvícenec neklamal v tom, že naprostá důslednost zničila motivaci a smysl osvícenství. Namísto sebereflexe osvícenství dělá samé násilné činy myšlení. Vyjadřují to, že pravda sama, jejíž ideu osvícenství vyvolává, neexistuje bez onoho zdání, které by chtělo kvůli pravdě odstranit; s tímto momentem pravdy je umění solidární.

Umění směřuje k pravdě, není jí však bezprostředně; potud je pravda jeho obsahem. Svým vztahem k pravdě je umění poznáním; umění samo ji poznává tím, že v něm pravda vystupuje. Jako poznání není však ani diskursivní, ani jeho pravda není v zrcadlení objektu.

Rameny krčící estetický relativismus je sám částí zvěcnělého vědomí; není ani tak těžkomyslnou skepsí proti vlastní nedostatečnosti jako spíše nevraživostí vůči nároku umění na pravdu, který přece jedině legitimizuje velikost uměleckých děl, bez jejichž fetišizace mají relativisté zřídka o čem diskutovat. Jejich postoj je zvěcněný v tom, že jako přijímaný zvenčí je postojem konzumujícím, že se neztotožňuje se směrem uměleckých děl, pro něž se otázky jejich pravdy stávají závaznými. Relativismus je vůči dílu indiferentní, rozpolcená sebereflexe samého subjektu. Také esteticky je sotva kdy míněn vážně; právě vážnost je pro něj nesnesitelná. Kdo o exponovaném novém díle říká, že o něčem takovém nelze vůbec soudit, si představuje, že jeho nepochopení zničí nechápané dílo. To, že tito lidé se neustále zaplétají do estetických sporů bez ohledu na to, jakou pozici k estetice zaujímají, svědčí proti relativismu více než jeho filosofické vyvrácení: idea estetické pravdy nalézá své ospravedlnění navzdory své problematice a v ní. Nejsilnější oporu má však kritika estetického relativismu v tom, že lze rozhodnout technické otázky. Automaticky fungující fráze, že kategorické souzení sice dovoluje technika, nikoli však umění samo a jeho obsah, odděluje obsah dogmaticky od techniky. Umělecká díla však jsou tak jistě něčím více než souhrnem svých postupů, který vstupuje do slova technika, jak jistě mají objektivní obsah jen potud, pokud se v nich objeví, a to se děje jedině s pomocí souhrnu jejich techniky. Jejich

logika je cestou k estetické pravdě. Od školského pravidla k estetickému soudu zřejmě nevede kontinuum, ale i diskontinuita cesty se řídí nutností: vrcholné otázky pravdivosti díla lze přeložit do kategorií jeho soudržnosti.[19] Kde to není možné, dosahuje myšlení hranice lidské podmíněnosti mimo meze vkusového soudu.

Imanentní soudržnost uměleckých děl a jejich metaestetická pravda konvergují v jejich pravdivostním obsahu. Ten by padal z nebe prostě jako Leibnizova předzjednaná harmonie, která potřebuje transcendentního tvůrce, kdyby vývoj imanentní soudržnosti děl nesloužil pravdě, obrazu nějakého bytí o sobě, jímž tato díla sama nemohou být. Platí-li úsilí uměleckých děl něčemu objektivně pravdivému, pak je jim to prostředkováno naplněním jejich vlastní zákonitosti. Ariadnina nit, kterou hledají v temnotě svého nitra, je v tom, že dostačují pravdě tím lépe, čím více postačují sama sobě. To ale není sebeklam, neboť jejich autarkie pochází z toho, co sama nejsou. Prehistorie uměleckých děl znamená vstup kategorií skutečnosti do jejich zdání. Ale vývoj kategorií v autonomii výtvoru se nevymezuje pouze zákony jejich zdání, nýbrž uchovávají směrovou konstantu, kterou přijímají zvenčí. Otázka uměleckých děl zní, jak se může stát pravda skutečnosti jejich vlastní pravdou. Kánonem je zde nepravda. Její čistá existence kritizuje existenci ducha, který pouze usměrňuje to, co je v něm jiné. Co je společensky nepravdivé, narušené a ideologické, se přenáší do stavby uměleckých děl jako to, co je narušené, neurčité a nedostatečné, neboť způsob reakce uměleckých děl samých, jejich objektivní „postoj k objektivitě", zůstává postojem ke skutečnosti.[20]

Umělecké dílo je samo sebou a zároveň vždy něčím jiným než samo sebou. Taková jinakost může vést na scestí, protože konstitutivní metaestetický prvek vyprchá, jakmile jej estetičnu vytrhneme a myslíme si, že jej máme izolovaně v rukou.

To, že s novou historickou tendencí se přesunuje důraz na dílo, pryč od subjektu, v každém případě od jeho projevu v díle, podkopává dále odlišnost uměleckých děl od reálné existence, na-

vzdory subjektivnímu původu této tendence. Výtvory se stále více stávají bytím druhého stupně, jenž je slepý vůči lidskosti v nich. Subjektivita mizí v uměleckých dílech jako instrument jejich objektivace. Subjektivní síla fantazie, kterou stejně jako dříve umělecká díla potřebují, je patrná jako návrat něčeho objektivního až k subjektu a jako nutnost vést navzdory všemu demarkační linii uměleckého díla. Imaginace je schopnost k tomu. Utváří něco v sobě spočívajícího a nevymýšlí svévolně formy, detaily, náměty či cokoliv. Pravda uměleckého díla nemůže však být představena jinak než tak, že v subjektivně imaginovaném bytí o sobě je čitelné něco transsubjektivního. Prostředkováním této transsubjektivnosti je dílo.

Prostředkování mezi obsahem uměleckých děl a jejich skladbou je subjektivní. Záleží nejen v práci a úsilí k objektivaci. Tomu, co se povznáší nad subjektivní intenci, co není dáno v její libovůli, odpovídá něco podobně objektivního v subjektu: v jeho zkušenostech, pokud mají své místo mimo vědomou vůli. Umělecká díla jsou jako jejich sediment obrazy bez obrazu a tyto zkušenosti se vysmívají předmětnému vyobrazení. Jejich inervace a zaznamenání jsou subjektivní cestou k pravdivostnímu obsahu. Jediným přiměřeným pojmem realismu, kterému se dnes ovšem umění nemůže vyhnout, by byla neochvějná věrnost těmto zkušenostem. Pokud vedou dosti hluboko, vystihují historické konstelace za fasádami jak reality, tak psychologie. Stejně jako interpretace zděděné filosofie musí dobývat právě zkušenosti, které především motivují kategoriální aparát a deduktivní souvislosti, tak proniká i interpretace uměleckých děl do tohoto subjektivně prožívaného jádra zkušenosti, které jde za subjekt; tím poslouchá konvergenci filosofie a umění v pravdivostním obsahu. Jestliže obsah je tím, co umělecká díla o sobě, mimo svůj význam, říkají, pak nabývá tvaru tím, že umělecká díla zakódují historické zkušenosti do své konfigurace – a to není možné jinak než zcela skrze subjekt: pravdivostní obsah není abstraktní bytí o sobě. Pravdivost významných děl falešného vědomí je v gestu, jímž odkazují na stav tohoto vědomí jako na něco, co jim neuniká, nikoli v tom, že by měly přímou cestou teoretickou pravdu

ve svém obsahu, i když ryzí znázornění falešného vědomí zřejmě neodolatelně přechází k vědomí pravdivému.

Věta, že není možné, aby metafysický obsah pomalé věty Beethovenova kvartetu op. 59, 1 nebyl pravdivý, musí očekávat námitku, že pravdivá je zde touha, ale ta se bezmocně ztrácí. Jestliže se namítne, že v uvedené pasáži Des dur není vůbec vyjádřena touha, pak to má apologetický nádech a provokuje odpověď, že právě to, že se zdá, jako by to bylo pravdivé, je produktem touhy, a umění vůbec nemá být nic jiného. Duplika by byla, že tento argument pochází z arzenálu vulgárně subjektivního rozumu. Automatické *reductio ad hominem* je příliš hladké a příliš nerozporné, než aby postačilo k vysvětlení toho, co se objektivně jeví. Je laciné prezentovat tento snadný argument pouze proto, že má na své straně důslednou negativitu jako hloubku bez iluze, zatímco kapitulace před zlem vede k identifikaci s ním. Je totiž hluchá vůči jevu. Síla onoho místa z Beethovena je právě v jeho vzdálenosti od subjektu; vzdálenost propůjčuje příslušným taktům pečeť pravdy. To, co se jednou v umění nazvalo diskreditovaným slovem pravé[21] – které používal i Nietzsche –, se snažilo tuto vzdálenost označit.

Duch uměleckých děl není tím, co znamenají, co chtějí, nýbrž je to jejich pravdivostní obsah. Ten by se dal popsat jako to, co v nich vystupuje jakožto pravda. Druhé téma z Adagia Beethovenovy Sonáty d moll, op. 31, 2 není prostě ani krásná melodie – zajisté existují vzletnější, výraznější i originálnější –, ani nevyniká výjimečnou expresivitou. Přesto patří uvedení tohoto tématu k tomu nejúchvatnějšímu z Beethovena a k tomu, co lze nazvat duchem jeho hudby: naděje s charakterem autentičnosti, který ji – jako něco, co se zjevuje esteticky – zároveň umísťuje mimo estetické zdání. Tato existence něčeho, co se jeví mimo své zdání, je estetický pravdivostní obsah; aspekt zdání, který zdáním není. O tento pravdivostní obsah jde tak málo, je tak málo faktem vedle jiných v uměleckém díle, jako by byl naopak nezávislý na svém zjevování. První tematický komplex uvedené věty, který již má mimořádnou, výmluvnou krásu, je mistrovskou mo-

zaikou z kontrastujících, často již svou polohou vzdálených, i když motivicky spolu souvisejících útvarů. Atmosféra tohoto komplexu, který byl dříve označen jako nálada, čeká – jako snad každá nálada – na nějakou událost, jež se stává událostí jako kontrast této nálady. Pak následuje, se vzestupným gestem, pasáž ve dvaatřicetinách, téma F dur. Proti nejasnému a temnému pozadí předchozí pasáže získává doprovodná melodie v horních hlasech, která charakterizuje kompozici druhého tématu, zároveň smiřující a slibující ráz. To, co transcenduje, není bez toho, co se transcenduje. Pravdivostní obsah je prostředkován konfigurací, nikoli mimo ni, ale ani není jí a jejím prvkům imanentní. To zřejmě vykrystalizovalo jako idea každého estetického prostředkování. Je v uměleckých dílech tím, čím se podílejí na svém pravdivostním obsahu. Cestu prostředkování lze konstruovat ve skladbě uměleckých děl, v jejich technice. Její poznání vede v díle samém k objektivitě, která je takříkajíc zaručena soudržností jeho konfigurace. Tato objektivita však nemůže nakonec být ničím jiným než pravdivostním obsahem. Je úkolem estetiky, aby vyznačila topografii těchto momentů. V autentickém díle je ovládnutí něčeho přírodního nebo materiálu kontrapunktem vůči tomu, co je ovládnuto a co nalézá svou řeč v principu ovládání. Tento dialektický vztah ústí do pravdivostního obsahu uměleckých děl.

Duch uměleckých děl je jejich objektivizovaný mimetický postoj: je opakem mimésis a zároveň její podobou v umění.

Nápodobu jako estetickou kategorii lze právě tak málo prostě vyloučit, jako přijmout. Umění objektivizuje mimetický impuls. Drží se jej zrovna tak pevně, jako jej zbavuje jeho bezprostřednosti, a neguje jej. Nápodoba předmětů vyvozuje z takové dialektiky objektivace fatální důsledky. Zpředmětněná realita je korelátem zpředmětněné mimésis. Z reagování na nejá se stává jeho imitací. Mimésis sama se sklání před zpředmětněním, marně doufajíc, že uzavře průlom mezi objektem a zpředmětněným vědomím. Tím, že umělecké dílo chce ze sebe udělat něco jiného, rovnajícího se předmětnosti, s tímto jiným se stává nestejným.

Ale teprve ve svém sebeodcizení v nápodobě zesílí subjekt tak, že setřásá pouto nápodoby. To, v čem si umělecká díla byla po tisíciletí vědoma sebe jako obrazu něčeho, odhalují dějiny a kritici děl jako pro ně nepodstatné. Joyce by neexistoval bez Prousta a ten bez Flauberta, na nějž Proust shlížel s pohrdáním. Nápodobou, nikoli stranou od ní, se umění zformovalo ke své autonomii; v ní získalo prostředky své svobody.

Umění je odrazem stejně málo jako poznáním nějakého předmětu; jinak by zaniklo ve zdvojení, jehož tak přísnou kritiku v oblasti diskursivního poznání podal Husserl. Spíše umění sahá po realitě gesticky, aby se vyhnulo dotyku s ní. Typy jeho psaní jsou znameními tohoto pohybu. Jejich konstelace v uměleckém díle je šifrovaným znakem historické podstaty reality, nikoli jejím odrazem. Takový postoj je příbuzný postoji mimetickému. Dokonce i umělecká díla, která vystupují jako odrazy reality, jsou jimi pouze okrajově: stávají se druhou realitou tím, že reagují na první; jsou subjektivní reflexí bez ohledu na to, zda umělci reflexi uskutečňovali, či nikoli. Teprve umělecké dílo, jež ze sebe učiní něco neobrazového o sobě, [postihuje podstatu a k tomu ovšem potřebuje rozvinuté estetické ovládání přírody.][22]

Mělo-li by platit pravidlo, že umělci nevědí, co je umělecké dílo, pak by ovšem kolidovalo s nezbytností reflexe v dnešním umění; jinak než skrze vědomí umělců by bylo těžké si je představit. Ve skutečnosti je toto nevědění často skvrnou na díle významných umělců, zejména uvnitř kulturních zón, v nichž umění má ještě nějaké své místo; nevědění se stává, třeba jako nedostatek vkusu, nedostatkem imanentním. Indiferentním bodem mezi nevěděním a nutnou reflexí je však technika. Nejenže umožňuje každou reflexi, ale naopak ji požaduje, aniž však ničí plodnou nejasnost děl odvoláním se na nadřazený pojem.

Záhadnost umění je hrozná jako vzpomínka, nikoli jako živá přítomnost.

Minulé umění není ani ve shodě se svým kultovním momentem, ani není vůči němu v prostém protikladu. Odtrhlo se od kultovních objektů skokem, v němž je kultovní moment zároveň v pozměněné formě zachován, a tato struktura se široce reprodukuje ve všech stupních jeho dějin. Každé umění má v sobě prvky, kvůli nimž mu hrozí, že ztratí svůj pracně získaný a svízelný pojem: epos hrozí zaniknout jako rudimentární dějepisectví, tragédie jako nápodoba soudního jednání, a právě tak i nejabstraktnější výtvor jako ornamentální vzor nebo realistický román jako anticipovaná sociální věda či jako reportáž.

Záhadný charakter uměleckých děl zůstává spjatý s dějinami. Skrze ně se kdysi staly záhadami, skrze ně se jimi stávají stále znovu, a naopak pouze dějiny jim zajišťují autoritu, která je izoluje od trapné otázky jejich raison d'être.

Umělecká díla jsou archaická v období svého zmlknutí. Ale když již nemluví, mluví samo jejich mlčení.

Ne každé umění usilující o pokrok nese znaky hrůzy; nejsilnější jsou tam, kde není přerušen vztah *peinture* k objektu, vztah disonance k uskutečňované a negované konsonanci: Picassovy šokující výtvory podnítil princip deformace. Mnohým abstraktním a konstruktivistickým dílům tyto šokující složky chybějí; je otevřenou otázkou, zda v tom působí síla skutečnosti ještě neuskutečněné, strach postrádající, nebo – pro což mluví leccos – zda harmonie abstraktních výtvorů je stejně klamná, jako byla společenská euforie v prvních desetiletích po evropské katastrofě; zdá se, že také esteticky taková harmonie zaniká.

Problémy perspektivy, kdysi rozhodujícího agens malířství, mohou v něm vystoupit znovu, ale emancipovaně od kopírování skutečnosti. Bylo by třeba se dokonce ptát, zda si lze vůbec vizuálně představit absolutní nepředmětnost, zda všemu, co se jeví, nejsou dokonce i při krajní redukci vryty stopy předmětného světa; nepravdivými se takové spekulace stávají, jakmile jsou využity pro jakoukoli restauraci minulosti. Poznání má své sub-

jektivní zábrany v tom, že poznávající sotva odolává pokušení extrapolovat budoucnost z vlastní situace. Tabu o invariantách je však zároveň tabu, které tomuto brání. Budoucnost lze však pozitivně vylíčit stejně málo jako nastínit invarianty; estetika se soustřeďuje do postulátů okamžiku.

Stejně jako nelze definovat, co je umělecké dílo, tak nesmí estetika zastírat potřebu takové definice, nemá-li zůstat dlužna to, co slibuje. Umělecká díla jsou obrazy bez něčeho odráženého, a proto jsou i bezobrazná; jsou podstatou jakožto jev. Postrádají predikáty Platónových vzorů stejně jako kopií, zejména jejich věčnost; jsou veskrze historické. Předumělecký postoj, který dospívá k umění nejblíže a vede k němu, je postojem, který přeměňuje zkušenost ve zkušenost s obrazy; jak to vyjádřil Kierkegaard: obrazy jsou to, co ukořisťuji. Umělecká díla jsou objektivacemi obrazů, objektivacemi mimésis, jsou schématy zkušenosti, jež si přizpůsobují subjekt zkušenosti.

Formy takzvaného nízkého umění, například cirkusových scén, v nichž se na konci všichni sloni postaví na zadní nohy, zatímco na chobotu každého slona stojí v půvabné póze nehnutě tanečnice, jsou bezintenční praobrazy, vzory toho, co filosofie dějin dešifruje v umění, z jehož opovrhovaných forem lze vyčíst tak mnoho o jeho zakukleném tajemství – o tom, z čeho se vyvíjí jednou dosažená úroveň, která umění přivádí k jeho již sedimentované formě.

Krása je exodus z toho, co se objektivizovalo z říše účelů.

Idea nezpředmětněné objektivity, a tedy objektivity, kterou ani nelze adekvátně podat v intencích, se objevuje v estetické účelnosti stejně jako v bezúčelnosti umění. Této ideje se však umění dostává pouze a jedině v subjektu, v racionalitě, z níž účelnost pochází. Umění je polarizace: jeho jiskra přeskakuje od sobě se odcizující i do sebe se obracející subjektivity k tomu, co není uspořádáno racionalitou, přeskakuje blok mezi subjektem a tím, co se kdysi ve filosofii nazývalo věcí o sobě. Umění je nesouměřitelné se střední sférou mezi póly, se sférou konstitut.

Kantova účelnost bez účelu je princip, který přechází z empirické reality, z říše účelů sebezáchovy do říše od ní vzdálené, dříve sakrální. Účelnost uměleckých děl je dialektická jakožto kritika praktického kladení účelů. Staví se na stranu potlačené přírody a tomu vděčí za ideu jiné účelnosti než kladené člověkem; tuto ideu ovšem rozkládají přírodní vědy. Umění je záchranou přírody nebo bezprostřednosti její negací, tedy úplným prostředkováním. Tomu, co není ovládáno, se podobá neomezenou vládou nad svým materiálem; právě to se skrývá v Kantově oxymóru.

Umění, odlesk vlády člověka nad přírodou, zároveň tuto vládu neguje reflexí, a přiklání se k přírodě. Subjektivní totalita uměleckých děl nezůstává totalitou vnucenou tomu, co je jiné, nýbrž stává se ve své distanci vůči jinému jeho imaginativním obnovením. Esteticky neutralizováno, zříká se ovládání přírody svého násilí. Ve zdání obnovy toho jiného, co bylo poškozeno, do vlastní podoby, umění se stává modelem něčeho nepoškozeného. Estetická celistvost je antitezí nepravého celku. Nechce-li umě-

ní, jak to kdysi řekl Valéry, být vděčné nikomu jinému než sobě, pak proto, že se může vyrovnat něčemu o sobě, tomu, co není ovládnuto a znetvořeno. Umění je duchem, který se popírá díky konstituci své vlastní říše.

Pro fakt, že ovládání přírody není v umění náhodné, že není prvotním hříchem, který pochází z následné amalgamace s civilizačním procesem, mluví přinejmenším to, že magické praktiky přírodních národů mají v sobě bez rozdílu prvky ovládání přírody. „Hluboký účinek obrazu zvířete se vysvětluje prostě tím, že obraz ve svých charakterizujících znacích působí psychologicky stejně jako sám objekt, a tak se člověk domnívá, že ve své psychologické změně pociťuje kouzlo. Na druhé straně z faktu, že nehybný obraz je vydán jeho moci, čerpá víru v dostižení a přemožení zobrazeného zvířete, a obraz se mu tedy jeví jako prostředek moci nad zvířetem."[23] Magie je rudimentární podobou kauzálního myšlení, které pak magii likviduje.

Umění je mimetický postoj, jenž pro svou objektivaci disponuje nejpokročilejší racionalitou v ovládání materiálu a postupů. Tímto rozporem odpovídá na rozpor samého *ratia*. Kdyby *telos* rozumu bylo v naplnění, které samo o sobě není nutně racionální – štěstí je nepřítel racionality, účelu, a přesto je potřebuje jako prostředek –, pak umění dělá z tohoto iracionálního *telos* svou vlastní věc. Přitom využívá neomezenou racionalitu ve svých postupech, kdežto v údajně „technickém světě" zůstává tato racionalita kvůli výrobním vztahům omezená, sama iracionální. – Špatné je umění v technickém věku, když o něm klame jako o universálním prostředkování, jako o společenském vztahu.

Racionalita uměleckých děl má za cíl jejich odpor proti empirickému jsoucnu: tvořit umělecká díla racionálně znamená tolik, jako je důsledně vnitřně propracovat. Tím díla kontrastují k tomu, co je jim vnější, co je místem *ratia* ovládajícího přírodu, z nějž vzniklo ratio estetické, a stávají se něčím pro sebe. Opozice uměleckých děl proti moci je její mimésis. Musejí se vyrovnat postoji moci, aby produkovala od světa moci něco kvalitativně odliš-

ného. Dokonce i imanentně polemický postoj uměleckých děl proti jsoucímu si osvojuje princip, kterému toto jsoucí podléhá a jenž je diskvalifikuje k tomu, co pouze je; estetická racionalita chce napravit škody, které způsobila racionalita ovládající vnější přírodu.

Zavrhování momentu záměrného ovládání v umění se netýká moci, nýbrž zbavení moci její viny tím, že subjekt dává disponování sebou a tím, co je v něm jiné, do služeb neidentičnosti.

Kategorie ztvárnění, která je obtížná jakožto osamostatněná, odkazuje na strukturu. Ale umělecké dílo směřuje tím výše, je tím více utvářeno, čím méně něčím takovým disponuje. Utváření znamená svůj opak, neztvárnění.

Právě integrálně konstruovaná umělecká díla moderny zcela osvětlují omylnost logičnosti a formové imanence: aby dostála svému pojmu, musí jej přelstít; deníkové zápisy Kleeovy to dokládají. Jedním z úkolů umělce, který skutečně hledá něco krajního, je sice to, aby realizoval logiku důsledně ukončeného procesu – skladatel jako Richard Strauss byl v tom zřídka necitlivý –, ale aby ji také znovu přerušil, suspendoval, a tak jí odňal to, co je mechanické, špatně předvídatelné. Požadavek přimknout se k dílu je právě požadavkem do něj zasáhnout, aby se nestalo pekelným strojem. Možná jsou gesta takového zásahu, jimiž u Beethovena obvykle začínají, jakoby nějakým volním aktem pozdější části jeho provedení, časnými svědky této zkušenosti. Jinak se plodný okamžik uměleckého díla převrací v jeho okamžik smrtelný.

Rozdíl mezi logikou estetickou a diskursivní by bylo možné doložit na Traklovi. Sled obrazů – jak krásně „se vrství obraz na obraz“[24] – nepodává jistě souvislost smyslu podle procedury logiky a kauzality, jaká vládne v apofantské sféře; zejména ve sféře existenciálních soudů, navzdory Traklovu „je“; básník to volí jako paradox, který má říci, že „je“ je „to, co není“. Přes zdání proudu asociace se však jeho skladby neoddávají prostě jejímu spádu. Nepřímo a temně zasahují logické kategorie jako kategorie vnitřní, například v hudbě, stoupající nebo klesající křivky jednotlivých momentů, rozdělení barevných odstínů, vztahů mezi jevy, jako jsou sazba, pokračování a závěr. Obrazné prvky mají na takových kategoriích podíl, legitimizují se však jedině díky oněm vztahům, které organizují básně a povznášejí je nad náhodnost pouhého nápadu. Estetická forma má svou racionalitu dokonce i v asociačním procesu. V tom, jak z jednoho okamžiku ply-

ne druhý, tkví něco ze síly přísnosti, která se přímo požaduje v závěrech logiky i hudby. Trakl v jednom dopise – proti obtížnému napodobiteli – napsal o prostředcích, které si osvojil; žádný z nich se neobejde bez momentu logičnosti.

Formální a obsahová estetika. – Ironicky řečeno, obsahová estetika má ve sporu převahu proto, že obsah děl a umění vcelku, jeho účel, není formální, ale obsahový. Tím se však stává pouze díky estetické formě. Má-li forma být v centru pozornosti estetiky, pak tím, že přivádí formy k řeči, se stává estetikou obsahovou.

Objevy formální estetiky nelze prostě popřít. I když se málo vyrovnávají s neomezenou estetickou zkušeností, působí v ní nicméně formální určení, jako matematické proporce a souměrnost a též dynamické formové kateogrie, jako napětí a uvolnění. Bez jejich funkce lze velké výtvory minulosti pochopit stejně málo, jako je hypostazovat coby kritéria. Byly však vždy pouze momenty, neodlučnými od obsahové rozmanitosti; nikdy neplatily bezprostředně jako takové, nýbrž pouze v relaci k tomu, co zformovaly. Jsou to paradigmata dialektiky. Modifikují se vždy podle toho, co je formováno; s radikalizací moderny se mění zcela skrze negaci: působí nepřímo, protože se odsunují a vyřazují; prototypický je zde od dob Manetových vztah ke zděděným pravidlům kompozice obrazu; Valérymu toto neuniklo. V odporu specifického výtvoru proti jejich diktátu lze vytušit pravidla. Kategorie, jako je kategorie proporcí v uměleckém díle, má smysl jedině tehdy, když v sobě zahrnuje i převrácení proporcí, tedy jejich vlastní dynamičnost. Až hluboko do moderny se takovouto dialektikou obnovovaly formální kategorie na vyšším stupni; kvintesencí disonantnosti byla harmonie, kvintesencí napětí rovnováha. To by si nebylo možné představit, kdyby formální kategorie nesublimovaly obsahovost. Formální princip, podle nějž umělecká díla měla být napětím a vyrovnáním, registruje antagonistický obsah estetické zkušenosti, obsah nesmířené skutečnosti, která však smíření chce. Ba i statické formální kategorie, jako je zlatý řez, jsou sedimentovanou materií, a to samého smíření; v uměleckých dílech uspěla harmonie vždy jedině jako

výsledek nějakého procesu, když byla prostě požadována nebo potvrzena, byla již ideologií, kterou se stala i teprve nově získaná homeostáza. Naopak všechno, co je v umění materiální, je v něm něčím apriorním, se vyvíjelo formováním, z nějž pak byly odvozeny abstraktní formové kategorie. Ty se zase měnily ve vztahu ke svému materiálu. Formovat znamená totéž, jako správně uskutečňovat tyto změny. To může imanentně vysvětlit pojem dialektiky v umění.

Formová analýza uměleckého díla, a co v něm samém forma znamená, má smysl pouze ve vztahu k jeho konkrétnímu materiálu. Konstrukce bezchybných diagonál, os a perspektivních linií obrazu, optimální ekonomie motivů v hudbě zůstávají lhostejné, pokud konstrukce není specificky rozvíjena z tohoto obrazu nebo z této kompozice. Jiné použití pojmu konstrukce v umění by nebylo legitimní; jinak se konstrukce nevyhnutelně stává fetišem. Četné analýzy obsahují všechno, jenom ne to, proč nějaká malba nebo hudební skladba se nazývají krásnými, nebo z čeho se vůbec odvozuje jejich právo na existenci. Takové postupy lze skutečně napadnout z hlediska kritiky pěstované v estetickém formalismu. Jestliže však lze sotva zůstat u obecného zjištění reciprocity formy a obsahu, pak je spíše třeba ji rozvíjet v jednotlivostech – formové prvky, odkazující všude na obsahovost, uchovávají svou obsahovou tendenci. Vulgární materialismus a neméně vulgární klasicismus si notují v omylu, že existuje jakási čistá forma. Oficiální materialistická doktrína přehlíží dokonce i dialektiku fetišovosti umění. Právě tam, kde se forma jeví jako emancipovaná od každého předem daného obsahu, přijímají formy samy vlastní výraz a vlastní obsah. V četných svých výtvorech toto praktikoval surrealismus, zejména Klee: obsahy, které se ve formách usadily, probudily se jako zastaralé. Surrealismus to udělal se secesí, které se polemicky zřekl. Esteticky si *solus ipse* uvědomuje svět, který je jeho vlastní a který jej izoluje jako *solus ipse* ve stejném okamžiku, kdy odmítá konvence světa.

Pojem napětí se zbavuje podezření z formalismu tehdy, když poukazuje na disonantní zkušenosti nebo antinomické vztahy

v díle, a jmenuje právě onen moment „formy", v němž forma díky svému vztahu k tomu, co je v ní jiné, získává obsah. Svým vnitřním napětím se dílo vymezuje jako silové pole dokonce i v klidovém momentu své objektivace. Dílo je právě tak kvintesencí vztahů napětí, jako je pokusem je zrušit.

Proti matematizujícím teoriím harmonie je třeba imanentně namítnout, že estetické jevy matematizovat nelze. Rovnost v umění není stejná. To se stalo zřejmým v hudbě. Návrat analogických částí ve stejné délce nesplňuje to, co si od něj slibuje abstraktní pojem harmonie: opakování unavuje místo toho, aby uspokojovalo, nebo méně subjektivně řečeno, je pro formu příliš dlouhé; Mendelssohn snad jako první zacházel přiměřeně s touto zkušeností, která působí dále až do sebekritiky seriální školy, pokud jde o mechanické korespondence. Taková sebekritika sílí s dynamizací umění, se *soupçon* vůči každé identitě, která se nestává neidentičností. Může se zkusit hypotéza, že se obecně známé diference „uměleckého chtění" ve vizuálním baroku a renesanci inspirovaly stejnou zkušeností. Všechny vztahy, které se zdály přirozené, a potud abstraktně invariantní, podléhají, jakmile vstupují do umění, nutně modifikacím, aby se staly umělecky schopnými; modifikace přirozené řady svrchních tónů kvůli temperovanému ladění je pro to nejnápadnějším příkladem. Většinou se tyto modifikace připisují subjektivnímu momentu, který nemůže snést strnulost předkládaného heteronomního materiálového řádu. Ale tato přijatelná interpretace sama zůstává ještě příliš vzdálena dějinám. Umění se až pozdě odvolává na takzvané přirozené materiály a vztahy, polemicky proti nekonzistentnímu a nevěrohodnému tradicionalismu: je to však buržoazní postoj. Matematizace kvantifikovatelného uměleckého materiálu a z něj jaksi odvozených technických postupů je fakticky sama výkonem emancipovaného subjektu, „reflexí", která se pak proti tomu vzpírá. Primitivní procedury nic takového neznají. To, co se v umění považuje za přírodní danost a přírodní zákon, není nic primárního, nýbrž je tím, co se vytvořilo vnitřně esteticky a prostředkovaně. Taková příroda není v umění tou, po které umění touží. Promítá se do umění z přírodních

věd, aby se mu nahradila ztráta předem daných struktur. V malířském impresionismu je modernost fyziologicky vnímatelného, quasipřírodního prvku zjevná. Druhá reflexe proto požaduje kritiku všech osamostatněných přírodních momentů; jak jednou vznikly, tak zanikají. Po druhé světové válce se vědomí pevně drželo údajně původních fenoménů v iluzi, že lze začít jako dříve, aniž se změní společnost; tyto fenomény jsou stejně ideologické jako čtyřicet marek nové měny na dlani každého, s nimiž mělo být od základu znovu vybudováno hospodářství. Čistý stůl je charakterová maska toho, co trvá: co je jiné, nezastírá svůj historický rozměr. Nelze ovšem říci, že by v umění neexistovaly žádné matematické relace. Ale lze je chápat pouze ve vztahu k historicky konkrétnímu tvaru, nikoli je hypostazovat.

Pojem homeostázy, vyrovnání napětí, která se nastoluje teprve v totalitě uměleckého díla, je pravděpodobně spjat s okamžikem, v němž se umělecké dílo zjevně osamostatňuje: je to okamžik, v němž homeostáza, pokud se bezprostředně neustavuje, přinejmenším je v dohledu. Stín, který tím padá na pojem homeostázy, odpovídá krizi této ideje v současném umění. Právě v bodě, v němž umělecké dílo má samo sebe, je si samo sebou jisto, v němž „sedí", již nesedí, protože šťastně dosažená autonomie stvrzuje jeho zvěcnění a olupuje je o charakter otevřenosti, který zase patří k jeho vlastní ideji. V heroických dobách expresionismu se k takovým reflexím přiblížili malíři jako Kandinskij, například postřehem, že umělec, který věří, že našel svůj styl, jej tím již ztratil. Problém však není tak subjektivně psychologický, jak se tehdy chápal, nýbrž zakládá se spíše v antinomii umění samého. Otevřenost, kterou chce, a uzavřenost – „dokonalost" –, jíž se jedině blíží ideálu svého bytí o sobě, tomu, co není přístupné kompromisům, reprezentaci otevřenosti, jsou neslučitelné.

Věta, že umělecké dílo je výslednicí, znamená, že v něm nemá zůstávat nic mrtvého, nezpracovaného, nezformovaného; citlivost pro to je právě rozhodujícím momentem každé kritiky, závisí na tom zrovna tak kvalita každého díla, stejně jako tento moment zakrňuje všude tam, kde se kulturně filosofické uvažo-

vání volně vznáší nad díly. První pohled, který klouže po partituře, instinkt, který při pohledu na obraz soudí o jeho hodnotě, je doprovázen vědomím formové propracovanosti, citlivosti na to, co je syrové, které dosti často odpovídá tomu, co s uměleckými díly dělá konvence a co jim šosáctví přičítá pokud možno k dobru jako jejich transsubjektivnost. I tam, kde umělecká díla suspendují princip své formové propracovanosti a sama se otvírají syrovosti, reflektují zvláště tím postulát propracovanosti. Opravdu propracovaná jsou díla, v nichž formující ruka zachází co nejjemněji s materiálem; tuto myšlenku exemplárně ztělesňuje francouzská tradice. K dobré hudbě patří právě tak, že v ní žádný takt nezní prázdně, neběží mechanicky, žádný není pro sebe, izolován uvnitř své taktové čáry, stejně jako se nezavádí žádný instrumentální zvuk, který, jak říkají hudebníci, „není slyšet" a jejž si subjektivní senzibilita neosvojila pro specifický charakter nástroje dříve, než je mu pasáž svěřena. Instrumentální kombinaci nějakého celku je nutné dokonale slyšet; objektivní slabostí starší hudby je, že toto prostředkování nedělá nebo je dělá jen nesouvisle. Feudální dialektika panství a kmánství se uchýlila do těch uměleckých děl, jejichž čistá existence má v sobě cosi feudálního.

Starý hloupý kabaretní verš „Láska má v sobě něco erotického" provokuje k variaci, že umění má něco estetického, a to je jako memento toho, co je potlačeno jeho konzumem, třeba brát hluboce vážně. Kvalita, o niž přitom jde, se otvírá především aktům čtení, ale i aktům hudby; je to kvalita stopy, kterou ztvárnění zanechává v každém svém předmětu, aniž mu činí násilí, je to smířlivý prvek kultury v umění, který je příznačný dokonce i pro nejprudší protest. Zaznívá ve slově *métier*, a nelze je proto překládat prostě jako řemeslo. Důležitost tohoto momentu vzrostla zřejmě v dějinách moderny; mluvit o *métier* u Bacha by bylo, přes nejvyšší úroveň jeho formy, poněkud anachronistické, také u Mozarta a Schuberta a jistě ani u Brucknera to právě nesedí; naproti tomu je to možné u Brahmse, Wagnera a již u Chopina. Dnes slouží tato kvalita jako *differentia specifica* proti záplavě filistrovství a jako kritérium mistrovství. Nic nesmí zůstat

syrové, i to nejjednodušší musí nést civilizační stopu. Tato stopa je vůní umění v uměleckém díle.

Také pojem ornamentálnosti, proti němuž revoltuje věcnost, má svou dialektiku. Tvrzení, že baroko je dekorativní, o něm neříká všechno. Je to *decorazione assoluta,* která jako by se emancipovala od každého účelu, i divadelního, a rozvíjela svůj vlastní formový zákon. Už nic nadále nezdobí, nýbrž není ničím jiným než ozdobou; tím obratně uniká kritice zdobnosti. Námitky proti „sádrovosti" vysoce hodnotných barokních výtvorů jsou proto nepřiměřené: poddajný materiál zde ladí přesně s formovou apriorností absolutní dekorace. V takových výtvorech se pokračující sublimací z *theatrum mundi,* z velkého divadla světa, stalo *theatrum dei,* smyslový svět se stal podívanou pro bohy.

Jestliže měšťanský řemeslnický smysl doufal, že získá dědictvím, navzdory času, solidnost věcí, pak tato idea solidnosti přešla do důsledného propracování *objets d'art.* Nic v okruhu umění nemá zůstat jako surovina; tím sílí utěsnění děl proti pouhé empirii a asociuje to s myšlenkou ochrany díla před jeho pomíjivostí. Měšťanské estetické ctnosti, jako uvedená ctnost solidnosti, paradoxně přešly do antiburžoazního avantgardního umění.

Na tak samozřejmém, a jak se zdá, obecně platném požadavku, jako je zřetelnost, artikulace všech momentů uměleckého díla, lze ukázat, jak každá invariantnost estetiky podněcuje její dialektiku. Druhá, umělecká logika je schopna předstihnout první – logiku distinkce. Vysoce kvalitní umělecká díla jsou s to kvůli co nejtěsnějšímu spojení relací zanedbat zřetelnost a navzájem sblížit komplexy, jež by podle požadavku zřetelnosti musely být striktně odlišné. Idea četných uměleckých děl vyžaduje právě to, aby se hranice jejich momentů setřely: těch, které by chtěly realizovat zkušenost s vágností. Ale nejasnost v nich musí být jako nejasnost zřetelná, „vykomponovaná". Autentické výtvory, které se vzpírají požadavku zřetelnosti, ho implicitně předpokládají, aby jej mohly v sobě negovat; nikoli nezřetelnost jako taková, ale negovaná zřetelnost je pro ně podstatná. Jinak by byly diletantské.

V umění se osvědčuje věta o sově Minervině, která vylétá za soumraku. Pokud existence a funkce uměleckých děl byly ve společnosti nesporné a mezi sebejistotou společnosti a místem umění v ní panoval určitý druh konsenzu, v myšlení nevznikala otázka estetické smysluplnosti: něco předem daného se jí zdálo být samozřejmé. Estetických kategorií se filosofická reflexe chopila teprve tehdy, když, podle Hegelova způsobu vyjadřování, tyto kategorie nebyly nadále substanciální, bezprostředně přítomné a nesporné.

Krize smyslu v umění, imanentně vyvolaná neodolatelností nominalistické dynamiky, se shoduje s mimouměleckou zkušeností, neboť vnitřně estetická souvislost, která vytváří smysl, je reflexem smysluplnosti toho, co existuje, a běhu světa jako nevyslovitelné, a tedy tím působivější apriornosti výtvorů.

Souvislost je jako imanentní život děl odleskem empirického života: na něj padá jeho odraz, odraz smyslu. Tím se však pojem souvislosti smyslu stává dialektickým. Proces, který převádí umělecké dílo imanentně na jeho pojem, bez pohledu na něco obecného, odkrývá se teoreticky teprve tehdy, když v dějinách umění začne kolísat sama souvislost smyslu, a tím i tradiční pojem smyslu.

Z racionalizace prostředků vyplývá v estetice stejně jako všude jinde i *telos* jejich fetišizace. Čím přímější je disponování s nimi, tím silnější je jejich objektivní tendence k tomu, aby se staly samoúčelnými. Toto, nikoli odvrat od některých antropologických invariant nebo sentimentálně oplakávaná ztráta naivity, je v posledním vývoji fatální. Místo účelů, to jest výtvorů, nastupu-

jí jejich možnosti, schémata děl, něco prázdného, nastupují místo děl samých: odtud lhostejnost. Tato schémata se stávají se zesílením subjektivního rozumu v umění subjektivními, to znamená něčím vymyšleným, libovolným nezávisle na výtvorech jako takových. Použité prostředky, jak to často naznačují již názvy děl, se stávají samoúčelnými, stejně jako užitý materiál. A právě to je falešné ve ztrátě smyslu. Jako je třeba rozlišovat v pojmu smyslu samého jeho pravdivost a falešnost, tak existuje i falešný zánik smyslu. Ohlašuje se však afirmací, tedy zbožštěním toho, co je, v kultu čisté látky a jejího čistého ovládání; a obojí se přitom falešně odděluje.

Blokování dnešní pozitivity vede k verdiktu nad pozitivitou minulou, nikoli nad touhou, která v dnešní pozitivitě bije do očí.

Estetický lesk není pouhou afirmativní ideologií, nýbrž je i odleskem nepotlačovaného života: tím že vzdoruje zániku, je v něm naděje. Lesk je nejen laciné kouzlo kulturního průmyslu. Čím vyšší úroveň dílo má, tím je plnější lesku; to je případ moderního, třeba i šedivého díla, vůči kterému selhává i technicolor.

Mörikova báseň o opuštěné dívence je, nadneseně řečeno, vzdálená tématu. Verše „Najednou vzpomenu, / Nevěrný chlapče, / že jsem tě zhlédla v snu / slzami pláče“[25] vyjadřují otevřeně strašné zkušenosti: probuzení z útěchy spánku, pociťované již jako slabé, k otevřenému zoufalství. Přesto má i tato báseň svůj afirmativní moment. Skrývá se, přes autenticitu citu, ve formě, i když se forma brání „knittelversem“[26] proti útěše bezpečné symetrie. Jemná fikce lidové písně nechává dívku mluvit jako jednu z mnoha: tradiční estetika by na básni velebila kvality typičnosti. Od té doby je ztracen skrytý rozměr osamělosti, situace, v níž společnost našeptává útěchu tomu, kdo je tak sám v nejranějším úsvitu. Když slzy vyschly, stala se tato útěcha neslyšitelnou.

Umělecká díla nejsou, jako součásti okolního celku, prostě věcmi. Specificky se podílejí na zvěcnění, neboť jejich objektivace je napodobením objektivace vnějších věcí; pokud někde, pak

v tomto jsou odrazy, nikoli v imitaci zvláštní jsoucnosti. Pojem klasičnosti, který nelze vůbec redukovat na kulturní ideologii, míní umělecká díla, jimž se taková objektivace dobře povedla, tedy ta nejzvěcněnější. Popřením své dynamičnosti pracuje objektivizované umělecké dílo proti svému vlastnímu pojmu. Proto je estetická objektivace vždy též fetišismem, který provokuje permanentní vzpouru. Jako nemůže, podle Valéryho názoru, nějaké dílo uniknout ideálu své klasičnosti, tak se každé autentické dílo proti němu vzpírá; v tom je v neposlední řadě život umění. Nutností objektivace mají umělecká díla tendenci k ustrnutí: je to imanentní principu jejich dokonalosti. Tím, že umělecká díla jako něco o sobě jsoucího chtějí spočinout v sobě, se uzavírají, ale jen otevřeností překračují to, co pouze existuje. Protože proces, jímž umělecká díla jsou, v nich odumírá jejich objektivací, přibližuje se každý klasicismus matematickým vztahům. Proti klasičnosti děl nerebeluje pouze subjekt, který se cítí potlačen, nýbrž i nárok děl na pravdu, s nímž klasicistní ideál koliduje. Konvencionalizace není vůči objektivaci uměleckých děl vnější, ani není jejich pokleslým produktem. Spíše se v nich skrývá; závaznost, jež umělecká díla přesahuje a kterou získávají svou objektivací, je vždy přizpůsobuje vládnoucím obecnostem. Klasicistní ideál bezvadné dokonalosti není méně iluzorní než touha po čisté neomezené bezprostřednosti. Klasicistní díla jsou nepodstatná. A nejen proto, že antické vzory jsou odtrženy od nápodoby: všemocný princip stylizace je neslučitelný s impulsy, s nimiž se však chce spojovat, a klade to jako svůj vlastní nárok: vydobytá nespornost každého klasicismu má v sobě něco lstivého. Pozdní Beethovenovo dílo znamená vzpouru jednoho z největších klasicistních umělců proti klamu obsaženému v jeho vlastním principu. Rytmus periodického opakování romantických a klasicistních proudů, pokud lze v dějinách umění takové vlny skutečně konstatovat, prozrazuje antinomický charakter umění samého, tak jak se nejočividněji manifestuje ve vztahu jeho metafysického nároku povznést se nad čas ke své pomíjivosti jako pouhého lidského díla. Ale umělecká díla se stávají relativními, protože se musí stvrzovat jakožto absolutní. Dokonale objektivizované umělecké dílo by přecházelo do absolutně

o sobě jsoucí věci a jako umělecké dílo by dále neexistovalo. Kdyby se stalo přírodou, jak to očekává idealismus, pak by docházelo k jeho likvidaci. Od doby Platónovy je jedním ze sebeklamů buržoazního vědomí to, že objektivní antinomie lze zvládnout zaujetím středu mezi extrémy, zatímco onen střed o této antinomii klame a je jí roztrhán. Tak problematické jako klasicismus je z hlediska svého vlastního pojmu i umělecké dílo. Kvalitativní skok, kterým se umění blíží k hranici svého zmlknutí, je dovršením jeho antinomičnosti.

Valéry vyostřil pojem klasičnosti dokonce tak, že v návaznosti na Baudelaira klasickým nazývá zdařilé romantické dílo.[27] Tím se idea klasičnosti napíná až k prasknutí. Před více než čtyřiceti lety toto registrovala moderna. Neoklasicismus lze správně pochopit pouze v jeho vztahu k tomu jako ke katastrofě. Ta se bezprostředně ozřejmuje v surrealismu. Strhává obrazy antiky z platónského nebe. U Maxe Ernsta se tyto obrazy toulají jako fantomy mezi obyvateli měst konce devatenáctého století, pro něž se, neutralizovány do kulturního zboží, stávají vpravdě strašidly. Tam, kde se pro tato hnutí, která se časově stýkala s Picassem a jinými mimo *groupe*, stávala tématem antika, vedlo to esteticky do pekla, jako kdysi teologie v křesťanství. Ztělesnění epifanie v prozaické každodennosti, které má dlouhou prehistorii, zbavuje antiku kouzla. Antika dříve prezentovaná jako nečasová norma, přijímá jako zpřítomněná historickou hodnotu buržoazní ideje vybledlé do pouhých kontur a zbavené síly. Její formou je deformace. Nadměrně se šířící výklady neoklasicismu, jako například Cocteauovo *ordre après le désordre*, stejně jako o desetiletí pozdější surrealistická interpretace romantického osvobození fantazie a asociace, falšují jevy do naivnosti: evokují – jako poprvé Poe – hrůzu okamžiku ztráty kouzla jako kouzlo. To, že tento okamžik nešlo zvěčnit, odsoudilo následníky těchto hnutí buďto k restauraci, nebo k bezmocnému rituálu revoluční gestiky. Baudelairova pravda se potvrdila: emfatická moderna nevzkvétala na územích blaženosti mimo zboží, nýbrž zesílila zkušeností s ním, zatímco klasičnost se sama stala zbožím, reprezentativní mazanicí. Brechtův výsměch kulturnímu

dědictví, které zde střeží hlídači v podobě sádrových soch, pochází z téhož okruhu; to, že se později vloudil do jeho myšlení pozitivní pojem klasičnosti, ne nepodobně jako v estetice Stravinského, jímž Brecht pohrdal jako „tuim“,[28] bylo stejně nevyhnutelné jako proradné: přiměřeně k utvrzení Sovětského svazu jako autoritářského státu. Hegelův postoj ke klasičnosti byl stejně ambivalentní jako vztah jeho filosofie k alternativě ontologie a dynamiky. Velebil umění Řeků jako věčné a nepřekonatelné, a uznal, že klasické umělecké dílo bylo překonáno dílem, které nazval romantickým. Dějiny, jejichž verdikt právě on sankcionoval, se rozhodly proti invariantnosti. Vůbec jeho podezření vůči umění z antikvárnosti bylo zřejmě zabarveno tušením takového vývoje. Striktně hegelovsky řečeno, klasicismus i jeho novodobě sublimovaná podoba vděčily za svůj osud samy sobě. Imanentní kritika – jejím vynikajícím modelem na velkolepém předmětu je Benjaminova kritika Spřízněných volbou – sleduje křehkost kanonických výtvorů do hloubi jejich pravdivostního obsahu; potřeba rozšířit a rozvíjet potenciál této kritiky stále zůstává. Umění opravdu nikdy nebralo ideál klasičnosti tak závazně, pro takový úkol nebralo nikdy samo sebe dost přísně, a když to dělalo, činilo si teprve násilí, a tím si škodilo. Svobodu umění proti *dira necessitas* faktičnosti nelze spojit s klasičností dokonalého souladu, která si jak vypůjčuje od tlaku nevyhnutelnosti, tak mu kvůli své průhledné čistotě oponuje. *Summum ius, summa iniuria* je estetická maxima. Čím neúplatněji se umění jako důsledek klasicismu stává realitou sui generis, tím tvrdošíjněji klame o svém nepřekročitelném prahu k realitě empirické. Není bezdůvodná spekulace, že umění se stává ve vztahu toho, na co si činí nárok, k tomu, čím je, tím problematičtějším, čím přísněji, věcněji, chceme-li klasičtěji, se chová, aniž mu však byť jen trochu pomůže, když si to usnadní.

Když Benjamin kritizoval použití kategorie nutnosti na umění,[29] měl na mysli kulturně historickou výmluvu, že nějaké umělecké dílo se stalo pro vývoj umění nutným. Ve skutečnosti má pojem nutnosti podřízeně apologetickou funkci dosvědčit, že bez zbytků děl, u nichž se již nelze vychloubat vůbec ničím, by se nedalo jít dále.

To, co je v umění jiné, jeho pojmu historicky inherentní, hrozí je v každém okamžiku rozdrtit, tak jako byly likvidovány newyorské novogotické kostely nebo i středověké městské jádro Řezna, když se staly překážkou dopravy. Umění není řádně ohraničený obvod, nýbrž momentální a křehká rovnováha, srovnatelná s rovnováhou ego a id v psychologické oblasti. Špatná umělecká díla jsou špatná pouze proto, že objektivně vznášejí nárok být uměním, který subjektivně jako Courthsová-Mahlerová v proslulém dopise dementují. Kritika, jež dokazuje jejich špatnost, jim však zase prokazuje čest jako uměleckým dílům. Těmi jsou i nejsou.

Je však otázka, jak se výtvory, které nebyly utvářeny jako umění nebo vznikly před věkem jeho autonomie, mohou stát v dějinách uměním, a stejně i to, co se dnes jako umění stává problematickým. To se však zřejmě neděje tak, že se tvoří osudný předstupeň vývoje směrem k něčemu dobrému. Spíše vystupují do popředí, jako třeba u surrealismu, specificky estetické kvality, které popírá habitus umění nepřátelský, jenž nikdy nedosáhl svého kýženého cíle stát se politickou silou; tomu odpovídá vývojová křivka významných surrealistů, jako například Massona. Zrovna tak může to, co jednou bylo uměním, jím přestat být. Fakt, že tradiční umění je použitelné pro svou vlastní deprava-

ci, má zpětnou působnost. Nesčetné malby a sochy změnily aktivitou následníků svou vlastní podobu do uměleckého řemesla. Ten, kdo by roku 1970 maloval kubisticky, dodával by plakáty použitelné pro reklamu, a ani originály by v takovém případě nebyly imunní vůči výprodeji.

Tradici lze zachránit jedině oddělením od pouta niternosti. Velká díla minulosti se nikdy nerozplynula v niternosti; většinou ji rozbíjejí tím, že ji zvnějšňují. Každé umělecké dílo je jako vnější jev vlastně i kritikou niternosti, a tím protikladné ideologii, která ztotožňuje tradici se shromažďováním pokladu subjektivních vzpomínek.

Výklad umění z jeho původu je pochybný, na celé škále od hrubé biografie přes duchovědný výzkum vlivů až po ontologickou sublimaci pojmu původu. Nicméně není původ pro dílo ani radikálně vnější. To, že umělecká díla jsou artefakty, je jejich implicitní aspekt. Konfigurace v každém díle oslovují to, z čeho dílo vzešlo. V každém se zvýrazňuje to, v čem se rovná svému původu, od toho, čím se stalo. Tato antitetičnost je podstatná pro jeho obsah. V jeho imanentní dynamičnosti krystalizuje dynamičnost vnější, a to kvůli svému aporickému charakteru. Tam, kde jsou umělecká díla nezávisle na individuálním vybavení a proti němu neschopná dosáhnout své monadologické jednoty, podléhají reálnému historickému tlaku. Stává se v nich sám silou, která je rozrušuje. To je v neposlední řadě důvod, proč je umělecké dílo adekvátně vnímáno jedině jako proces. Jestliže je však jednotlivé umělecké dílo silové pole, dynamická konfigurace svých momentů, pak tím není méně ani umění vcelku. Proto je lze vymezit pouze jeho momenty, tedy prostředkovaně, nikoli jedním rázem. To, čím umělecká díla kontrastují vůči tomu, co není umění, je jeden z oněch momentů; jejich vztah k objektivitě se mění.

Historická tendence zasahuje hluboko do estetických kritérií. Například rozhoduje o tom, jestli je někdo manýrista. To vyčítal Saint-Saëns Debussymu. Novost se často jeví jako manýra; tepr-

ve poznání tendence umožňuje zjistit, zda je něčím více. Ale ani tendence není arbitr. Mísí se v ní správné a falešné společenské vědomí a sama podléhá kritice. Proces mezi tendencí a manýrou tedy není uzavřen a vyžaduje neúnavnou revizi; manýra je protestem proti tendenci, právě tak jako tendence odhaluje náhodnost a nezávaznost manýry jakožto obchodní značku výtvorů.

Proust a po něm Kahnweiler hájí to, že malířství mění způsob vidění, a tím i předměty. Byť je zkušenost, která to ohlašuje, sebeautentičtější, může být formulována příliš idealisticky. Nelze se zcela zbavit ani opačné domněnky: že předměty samy se historicky změnily, že senzorium se tomu přizpůsobilo a malířství pak pro tyto změny nalezlo šifry. Kubismus lze interpretovat jako způsob reakce na stupeň racionalizace společenského světa, který geometrizoval jeho podstatu; byl to pokus přinést proti takové zkušenosti opačný stav zkušenosti, tak jak o to na předchozím, plánem ještě zcela neproniknutém, stupni industrializace usiloval impresionismus. Tomu protichůdná byla kvalitativní novost kubismu: zatímco impresionismus se snažil probudit a zachránit ustrnulý život ve světě zboží s pomocí jeho vlastní dynamičnosti, kubismus si z takové možnosti zoufal a přijal heteronomní geometrizaci světa jako jeho nový zákon, nový řád, aby tím zaručil estetické zkušenosti objektivitu. Historicky anticipoval kubismus něco reálného, letecké snímky rozbombardovaných měst z druhé světové války. Kubismem umění poprvé dokumentovalo, že život nežije. Neobešlo se to u něho bez ideologie: podstrčil racionalizovaný řád místo toho, co se stalo zkušenosti nedostupným, a tím jej potvrdil. To zřejmě nutně hnalo Picassa a Braquea za hranice kubismu, aniž jej však jejich pozdější díla předstihla.

Vztah uměleckých děl k historii sám historicky variuje. Lukács se v jednom interview zmínil o současné literatuře, zejména o Beckettovi: počkejte si jen deset patnáct let, co se pak k tomu řekne. Zaujal tím stanovisko otcovského obchodníka, který chce prozíravě tlumit entuziasmus svého syna; implicitně tím vzývá v umění to, co zůstává, koneckonců kategorii vlastnictví. Nic-

méně uměleckým dílům nejsou pochybné soudy dějin lhostejné. Někdy se mohla historicky prosadit kvalita právě proti výtvorům, které pouze jdou s duchem doby. Zřídka dosáhla velké slávy díla, která si ji vůbec nezasloužila. Takový vývoj k legitimní slávě však nutně odpovídal adekvátnímu vývoji děl podle jejich vlastní zákonitosti, s pomocí interpretace, komentáře a kritiky. Tento vývoj však není přímo plodem *communis opinio*, nejméně ze všeho veřejného soudu, jímž manipuluje kulturní průmysl a jehož vztah k dílu je problematický. Je hanebná pověra, že soud nějakého žurnalisty, který je nepřítelem intelektu, nebo hudebního vědce ze staré školy může být po patnácti letech závaznější než to, co se přijímá jako shoda o právě se objevivším díle.

Další život uměleckých děl, jejich recepce jako aspekt jejich vlastních dějin se odehrává mezi snahou nenechat se pochopit a chtít být pochopen; toto napětí tvoří klima umění.

Četné dřívější objevy nové hudby, počínaje díly ze středního Schönbergova období a díly Webernovými, mají ráz něčeho nedotknutelného, stavějícího se proti posluchači kvůli své objektivaci, která pak žije vlastním životem; jako by již uznání priority takových výtvorů jim činilo bezpráví.

Filosofická konstrukce jednoznačné převahy celku nad částí je umění právě tak vzdálená, jako je neudržitelná z hlediska kritiky poznání. Ve významných dílech nezanikají detaily v totalitě nikdy beze stopy. Zřejmě je však osamostatnění detailů, jakmile se stává indiferentním k souvislosti díla a omezuje ji na subsumující schéma, doprovázeno regresí díla do předumělecké sféry. Ale od schematičnosti se umělecká díla produktivně odlišují jedině momentem samostatnosti svých detailů; každé autentické dílo je výslednicí dostředivých a odstředivých sil. Ten, kdo ušima loví v hudbě krásná místa, je diletant, kdo však krásná místa, proměnlivou intenzitu vynalézavosti a faktury ve výtvoru není schopen vnímat, je hluchý. Diferenciace uvnitř celku podle intenzivnosti a sekundárnosti byla až po nejmladší vývoj uměleckým prostředkem; negaci celku částečnými celky ostatně požaduje sám celek. Mizí-li dnes tato možnost, pak to není jen triumf utváření, které se v každém okamžiku chce zcela blížit k centru, aniž ochabne; ukazuje se v tom též smrtelný potenciál charakteristický pro ubývání prostředků artikulace. Umění nelze radikálně oddělit od možnosti být zasažen, od okamžiku okouzlení jako okamžiku vzestupu: jinak by se ztratilo ve lhostejnosti. Tento moment, jakkoli je i funkcí celku, je však podstatně částečný: celek se nikdy nenabízí estetické zkušenosti v bezprostřednosti, bez níž se však taková zkušenost vůbec nekonstituuje. Estetická askeze vůči detailu a atomistickému postoji recipienta má v sobě též prvek rezignace a hrozí umění samému odejmout jeden z jeho fermentů.

To, že samostatné detaily jsou pro celek podstatné, se potvrzuje na odpudivosti esteticky konkrétních detailů, na nichž lpí stopa toho, co se plánovitě předpisuje shora, co je vpravdě nesa-

mostatné. Rýmuje-li Schiller ve Valdštejnově táboře výraz hromu tisíc s výrazem Gustel z Blasewitz, pak přetrumfl v abstraktnosti i nejvybledlejší klasicismus; tento aspekt odsuzuje díla, jako je Valdštejn, k nesnesitelnosti.

V současnosti mají detaily v dílech tendenci rozplynout se v celku integrací: nikoli pod tlakem záměrnosti, nýbrž protože je přitahuje jejich vlastní zánik. To, co propůjčuje detailům význam, *cachet*, a odlišuje je od indiferentnosti, je to, čím se chtějí dostat mimo sebe, je to imanentní podmínka jejich syntézy. Je to pud detailů k smrti, který umožňuje jejich integraci. Jejich tendence k disociaci a připravenost ke sjednocení nejsou jakožto jejich dynamický potenciál navzájem protichůdné. Zde jako tam se relativizuje detail coby pouhá danost, a proto i nedostatečnost. Dezintegrace sídlí uvnitř integrace a vyzařuje z ní. Čím více detailu celek absorbuje, tím spíše se sám stává detailem, momentem mezi jinými, jednotlivostí. Touha detailu po zániku se přenáší na celek. A to právě proto, že celek detaily zahlazuje. Jestliže detaily opravdu v celku zmizely, stává-li se celek estetickou jednotlivostí, pak jeho racionalita ztrácí svou racionalitu, jež nebyla ničím jiným než vztahem jednotlivostí k celku, k účelu, který je vymezoval jako prostředky. Není-li již syntéza syntézou něčeho, pak je nicotná. Prázdnota technicky integrálního výtvoru je symptomem jeho dezintegrace tautologickou lhostejností. V neprůhlednosti toho, co je zcela bez spontánního nápadu, co je bezfunkčně funkční, se přeměňuje tento moment neprůhlednosti do osudovosti, kterou v sobě umění vždy neslo jako své mimetické dědictví. Lze to vysvětlit na kategorii nápadu v hudbě. Schönberg, Berg, ba ani Webern ji neobětovali; Křenek a Steuermann ji kritizují. Konstruktivismus již vlastně neponechává místo nápadu, který je bezplánovitou libovolností. Schönbergovy nápady, které jak tvrdil, jsou i základem jeho dvanáctitónových prací, vděčí za svou existenci pouze hranicím, v nichž se drží jeho konstrukční postup a které se mu připisují jako nekonsekventní. Jestliže se však moment nápadu zcela ruší, nesmějí-li se skladatelé inspirovat už ani celými formami a musejí-li být předurčeni materiálem, pak výsledek ztrácí svůj objek-

tivní směr a umlká. Naproti tomu přijatelný požadavek na restituci nápadu trpí bezmocností: těžko lze v umění postulovat a programovat protisílu programovosti. Skladby, které z omrzelosti ze své vlastní abstraktní integrálnosti usilují o nápady, plastické dílčí tvary či charakteristiky, se vystavují námitce, že jsou retrospektivní; jako by si v nich druhá estetická reflexe subjektivním rozhodnutím prostě nevšímala nátlaku racionalizace beze strachu před její fatálností. U Kafky obsesně variovaná situace, že cokoli člověk dělá, dělá to špatně, se stala situací samého umění. Umění, které rigorózně spoutává nápad, je odsouzeno k indiferentnosti; je-li však nápad obnoven, pak bledne do stínu, téměř do fikce. Již v autentických dílech Schönbergových, jako je *Pierrot lunaire*, byly nápady umělecky nevlastní, porušené, scvrkly se do jakéhosi existenčního minima. Otázka váhy detailů v nových uměleckých dílech však je tak relevantní proto, že stejně jako v jejich totalitě, se v sublimaci organizované společnosti společnost ztělesňuje také v detailech: společnost je substrát, který estetická forma sublimuje. Jako ve společnosti nejsou jednotlivci, ve svých zájmech společnosti podstatně protichůdní, pouze *faits sociaux*, nýbrž jsou společností samou, jí reprodukovaní a ji reprodukující, a proti ní se proto i stvrzující, tak je to i s jednotlivostmi v uměleckých dílech. Umění je projevem společenské dialektiky obecného a individuálního prostřednictvím subjektivního ducha. Umění překračuje tuto dialektiku natolik, že ji nejen uskutečňuje, nýbrž i reflektuje svou formou. V přeneseném smyslu umění svým zvláštněním napravuje opakující se bezpráví společnosti vůči jednotlivcům. V takové nápravě mu však brání to, že si nemůže v podstatě dovolit nic, co by jako konkrétní možnost nemohlo vyvodit ze společnosti, v níž má své místo. Současná společnost je zcela vzdálená strukturální změně, která by dala individuím to, co jim náleží, čímž by též zřejmě zrušila pouto individuace.

Ad dialektika konstrukce a výrazu. – To, že oba momenty přecházejí jeden do druhého, ústí do hesla nového umění: jeho výtvory nesmějí už usilovat o střed mezi oběma, nýbrž jít do extrémů, aby v nich, skrze ně hledaly ekvivalenty toho, co starší estetika

nazývala syntézou. To přispívá nemálo ke kvalitativnímu vymezení moderny. Místo plurality možností, jež existovaly až po práh nového umění a v devatenáctém století mimořádně vzrostly, nastupuje polarizace. V polarizaci umělecké se manifestuje to, co by bylo zapotřebí společensky.[30] Tam, kde by byla nutná organizace, v utváření materiálních životních vztahů a ve vztazích mezi lidmi na nich založených, je organizace velmi málo; velmi mnoho je přenecháno příliš anarchické soukromé sféře. Umění má dosti prostoru, aby vyvíjelo modely plánování, které by společenské výrobní vztahy nestrpěly. Na druhé straně je iracionální řízení světa vystupňováno až k likvidaci vždy prekérní existence zvláštnosti. Tam, kde zvláštnost přežívá, mění se jeho funkce do komplementární ideologie všemohoucí obecnosti. Individuální zájem, který se tomu vzpírá, konverguje s obecným zájmem uskutečněné racionality. Ta by byla racionální teprve tehdy, kdyby nadále neutiskovala to, co je individualizováno, na jehož rozvíjení zakládá racionalita své právo na existenci. Emancipace individuality by se však podařila jedině tehdy, kdyby se zmocnila obecnosti, na níž všechna individua závisejí. Také společensky by bylo lze nastolit rozumný řád věcí veřejných jen tehdy, kdyby se v druhém extrému, v individuálním vědomí, prosadil odpor proti jak předimenzované, tak nedostatečné organizaci. Jestliže je individuální sféra v jistém smyslu opožděná za sférou organizovanou, pak by zde organizace nicméně měla být kvůli individuím. Iracionálnost organizace dává stále ještě míru svobody individuím. Její zaostalost se stává útočištěm pro to, co by chtělo jít dále než vládnoucí pokrok. Taková dynamičnost toho, co není časově přiměřené, esteticky propůjčuje tabuizovanému výrazu právo k odporu, který poukazuje na nepravdivost celku. Rozdělení veřejné a soukromé sféry je navzdory své ideologické deformaci též v umění samo dáno tak, že umění nemůže změnit nic, co by nesouviselo s daností tohoto rozdělení. To, co by bylo ve společenské realitě bezmocnou útěchou, má jako její reprezentace v oblasti estetična daleko konkrétnější šance.

Umělecká díla nemohou uniknout tomu, aby v nich nepokračoval kvůli jejich momentu jednoty, který organizuje celek, příro-

du ovládající rozum. Ale jejich zřeknutím se reálné moci se tento princip vrací způsobem, jenž je sám metaforický, nicméně jej lze stěží označit jinak než metaforicky jako stínový nebo okleštěný. Rozum v uměleckých dílech je rozum coby gesto: díla syntetizují stejně jako rozum, ne však s pojmy, soudy a úsudky – tam, kde tyto formy vystupují, jsou v umění pouze podřízeným prostředkem –, nýbrž s tím, co se v uměleckých dílech děje. Jejich syntetická funkce je imanentní, je jednotou jich samých, není bezprostředním vztahem k čemukoli danému a určenému zvnějšku, ale týká se roztroušeného, bezpojmového, quasifragmentárního materiálu, s nímž se umělecká díla zabývají ve svém vnitřním prostoru. Touto recepcí, stejně jako modifikací syntetizujícího rozumu, se umělecká díla podílejí na dialektice osvícenství. Dokonce i ve své esteticky neutralizované podobě má však takový rozum něco z dynamičnosti, jež kdysi sídlila mimo něj. I když je od této dynamičnosti oddělena, působí identita rozumového principu vnější i vnitřní vývoj, který je podobný spíše vnějšímu: umělecká díla participují bez oken na civilizaci. To, čím se umělecká díla liší od difuznosti, odpovídá výkonům rozumu jako principu reality. V uměleckých dílech je živý jak tento princip reality, tak jeho protiklad. Umění vnáší korektury do principu sebezachovávajícího rozumu, ale nestaví se prostě proti němu, spíše korekturu rozumu uskutečňuje korekturou imanentního rozumu uměleckých děl samých. Jednota uměleckých děl sice pochází z násilí, které činí rozum věcem, zároveň však tato jednota zakládá v uměleckých dílech smíření jejich momentů.

Sotva se lze přít, že Mozart podává prototyp rovnováhy mezi formou a tím, co je formováno, jako něco prchavého, odstředivého. Tato rovnováha je však u něho jen proto tak autentická, že tematické a motivické buňky jeho hudby, monády, z nichž se skládá – jakkoli jsou koncipovány i z hlediska kontrastu a přesné diferenciace –, chtějí od sebe i tam, kde je pulsace spojuje. Nenásilnost u Mozarta pochází z toho, že ani v rovnováze nenechává zakrnět kvalitativní takovost[31] detailů, a to, co se smí právem nazývat jeho formovým géniem, není jen jeho samozřejmé mistrovství v zacházení s formami, nýbrž jeho schopnost používat

jich bez násilnického momentu, umožnit jim neomezeně spojovat to, co je difuzní. Jeho forma je proporce sil, které usilují o rozchod, nikoli o jejich podrobení. Nejdokonaleji se to projevuje ve velkých formách z oper, například ve finále druhého dějství Figara, jehož forma není komponovaná, ani to není syntéza – nepotřebuje se jako instrumentální hudba obracet ke schématům, která legitimizovala syntéza toho, čeho se tato schemata týkala -, nýbrž čistá konfigurace pospojovaných částí, jejichž charakter je vyzískán vždy z měnící se dramatické situace. Taková díla, neméně než mnohé jeho nejodvážnější instrumentální věty, například v některých houslových koncertech, blíží se tak hluboce, byť ne zjevně, k dezintegraci jako poslední kvartety Beethovenovy. Jenom proto je Mozartova klasičnost imunní vůči výtce z klasicismu, že je na pokraji dezintegrace, která pak v Beethovenově pozdním díle, poněvadž se stalo daleko více subjektivní syntézou, byla překročena právě v kritice syntézy. Dezintegrace je pravda integrálního umění.

To, čím Mozart, na nějž se, jak se zdá, tak samozřejmě odvolává harmonistická estetika, mohl překročit její normy, je samo, podle současného jazykového úzu, něco formálního: jeho schopnost spojovat neslučitelné tím, že se zjedná právo tomu, co divergentní hudební charaktery přinesou jako svůj předpoklad, aniž se rozplynou do povinného kontinua. Z tohoto hlediska je Mozart mezi skladateli vídeňského klasicismu ten, kdo se nejvíce vzdálil zavedenému ideálu klasičnosti, a tím ovšem dosáhl ideálu vyššího řádu, který lze nazvat autentičností. Toto je moment, kdy i v hudbě, navzdory její nepředmětnosti, lze použít rozlišení mezi formalismem jako prázdnou hrou a tím, pro co není k dispozici lepší termín než vykřičený termín hloubky.

Formovým zákonem uměleckého díla je to, že všechny jeho momenty i jeho jednota se musejí organizovat podle jejich vlastní specifické povahy.

To, že umělecká díla nejsou jednotou v rozmanitosti, nýbrž jednotou jednoho a mnohého, podmiňuje jejich neshodu s tím, co se jeví.

Jednota je zdání, stejně jako se zdání uměleckých děl konstituuje v jejich jednotě.

Na monadologickém charakteru uměleckých děl není bez viny monadologické zlo společnosti, ale pouze jím dosahují umělecká díla objektivity, která transcenduje solipsismus.

Umění nemá sice žádné obecné zákony, zřejmě však v každé jeho fázi platí objektivně závazné zákazy. Vyzařují z kanonických děl. Jejich existence zároveň určuje, co již nadále není možné.

Pokud byly formy k dispozici v nějaké bezprostřednosti, mohly se výtvory v nich konkretizovat; jejich konkretizaci by bylo podle Hegelovy terminologie možné označit jako substancialitu forem. Čím více se tato substancialita, z kritického hlediska právem, v průběhu celkového nominalistického vývoje vyčerpávala, tím více se stávala jako nicméně existující poutem konkrétních výtvorů. Co bylo kdysi objektivizovanou produktivní silou, proměnilo se v estetické produktivní vztahy a kolidovalo s produktivními silami. Formy, jimiž umělecká díla usilují stát se díly, potřebují samy autonomní produkci. To je zároveň ohrožuje: koncentrace na formy jako prostředky estetické objektivity je vzdaluje od toho, co se má objektivizovat. Proto dnes modely, koncepce možnosti děl potlačují v tak vysoké míře sama díla. V substituci účelů prostředky se vyjadřuje něco celospolečenského právě tak jako krize díla. Vytrvalá reflexe tíhne k odstranění toho, co se reflektuje. Mezi reflexí, která nereflektuje sama sebe, a formou pouze kladenou, lhostejnou vůči tomu, co je formováno, vládne spojenectví. Ani nejpřesnější formové principy samy nic nezmohou, když neexistují autentická díla, kvůli nimž se přece tyto principy hledají; do této prosté antinomie se dnes vyhrotil nominalismus umění.

Pokud druhy byly dány, dařilo se novému v druzích. Postupně se nové zcela přenáší na druhy, protože ubývají. Významní umělci neodpovídají na nominalistickou situaci ani tak novými díly jako spíše modely jejich možnosti, typy; také to podkopává tradiční kategorii uměleckého díla.

Problematika stylu se stává nápadnou ve vysoce stylizované oblasti nedávno uplynulé moderny, jako byl Debussyho Pelléas. Bez všech koncesí, s příkladnou čistotou sleduje toto lyrické drama své *principium stilisationis.* Nedůslednosti, jež z toho vyplývají, nijak nezpůsobuje ona chudokrevnost, kterou kritizuje ten, kdo již není schopen sledovat stylizační princip tohoto díla. Nápadná a všeobecně známá je jeho monotónnost. Jeho přísnost odmítá jako laciné a banální tvoření kontrastů nebo je redukuje na náznak. To škodí artikulaci, organizaci formy dílčími celky, které výtvor, jehož nejvyšším kritériem je jednota, právě potřebuje; přitom zde stylizace opomíjí to, že stylová jednota může existovat pouze jako jednota v rozmanitosti. Neustálé „žalmování", zejména zpívaných hlasů, vyžaduje to, pro co starší hudební jazykový úzus používal termín „zpěv": vykoupení, naplnění, šíření.[32] Jeho oběť citu v zájmu něčeho velmi dávno minulého a zapadlého způsobuje v díle zlom, jako by to, co bylo slíbeno, nebylo splněno. Vkus jako totalita se vzpírá proti dramatickému gestu hudby, zatímco dílo se nemůže vzdát scény. Jeho dokonalost se stává též ochuzením technických prostředků, nepřetržitá potřeba homofonní sazby a orchestrace, byť používá odstínů barvy, se stává čím dál šedivější. Takové nesnáze ve stylizaci poukazují na podobné nesnáze ve vztahu umění a kultury. Každé klasifikační schéma, které podřazuje umění jako odvětví kultuře, je neadekvátní. Pelléas je bezesporu kultura, bez touhy ji odhalovat. To souhlasí s bezeslovnou mytickou uzavřeností námětu a opomíjí právě to, co námět žádá. Umělecká díla potřebují transcendenci kultury, aby ji uspokojila; v tom je silná motivace radikální moderny.

Světlo na dialektiku obecného a zvláštního vrhá poznámka Gehlenova. Navazuje na Konrada Lorenze a interpretuje specifické estetické formy, totiž formy přírodního krásna, pak i ornamentu, jako „uvolňující kvality", jež mají sloužit k tomu, aby se lidstvo, které je vystaveno přílišnému množství podnětů, zbavilo tíže. Podle Lorenze má být obecnou vlastností všech prostředků uvolnění jejich nepravděpodobnost spojená s jednoduchostí. Gehlen to přenáší na umění v domněnce, „že naše potěšení

z čistých zvuků (‚spektrálních tónů') a jejich integrálních akordů... je přesnou analogií ‚nepravděpodobného' uvolňujícího účinku v akustické oblasti".[33] „Fantazie umělců je nevyčerpatelná ve ‚stylizaci' přírodních forem, tj. symetrizací a zjednodušením vyzískat optimálně nepravděpodobnost obecných uvolňujících kvalit."[34] Jestliže takové zjednodušení konstituuje to, co lze specificky nazývat formou, pak se v tom abstrakční moment sdružováním s nepravděpodobností stává zároveň opakem obecnosti, tedy momentem zvláštnosti. V myšlence zvláštnosti, na níž umění závisí – například elementárně vyprávění, jež by se rádo prezentovalo jako zpráva o zvláštní, nekaždodenní události –, je obsažena stejná nepravděpodobnost jako ve zdánlivé obecnosti, v geometricky čistých formách ornamentu a stylizace. Nepravděpodobnost, estetická sekularizace máná, by byla zároveň obecností a zvláštností, by byla estetickou pravidelností obrácenou jako pravidelnost nepravděpodobná proti pouhému jsoucnu; duch je nejen protivníkem vytváření zvláštnosti, nýbrž díky nepravděpodobnosti i jeho podmínkou. V každém umění byl duch vždy konkretizací, a ne abstrakcí, jak ho teprve později prokazuje dialektická reflexe.

Svůj společenský osud získalo umění nejen zvenčí, nýbrž právě tak je vývojem svého pojmu.

Umění není lhostejný jeho podvojný charakter. Jeho čistá imanence se pro ně stává imanentním břemenem. Umění požaduje autarkii, ale ta je ohrožuje sterilitou. Wedekind to zaznamenal u Maeterlincka a vysmíval se tomu jako „uměleckému umělci". Wagner tematizoval tuto kontroverzi v Mistrech pěvcích, stejný motiv byl s antiintelektuálními svrchními tóny zřejmý v Brechtově postoji. Únik z oblasti imanence se snadno zvrátí do demagogie ve jménu lidu; to, co se vysmívá uměleckému umělci, koketuje s barbarstvím. Přesto umění kvůli vlastní sebezáchově touží zoufale uniknout ze své sféry, neboť společensky přece neexistuje jen svým vlastním pohybem, jako nějaká apriorní opozice proti heteronomní společnosti. Společnost do něj vždycky zasahuje i svou konkrétní podobou. Otázka, co je vždy možné, otázka nosných formových přístupů je přímo předznamenána stavem společnosti. Pokud se umění konstituuje v subjektivní zkušenosti, podstatně do něj proniká společenský obsah: ne však doslovně, nýbrž modifikovaně, torzovitě a stínově. Toto, nikoli psychologičnost, je pravou afinitou uměleckých děl ke snu.

Kultura je sice smetí, ale umění jakožto jeden z jejích sektorů je vážné jako projev pravdy. To vyplývá z dvojího charakteru fetišismu.

Umění je začarováno tím, že vládnoucím kritériem jeho bytí pro jiné je zdání, směnný vztah instalovaný jako měřítko všech věcí, že však toto jiné, toto bytí díla o sobě se stává ideologií, jakmile se dílo samo klade. Nepříjemná je alternativa: *What do I get out*

of it? –, anebo německé: dělat nějakou věc kvůli ní samé. Nepravdivost bytí pro jiné se stala zřejmou v tom, že věci, které se údajně dělaly pro člověka, ho přesto zásadně klamou; teze o bytí o sobě splývá s elitářským narcisismem, a tím rovněž slouží špatné věci.

Poněvadž umělecká díla registrují a objektivizují vrstvy zkušenosti, jež sice tvoří základ vztahu k realitě, ale jsou v něm vždy téměř zakryty věcí, je estetická zkušenost podstatná jako zkušenost jak společenská, tak i metafysická.

Distance estetické oblasti od praktických účelů se jeví vnitřně esteticky jako vzdálenost estetického objektu od vnímajícího subjektu: stejně jako nezasahují umělecká díla, nemůže ani subjekt zasahovat do nich; distance je první podmínka blízkosti k obsahu děl. Toho si všímá Kantův pojem nezainteresovanosti, který po estetickém postoji požaduje, aby neusiloval o objekt, nepohltil jej. Benjaminova definice aury se tohoto vnitřně estetického momentu dotkla, přiřadila jej však k minulému stadiu a prohlásila za neplatný pro současný věk technické reprodukovatelnosti.[35] V identifikaci s útočníkem se přitom Benjamin příliš promptně připojil k historické tendenci, která vrací umění zpět do empirické oblasti účelů. Vzdálenost jako fenomén je to, co v uměleckých dílech transcenduje jejich pouhé jsoucno; jejich absolutní blízkost by byla jejich absolutní integrací.

Pokažené, zneuctěné a dirigisticky řízené umění není ve srovnání s uměním autentickým nijak bez aury: protiklad těchto antagonistických sfér musí být permanentně myšlen jako prostředkování jedné druhou. V současné situaci ctí aurový moment ta díla, která se ho zdržují; jeho destruktivní konzervace – jeho mobilizace pro souvislosti účinku ve jménu nálady – se lokalizuje do sféry zábavy. Zábavné umění falšuje obojí: jednak faktickou vrstvu estetična, která je zbavena svého prostředkování a stává se pouhou fakticitou, informací a reportáží, jednak aurový moment, který je vytržen ze souvislosti výtvoru, je pěstován jako takový a zpracován ke konzumaci. Každý zvětšený detail v ko-

merčním filmu auru zesměšňuje tím, že využívá zaranžovanou blízkost vzdálených jevů aranžovaně, izolovaně od konfigurace výtvoru. Aura se spolkne spolu s jednotlivým smyslovým podrážděním jako jednotná omáčka, jíž kulturní průmysl polévá všechny výrobky.

Stendhalův výrok o *promesse du bonheur* říká, že umění se odvděčuje existenci tím, že zdůrazňuje, co v ní naznačuje utopii. To se však stává stále řidčeji, neboť existence se rovná stále více pouze sobě samé. Umění se jí proto může rovnat stále méně. Protože všechno štěstí z daného stavu je náhražka a faleš, musí umění porušit slib, aby mu zachovalo věrnost. Ale vědomí lidí, zejména pak mas, které kvůli privilegiím ve vzdělání v antagonistické společnosti jsou izolovány od vědomí o takové dialektice, se pevně drží slibu štěstí, sice právem, ale v jeho bezprostřední, materiální podobě. Na to se napojuje kulturní průmysl. Plánuje potřebu štěstí a vykořisťuje ji. Kulturní průmysl má svůj moment pravdy v tom, že uspokojuje podstatnou potřebu, jež vzniká ze stále rostoucího odříkání, které společnost vyžaduje; způsobem, jakým ji uspokojuje, se z ní však stává absolutní nepravda.

Umění má uprostřed panující utilitárnosti v sobě skutečně něco z utopie jakožto něčeho jiného, ze soukolí procesu produkce a reprodukce společnosti vyňatého, principu reality nepodrobeného: je to pocit, jako když v Prodané nevěstě kočovné divadlo přijíždí do vesnice. Ale již pohled na provazochodce něco stojí. To, co je jiné, je pohlceno tím, co je stále stejné, ale uchovává se v něm jako zdání, které je zdáním i v materialistickém smyslu. Všechny jeho prvky musí umění vydestilovat z jednotvárnosti, včetně ducha, a musí je všechny přeměnit. Pouhou diferencí od jednotvárnosti je umění a priori její kritikou, dokonce i tam, kde se podřizuje a vyvíjí v předpokladech toho, co kritizuje. Každé umělecké dílo se musí bezděčně ptát, zda a jak je možné jako utopie: vždy pouze konstelací svých prvků. Netranscenduje pouhou a abstraktní diferencí od jednotvárnosti, nýbrž tím, že jednotvárnost přijímá, rozebírá a znovu sestavuje; co se obvykle nazý-

vá tvorbou, je právě taková kompozice. O pravdivostním obsahu uměleckých děl je třeba soudit podle toho, jak dalece jsou schopna konfigurovat to, co je jiné, z toho, co je stále stejné.

Duch v uměleckém díle a v jeho reflexi je podezřelý, protože může podněcovat charakter díla jako zboží a zároveň ohrožovat jeho zužitkovatelnost na trhu; kolektivní nevědomí je na to velmi citlivé. Ovšem takové rozšířené podezření se může živit hlubokou pochybností o oficiální kultuře, o jejích statcích a horlivém reklamním ujišťování, že lidé se jich účastní prostřednictvím požitku. Čím přesněji ambivalentní nitro ví, že je oficiální kultura šidí o to, co slibuje – což je však snížení kulturní úrovně -, tím houževnatěji se ideologicky drží toho, co bezpochyby není právě v masové zkušenosti umění vůbec k dispozici. To všechno je zabarveno opotřebovanou moudrostí filosofie života, že vědomí zabíjí.

Měšťácký zvyk, který se s opovrženíhodným cynismem pevně chytil toho, co kdysi bylo prohlédnuto jako falešné a nepravdivé, se k umění chová podle schématu: to, co se mi líbí, může být špatné, podvod a výrobek pro to, aby člověka oklamal, ale nechci, aby se mi to připomínalo, a ani se nechci ve volném čase ještě namáhat a rozčilovat. Moment zdání se v umění historicky vyvíjí do takové subjektivní neústupnosti, která ve věku kulturního průmyslu začleňuje umění jako syntetický sen do empirické reality a zamezuje jak reflexi o umění, tak reflexi v umění imanentní. Nakonec je za tím to, že další trvání dané společnosti není slučitelné s jejím vědomím o sobě samé, a za každou stopu takového vědomí je umění trestáno. Také z tohoto aspektu je ideologie, falešné vědomí, společensky nutná. Přitom autentické umělecké dílo v reflexi vnímatele dokonce získává, místo aby ztrácelo. Vezme-li se konzument umění za slovo, pak by se mu mělo demonstrovat, že by s plným, nikoli s prvním smyslovým dojmem, který se spokojuje poznáním díla, jak mu to jde lehce se rtů, měl z díla více. Zkušenost z umění se stává s jeho přesněj-

ším poznáním nesrovnatelně bohatší. To, co se v díle pozná intelektem, vrhá zpětné světlo na jeho smyslové vnímání. Tato subjektivní reflexe je legitimní proto, že jaksi rekapituluje imanentní proces reflexe, který se děje objektivně v estetickém předmětu a jehož si umělec nemusí být nijak vědom.

Umění ve skutečnosti nesnáší aproximativní hodnoty. Představa o malých a průměrných mistrech patří v dějinách umění, především v dějinách hudby, do pokladnice jejich idejí; je to projekce vědomí, které je necitlivé k vnitřnímu životu uměleckých děl. Od toho, co je špatné, nevede kontinuita přes průměrné k dobrému: co není zdařilé, je vždy již špatné, protože idea umění se vyznačuje idejí zdařilosti a soudržnosti; právě to je motiv neustálých sporů o kvalitě uměleckých děl, byť tyto spory zůstávají často sterilní. Umění, podle Hegela vyzařování pravdy, je objektivně intolerantní, a to i vůči společensky diktovanému pluralismu oblastí existujících pokojně vedle sebe, na nějž se ideologové stále znovu vymlouvají. Zvláště nesnesitelný je výraz „dobrá zábava", o níž obvykle žvaní grémia, která by ráda uchlácholila své špatné svědomí z toho, že umění má charakter zboží. V jednom deníku se píše, že Colettová se v Německu přijímá jako zábavná spisovatelka, zatímco ve Francii se jí dostává nejvyšší vážnosti, neboť tam se nedělá rozdíl mezi zábavou a vážným uměním, nýbrž pouze mezi dobrým a špatným. Colettová hraje na druhé straně Rýna skutečně roli posvátné krávy. Naopak v Německu slouží strnulá dichotomie mezi vyšším a nižším uměním k upevnění víry provincionálního učitele ve vzdělání. Umělci, kteří podle oficiálních kritérií patří do nižší sféry, ale projevují tam více talentu než ti, kteří vyhovují dávno otřesenému pojmu úrovně, jsou připraveni o svá práva. Podle pěkné formulace Willyho Haase existuje dobrá špatná a špatná dobrá literatura; v hudbě tomu není jinak. Nicméně rozdíl mezi zábavou a autonomním uměním, pokud nezavírá oči před neudržitelností pojmu úrovně nebo před bohatým, neomezovaným děním dole, má svou podstatu v kvalitách díla. Tento rozdíl ovšem vyžaduje krajní diferencovanost; v devatenáctém století nebyly ještě kromě toho ony sféry tak nesmiřitelně rozštěpeny jako ve věku kulturního mono-

polu. Nechybějí díla, která kvůli nezávazným formulacím, jejichž rozsah je od skic až po šablony, jakož i kvůli tomu, že podřizují svá zpracování propočtu svého účinku, zaujímají místo v subalterní oblasti estetické cirkulace, jež však díky svým subtilním kvalitám tuto oblast překračují. Jestliže se jejich hodnota jako zábavy vypaří, pak se mohou stát něčím více, než čím byla na začátku na svém původním místě. I vztah nízkého a vysokého umění má svou historickou dynamičnost. To, co bylo kdysi přizpůsobeno pro konzum, působí ve srovnání s pozdějším, zcela racionalizovaným konzumem někdy jako odlesk humanity. Ani díla, jež nejsou vypracována, důsledně provedena nelze odsuzovat podle tohoto neměnného kritéria, nýbrž legitimizují se tím, že se korigují, že se sama uvádějí na svou formovou úroveň a nevystupují jako něco více, než jsou. Takto se projevuje mimořádné nadání Pucciniho v jeho dřívějších dílech, která si nekladla velké nároky, jako Manon Lescaut nebo La Bohème, mnohem přesvědčivěji než v dílech pozdějších, ambicióznějších, jež se zvrhávají do kýče kvůli disproporci mezi podstatou a prezentací. Žádnou z kategorií teoretické estetiky nelze používat strnule, jako nezměnitelné měřítko. Jestliže estetickou objektivitu lze uchopit pouze v imanentní kritice jednotlivého díla, pak se abstraktnost kategorií stává nutně zdrojem chyb. Je pak na estetické teorii, která nemůže postupovat k imanentní kritice, aby načrtla s pomocí druhé reflexe svých definic alespoň model své autokorektury. V této souvislosti je na místě uvést jména jako Offenbach nebo Johann Strauß; odpor k oficiální kultuře knižních klasiků přivedl Karla Krause ke zvláštnímu zaujetí pro takové autory, jako byl Nestroy. Vyžaduje to ovšem stálou nedůvěru k ideologii lidí, kteří nedorostli k disciplíně autentických děl, a dodávají proto prodejné výmluvy. Oddělení uvedených oblastí jakožto objektivního historického sedimentu není absolutní. Dokonce i v nejvyšším díle, sublimován v jeho autonomii, vězí moment bytí pro jiné, pozemský zbytek toho, co touží po chvále. Dokonalost, krása sama, se ptá: nejsem krásná? A tím páchá na sobě hřích. Naopak nemůže ani ten nejubožejší kýč, který však nutně vystupuje jako umění, zabránit tomu, co nenávidí, momentu bytí o sobě, nároku na pravdu, jejž zrazuje. Colettová by-

la nadaná. Podařilo se jí něco tak půvabného, jako je kratší román Mitsou, a něco tak záhadného, jako je pokus o vzpouru u hrdinky románu *L'ingénue libertine*. Vcelku to byla vytříbená a jazykově kultivovaná Vicky Baumová. Vytvořila nesnesitelně sentimentální pseudokonkrétní povahy a nezastavila se ani před tak neúnosnou scénou, jako je konec románu, kde frigidní hrdinka si přijde k všeobecné spokojenosti na své v náručí svého legitimního manžela. Colettová obšťastnila publikum sérií rodinných románů z oblasti prostituce vyšší třídy. Nejvýznamnější námitka proti francouzskému umění, které živilo celou modernu, je to, že francouzština nezná slovo pro kýč, kterým se chlubí právě Německo. Hradní mír mezi estetickými sférami zábavy a vážného umění[36] svědčí o neutralizaci kultury: protože pro jejího ducha již není závazný žádný duch, kultura nabízí k výběru celý svůj sortiment pro *highbrows, middlebrows a lowbrows*. Sociální potřeba zábavy a toho, co se nazývá uvolněním, vytvořila společnost, jejíž nedobrovolní členové by jinak těžko snášeli tíhu a monotónnost své existence a kteří ve svém přiděleném a manipulovaném volném čase sotva mohou přijímat něco jiného než to, co jim vnutil kulturní průmysl, do nějž ve skutečnosti patří i pseudoindividualizace románů à la Colettová. Ale potřebou se zábava nestává lepší; prezentuje drobty vážného umění, hokynaří s nimi a dochází svou vlastní strukturou ke slabým, abstraktně standardizovaným a nesourodým výsledkům. Zábava i vyšší úrovně a usilující dokonce o kontakt s ušlechtilostí, se stala vulgární od doby, kdy směnná společnost chytila uměleckou produkci do pasti a učinila z ní zboží. Vulgární je umění, které ponižuje člověka tím, že odstraňuje distanci, a je již poníženým lidem po vůli; je potvrzením toho, co z nich svět udělal místo toho, aby se jeho gestus proti tomu bouřil. Vulgární je kulturní zboží jako identifikace člověka s vlastní degradací a smích kulturního zboží je vulgární. Mezi společenskou potřebou a estetickou kvalitou není přímý vztah ani v oblasti takzvaného funkčního umění. Výstavba nebyla v Německu po staletí zřejmě tak naléhavá jako po druhé světové válce. Přesto je německá poválečná architektura ubohá. Voltairova rovnice o *vrai besoin – vrai plaisir* esteticky neplatí; hodnotu uměleckých děl lze smysluplně vztáhnout

ke společenské potřebě pouze prostředkovaně přes teorii celé společnosti, nikoli podle toho, co lidé právě potřebují, a co se jim proto dá snáze vnutit.

Jedním z momentů kýče, který se nabízí jako jeho definice, je předstírání nepřítomných citů, a tím i jejich neutralizace zároveň s neutralizací estetického fenoménu. Kýč je umění, které nemůže nebo nechce být bráno vážně, ale jež svým projevem postuluje estetickou vážnost. I když je to tak zřejmé, nicméně to není adekvátní, přičemž nelze myslet pouze na široký okruh hanebného a nesentimentálního kýče. Cit se předstírá; ale čí cit? Autora? Autorovy city však nelze ani rekonstruovat, ani není žádná adekvátnost k nim kritériem umění. Každá estetická objektivace se vyhýbá bezprostřednímu impulsu. Nebo to jsou emoce toho, komu je autor jakkoli vkládá do úst? Emoce jsou však vždycky tak fiktivní jako samy *personae dramatis*. Aby taková definice měla smysl, musel by se zřejmě uvažovat výraz uměleckého díla o sobě jakožto *index veri et falsi*; ale zjišťovat autenticitu výrazu díla vede k nekonečným komplikacím – historická změna pravdivostního obsahu výrazových prostředku je jedna z nich –, že by se to dalo rozhodnout pouze kasuisticky, a ani to ne beze všech pochyb. Kýč je kvalitativně odlišný jak od umění, tak od jeho zbytnění, jak je preformováno v rozporu, že autonomní umění musí disponovat mimetickými impulsy, které se proti takovému disponování stavějí. V uměleckém díle se jim již děje bezpráví, jež vrcholí v likvidaci umění a v jeho nahrazení schématy fikce. Kritika kýče nemá polevit, i když zasahuje též umění jako takové. Vzpoura umění proti své apriorní afinitě ke kýči byla jedním z jeho podstatných vývojových zákonů v poslední době. Tento zákon se podílel na úpadku děl. Co bylo uměním, se může stát kýčem. Možná jsou tyto dějiny úpadku dějinami oprav umění, jeho opravdovým pokrokem.

Vzhledem ke zjevné závislosti módy na zájmech zisku a jejímu propletení s kapitalistickým provozem – který například v uměleckém obchodě financuje malíře, požaduje však za to otevřeně nebo skrytě, aby dodali dílo jakéhokoli stylu, jež od nich očekává

běžný trh, zasahuje do takzvaných uměleckých mód a přímo porušuje autonomii – je móda v umění stejně pochybná jako horlivost ideologických agentů, kteří mění funkci apologie v reklamu. K záchraně módy však zřejmě podněcuje to, že i když sotva zastírá své spojenectví se systémem zisku, tento systém jí pohrdá. Tím, že suspenduje estetická tabu, jako je tabu niternosti, nadčasovosti a hloubky, lze z ní vyčíst, jak vztah umění k těmto hodnotám, jež nejsou nijak mimo veškerou pochybnost, byl snížen na výmluvu. Móda je permanentním přiznáním umění, že není tím, čím se tváří a čím podle své ideje být musí. Jako indiskrétní zrádce je móda právě tak nenáviděná, jako mocná; její podvojný charakter je křiklavým symptomem její antinomičnosti. Módu nelze oddělit od umění tak čistě, jak by se to hodilo buržoaznímu uměleckému náboženství. Od té doby, co se estetický subjekt polemicky distancoval od společnosti a jejího převládajícího ducha, komunikuje umění s tímto objektivním, byť i nepravým duchem, prostřednictvím módy. Ta se již zřejmě nevyznačuje bezděčností a nevědomostí, jež se, pravděpodobně neprávem, připisovaly dřívější módě: je zcela manipulována, není však v žádném případě přímým přizpůsobením se poptávce, i když ta v ní ovšem sedimentovala, přičemž bez konsenzu s poptávkou by dnes žádná móda zřejmě nebyla úspěšná. Protože však manipulace sama je ve věku velkých monopolů prototypem vládnoucích společenských výrobních vztahů, představuje i oktrojování módy objektivní společenský jev. Jestliže Hegel v jednom z nejpozoruhodnějších míst Estetiky definoval úlohu umění jako úkol přisvojit si to, co je mu cizí,[37] pak móda, která se mýlí v jakékoli možnosti takového smíření v duchu, přijímá samo odcizení. Odcizení se pro módu stává živým modelem něčeho, co ve společnosti existuje tak a nejinak,[38] čemu se vzdává jako v opojení. Umění, nechce-li zradit samo sebe, musí módě odporovat, ale také ji inervovat, aby nebylo zaslepeno vůči běhu světa, vůči své vlastní podstatě. Tento dvojí vztah k módě praktikoval ve své lyrické tvorbě i ve své reflexi jako první Baudelaire. Jeho chvála Constantina Guyse je pro to nejpronikavější svědectví.[39] Umělcem ve smyslu *de la vie moderne* je pro Baudelaira ten, kdo si zachovává sebekontrolu, ale současně se ztrácí v tom, co

je zcela efemérní. Dokonce ani prvořadý umělec nejvyšší úrovně, který odmítá komunikaci, se neuzavřel před módou: od Rimbauda existuje nejedna báseň v tónu pařížského literárního kabaretu. Radikálně opoziční umění, jež se bezohledně zříkalo všeho, co je mu heterogenní, atakovalo i fikci čistě pro sebe existujícího subjektu, fatální iluzi jen sobě samé povinné upřímnosti, která většinou zakrývá provincionální farizeismus. Ve věku rostoucí bezmocnosti subjektivního ducha vůči společenské objektivitě ohlašuje móda nadbytek objektivity v subjektivním duchu, což je sice bolestné, ale zároveň to koriguje iluzi, že subjektivní duch existuje čistě v sobě. Móda může proti všem, kdo jí opovrhují, uvést jako nejsilnější argument to, že se podílí na podstatném individuálním impulsu, který čerpá z dějin; paradigmaticky se to děje v secesi, v paradoxní obecnosti stylu osamělosti. Opovrhování módou je však vyvoláno jejím erotickým momentem, jímž móda umění připomíná to, co se mu nikdy nepodařilo zcela sublimovat. S módou umění spí s tím, čeho se musí zříci a z čeho čerpá síly, které však ve zřeknutí, bez něhož by umění neexistovalo, zakrňují. Umění jako zdání je šatem neviditelného těla. Móda je pak šatem absolutním. V tom si oba jevy rozumějí. Žalostný je pojem módního směru – slovně patří k sobě móda a moderna –, protože slouží k pomlouvání toho, co v umění obsahuje většinou více pravdy než to, co se prohlašuje za nedotčené vzrušením, a projevuje tím nedostatek senzitivity, který je umělecky diskvalifikuje.

Hra je v pojmu umění moment, kterým se umění bezprostředně povznáší nad bezprostřednost praxe a jejích účelů. Obrací se však zároveň zpět, k dětství, ne-li k animálnosti. Ve hře se umění tím, že se zříká účelové racionality, vrací zpět k této racionalitě. Historická nutnost, která tlačí umění k tomu, aby bylo svéprávné, pracuje proti jeho hernímu charakteru, aniž se jej umění zcela zbavuje; naproti tomu přímočarý návrat k herním formám je zpravidla ve službách restauračních nebo archaistických společenských tendencí. Herní formy jsou bez výjimky formami opakování. Tam, kde se využívají pozitivně, jsou spjaty s nutností k opakování, jíž se přizpůsobují a kterou sankcionují jako nor-

mu. Ve specifickém charakteru hry se umění, příkře k Schillerově ideologii, spojuje s nesvobodou. Tím do umění vniká něco, co je mu nepřátelské; nejnovější směr odumělečtění umění skrytě používá herního momentu na úkor ostatních. Jestliže Schiller oslavuje herní pud kvůli jeho svobodě od účelu jako pravou humanitu, pak vysvětluje, jako loajální měšťan, protiklad svobody jakožto svobodu ve shodě s filosofií své doby. Vztah hry k praxi je však komplexnější, než je v Schillerově Estetické výchově. Jestliže veškeré umění kdysi sublimovalo praktické momenty, pak lpí to, co je v něm hrou, neutralizací praxe právě na onom poutu, na nutnosti k tomu, co je stále stejné, a vysvětluje v psychologické závislosti na pudu smrti poslušnost jako štěstí. Hra v umění je od počátku disciplinovaná, uskutečňuje tabu nad výrazem v rituálu napodobení: tam, kde si umění výlučně hraje, nezbývá nic z výrazu. Hra je tajnou společnicí osudu, reprezentantem toho, co je v mýtu tíživé a co by umění chtělo setřást; ve formulích, jako je rytmus krve, jež se s takovou oblibou používají pro tanec jako herní formu, je represivní aspekt zřejmý. I když hazardní hry jsou opakem umění, jako herní formy však do něj zasahují. Údajný herní pud splýval vždycky s nadvládou slepé kolektivity. Pouze tam, kde si hra uvědomuje svou vlastní hrůzu, jako u Becketta, podílí se v umění nějak na smíření. Jestliže umění zcela zbavené hry je stejně nemyslitelné jako umění bez jakéhokoli opakování, pak je nicméně schopné určit zbytek hrůzy v sobě jako negativní.

Slavné Huizingovo dílo Homo ludens vrátilo kategorii hry znovu do centra estetiky a nejen do ní: také kultura podle něho vzniká jako hra. „Výrazem ‚herní prvek kultury' není... míněno to, že mezi různými činnostmi kulturního života připadá důležité místo hře, ani to, že kultura se vyvíjí ze hry tím způsobem, že něco, co bylo původně hrou, přešlo později v něco jiného, co už hrou není a co můžeme nazvat kulturou. Spíše se má ukázat..., že kultura je zpočátku hrána."[40] Huizingova teze podléhá zásadní kritice týkající se vymezení umění jeho původem. Jeho teorém má v sobě nicméně něco pravdy a něco nepravdy. Chápe-li se pojem hry tak abstraktně, jako je tomu u něho, pak označuje něco méně

specifického, než jsou formy postoje, které se nějak vzdalují od sebezáchovné praxe. Uniká mu, jak velmi je právě herní moment umění nápodobou praxe, a to mnohem větší než nápodobou zdání. V každé hře je činnost svým vztahem k účelům praxi obsahově vzdálená, ale uchovávající ji ve formě a ve vlastním procesu. Moment opakování je ve hře nápodobou nesvobodné práce, stejně jako mimoumělecky dominující podoba hry, sport, připomíná praktické výkony a plní funkci navykat lidi na neustálé požadavky praxe především změnou reakce z fyzické nechuti na sekundární radost, aniž si přitom všimnou kontrabandu praxe. Huizingova teorie, že člověk si s řečí nejen hraje, ale že řeč sama vzniká jako hra, ignoruje dosti suverénně praktické nutnosti, jež jsou v řeči obsaženy a kterých se řeč zbavuje teprve později, pokud vůbec. Ostatně Huizingova teorie řeči zjevně konverguje s teorií Wittgensteinovou, jenž rovněž neuznává konstitutivní vztah řeči k tomu, co je mimo ni. Přesto vede Huizingu jeho teorie hry k náhledům, které jsou imunní vůči magicky prakticistním, stejně jako nábožensky metafysickým redukcím umění. Zjistil totiž, že z hlediska subjektu jsou estetické postoje, jež shrnul pod název hry, současně pravdivé i nepravdivé. To mu pomáhá formulovat neobyčejně pronikavou teorii humoru: „Mohli bychom... se ptát, zda i pro divocha není jeho víra v nejposvátnější mýty od počátku spjata s jistým prvkem humoristického pojetí.“[41] „Od pravého mýtu nelze oddělit napůl žertovný prvek.“[42] Náboženské slavnosti divochů nejsou slavnostmi „dokonalého vytržení a iluze... Nechybí postranní vědomí, že to ‚není doopravdy‘.“[43] „Ať už jde o kouzelníka nebo o toho, komu je kouzlo určeno, každý zasvěcený je zároveň i podváděným. Ale je tu vůle být podváděn.“[44] Z tohoto aspektu, vědomí nepravdy a pravdy, se podílí na humoru každé umění, a především zasmušilá moderna; Thomas Mann to zdůraznil u Kafky,[45] nabíledni je to u Becketta. Huizinga píše: „V pojmu hry samém lze nejlépe pochopit jednotu a nerozlučnost víry a nevíry, spojení posvátné vážnosti s licoměrností a ‚žertem‘.“[46] To, co se zde přisuzuje hře, platí zřejmě o každém umění. Slabá je proti tomu Huizingova interpretace „hermetiky hry“, která nadto koliduje s jeho vlastní dialektickou definicí hry jako jednoty „víry a nevíry“. Je-

ho trvání na jednotě, v níž se nakonec hry zvířat, dětí, divochů i umělců mají rozlišovat jen postupně, nikoli kvalitativně, otupuje vědomí rozpornosti teorie a zaostává za Huizingovým vlastním poznáním esteticky konstitutivní podstaty rozporu.

Ad surrealistický šok a montáž. – Paradox, že to, co se děje v racionalizovaném světě, má nicméně dějiny, šokuje v nepolední řadě tím, že kvůli své dějinnosti se odhaluje samo kapitalistické *ratio* jako iracionální. Vědomí si se zděšením uvědomuje iracionálnost racionality.

Praxe by měla být souhrnem prostředků, jež minimalizují životní nouzi, tedy souhrnem požitku, štěstí a autonomie, v níž se tyto prostředky sublimují. Tomu však brání prakticismus, který, jak se říká, nedovolí požitek v duchu společnosti, v níž ideál plné zaměstnanosti nahrazuje ideál odstranění práce. Racionalismus vědomí, které si zakazuje pozvednout zrak nad praxi jako relaci účelu a prostředku a konfrontovat ji s jejím účelem, je iracionalistický. Též praxe se podílí na fetišismu. To však odporuje jejímu pojmu, který je nutně pojmem bytí pro jiné, jež se v praxi ztrácí, jakmile je absolutizována. Toto jiné tvoří silové centrum umění stejně jako teorie. Iracionalita, z níž prakticismus obviňuje umění, je korektivem jeho vlastní iracionality.

Vztah umění a společností má své místo v jeho vlastním přístupu a vývoji, nikoli v přímém stranění, v dnešní takzvané angažovanosti. Marný je i pokus uchopit tento vztah teoreticky tak, že se konstruují nonkonformistická stanoviska umění v celých dějinách jako invariantní a staví se proti stanoviskům afirmativním. Ale nechybějí umělecká díla, která by mohla být zařazena do beztak křehké nonkonformistické tradice pouze násilím, jejichž objektivita se nicméně staví hluboce kriticky ke společnosti.

Zánik umění, propagovaný dnes tak pružně jako resentiment, by byl falešný, byl by gestem přizpůsobení. Desublimace, bezprostřední a momentální zisk rozkoše, kterou by umění mělo poskytnout, je vnitřně esteticky umění podřízena, ale reálně řeče-

no, nemůže zaručit to, co se od ní očekává. Znovu zaujatá pozice kultivace nekulturnosti, entuziasmu pro krásu pouličních bojů, je reprízou futuristických a dadaistických akcí. Laciný estetismus krátkodeché politiky je komplementární k ochabnutí estetické síly. Doporučováním jazzu a rock-and-rollu místo Beethovena se nelikviduje afirmativní lež kultury, nýbrž se tím dodává výmluva barbarství a profesionálním zájmům zisku kulturního průmyslu. Domněle vitální a nedeformované kvality takových produktů připravují synteticky právě ony síly, jichž se údajně týká „velké odmítnutí":[47] tyto produkty teprve jsou zkažené.

Teze o nastávajícím nebo již uskutečněném konci umění se opakuje po celé dějiny, zejména pak od dob moderny; Hegel reflektuje tuto tezi filosoficky, ale neobjevil ji. Zatímco se dnes tváří antiideologicky, byla ještě nedávno ideologií historicky zanikajících skupin, jimž se jejich konec zdál být koncem všech věcí. Bod zvratu vyznačuje zřejmě komunistická klatba nad modernou, která bránila imanentnímu estetickému vývoji ve jménu společenského pokroku; mentalita aparátčíků, jež to napadalo, byla však stará maloměšťácká mentalita. Zpravidla je slyšet řeč o konci umění v dialektických uzlových bodech, kde náhle vystupuje nová forma polemicky proti dosavadní. Od Hegela tvořila zde proroctví zániku umění právě součást kulturní filosofie, která vyslovovala své soudy z pozice vyšší než běžné umělecké zkušenosti; totalitní opatření se připravovala v podobě dekretů. Uvnitř umění to však vypadá vždy jinak. Beckettův bod nula – pro kulturní filosofii něco *non plus ultra* – je tak jako atom nekonečně plný. Není nemyslitelné, že lidstvo nebude již potřebovat uzavřenou, imanentní kulturu, kdyby se jednou uskutečnila, dnes však hrozí falešné odstranění kultury, vehikl barbarství. „*Il faut continuer*", závěr díla *Innommable*,[48] formuluje antinomii, že umění se zvenčí jeví jako nemožné, ale imanentně se v něm musí pokračovat. Nová je kvalita, že umění musí absorbovat svůj vlastní zánik: jako kritika ducha moci je umění duchem, který je schopen obrátit se proti sobě samému. Sebereflexe umění dosahuje k jeho vlastnímu přístupu a sama se v umění konkretizuje. Politický význam, který měla teze o konci umění před třiceti le-

ty, nepřímo třeba v Benjaminově teorii reprodukce,[49] je však pryč; ostatně sám Benjamin měl v rozhovoru, navzdory své zoufalé obhajobě mechanické reprodukce, váhat s odmítnutím současného malířství: jeho tradice prý má být uchována pro temnější časy, než jsou naše. Přesto je pro umění vzhledem k jeho hrozící přeměně v barbarství spíše lepší ještě čekat, zastavit se v mlčení, než přeběhnout k nepříteli a přispět k vývoji, který znamená zařadit se do daného stavu kvůli jeho převaze. *Pseudos* konce umění, který intelektuálové proklamují, záleží v otázce, k čemu je umění, v čem je jeho legitimace vůči praxi zde a nyní. Funkce umění ve zcela funkcionálním světě je však v jeho bezfunkčnosti; je čirá pověra, že umění může zasahovat přímo do reality nebo dát k zásahu podnět. Instrumentalizace umění sabotuje jeho odpor proti instrumentalizaci: pouze tam, kde umění respektuje svou imanenci, usvědčuje praktický rozum z jeho nerozumu. Proti skutečně beznadějně zastaralému principu *l'art pour l'art* se umění neobrací rezignací na své vnější cíle, nýbrž tím, že upouští od iluze čisté říše krásy, která se rychle odhaluje jako kýč. V určité negaci přijímá umění *membra disiecta* empirie, v níž má své místo, a shromažďuje je v jejich transformaci do skutečnosti, která je neskutečná, monstrózní; tak interpretoval heslo *l'art pour l'art* Baudelaire. Jak málo je na řadě likvidace umění, se ukazuje konkrétně na jeho otevřených, ještě nevyzkoušených možnostech, jež zůstávají jakoby obestřeny tajemstvím. Ale tam, kde se umění z protestu chová svobodně, zůstává nesvobodné, neboť protest je vynucován. Bylo by ovšem hloupou apologetikou ujišťovat, že konec umění je v nedohlednu. Adekvátní postoj umění by byl postoj se zavřenýma očima a zaťatými zuby.

Izolace uměleckého díla od empirické reality se stala výslovným programem v hermetické poezii. Vzhledem ke všem jejím kvalitním výtvorům – například Celanovým – je zřejmě oprávněná otázka, jak dalece jsou skutečně hermetické; jejich uzavřenost není, jak poznamenává Peter Szondi, totožná s nesrozumitelností. Naopak by bylo třeba uznat jejich souvislost se společenským momentem. Zvěcnělé vědomí, které se s integrací vysoce industrializované společnosti integruje v jejích členech, je ne-

schopné k recepci toho, co je v básních podstatné, a zdůrazňuje místo toho jejich látkový obsah a údajné informační hodnoty. Umělecky lze lidi ještě zasáhnout pouze šokem, který uštědřuje ránu tomu, co pseudovědecká ideologie nazývá komunikací; umění samo je integrované jedině tehdy, když nespolupracuje s komunikací. Hermetický tvůrčí postup je ovšem bezprostředně motivován rostoucím tlakem oddělit básnické výtvory od látkového obsahu a intence. Tento tlak přesáhl od reflexe k poezii, která se pokusila vzít to, proč tu je, do vlastních rukou, a toto úsilí zároveň odpovídá jejímu imanentnímu vývojovému zákonu. Bylo by možné se na hermetickou poezii – jejíž koncepce spadá do období secese a má něco společného s jejím pojmem slohové vůle – dívat jako na takovou poezii, které se podařilo vytvořit ze sebe to, co z ní jinak vystupuje teprve historicky jako to, co je zbásněno: toto úsilí má v sobě moment chiméričnosti v tom, že požaduje proměnu emfatického obsahu v intenci. V hermetické poezii se pojednává tematicky o tom, co se v umění dříve mohlo stát, aniž k tomu směřovalo: potud Valéryho myšlenku vzájemného působení mezi uměleckou produkcí a sebereflexí produktivního procesu již dříve formuloval Mallarmé. Ten byl kvůli utopii umění, jež by bylo svobodné od všeho, co mu bylo cizí, apolitický, a tedy extrémně konzervativní. Ale svým odmítáním výroku, který dnes v dojemné shodě hlásají všichni konzervativci, se dotýkal svého politického protipólu, dadaismu; v literárněhistorickém členění nikdy nechybějí mezičlánky. Od doby Mallarméovy se hermetická poezie ve své více než osmdesátileté historii změnila, zčásti i jako odraz společenské tendence: fráze o věži ze slonoviny se již dále nehodí pro monadické výtvory bez oken. Začátky nebyly bez malicherného a pochybného nadšení určitého uměleckého náboženství, jež si namlouvalo, že svět je stvořen kvůli jednomu krásnému verši nebo jedné dokonalé větné periodě. U Paula Celana, jednoho z nejvýznamnějších reprezentantů hermetické poezie v současné německé lyrice, se zkušenostní obsah hermetičnosti převrátil. Tato lyrika je proniknuta studem umění tváří v tvář utrpení, jež uniká jak zkušenosti, tak sublimaci. Celanovy básně chtějí vyslovit krajní hrůzu mlčením. Jejich pravdivý obsah se sám stává něčím negativním. Napodobují řeč,

která je níže než řeč bezmocného člověka, ba dokonce všeho organického, napodobují mrtvou řeč kamenů a hvězd. Odstraňují se poslední rudimenty organična: přichází zde k sobě to, co Benjamin u Baudelaira označoval jako lyriku bez aury. Nekonečná diskrétnost, s níž postupuje Celanův radikalismus, stupňuje jeho síly. Řeč neživého se stává poslední útěchou nad smrtí ztrácející veškerý smysl. Přechod k anorganičnu lze sledovat nejen na látkových motivech, nýbrž v uzavřených výtvorech lze rekonstruovat cestu od hrůzy ke zmlknutí. Se vzdálenou analogií k tomu, jak Kafka zacházel s expresionistickým malířstvím, transponuje Celan do jazykových procesů odpředmětnění krajiny, kterou sbližuje s anorganičnem.

Co se prezentuje jako realistické umění, dodává tím, že vystupuje jako umění, smysl realitě, kterou si troufá odrážet bez iluzí. To je vzhledem k realitě předem ideologické. Realismus je dnes nemožný nejen vnitřně esteticky, nýbrž právě tak na základě historické konstelace umění a reality.

Prvenství objektu a estetický realismus se dnes staví proti sobě téměř kontradiktoricky, a to podle realistického měřítka: Beckett je realističtější než socialističtí realisté, kteří svým principem skutečnost falšují. Kdyby brali realitu dosti přísně, pak by se blížili tomu, co Lukács odsuzoval, když se měl ve dnech svého věznění v Rumunsku vyjádřit, že nyní konečně ví, že Kafka je realistický spisovatel.

Prvenství objektu nelze směšovat s pokusy vytrhnout umění z jeho subjektivního prostředkování a dodat mu objektivitu zvenčí. Umění podrobuje zákaz pozitivní negace zkoušce: ukazuje, že negace negativnosti není pozitivitou, není smířením s objektem, který není smířen sám se sebou.

To, že ze souhrnu zákazů vyplývá kánon toho, co je správné, se zdá být neslučitelné s filosofickou kritikou pojmu negace negace jako něčeho pozitivního,[50] ale tento pojem znamená ve filosofické teorii a z ní vyplývající společenské praxe sabotáž negativ-

ní práce rozumu. V idealistickém schématu dialektiky se tato práce stává omezením antiteze, jejíž vlastní kritikou se teze může legitimovat na vyšším stupni. Možná, že z tohoto hlediska nejsou umění a teorie absolutně rozdílné. Jakmile se idiosynkrazie, tyto estetické reprezentantky negace, vyzvednou na pozitivní pravidla, ustrnou vzhledem k určitému uměleckému dílu a k umělecké zkušenosti do jakési abstrakce a subsumují mechanicky aspekt vzájemných vztahů v uměleckých dílech na účet těchto vztahů. Progresivní prostředky přijímají na základě své kanonizace snadno něco restaurativního a spojují se se strukturními momenty, proti nimž se vzpíraly stejné idiosynkrazie, které se nyní staly pravidly. Jestliže všechno v umění je otázkou nuance, pak i nuance mezi zákazem a příkazem. Spekulativní idealismus, který vyústil do Hegelovy teorie pozitivní negace, si zřejmě ideu absolutní identity vypůjčil od uměleckých děl. Ta mohou svým ekonomickým principem a jako vytvořená být v sobě mnohem soudržnější, mohou být v logickém smyslu pozitivnější než teorie, jež se zaměřuje přímo na empirickou skutečnost. Teprve v dalším postupu reflexe se princip identity v uměleckém díle ukazuje jako iluzorní, protože konstituens jeho autonomie je v tom, co je jiné: potud ovšem neznají pozitivní negaci ani umělecká díla.

Prvenství objektu znamená v estetickém výtvoru prvenství věci samé, tedy uměleckého díla, jak před tím, kdo je vytváří, tak před tím, kdo je přijímá. „Maluji přece obraz, ne židli," říká Schönberg. Tímto estetickým prvenstvím se esteticky prostředkuje prvenství vnějšího světa, ale jako prvenství toho, co se právě teď ze světa zobrazuje, by toto prvenství obcházelo dvojí charakter umění. V uměleckém díle získává i pojem pozitivní negace jiný význam než mimo ně: v estetickém smyslu lze o takové pozitivnosti mluvit potud, pokud kánon historicky dozrálých zákazů slouží prvenství objektu jako soudržnosti díla.

Umělecká díla představují rozpory jako celek, antagonistickou situaci jako totalitu. Pouze prostředkováním, nikoli přímým *parti pris* jsou díla schopna transcendovat antagonistický stav pomocí výrazu. Objektivní rozpory štěpí subjekt; subjekt je nekla-

de ani je neprodukuje jeho vědomí. A to je pravé prvenství objektu ve vnitřní skladbě uměleckých děl. Subjekt je schopen plodně zaniknout v estetickém objektu pouze proto, že je sám prostředkován objektem a je zároveň trpícím subjektem výrazu. Antagonismy se artikulují technicky: tedy v imanentní kompozici díla, která v interpretaci umožňuje vstup vnějším vztahům napětí. Napětí pak nejsou odrážena, nýbrž dílo formují; pouze toto vytváří pojem estetické formy.

Ani v legendárně lepší budoucnosti by umění nemělo zastírat vzpomínku na nahromaděnou hrůzu; jinak by se jeho forma stala nicotnou.

Teorie původu umění

Exkurs

Pokusy zdůvodnit estetiku původem umění jako jeho podstatou nutně selhávají.[51] Jestliže se pojem původu umísťuje mimo dějiny, pak se otázka v takovém ontologickém stylu velmi vzdaluje od půdy pevné věcnosti, kterou vyvolává prestižní slovo původ; nadto se řeč o původu, bez jeho časového prvku, proviňuje proti prostému smyslu slova, o němž filosofové původu tvrdí, že jej chápou. Redukovat umění historicky na jeho pravěký či raně dějinný původ zapovídá jeho charakter jako toho, co se dělo. Nejranější dochovaná svědectví umění nejsou ani nejautentičtější, ani nějak nepopisují jeho rozsah, ani v nich není nejzřetelnější, co je umění; spíše se to v nich zatemňuje. Po stránce materiálu je závažné to, že nejstarší dochované umění, jeskynní kresby, patří vesměs do optické sféry. Málo nebo nic je známo o tehdejší hudbě nebo poezii; chybějí prehistorické odkazy na momenty, které mohou být od optických kvalitativně odlišné. Z estetiků to byl Croce, kdo v Hegelově duchu zřejmě jako první odsoudil otázku historického původu umění jakožto esteticky irelevantní: „Protože tato ‚duchovní' aktivita je jejich (sc. dějin) předmětem, lze na ní poznat, jak nesmyslné je klást historický problém původu umění... Jestliže exprese je formou vědomí, jak lze pak hledat historický původ něčeho, co není produktem přírody a co se předpokládá v lidských dějinách? Jak je možné ukazovat historickou genezi toho, co je kategorií, s jejíž pomocí se každá geneze a každé historické faktum chápe?"[52] Jak správná je však intence, že to, co je nejstarší, se nemá směšovat s pojmem věci samé, která se teprve vývojem stává tím, čím je, tak sporná je Croceho argumentace. Tím, že umění bezvýhradně identifikuje s výrazem, který je „předpokládán z lidských dějin", stává se mu umění tím, čím by nemělo pro filosofii dějin nikdy být: „kategorií", invariantní formou vědomí, podle formy

statickou, i když Croce ji jako takovou představuje coby čistou aktivitu nebo spontaneitu. Jeho idealismus mu neméně než příčné spojení jeho estetiky k Bergsonovi zatemňuje konstitutivní vztah umění k tomu, čím samo není, co není čistá spontánnost subjektu; to citelně omezuje jeho kritiku otázky původu. Rozšířené empirické výzkumy, jež byly od té doby této otázce věnovány, dovolují ovšem stěží revizi Croceho verdiktu. Bylo by příliš pohodlné svalit odpovědnost na postupující pozitivismus za to, že ze strachu před vyvrácením nejbližším faktem neuvažuje o jednoznačné tvorbě teorie a mobilizuje shromažďování faktů, aby dokázal, že čistá věda nemá dále trpět teorie velkého stylu. Etnologie, které zvláště podle platné dělby práce patří interpretace prehistorických nálezů, je zastrašena tendencí vycházející z Frobenia vysvětlovat všechno, co je archaicky záhadné, nábožensky i tam, kde se nálezy takovému sumárnímu pojednání vzpírají. Přesto nesvědčí scientistické mlčení o otázce původu, které odpovídá jeho filosofické kritice, pouze o bezmoci vědy a o teroru pozitivistického tabu. Charakteristická pro pluralismus výkladů, na něž nemůže rezignovat ani deziluzionovaná věda, je např. práce Melvilla J. Herskovitse Člověk a jeho dílo.[53] Zříká-li se současná věda monistické odpovědi na otázku, odkud umění pochází, čím se původně stalo a čím zůstalo, pak se tím ohlašuje moment pravdy. Umění jako jednota označuje velmi pozdní stupeň. Připouští se pochybnosti, zda taková integrace není spíše v pojmu než zcela ve věci samé, jíž se pojem týká. Například vynucenost výrazu jazykové umělecké dílo, dnes mezi germanisty populárního, jež básnictví prostřednictvím řeči bez okolků podřazuje umění, probouzí podezření vůči postupu, zda se umění bezpochyby sjednotilo během procesu osvícenství. Nejstarší umělecké projevy jsou tak difuzní, že je stejně těžké jako zbytečné rozhodnout, co se tu řadí do umění a co nikoli. Také později umění odporovalo procesu sjednocování, do nějž bylo vždy zároveň vtaženo. Jeho vlastní pojem není vůči tomu lhostejný. To, co se zdá ztrácet v přítmí dávnověku, je nejasné nejen kvůli své vzdálenosti, nýbrž i proto, že uchovává něco z nejasnosti toho, co je pojmu neadekvátní, čemu postupující integrace neúnavně ukládá o život. Není snad irelevantní to, že nejstarší

jeskynní kresby, jimž se s oblibou přisuzuje naturalismus, prokazují maximální věrnost právě v podání pohybu, jako by chtěly již to, co nakonec požadoval Valéry: detailně napodobit neurčitost, nevěcnost ve věcech.[54] Pak by se jejich impuls nestal impulsem napodobení, impulsem naturalistickým, nýbrž byl by od počátku námitkou proti zvěcnění. Víceznačnost nelze připisovat k tíži omezenosti nebo pouhé omezenosti poznání; je příznačná spíše pro samu prehistorii. Jednoznačnost existuje teprve od té doby, kdy se vynořila subjektivita.

Takzvaný problém původu zaznívá v kontroverzi, zda existují dříve naturalistická zobrazení nebo symbolicko-geometrické formy. Nevyslovená je zde zřejmě naděje, že by se podle toho mohlo soudit o původní podstatě umění. Tato naděje musela selhat. Arnold Hauser zahajuje Sociální dějiny umění tezí, že v paleolitu je naturalismus starší: „Památky... odkazují jednoznačně... na prioritu naturalismu, takže je stále těžší zastávat doktrínu o prvotnosti umění vzdáleného přírodě, skutečnost stylizujícího."[55] Nelze přeslechnout polemický svrchní tón proti novoromantické doktríně o náboženském původu. Ale významný historik ihned sám zase omezuje tezi o naturalismu. Obě vzájemně obvykle kontrastující základní teze, jež Hauser ještě používá, kritizuje jako anachronistické: „Dualismus viditelného a neviditelného, viděného a věděného mu (sc. paleolitickému malířství) zůstává zcela cizí."[56] Dospívá k nahlédnutí momentu nediferencovanosti v nejranějším umění i nediferencovanosti sféry zdání od skutečnosti.[57] Něčeho jako priority naturalismu se pevně drží díky teorii magie, jež říká, že existuje „vzájemná závislost podobností".[58] Podobnost pro něho znamená totéž co obraz, který vykonává praktické kouzlo. Kvůli tomu Hauser ostře odděluje magii od náboženství; magie slouží jedině přímému obstarávání živobytí. Takové příkré oddělení lze ovšem těžko uvést na společného jmenovatele s teorémem o primární nediferencovanosti. Zato slouží k tomu, aby se vyobrazení vrátilo na začátek, i když jiní badatelé, jako Erik Holm, popírají hypotézu utilitárně magické funkce vyobrazení.[59] Proti tomu Hauser tvrdí: „Paleolitický lovec a malíř si myslel, že v obraze vlastní věc samu, že zobrazením získá moc nad zobrazeným předmětem."[60] K tomu-

to pojetí se opatrně přiklání i Resch.[61] Naopak Katesa Schlosserová pokládá za nejnápadnější charakteristiku paleolitického způsobu znázornění odchylku od přírodního vzoru; tu však nelze přičítat žádnému „archaickému iracionalismu", nýbrž spíše ve smyslu Lorenzově a Gehlenově[62] ji interpretovat jako výrazovou formu biologického *ratia*. Teze o magickém utilitarismu a naturalismu v konfrontaci s materiálem odolává zřejmě tak málo jako teze filosofie náboženství, na níž je závislý i Holm. Jím výslovně používaný pojem symbolizování postuluje již pro nejstarší stupeň dualismus, který Hauser připisuje teprve neolitu. Tento dualismus slouží právě tak jednotné organizaci v umění, jako se v něm má objevit struktura členěné, a tedy nutně hierarchické a institucionalizované společnosti, takové, v níž se již vyrábí. Ve stejném období se vytvořil kult a jednotný formový kánon, a tím se umění rozdvojilo na sakrální a profánní oblast, tedy na plastické idoly a dekorativní keramiku. Paralelně s konstrukcí vlastní animistické fáze jde fáze preanimismu nebo, jak to dnes věda nazývá raději, „nesmyslového světového názoru", který se vyznačuje „jednotnou podstatou všeho živého". Ale tato konstrukce odpadá kvůli neproniknutelnosti do nejstarších fenoménů: pojem jako jednotná podstata předpokládá již pro nejranější fázi rozpolcení formy a látky nebo alespoň kolísá mezi jeho přijetím a pojmem jednoty. Vinen je zřejmě pojem jednoty. Jeho současné používání zatemňuje všechno, i vztah mezi jedním a mnohým. Jednotu si lze myslet skutečně, jak to ve filosofii reflektoval poprvé Platón v dialogu Parmenidés, pouze jako jednotu mnohého. Pravěká nediferencovanost takovou jednotou není, nýbrž je mimo dichotomii, v níž má jednota, jako polární moment, jedině smysl. Proto upadají i výzkumy, jako je výzkum Fritze Krauseho o masce a podobách předků, do potíží. Podle něho je v nejstarších neanimistických představách „forma vázaná na látkovost, není odlučitelná od látky. Změna podstaty je proto možná pouze změnou látky a formy, úplnou změnou těla. Odtud přímá proměna podstaty v nějakou jinou."[63] Krause dovozuje proti obvyklému pojmu symbolu právem, že proměna v maskové ceremonii není symbolická, nýbrž podle termínu vývojového psychologa Heinze Wernera je „formujícím kouz-

lem".[64] Pro indiána není maska prostě démonem, jehož síla přechází na jejího nositele: nositel sám se stává ztělesněním démona a jako takový sám mizí.[65] Proti tomu se rodí pochybnost: každému členu kmene, tedy i maskovanému, je rozdíl mezi jeho vlastním obličejem a maskou bezprostředně zřejmý, a tím i diference, která podle novoromantické konstrukce nemá být postižitelná. Jak nejsou totožné obličej a maska, tak nemůže být nositel masky vnímán jako ztělesnění démona. Jevy mají v sobě moment disimulace, v rozporu s Krausovým tvrzením: ani často zcela stylizovaná forma, ani částečné zakrytí nositele masky neomezuje pojetí „proměny podstaty nositele maskou".[66] Něco z víry v reálnou proměnu je ovšem v tomto fenoménu zřejmé, podobně jako děti při hraní nerozlišují ostře mezi sebou a hranou rolí, ale mohou být v každém okamžiku přivolány zpět do reality. Také výraz je sotva něčím prvotním, nýbrž se vyvíjel historicky, asi vznikl z animismu. Tam, kde příslušník klanu imituje totemové zvíře nebo obávané božstvo a sám se jím stává, utváří se výraz, něco jiného, než je jednotlivec pro sebe. I když se výraz zdánlivě počítá k subjektivitě, má v sobě, ve vnějším projevu, stejně tak i nejá, zřejmě tedy kolektiv. Tím, že subjekt probuzený k výrazu hledá kolektivní sankci, je výraz již svědectvím roztržky. Teprve s upevněním subjektu do vědomí sebe osamostatňuje se výraz do výrazu takového subjektu, ponechává si však gesto toho, co ze sebe něco dělá. Vyobrazení by se mohlo chápat jako zvěcnění tohoto postoje, nepřátelského právě impulsu, který ovšem sám je již rudimentárně objektivizovaným výrazem. Zároveň má takové zvěcnění ve vyobrazení též emancipační roli: pomáhá osvobozovat výraz tím, že jej dává k dispozici subjektu. Kdysi byli snad lidé stejně bez výrazu jako zvířata, která se nesmějí ani nepláčou, i když jejich podoby objektivně vyjadřují něco, co zvíře asi cítí. To připomínají masky podobné gorilám, pak umělecká díla. Výraz, přírodní moment umění, je jako takový již něčím jiným než pouhá příroda. – Naprosto heterogenní interpretace jsou umožněny objektivní mnohoznačností. Ba i to, že v pravěkých uměleckých jevech jsou heterogenní momenty pohromadě, je anachronistický způsob vyjádření. Je pravděpodobnější, že rozdělení a jednota vznikaly z potřeby osvobodit se z pouta difuz-

nosti, provázeny zároveň pevnější společenskou organizací. Evidentní je résumé Herskovitsovo, podle něhož vývojové teorie, které odvozují umění z primárně symbolického nebo realistického „principu platnosti", nelze udržet tváří v tvář rozporné mnohosti jevů raně dějinného a primitivního umění. Drastický protiklad mezi primitivním konvencionalismem – míní se stylizace – a paleolitickým realismem izoluje vždy jen jeden aspekt. V rané době dějinné lze stejně málo jako u dnes přežívajících přírodních národů obecně zjistit převahu jednoho principu nad druhým. Paleolitická plastika je většinou extrémně stylizovaná, protikladná tehdejším „realistickým" zobrazením v jeskynních malbách; jejich realismus zase prostupují heterogenní prvky, například zkratky, které nelze vysvětlit ani perspektivisticky ani symbolicky. Právě tak komplexní je dnes umění přírodních národů; zcela stylizované formy nijak nepotlačují realistické prvky, zejména v plastice. Ponoření se do původu umění předvádí estetické teorii lákavé typické postupy, aby jí okamžitě znovu odebralo to, o čem se moderní interpretační vědomí domnívá, že to pevně drží.

Umění starší než paleolitické se nezachovalo. Umění však nepochybně nezačíná s díly, ať už byla převážně magická, nebo již estetická. Jeskynní kresby jsou stupněm procesu a nejsou nijak rané. Obrazům z rané doby dějinné musel předcházet mimetický postoj, ztotožňování sebe sama s něčím jiným, nijak se neshodující s pověrou o přímém působení: kdyby se po dlouhou dobu nepřipravoval moment rozlišení mezi magií a mimésis, pak by byly překvapivé rysy autonomního vypracování v jeskynních obrazech nevysvětlitelné. Jestliže se však estetický postoj dříve než každá objektivace, byť ještě ne tak určitě, jednou oddělil od magických praktik, pak je pro něj od té doby tento rozdíl příznačný jako nějaký pozůstatek, jako kdyby nyní bezfunkční mimésis, která zasahuje zpět do biologické vrstvy, byla tradičně udržována jako preludium teze, že nadstavba se mění pomaleji než základna. V rysech něčeho, co je překonáno celkovým vývojem, je všechno umění zatíženo podezřelou hypotékou na něco, co k němu nepatří, co je regresivní. Ale estetický postoj není zcela rudimentární. Tento postoj, který se v umění konzervuje

a jejž umění bezpodmínečně potřebuje, shromažďuje to, co civilizace od nepaměti násilně přerušovala a potlačovala, stejně jako utrpení lidí ze ztráty, které se zřejmě projevilo již v primárních podobách mimésis. Tento moment se nedá odbýt jako iracionální. Umění je od svých nejstarších, nějak tradovaných reliktů příliš hluboce nasyceno racionalitou. Tvrdošíjnost estetického postoje, kterou později ideologie velebila jako věčnou přirozenou vlohu herního pudu, svědčí spíše o tom, že až dodneška nebyla žádná racionalita plná, žádná, která by bez omezení prospěla lidem, jejich potenciálu, „humanizované přírodě" vůbec. To, co se podle kritérií vládnoucí racionality pokládá na estetickém postoji za iracionální, demaskuje partikulární povahu onoho *ratia*, které dává přednost prostředkům před účely. Účely a objektivitu povznesenou nad kategoriální strukturu připomíná umění. V tom má umění svou racionalitu, svůj poznávací charakter. Estetický postoj je schopnost vnímat ve věcech více, než jsou; je to pohled, kterým se to, co je, mění v obraz. Zatímco tento postoj může být z hlediska toho, co existuje, snadno dementován jako neadekvátní, lze to, co je, přece prožít jedině v tomto postoji. Poslední tušení o racionalitě v mimésis prozrazuje Platónova teorie entuziasmu jako podmínky filosofie a empatického poznání, tak jak je nejen teoreticky požadoval, ale i vysvětlil v rozhodujícím bodu obratu ve Faidrovi. Tato Platónova teorie degenerovala na úroveň běžného kulturního statku, aniž ztrácí svůj pravdivý obsah. Estetický postoj je nezeslabený korektiv zvěcnělého vědomí, jež mezitím narostlo do totality. To, co se v estetickém postoji dere na světlo a uniká z pouta, se ukazuje *e contrario* v lidech, jimž se ho nedostává, v lidech amúzických. Jejich studium by mohlo být pro analýzu estetického postoje neocenitelné. Ani z hlediska požadavků vládnoucí racionality nejsou tito lidé vůbec pokrokovější a rozvinutější, nejsou ani prostě těmi, jimž chybí zvláštní a nahraditelná vlastnost. Spíše jsou ve své celkové konstituci deformováni až do patogennosti: jsou konkretističtí. Kdo se duševně vyčerpává v projekci, je blázen, jímž umělec nemusí nijak být, kdo však vůbec neprojektuje, nepochopí bytí, které opakuje a falšuje tím, že zadupává to, co preanimismus matně tušil: vzájemnou komunikaci všech

rozptýlených jednotlivostí. Jeho vědomí je tak nepravdivé jako někoho, kdo směšuje fantazii a realitu. Chápat lze jedině tam, kde pojem transcenduje to, co chce pochopit. Umění toto testuje; rozum, který takové chápání dává do klatby, se stává přímo hloupostí a míjí objekt, protože jej ujařmuje. Umění se prokazuje uvnitř kouzla, když racionalita je bezmocná tam, kde estetický postoj je potlačen nebo pod tlakem jistých socializačních procesů se vůbec nekonstituoval. Důsledný pozitivismus přechází, jak již bylo zdůrazněno v Dialektice osvícenství, do slabomyslnosti: je to slabomyslnost toho, kdo je amúzický, kdo je úspěšně vykastrován. Filistrovská moudrost, která se hnidopišsky obírá citem a rozumem a mne si ruce, když nalézá obojí v rovnováze, je, jak triviality občas bývají, zkresleným obrazem skutečné situace, kdy subjektivita se za tisíciletí dělby práce stala sama rozdělenou z hlediska dělby práce. Cit a rozum pouze nejsou v lidských dispozicích něčím absolutně odlišným a zůstávají dokonce i ve svém rozdělení navzájem závislé. Způsoby reakce subsumované pod pojmem citu se stávají nicotnou sentimentální enklávou, jakmile se uzavírají před vztahem k myšlení a staví se slepě proti pravdě; myšlení se však blíží k tautologii, když uhýbá před sublimací mimetického postoje. Osudné rozdělení obou se historicky stalo a je odvolatelné. *Ratio* bez mimésis se samo neguje. Účely, *raison d'être de la raison,* jsou kvalitativní a mimetická schopnost se rovná kvalitativní distinkci. Sebepopírání rozumu má ovšem svou historickou nutnost: svět, který objektivně ztrácí svou otevřenost, již nepotřebuje ducha, jenž zakládá svůj pojem na otevřenosti; svět je sotva schopen snášet stopy ducha. Současná ztráta zkušenosti koinciduje zřejmě po své subjektivní stránce podstatně s rozhořčeným potlačováním mimésis namísto její proměny. To, co se dnes v některých úsecích německé ideologie stále ještě nazývá múzickým, je právě toto potlačení povýšené na princip a přecházející do amúzičnosti. Estetický postoj však není ani bezprostřední ani potlačená mimésis, nýbrž je to proces, který ji uvolňuje a v němž se mimésis modifikovaně uchovává. Tento proces se odehrává ve vztahu jednotlivce k umění stejně jako v historickém makrokosmu: usazuje se v imanentním vývoji každého uměleckého díla, v jeho

vlastním napětí a možném vyrovnání. Konečně by bylo možné estetický postoj definovat jako schopnost nějak se otřást úzkostí, jako by husí kůže byla prvním estetickým obrazem. To, co se později nazývá subjektivitou, osvobozující se od slepého strachu před hrůzou, je zároveň vlastním rozvojem této hrůzy: život subjektu není nic jiného než to, že se chvěje úzkostí, že je reakcí na totální kouzlo, která je překračuje. Vědomí bez hrůzy je vědomí zvěcnělé. Tato hrůza, v níž se subjektivita pohybuje, aniž však již plně existuje, je však dotčenost něčím jiným. Tomu se estetický postoj přizpůsobuje, místo aby si je podmanil. Takový konstitutivní vztah subjektu k objektivitě v estetickém postoji spojuje erós a poznání.

První nástin

Z pojmu filosofické estetiky plyne výraz „zastaralost", podobně jako z pojmu systému či morálky. Tento pocit se však nijak neomezuje na uměleckou praxi a na lhostejnost veřejnosti k estetické teorii. Také v akademickém okruhu klesá nápadně již po desetiletí počet estetických publikací. Dosvědčuje to novější filosofický slovník: „Stěží spočívá jiná filosofická disciplína na tak nejistých předpokladech jako estetika. Jako korouhvička je vystavena ‚každému filosofickému, kulturnímu a vědeckému proudění, je pěstována hned metafysicky, hned empiricky, jednou normativně, podruhé deskriptivně, tu ze strany umělce a tu ze strany znalce umění; vidí dnes centrum estetična v umění, pro něž je třeba přírodní krásu chápat jen jako předstupeň, a nalezne zítra v umělecké kráse pouze přírodní krásu z druhé ruky.' Takto popsal Moritz Geiger dilema estetiky, které charakterizuje situaci od poloviny 19. století. Příčina pluralismu estetických teorií, jež často nejsou ani důsledně vypracovány, je dvojí: záleží jednak v principiální obtížnosti, ba dokonce nemožnosti objasnit umění vcelku systémem filosofických kategorií, jednak v tradiční závislosti estetických výroků na noetických pozicích, které tyto výroky mají za svůj předpoklad. Problematika teorie poznání se do estetiky bezprostředně vrací, neboť to, jak estetika interpretuje své předměty, závisí na tom, jaký pojem předmětu má zásadně teorie poznání. Tato tradiční závislost však záleží ve věci samé a je obsažena již v terminologii."[67] Situace je tímto sice popsána přiměřeně, není však dostatečně vysvětlena; neméně kontroverzně se chápou i jiné filosofické obory, teorie poznání a logika, aniž však zájem o ně ochabuje. Zvláštní situace estetiky jakožto disciplíny je demobilizující. Radikální nominalismus zavedl do estetické teorie Croce. Skoro současně ustoupily významné koncepce o takzvaných otázkách principů a pohroužily

se do specifických problémů materiálu a formy; tady je třeba uvést Lukácsovu teorii románu a Benjaminovu kritiku Spřízněných volbou, rozvinutou do emfatického pojednání, stejně jako jeho Původ německé truchlohry. Jestliže poslední dílo nostalgicky obhajuje Croceho nominalismus,[68] pak si tím též uvědomuje, že výklad tradičních velkých otázek estetiky, zejména těch, jež se týkají metafysického obsahu, se nedá nadále očekávat od obecných zásad, nýbrž od oblastí, které obvykle platí jako pouhá exempla. Filosofická estetika se octla ve fatální alternativě mezi tupou a triviální obecností a svévolnými, většinou z konvenčních představ odvozenými soudy. Hegelův program, který si zde nelze myslet shora, nýbrž jako ponechaný jevům, bylo možné v estetice domyslet teprve v nominalismu, zatímco Hegelova estetika naopak ve shodě se svou klasicistní složkou zachovává spíše abstraktní invarianty, než aby se dala sloučit s dialektickou metodou. Tato konsekvence však zároveň vystavila otázce možnost estetické teorie jako teorie tradiční, neboť idea konkrétnosti, v níž každé umělecké dílo, ba i každá zkušenost s krásnem vůbec záleží, nedovoluje v pojednáních o umění vzdalovat se od určitých jevů, jak se to tak falešně a dlouho zdálo možné filosofickému konsenzu v oblasti teorie poznání nebo etiky. Doktríně estetické konkrétnosti nutně uniká především to, k čemu ji tlačí předmět jejího zájmu. Nepotřebnost estetiky je způsobena tím, že se sotva kdy sama konfrontovala se svým předmětem. Zdá se, že svou vlastní formou přísahá na obecnost, která směřuje k neadekvátnosti vůči uměleckým dílům a komplementárně k pomíjivým věčným hodnotám. Akademická nedůvěra k estetice se zakládá na jejím imanentním akademismu. Motivem nezájmu o estetické otázky je předem institucionalizovaný strach vědy z toho, co je nejisté a sporné, nikoli z provincialismu, ze způsobu kladení otázek, jenž zaostává za tím, k čemu směřují. Všeobsáhlý a kontemplativní postoj, který věda očekává od estetiky, se však stal neslučitelným s pokročilým uměním, jež někdy, jako u Kafky, už kontemplativní postoj sotva strpí.[69] Dnešní estetika se tím předem odchyluje od toho, o čem pojednává, je podezřelá pasivnímu vnímateli, možná požitkáři. Kontemplativní estetika tak bezděčně předpokládá jako svou míru

právě onen vkus, s nímž se vybíravý vnímatel distancovaně střetává s díly. Vkus by měl být kvůli své subjektivistické omezenosti teoreticky reflektován právě tak, jako kdyby selhal nejen před nejmladší modernou, nýbrž jako kdyby zřejmě dávno selhal vždy před tím, co je vždy pokročilé. Toto anticipoval Hegelův požadavek dosadit namísto estetického vkusového soudu samo dílo,[70] nevzdal se však proto vkusem propleteného postoje nezúčastněného diváka. K tomu ho uzpůsobuje systém, jenž plodně oduševňuje jeho poznání i tam, kde toto poznání zachovává příliš velký odstup od svých objektů. Hegel a Kant byli poslední, kteří, stroze řečeno, mohli psát velkou estetiku, aniž rozuměli něčemu z umění. To bylo možné potud, pokud umění samo se orientovalo na všeobsáhlé normy, jež nebyly problematizovány v jednotlivém díle, ale pouze se v jeho imanentní problematice rozmělnily. I když pravděpodobně sotva kdy existovalo významné dílo, které by svým vlastním tvarem tyto normy neprostředkovalo, a tím je též virtuálně neměnilo. Nebyly prostě likvidovány, něco z nich přesahovalo jednotlivá díla. Velké filosofické estetiky byly ve shodě s uměním, pokud vyjádřily jeho evidentní obecnost v pojmu; podle stavu ducha, v němž filosofie a její ostatní obory, stejně jako umění, nebyly ještě navzájem roztrženy. To, že ve filosofii a v umění vládl stejný duch, dovolilo filosofii pojednávat o umění substanciálně, aniž se věnovala dílům. Ovšem díla ztroskotávala při nutném pokusu motivovaném netotožností umění s jeho obecnými určeními, pokusu myslet na jeho specifikace. Z toho pak plynuly u spekulativních idealistů nejtrapnější mylné soudy. Kant, který se nemusel zavazovat, aby prokázal a posteriori jako a priori, byl právě proto nejméně omylný. Umělecky tkvěl v 18. století,[71] jež neváhal označit jako předkritické, tedy před plnou emancipací subjektu, a nekompromitoval se proto umění tolik vzdálenými tvrzeními jako Hegel. I pozdějším radikálně moderním možnostem ponechává Kant více prostoru než Hegel,[72] jenž se stavěl vůči umění mnohem odvážněji. Po nich přišli citliví znalci, kteří stáli ve špatném středu mezi Hegelem postulovanou věcí samou a pojmem. Spojovali kulinářský poměr k umění s neschopností k obecnějším konstrukcím. Přes svůj rozhodný obrat k estetické jednotlivosti byl

pro takovou citlivost typický Georg Simmel. Poznávacím klimatem umění je buď neomylná askeze pojmu, který se zarytě nedá iritovat fakty, nebo nevědomé vědomí uprostřed díla; umění se nikdy nestane srozumitelným pro toho, kdo pln pochopení jen přihlíží, pohodlně se vciťuje; nezávaznost podobného postoje je od počátku indiferentní vůči tomu, co je v dílech podstatné, k jejich závaznosti. Estetika byla produktivní jen tehdy, když dbala o neomezovanou distanci od empirie a když vnikala myšlením bez oken do obsahu toho, co v něm bylo jiné; nebo tam, kde v živé blízkosti, z vnitřní strany produkce soudila, jak se v rozptýlených svědectvích jednotlivých umělců, která mají váhu nikoli jako výraz osobnosti dávající uměleckému dílu míru, nýbrž proto, že často, aniž se dovolávájí subjektu, zaznamenávají něco ze sugestivní zkušenosti s dílem. Podobná svědectví se stávají omezenými pro svou naivitu, kterou umění přikazuje společenské *convenu* umění. Buďto se umělci schovali před estetikou do řemeslného odporu, nebo antidiletanti vymýšleli diletantské pomocné teorie. Mají-li se jejich projevy brát pro estetiku v úvahu, pak vyžadují interpretaci. Nauky o řemesle, jež se polemicky dosazují na místo estetiky, ústí do pozitivismu i tam, kde sympatizují s metafysikou. Rady, jak má někdo co nejobratněji napsat rondo, jsou neužitečné, jakmile z důvodů, o nichž nauka o řemesle nic neví, nelze již rondo skládat. Její všeobecné rady potřebují filosofický vývoj, pokud mají být více než odvarem něčeho obvyklého. Zbaví-li se takového přechodu, pak téměř pravidelně hledají pomoc v temném světovém názoru. Potíže estetiky, která by byla něčím více než křečovitě oživovaným oborem, nastala po konci idealistických systémů: jsou v tom, jak sblížit umělce s fenomény, které nemají pevně nadřazený pojem, nemají pojmovou sílu nařízeného „výroku"; estetika odkázaná na pojmové médium překračuje pouhou fenomenologii uměleckých děl. Naproti tomu zůstává marný pokus přejít pod tlakem nominalistické situace k tomu, co se nazývalo empirickou estetikou. Kdyby se například pod diktátem podobného zvědečtění chtělo postoupit klasifikováním a abstrahováním od empirických popisů k obecným estetickým normám, pak by zůstalo jen něco skrovného, co by nesneslo srovnání s pronikavými a věc-

nými kategoriemi spekulativních systémů. Pro aktuální uměleckou praxi by se takové destiláty hodily sotva více než kdy umělecké vzory. Všechny estetické otázky ústí do otázek pravdivostního obsahu uměleckých děl: je to, co dílo ve svém specifickém tvaru v sobě nese z ducha, pravdivé? Právě to je pro empirismus něco tak kacířského jako pověra. Umělecká díla jsou pro něj svazkem nekvalifikovaných podnětů. To, čím jsou o sobě, se vymyká soudu, bylo by pouze projektem. Je možné pozorovat, měřit a zobecňovat pouze subjektivní reakce na umělecká díla. Tím odpadá pojednání o tom, co vlastně tvoří předmět estetiky. Ten se v podstatě nahrazuje předestetickou sférou, jež se společensky jeví jako sféra kulturního průmyslu. Hegelův čin se nemá kritizovat s pomocí domněle vyšší vědeckosti, nýbrž se na něj má zapomenout ve prospěch vulgárního přizpůsobení. To, že empirismus se odchyluje od umění – z nějž ostatně kromě jediného a opravdu svobodného Johna Deweye nebral mnoho na vědomí, ledaže označoval všechny jeho poznatky, které nedodržovaly jeho pravidla, jako básnění –, mohlo se vysvětlit tím, že se umění konstitutivně zbavuje oněch pravidel, že je něčím jsoucím, jež se jsoucností v empirii nesplývá. V umění je podstatné to, oč v něm nejde,[73] co je nesouměřitelné z empiristickou mírou všech věcí. Ale myslet v umění na to, oč v něm nejde, právě znamená nutně směřovat k estetice.

K objektivním potížím estetiky se subjektivně přidružuje nejrozšířenější odpor. Mnozí lidé ji považují za nadbytečnou. Ruší nedělní potěšení, jímž se pro ně stalo umění jako doplněk měšťanského všedního dne ve volném čase. Přes veškerou cizost vůči umění dopomáhá tento odpor též k vyjádření něčeho, co je umění příbuzné, neboť umění hájí zájem potlačené a ovládnuté přírody v postupně racionalizované a socializované společnosti. Ale průmysl činí z takového odporu instituci a zpeněžuje jej. Pečuje o umění jako o chráněný přírodní park iracionality, který má být udržován mimo dosah myšlení. Přitom se spolčuje s představou z estetiky pokleslou a sníženou, že umění musí být naprosto názorné, zatímco se všude podílí na pojmu. Jakkoli problematické prvenství názornosti v umění se prostě zatemňuje poukazem na to, že se o ní ani nemá přemýšlet, protože úspěšní

umělci to prý také nedělali. Derivátem takového smýšlení je houbovitý pojem naivity. V doméně čistého citu – tento výraz se objevuje v titulu estetiky jednoho z nejslavnějších novokantovců[74] – je všechno, co se podobá logičnosti, tabu, navzdory momentům přísnosti v uměleckém díle, jejíž vztah k mimoestetické logice a kauzalitě by mohla určit pouze filosofická estetika.[75] Cit se tak stává svým vlastním protikladem: je zvěcnělý. Umění je ve skutečnosti světem ještě jednou, se světem stejné i nestejné. Ve věku dirigistického kulturního průmyslu změnila estetická naivita svou funkci. To, co se kdysi v uměleckých dílech na piedestalu jejich klasičnosti oslavovalo jako nosné, jejich ušlechtilá prostota, stalo se využitelným jako prostředek k získávání zákazníků. Konzumenti, jejichž naivita se utvrzuje a upevňuje slogany, mají být odvedeni od toho, aby se zneklidňovali hloupou myšlenkou na to, co je přibaleno v pilulkách, a co tedy musí spolykat. Dřívější prostota je přeložena do prostoduchosti kulturního konzumenta, který vděčně a s metafysickým dobrým svědomím kupuje od průmyslu beztak neodvratný šmejd. Jakmile se naivita bere jako stanovisko, vlastně již neexistuje. Původní vztah mezi uměním a zkušeností vědomí o něm by měl záležet ve vzdělání, jež učí odporu proti umění jako konzumnímu statku právě tak, jako umožňuje recipientovi poznat, v čem je podstata uměleckého díla. Od takového vzdělání je dnešní umění dalekosáhle odříznuto již u toho, kdo je produkuje. Za to pyká permanentním pokušením produkovat něco poduměleckého, včetně nejrafinovanějších postupů. Naivita umělců se zvrhla v naivní povolnost vůči kulturnímu průmyslu. Naivita nikdy nebyla bezprostřední přirozeností umělce, nýbrž samozřejmostí, stránkou konformismu, s níž se choval v sociální souvislosti, která existovala nezávisle na něm. Jejím měřítkem byly společenské formy, jež umělecký subjekt přijímal poněkud nekonfliktně. Naivita je právem či neprávem spletena s tím, jak dalece subjekt s těmito formami souhlasí, nebo jim odporuje, na co vůbec si ještě samozřejmost smí činit nárok. Od té doby, kdy se povrch existence, každá bezprostřednost, která k člověku patří, stala ideologií, přeměnila se naivita ve svůj vlastní protiklad, v reflexi zvěcnělého vědomí o zvěcnělém světě. Umělecká produkce, jež se nechce

zříci impulsu proti petrifikaci života, a je tedy skutečně naivní, stala se tím, co se podle pravidel konvenčního světa nazývá nenaivním, ale zachovává v sobě tolik naivity, kolik v chování umění přežívá nepoddajnosti vůči principu reality, tedy něco z dítěte, něco podle norem světa infantilního. Je to protiklad zavedené naivity, která jej soudí. Hegel a ještě ostřeji Jochmann to poznali. Byli však klasicistně zaujatí, takže prorokovali konec umění. Naivní a reflexivní momenty umění byly ve skutečnosti vzájemně stále mnohem těsnější, než chtěla uznat touha v nastupujícím průmyslovém kapitalismu. Dějiny umění se od doby Hegelovy poučily z omylů jeho předčasné estetické eschatologie. Její chybou bylo, že zvěčnila konvenční ideál naivity. Dokonce i Mozart, který hrál v měšťanské domácnosti úlohu neposedného dítěte obdařeného přízní bohů, byl, jak o tom svědčí každá stránka jeho korespondence s otcem, nesrovnatelně reflektivnějším typem než jeho obraz: ovšem reflektuje ve svém materiálu, nevznáší se abstraktně nad ním. Jak mnoho reflexe jako objektivní podmínky obsahuje dílo jiné domácí modly čisté intuice, dílo Raffaelovo, je zřejmé z geometrických vztahů kompozice obrazu. Nereflektující umění je retrospektivní fantazií reflektujícího věku. Teoretické úvahy a výsledky vědy odjakživa amalgamovaly umění, často mu předcházely a nejvýznamnějšími umělci nebyli ti, kteří před tím uhýbali. Připomeňme objev vzdušné perspektivy u Piera della Francesca nebo estetické spekulace florentské cameraty, z nichž vzešla opera. Právě opera přináší paradigma formy, která byla později, jako miláček publika, oděna aurou naivity, zatímco vznikla z teorie, doslova jako výmysl.[76] Podobně pouze zavedení temperovaného ladění v sedmnáctém století umožnilo modulaci s pomocí kvintového kruhu, a tím Bacha, který toto v názvu svého velkého klavírního díla vděčně uznal. Ještě v devatenáctém století se zakládal impresionistický způsob malby na správně nebo nesprávně interpretované vědecké analýze pochodů odehrávajících se na sítnici. Teoretické a reflexivní momenty zůstaly ovšem v umění zřídka beze změny. Občas umění, snad nejčerstvěji v elektronice, nepochopilo vědu, na niž se odvolávalo. Produktivnímu impulsu racionality to zde však moc neuškodilo. Za fyziologickými teorémy impresio-

nistů se asi skrývaly zčásti okouzlené, zčásti společensko-kritické zkušenosti z velkých měst a dynamičnosti jejich obrazů. S objevením imanentní dynamičnosti zvěcnělého světa chtěli impresionisté klást odpor zvěcnění, které bylo ve velkých městech nejočividnější. V devatenáctém století fungovaly přírodovědecké výklady jako sebe samo si neuvědomující agens umění. Afinita plynula z toho, že *ratio*, na něž reagovalo v oné epoše progresivní umění, nebylo jiné než to, které působilo v přírodních vědách. Zatímco v dějinách umění jeho scientistní teorémy obvykle odumíraly, byly by se bez nich umělecké praktiky vytvořily právě tak málo, jako je naopak lze z těchto teorémů dostatečně vysvětlit. Pro recepci z toho plyne: žádná adekvátní recepce nemůže být méně reflexivní než to, co se recipuje. Ten, kdo neví, co vidí nebo slyší, nejen nepožívá privilegium bezprostředního vztahu k dílům, nýbrž není s to je vnímat. Vědomí není vrstvou nějaké hierarchie, která vyrůstá nad vnímáním, ale všechny elementy estetické zkušenosti jsou reciproční. Žádné umělecké dílo nezáleží v hierarchii vrstev; ta je teprve výsledkem kulturně průmyslového kalkulu, tedy zvěcnělého vědomí. Na komplexní a rozšířené hudbě lze například pozorovat, že práh toho, co je primárně vnímáno a co je vymezeno vědomím, reflektujícím vnímáním, variuje. Často závisí porozumění smyslu nějaké prchavé hudební pasáže na tom, že chápeme intelektem její lokální hodnotu v nepřítomném celku: domněle sama bezprostřední zkušenost záleží na momentu, který přesahuje citovou bezprostřednost. Ideální vnímání uměleckých děl by bylo takové, v němž by se to, co je zprostředkováno, stalo bezprostředním; v naivitě je cíl, nikoli původ.

To, že však zájem o estetiku ochabuje, nezávisí pouze na ní jako disciplíně, nýbrž právě tak a možná ještě více na jejím předmětu. Zdá se, že mlčky implikuje možnost umění vůbec tím, že se zaměřuje předem spíše na „jak" než na „co". Takový postoj se stal nejistým. Estetika nemůže již dále vycházet z faktu umění tak jako kdysi Kantova teorie poznání z faktu matematických přírodních věd. Umění, které trvá na svém pojmu a vzpírá se konzumu, přechází do antiumění; jeho potíže se sebou samým, po reálných katastrofách a tváří v tvář katastrofám nastávajícím, s ni-

miž jeho další existence je v morálním rozporu, sdílí s ním estetická teorie, jejíž tradici byly podobné skrupule cizí. Na své hegelovské úrovni předpovídala filosofická estetika konec umění. Estetika na to pak sice zapomněla, ale umění to pociťuje tím hlouběji. I kdyby umění zůstalo tím, čím kdysi bylo a čím nemůže zůstat, stalo se v nastupující společnosti a kvůli svým změněným funkcím v ní něčím zcela jiným. Umělecké vědomí právem nedůvěřuje úvahám, jež pouhou svou tematikou a habitem, který se od nich očekává, se tváří, jako kdyby ještě existovala pevná půda tam, kde je retrospektivně sporné, zda vůbec kdy existovala a nebyla vždy již ideologií, v niž současný kulturní provoz včetně svého uměleckého odvětví zřejmě přechází. Otázka možnosti umění se natolik aktualizovala, že zesměšňuje její domněle radikální podobu: zda a jak je umění vůbec možné. Místo ní nastupuje otázka, jaká je jeho konkrétní možnost dnes. Potíže umění nejsou jen potížemi stagnujícího společenského vědomí vůči moderně. Všude přesahují ony potíže k tomu, co je umělecky podstatné, k výtvorům usilujícím o pokrok. Umění samo hledá útočiště ve své vlastní negaci, chce přežít skrze svou smrt. Takto se něco brání v divadle proti hračce, kukátku, pozlátku, proti imitaci světa dokonce i ve výtvorech z ostnatých drátů. Čistý mimetický impuls – štěstí ze světa ještě jednou –, který umění oduševňuje a je odedávna v napjatém vztahu k jeho antimytologické, osvícenské složce, se v systému dokonalé účelové racionality rozrostl k nesnesitelnosti. Umění stejně jako štěstí budí podezření z infantilnosti, ačkoli strach před ní je opět regresem, jenž neuznává raison d'être každé racionality; pohyb sebezáchovného principu vede, pokud se nefetišizuje, svou vlastní setrvačností k přání štěstí. Nic silnějšího pro umění nemluví. Na znechucení umění sebou samým se v pozdním románu podílejí impulsy proti fikci neustálého „být při tom". To podstatně vymezuje dějiny vyprávění od Prousta, aniž však mohl žánr zcela setřást to, co se uvádí v žebříčcích bestsellerů pod nálepkou „fiction", byť se estetické zdání stalo velkým společenským kacířstvím. Hudba se snaží, aby se zbavila momentu, jímž Benjamin, poněkud velkoryse, definoval všechno umění před věkem jeho technické reprodukovatelnosti, to jest aury, kouzla, jež přece

z hudby vychází, i kdyby to byla antihudba, kdekoli jen začíná znít svými specifickými kvalitami. Rysy takového typu umění netrpí jako opravitelnými nedostatky své minulosti. Zdá se, že srůstají s jeho vlastním pojmem. Čím více však umění, aby neprohandlovalo zdání za lež, musí realizovat reflexi svých přístupů ze sebe a pokud možno alespoň ve své struktuře jako protijed, tím je skeptičtější vůči tomu, aby sebeuvědomění mu bylo arogantně oktrojováno zvenčí. Na estetice lpí vada, že se svými pojmy bezmocně pokulhává za situací, v níž umění bez ohledu na to, co se z něho stane, otřásá těmi pojmy, bez nichž si je lze stěží myslet. Žádná teorie, ani estetická, se nemůže obejít bez prvků obecnosti. To ji vede k pokusu stranit invariantám právě toho druhu, jaké musí emfatické moderní umění atakovat. Duchovědná mánie redukovat novost na něco stále stejného, například surrealismus na manýrismus, a chybějící smysl pro historické místo uměleckých fenoménů jako indexu jejich pravdivosti odpovídá sklonu filosofické estetiky k oněm abstraktním předpisům, v nichž není nic invariantního než to, že stále znovu jsou usvědčovány ze lži duchem, který se utváří. To, co se opět ustavuje jako věčná estetická norma, se už stalo a je pomíjivé; nárok na nesmrtelnost zastarává. Dokonce i universitně atestovaní školometi by váhali uplatnit sankcionující kritérium typu nezainteresovaného zalíbení na prózy, jako je Kafkova Proměna nebo V kárném táboře, kde jistá estetická distance k předmětu se šokujícím způsobem bortí; ten, kdo zažil velikost Kafkova díla, musí cítit, jak málo se na ně hodí řeč o umění. Jinak tomu není ani s apriorními druhovými pojmy, jako jsou tragično nebo komično v současné dramatice, i když ta může jimi být ještě protkána, podobně jako nestvůrně kasárenské činžáky středověkými ruinami v Kafkově podobenství. Nepovažují-li se Beckettovy hry zřejmě ani za tragické, ani za komické, pak jsou proto ještě méně, jak by se hodilo do krámu školským estetikům, smíšenými formami typu tragikomedie. Provádějí spíše historický rozsudek nad oněmi kategoriemi jako takovými, ve shodě s inervací, že slavným klasickým komickým textům se už nelze smát – nebo pouze ve znovu dosaženém syrovém stavu. Podle sklonu nového umění tematizovat v sebereflexi své vlastní kategorie se v hrách jako

Godot a Konec hry – zde například ve scéně, v níž se hlavní postavy rozhodnou smát se – prezentuje osud komiky spíše tragicky, než že by byly komické; z takového smíchu na jevišti přejde diváka humor. Už Wedekind nazval klíčové dílo proti vydavateli Simplicissima satirou satiry. Falešná je superiorita zavedené filosofie, které historický přehled dává uspokojení z *nil admirari* a jež v domáckém zacházení se svými věčnými hodnotami těží zisk ze stálé stejnosti všech věcí, což je ale vážně jinak, a činí zle tomu, co existuje, aby odstranila jeho anticipovanou otřepanost. Tento postoj je spjat s postojem sociálněpsychologickým a institucionálně reakčním. Pouze v procesu kritického sebeuvědomování by estetika mohla znovu dosáhnout k umění, pokud toho vůbec kdy byla schopna.

Zatímco však umění, polekáno stopami, jež estetika zanechala, podezřívá ji jako něco, co za ním zaostává, musí se potají obávat, aby estetika, která již není anachronistická, nemohla přestřihnout až k prasknutí napjaté životní vlákno umění. Pouze ona by byla s to určit, zda a jak umění přežije po zhroucení metafysiky, jíž vděčí za svou existenci a obsah. Metafysika umění se stala instancí jeho pokračování. Absence jakkoli modifikovaného teologického smyslu se v umění vyhrotila jako krize jeho vlastní smysluplnosti. Čím bezohledněji díla vyvozují důsledky ze stavu vědomí, tím těsněji se sama blíží absenci smyslu. Takto získávají historicky potřebnou pravdu, jejímž popřením by se umění odsoudilo k bezmocné útěše a k souhlasu s existujícím špatným stavem. Zároveň však začíná umění beze smyslu ztrácet své právo na existenci, v každém případě na všechno, co je až do poslední etapy neporušené. Na otázku, k čemu zde je, by nemělo jinou odpověď než to, co Goethe nazval sedlinou absurdity, kterou každé umění obsahuje. Tato sedlina stoupá vzhůru a umění denuncuje. Protože umění má přinejmenším jeden ze svých kořenů ve fetiši, upadá se svým neúprosným pokrokem zpět do fetišismu, stává se slepým samoúčelem a exponuje se jako nepravdivost, jako iluzorní kolektivní představa, jakmile jeho objektivní pravdivostní obsah coby jeho smysl začíná kolísat. Kdyby psychoanalýza domyslela svůj princip do konce, musela by stejně jako každý pozitivismus požadovat likvidaci umění, jež má bez-

tak sklon analýzou odstranit u svých pacientů. Je-li umění sankcionováno pouze jako sublimace, jako prostředek psychické ekonomie, pak se jeho pravdivostní obsah popírá, a umění živoří již jen jako zbožný podvod. Ale pravda všech uměleckých děl by zase neexistovala bez onoho fetišismu, který se nyní chystal stát se jeho nepravdou. Kvalita uměleckých děl závisí na stupni jejich fetišismu, na posvátnosti, kterou produktivní proces platí jako daň tomu, co se samo utvořilo, vážnosti, jež přitom zapomíná na radost z umění. Pouze fetišismem, oslepením uměleckého díla vůči realitě, jejíž je samo částí, překračuje dílo jako něco duchovního pouto principu reality.

Z těchto hledisek se estetika neprojevuje ani jako překonaná, ani jako nutná. Není to potřeba umění nechat si předpisovat normy od estetiky tam, kde se cítí iritováno: spíše je to potřeba vytvářet v estetice sílu reflexe, kterou umění samo ze sebe sotva může realizovat. Slova jako materiál, forma či utváření, jež dnešním umělcům plynou lehce z pera, mají v sobě v běžném úzu něco frázovitého; chránit je před tím je praktickou uměleckou funkcí estetiky. Především se však od ní požaduje rozvíjení děl. Jestliže díla nejsou časově stejná, ale stávají se tím, čím jsou, protože jejich vlastní bytí je děním,[77] evokují přitom formy ducha, v nichž se ono dění uskutečňuje, jako jsou komentář a kritika. Tyto formy však zůstávají slabé, pokud nedosáhnou pravdivostního obsahu děl. Toho jsou schopny pouze tak, že se vyhraní do estetiky. Pravdivostní obsah díla potřebuje filosofii. V něm filosofie teprve s uměním konverguje nebo se v něm rozplývá. Cesta zde je v reflektované imanenci děl, nikoli ve vnější aplikaci filosofémat. Pravdivostní obsah děl se musí přesně odlišovat od každé, do nich napumpované filosofie, ať již to učinil autor nebo teoretik; podezřelé je to, že obojí bylo téměř dvě stě let nerozlučné.[78] Na druhé straně se estetika stroze zříká nároku filosofie, jakkoli jinak zasloužilé, že právě ona zajišťuje pravdivostní obsah uměleckých děl. Ve věku nesmiřitelnosti tradiční estetiky a současného umění nemá filosofická teorie umění jinou volbu než variovat slova Nietzscheho, že je třeba si myslet zanikající kategorie v určité negaci jako kategorie přechodu. Motivované a konkrétní zrušení běžných estetických kategorií však zbývá jako je-

diná podoba aktuální estetiky a zároveň toto zrušení uvolňuje proměněnou pravdivost oněch kategorií. Jsou-li umělci nuceni k permanentní reflexi, pak je třeba, aby se nezvrhla v libovolné a amatérské pomocné hypotézy, v racionalizované hraní nebo v nezávazné světonázorové deklarace o tom, co se chtělo, bez ospravedlnění tím, co bylo vykonáno. Technologickému *parti pris* současného umění by se již nikdo neměl oddávat nějak naivně, jinak se umění upíše náhražce účelu – výtvoru – prostředky a postupy, které jej zplodily. Tendence k tomu ladí až příliš zásadně s celospolečenskou tendencí zbožštit prostředky, produkci pro produkci, plnou zaměstnanost a to, co na tom všem závisí, neboť účely, rozumné uspořádání lidstva, jsou blokovány. Zatímco ve filosofii vyšla estetika z módy, hledají nejpokročilejší umělci její nutnost tím silněji. Ani Boulez nemá jistě na zřeteli nějakou normativní estetiku obvyklého stylu, nýbrž teorii umění determinovanou z hlediska filosofie dějin. To, co míní výrazem „*orientation esthétique*", by se mohlo nejspíše přeložit jako kritické sebeuvědomění umělce. Minula-li podle Hegelova názoru hodina naivního umění, pak si umění musí osvojit reflexi a hnát ji tak daleko, že reflexe se nebude dále nad ním vznášet jako něco, co je mu vnější, cizí; toto dnes znamená estetika. Stěžejní bod Boulezových úvah záleží v tom, že ho svedlo k omylu mínění frekventované mezi avantgardními umělci, že totiž komentované návody k technickým postupům jsou již uměleckým dílem; přijde pouze na to, co umělec dělá, nikoli na to, jak a jakými jakkoli pokročilými prostředky to chtěl dělat.[79] Také u Bouleze koresponduje z hlediska aktuálního uměleckého tvůrčího procesu nahlédnutí do historického stavu, a jím prostředkovaný antitetický vztah k tradici, se závaznými důsledky pro produkci. Dokonce i Schönbergovo oddělení nauky o řemesle a estetiky, jež sice plynulo z oprávněné kritiky nevěcné estetiky a které bylo umělcům jeho generace, například Bauhausu, blízké, ale u něho bylo dogmaticky nadekretováno, Boulez ve jménu řemesla, *métier*, popřel. Také Schönbergova Nauka o harmonii si mohla toto oddělení udržet jen tím, že se Schönberg omezil na prostředky, které již nebyly jeho vlastní: jestliže se o nich šířil, pak byl kvůli nedostatku didakticky použitelné literatury o ře-

meslných předpisech nezadržitelně puzen k estetickému vědomí. Jeho nauka odpovídá na fatální stárnutí moderny, způsobené absencí napětí v totálně technickém díle. Čistě technicky se s takovou absencí lze stěží setkat, i když v technické kritice se vždy ohlašuje i nadtechnický aspekt. To, že současné umění, které nějak platí, je lhostejné ve společnosti, jež je trpí, zachvacuje samotné umění znaky něčeho, co je samo o sobě lhostejné, co navzdory každé determinaci by mohlo být stejně dobře jinak nebo vůbec ne. Co nyní platí jako technická kritéria, nedovoluje již soud o umělecké úrovni, a odkazuje se často k překonané kategorii vkusu. Četné výtvory, vzhledem k nimž se otázka, k čemu jsou vhodné, stala neadekvátní, vděčí za svou existenci, podle Boulezova zjištění, již pouze abstraktnímu protikladu ke kulturnímu průmyslu, a nikoli obsahu a schopnosti jej realizovat. Rozhodnutí, ze kterého vyklouzly, je jenom na straně estetiky, jež ukazuje, že právě tak dospěla k progresivním tendencím, jako je silou své reflexe dohání a překračuje. Na pojem vkusu, v němž se nárok umění na pravdu kloní k žalostnému konci, musí tato estetika rezignovat. Dosavadní estetika se viní z toho, že kvůli svému východisku ze subjektivního vkusového soudu připravuje umění předem o jeho nárok na pravdu. Hegel, který tento nárok bral vážně a zdůrazňoval umění proti příjemné či užitečné hračce, byl proto nepřítelem vkusu, aniž v materiálních, konkrétních částech své estetiky byl s to prolomit jeho náhodnost. Kantovi je ke cti to, že poznal aporii mezi estetickou objektivitou a vkusovým soudem. Provedl sice estetickou analýzu vkusového soudu podle jeho momentů, zároveň je však myslel jako latentní, objektivně bezpojmové. Tím, jak označil nominalistické ohrožení každé emfatické teorie, které nelze odstranit žádnou vůlí, zpozoroval momenty, v nichž se tato teorie překračuje. Díky duševnímu vývoji svého předmětu, který však zároveň před tímto předmětem zavírá oči, uvedl do myšlení nejhlubší podněty z umění, jež vzniklo sto padesát let po jeho smrti a které svou objektivitu zjišťuje v tom, co je otevřené, nezakryté. Bylo by třeba dovést do konce to, co v teorii Kantově a Hegelově čeká na splnění v druhé reflexi. Vypovězení tradice filosofické estetiky muselo jí napomoci dosáhnout svého.

Imanentně se nedostatek estetiky projevuje v tom, že ji nelze konstituovat ani shora, ani zdola, ani z pojmu, ani z bezpojmové zkušenosti. Proti této špatné alternativě jí pomáhá jedině filosofický náhled, že fakt a pojem nestojí polárně proti sobě, nýbrž se vzájemně prostředkují. Toto musí estetika absorbovat, protože umění to od ní znovu potřebuje od doby, co kritika se ukázala tak dezorientovaná, že před uměním selhává falešným či náhodným soudem. Nemá-li však estetika být vůči umění cizím předpisem ani neúčinnou klasifikací toho, co se vyskytuje, pak si ji nelze představit jinak než jako dialektickou; celkem by nebylo nepříhodné vymezit dialektickou metodu tak, že se nespokojuje štěpením na deduktivnost a induktivnost, které zcela ovládá věcně zkamenělé myšlení a proti kterému se nejranější formulace dialektiky v německém idealismu, totiž Fichtovy, výslovně vzepřely.[80] Čím méně smí estetika zaostávat za uměním, tím méně smí zaostávat za filosofií. Hegelova estetika se navzdory tomu, že byla plná nejvýznamnějších náhledů, vyrovnala s pojmem dialektiky v jeho hlavních dílech tak málo jako ostatní materiální části jeho systému. To však není jednoduché překonat. V estetické dialektice není na místě předpokládat metafysiku ducha, která chtěla u Hegela stejně jako u Fichta zaručit, že jednotlivost, jíž začíná indukce, a obecnost, podle níž se dedukuje, jsou totéž. Co se v emfatické filosofii rozpadlo, nemůže estetika, jež je sama filosofickou disciplínou, obnovit. Blíže k současnému stavu je Kantova teorie, která se v estetice snažila spojit vědomí nutnosti a vědomí toho, jak je tato nutnost blokována. Její pochod je téměř slepý. Jeho teorie tápe v temnotách, ale řídí se tlakem toho, k čemu směřuje. V tom je zauzleno veškeré úsilí v dnešní estetice, jež hledá, ne zcela bezmocně, jak uzel rozplést, neboť umění je, nebo až po nejmladší vlnu bylo, pod generální klauzulí svého zdání tím, čím metafysika beze zdání vždy pouze chtěla být. Když Schelling prohlásil umění za organon filosofie, bezděčně přiznal to, co velká idealistická spekulace jinak zamlčovala nebo v zájmu své sebezáchovy popírala; ve shodě s tím pak Schelling též, jak známo, neuskutečnil vlastní tezi identity tak neúprosně jako Hegel. Estetický rys, rys gigantického jakoby, zpozoroval potom u Hegela Kierkegaard,

měl se na jeho Velké logice demonstrovat do detailů.[81] Umění je jsoucnost a většinou smyslovost, jež se určuje jako duch tak, jak to idealismus o mimoumělecké skutečnosti prostě tvrdí. Naivní klišé, které plísní umělce coby idealistu nebo vždy podle vkusu jako blázna kvůli domněle absolutnímu rozumu jeho díla, zastírá tuto zkušenost. Umělecká díla jsou svou vlastní povahou objektivní a nejsou vůbec duchovní pouze svou genezí v duchovním procesu: jinak by byla principiálně neodlišitelná od jídla a pití. Bezpředmětné jsou současné debaty pocházející z východních zemí, které primát formového zákona jakožto duchovního zaměňují s idealistickým pohledem na společenskou skutečnost. Umění je protikladem empirické reality pouze jako duch, který se vyvíjí v určité negaci k existujícímu uspořádání světa. Umění je třeba konstruovat jako dialektické potud, pokud je v něm duch inherentní, aniž jej však vlastní nebo zaručuje jako něco absolutního. Umělecká díla jsou, jakkoli se chtějí zdát jako něco jsoucího, krystalizací procesu mezi oním duchem a tím, co je v něm jiné. To implikuje odlišnost od Hegelovy estetiky. V ní je objektivita uměleckého díla pravdou ducha, která přešla ve svou vlastní jinakost, a je s ní identická. Hegelovi se duch stal totožným s totalitou, i s totalitou v umění. Duch je však v uměleckých dílech po zhroucení základní teze idealismu pouze momentem, a to takovým, který z něj činí umění, ale vůbec ne bez toho, co je mu protikladné. Duch pohlcuje svůj protiklad stejně málo, jako dějiny sotva kdy znaly čistá a zdařilá umělecká díla, to jest obsahující identitu ducha a neduchovnosti. Duch v dílech není konstitutivně čistý. Výtvory, o nichž se zdá, že identitu ztělesňují, nejsou nejvýznamnější. To, co se v uměleckých dílech klade duchu jako protiklad, není však vůbec přirozenost jeho materiálu a objektů, ale tvoří v uměleckých dílech pouze mezní hodnotu. Svou protikladnost nesou díla sama v sobě; jejich materiál je historicky a společensky preformován stejně jako jejich postupy, jejich heterogennost je v nich to, co se protiví jejich jednotě a co jejich jednota potřebuje, aby byla více než Pyrrhovým vítězstvím nad tím, co neklade odpor. Estetická reflexe se cítí natolik jednotná s dějinami umění, které vrátily nezadržitelně do centra díla disonantnost, až k odstranění jejího rozdílu vůči konso-

nanci. Tím se umění podílí na utrpení, jež se s pomocí jednoty svého procesu domáhá řeči, a nemizí. Hegelova estetika se podstatně liší od pouhé formální estetiky, protože přes své harmonistické rysy, přes víru ve smyslové vyzařování ideje, toto zjistila a spojila umění s vědomím nutnosti. Hegel, jenž jako první nahlédl konec umění, pojmenoval nejpodstatnější motiv jeho dalšího trvání: totiž pokračování samých nutností, jež čekají na vyjádření, které jakožto němé přinesou umělecká díla za ně. Jestliže však moment ducha je v uměleckých dílech imanentní, pak to znamená, že jej nelze ztotožnit s duchem, který je zplodil, a ani s kolektivním duchem doby. Vymezení ducha v uměleckých dílech je vrcholným úkolem estetiky; tím naléhavějším, protože estetika si nemůže nechat předpisovat tuto kategorii ducha od filosofie. *Common sense*, který má sklon ztotožňovat ducha uměleckých děl s tím, co z něho do nich infiltrovalo od jejich původců, musí dosti rychle objevit, že odporem uměleckého materiálu, jeho vlastními postuláty, historicky soudobými modely a postupy – což je elementárně vidět již na duchu, kterého lze zkráceně a od Hegela odlišně nazývat objektivním – jsou díla tak dalece spolukonstruována, že jejich redukce na ducha subjektivního se stává neudržitelnou. To odděluje otázku ducha uměleckých děl od otázky jejich geneze. Vzájemný vztah látky a práce, jak jej rozvíjel Hegel v dialektice pána a kmána, se výrazně reprodukuje v umění. Evokuje-li tato kapitola z Fenomenologie historicky fázi feudalismu, pak lpí na samém umění, na jeho pouhé existenci, něco archaického. Reflexe o tom je neodlučná od reflexe o právu umění trvat dále. Neotroglodyti to dnes vidí lépe než naivita neotřeseného kulturního vědomí.

Dějištěm estetické teorie, která vystřízlivěla z aprioristických konstrukcí a je opatrná vůči rostoucí abstrakci, je zkušenost s estetickým předmětem. Ten není něčím, co je prostě třeba poznávat zvenčí, ale požaduje od teorie, aby mu rozuměla na jakékoli úrovni abstrakce. Pojem rozumění filosoficky zkompromitovala Diltheyova škola a kategorie, jako je vcítění. I když se podobné teorémy vyřazují a vyžaduje se rozumění uměleckým dílům

jako poznání přísně determinované jejich objektivitou, hromadí se potíže. Předem je třeba připustit, že pokud někde se poznání uskutečňuje ve vrstvách, pak právě v estetice. Začátek takového vrstvení by bylo lze ve zkušenosti stanovit pouze libovolně. Sahá hluboko zpět za estetické sublimování, v němž je neodlučná od živého vnímání. Jemu zůstává zkušenost příbuzná, zatímco se však teprve stává tím, čím je, protože se vzdaluje od bezprostřednosti, přičemž jí permanentně hrozí, že do ní znovu klesne, jako chování lidí vyloučených ze vzdělání, kteří při zprávě o ději nějaké divadelní hry či filmu užívají perfekta místo prézentu; bez jakékoli stopy takové bezprostřednosti je umělecká zkušenost stejně marná, jako když bezprostřednost promešká. Alexandrijsky učeně pak obchází nárok na vlastní bezprostřední existenci, jejž každé umělecké dílo ohlašuje, ať už chce či nechce. Předumělecká zkušenost z estetična je však falešná v tom, že se s uměleckými díly identifikuje i neidentifikuje jako v empirickém životě, a pokud možno ještě na vyšším stupni, tedy právě v postoji, který subjektivismus chápal jako orgán estetické zkušenosti. Blíží-li se k uměleckému dílu bezpojmově, zůstává zajata v kruhu vkusu, a jde tak proti srsti uměleckému dílu stejně jako jeho zneužití pro ilustraci filosofických výroků. Pružnost a ochota identifikační jemnosti selhává před tvrdostí uměleckého díla, tvrdá myšlenka se však šidí o moment receptivity, bez nějž by byla právě tak málo myšlenkou. Předumělecká zkušenost potřebuje projekci,[82] ale zkušenost estetická, právě pro apriorní přednost subjektivity v ní, je protipohybem k subjektu. Tato zkušenost vyžaduje něco jako sebepopření vnímatele, jeho schopnost být osloven nebo být si vědom toho, co estetické objekty ze sebe vyslovují a co zamlčují. Estetická zkušenost klade mezi vnímatele a objekt především distanci. Ta rezonuje v myšlence nezainteresované kontemplace. Jako šosáci se pak projevují lidé, jejichž vztah k uměleckým dílům se řídí tím, zda a v jaké míře se třeba mohou dosazovat na místo osob, které v dílech vystupují. Všechna odvětví kulturního průmyslu se na tomto zakládají a utvrzují v tom své zákazníky. Čím více má umělecká zkušenost své předměty, čím je jim v určitém smyslu blíže, tím více se od nich též vzdaluje; nadšení uměním je umění cizí. Jak věděl

Schopenhauer, estetická zkušenost tím prolamuje pouto strnulé sebezáchovy, model stavu vědomí, v němž já by již nebylo šťastné díky svým zájmům a nakonec díky své reprodukci. – Avšak to, že adekvátní vnímání průběhu děje nějakého románu nebo dramatu, včetně jeho motivací, nebo tématu v nějakém obrazu, neznamená ještě jejich pochopení, je stejně jasné jako to, že pochopení ony momenty potřebuje. Existují exaktní uměnovědné popisy, dokonce analýzy – například určité tematické analýzy v hudbě –, jež zůstávají dlužny všechno podstatné. Druhou vrstvou by bylo rozumění intenci díla, tomu, co chce samo sebou sdělit, v řeči tradiční estetiky jeho idea, třeba provinění subjektivní morálky v Ibsenově Divoké kachně. Intence díla se však nerovná jeho obsahu, a proto její pochopení je jen předběžné. Nedovedeme zde ještě tedy určit, zda intence se realizuje ve struktuře díla, zda jeho tvar má urovnat hru sil, často antagonistických, jež v uměleckých dílech panují objektivně, mimo jeho intenci. Navíc rozumění intenci ještě nedosahuje pravdivostního obsahu děl. Proto je každé rozumění dílům podstatně procesem, nikoli prostě biograficky náhodným, a není to už vůbec onen neblahý prožitek, který zde má všechno zařídit mávnutím kouzelného proutku, jenž je nicméně branou k předmětu. Idea rozumění záleží v tom, že s pomocí plné zkušenosti z uměleckého díla si uvědomujeme jeho obsah jako duchovní. To se týká právě tak vztahu díla k látce, k jeho projevu a intenci, jako jeho vlastní pravdy či falešnosti, podle specifikace logiky uměleckých děl, jež v nich učí rozlišovat mezi pravdivým a falešným. Uměleckým dílům se rozumí teprve tam, kde zkušenost s nimi dosáhla alternativy pravdy či nepravdy nebo jako jejich předstupně správnosti či nesprávnosti. Kritika nepřistuje k estetické zkušenosti zvenčí, nýbrž je v ní imanentní. Pochopení uměleckého díla jako komplexní pravdy je klade do relace k jeho nepravdě, neboť neexistuje dílo, které by se nepodílelo na nepravdivosti mimo sebe, na nepravdivosti své doby. Estetika, jež se perspektivně nevyvíjí k pravdě, zaspí svůj úkol; většinou je kulinární. Protože pro umělecká díla je moment pravdy podstatný, participují na poznání, a tím se vztah k nim stává legitimním. Poznání vydané iracionalitě škodí tomu, co je v něm skutečně vysoké, pod zá-

minkou něčeho vyššího. Poznání uměleckých děl sleduje svou vlastní poznávací povahu; díla jsou způsobem poznání, které není poznáváním objektu. Taková paradoxnost je též paradoxností umělecké zkušenosti. Jejím médiem je samozřejmost nepochopitelnosti. Tak se chovají umělci; v tom je objektivní důvod časté apokryfnosti a bezmocnosti jejich teorií. Úkolem filosofie umění není ani tak vysvětlením odstranit moment nesrozumitelnosti, jak se o to neustále pokoušela spekulace, nýbrž pochopit nepochopitelnost samu. Tato nepochopitelnost se objevuje jako charakter umění, což samo varuje filosofii umění před násilím na umění. Otázka srozumitelnosti se vyostřuje do krajnosti vzhledem k aktuální produkci, neboť tato kategorie, nemá-li se rozumění přesunout do subjektu a být odsouzeno k relativitě, postuluje něco objektivně srozumitelného v uměleckém díle. Jestliže dílo předpokládá výraz nesrozumitelnosti a zničí v tomto znamení samo od sebe svou vlastní srozumitelnost, pak rozbije i tradiční hierarchii rozumění. Její místo zaujme reflexe záhadnosti umění. Ukazuje se však právě na takzvané absurdní literatuře – její celkový pojem je příliš přeplácán heterogonií, aby to napomohlo k něčemu jinému než k nepochopení, jež plyne z rychlého srozumění –, že rozumění, smysl a obsah nejsou ekvivalenty. Absence smyslu se zde stává intencí, ostatně ne všude se stejnými konsekvencemi; ze hry, jako jsou Ionescovi Nosorožci, lze přes jeho nárok, aby běžné lidské chápání přijalo proměnu v nosorožce, dost zřetelně zjistit to, co by se dříve nazývalo ideou: odpor proti uniformitě a standardizovanému vědomí, pro něž dobře fungující já se přizpůsobuje úspěšněji než to, které se příliš neshoduje s panující účelovou racionalitou. Intence k radikální absurditě mohla vyvstat z umělecké potřeby přeložit stav metafysické absence smyslu do umělecké řeči zříkající se smyslu, polemicky třeba vůči Sartrovi, jehož díla sama metafysickou zkušenost pevně a subjektivně předpokládají. U Becketta podněcuje negativní metafysický obsah dílo spolu s formou. Tím se však výtvor nestává něčím zcela nesrozumitelným; odůvodněné zdráhání jeho původce vystoupit s vysvětlením údajných symbolů je věrné jinak vypovězené estetické tradici. Mezi negativitou metafysického obsahu a zatemněním obsahu estetického pa-

nuje relace, nikoli identita. Metafysická negativita již nedovoluje estetickou formu, která by sama o sobě způsobila metafysickou afirmaci; zároveň tato negativita není s to se stát estetickým obsahem a určovat formu.

Pojem umělecké zkušenosti, k němuž estetika přechází a který svým požadavkem rozumění je nesmiřitelný s pozitivismem, nekoinciduje však ani s frekventovaným pojmem imanentní analýzy díla. Tato analýza, jež je samozřejmá pro uměleckou zkušenost a její protiklad k filologii, označuje ve vědě nesporně rozhodný pokrok. Uměnovědné obory, jako je akademické chápání hudby, se probudily teprve tehdy ze své farizejské letargie, když dohonily onu metodu, místo aby se zabývaly vším kromě strukturních otázek uměleckých děl. Ale ve své adaptaci k vědě, s jejíž pomocí se chtěla léčit ze své cizosti k umění, imanentní analýza díla sama přijala rysy pozitivismu, ze kterého se chtěla vymanit. Přísnost, s níž se soustřeďuje na svůj předmět, ulehčuje zřeknout se v uměleckém díle všeho, co v něm – jako umocněný fakt – není prostě přítomno, co v něm není fakticky obsaženo. Také motivicko-tematické hudební analýzy, byť jsou blahodárné proti žvanění, trpí často předsudky, že rozložením díla na základní materiál a jeho proměny již pochopily to, co pak nepochopeno a korelativně k askezi metody rádo uvolnilo místo špatné racionalitě. Imanentní chápání díla nemá vůbec daleko k bezmyšlenkovitému řemeslnictví, i kdyby jeho zjištění bylo možné korigovat většinou imanentně jako nedostatečný technický náhled. Filosofická estetika v těsném spojení s idejí imanentní analýzy díla má však své místo tam, kam tato analýza nedosahuje. Její druhá reflexe musí posunout stav věci, na nějž tato analýza naráží, a emfatickou kritikou proniknout k pravdivostnímu obsahu. Imanentní analýza umění je sama o sobě úzká, jistě i kvůli tomu, aby společenskému vědomí o umění zarazila dech. To, že na jedné straně osamostatněné umění vystupuje proti společnosti, na druhé straně je samo společenské, vymezuje zákon jeho zkušenosti. Ten, kdo v umění zažívá jen jeho látkovost a nafukuje ji k estetice, je šosák; kdo je však přijímá pouze jako umění a činí z toho jeho prerogativy, připravuje je o jeho obsah, neboť umění nemůže být opět jenom obsahem, nemá-li je obsah zredukovat k tau-

tologii. S uměleckým dílem se míjí takové vnímání, které se omezuje samo na sebe. Vnitřní skladba díla potřebuje, jakkoli prostředkovaně, to, co samo není uměním.

Sama zkušenost není proto žádným dostatečným zdrojem estetického práva, protože filosofie dějin jí předepisuje hranice. Tam, kde je překročí, zdegeneruje k empatickému hodnocení. Četná umělecká díla minulosti, mezi nimi i velmi slavná, nejsou již bezprostředně prožívána a fikce takové bezprostřednosti se s nimi míjí. Stane-li se, že historické tempo se podle zákona geometrické řady zrychlí, pak jsou do tohoto procesu stržena i umělecká díla, jež historicky nejsou ještě vůbec vzdálená. Nesou v sobě tvrdošíjně zdání spontánní přístupnosti, které by se muselo nejprve rozbít, aby bylo možné jejich poznání. Umělecká díla jsou archaická, když se již nedají prožívat. Tato hranice není strnulá ani není kontinuální; spíše je přerušovaná, dynamická a může se skrze *correspondance* rozplynout. Archaičnost se osvojuje jako zkušenost z něčeho, co nelze ve zkušenosti prožít. Hranice zkušenosti, kterou lze prožít, však nutí k tomu, abychom vyšli z moderny. Moderna vrhá v každém případě světlo na minulost, zatímco akademický úzus, aby se podstatně omezil na minulost, se od ní odráží, a zároveň porušením distance přechází k tomu, co se znovu nevrací. Nakonec však umění, dokonce i tam, kde se krajně zříká společnosti, je společenské povahy a je nepochopeno tam, kde tato povaha není pochopena.[83] Tím ztrácí umělecká zkušenost své prerogativy. Vinu na tom má bloudění mezi kategoriemi. Do pohybu se zkušenost dostává rozporem ze sebe, tím, že konstitutivní imanence estetického pole je též ideologií, která je podkopává. Estetická zkušenost musí překračovat sama sebe. Prochází extrémy, neusazuje se pokojně v jejich špatném středu. Ani se nezříká filosofických motivů, jež proměňuje, místo aby z nich odvozovala závěry, ani ze sebe nevylučuje společenský moment: to, že Beethovenově symfonii málo dorostl ten, kdo v ní nerozumí takzvaným čistě hudebním procesům, stejně jako ten, kdo v ní nevnímá echo francouzské revoluce;[84] i to, jak se oba momenty prostředkují ve fenoménu, počítá se k tvrdošíjným, právě tak jako k nezbytným tématům filosofické estetiky. Nikoli sama zkušenost, ale teprve jí nasycená myš-

lenka dorostla k fenoménu. Estetika se nemá přizpůsobovat estetickým fenoménům bezpojmově. Ke zkušenosti s uměním patří vědomí o imanentním antagonismu mezi vnějším a vnitřním. Popis estetických zkušeností, teorie a soud jsou málo. Je třeba zkušenosti z děl, ne pouze k nim se vztahující myšlenky, a naopak se nepředstavuje žádné umělecké dílo adekvátně ve své bezprostřední danosti; žádnému dílu nelze rozumět pouze z něj samého. Všechna díla jsou stejně tak dobře něčím ze sebe, podle své vlastní logiky a konsekvence vytvořeným, jako momenty v souvislosti ducha a společnosti. Oba momenty nelze, podle scientistního zvyku, čistě separovat. Na imanentní soudržnosti se podílí správné vědomí vnějšího světa; duchovní a sociální pozici nějakého díla lze rozeznat pouze v jeho vnitřní krystalizaci. Neexistuje nic umělecky pravdivého, jehož pravda by se nelegitimovala v nějakém přesahu: neexistuje umělecké dílo se správným vědomím, které by v sobě nestřežilo estetické kvality. Kýč z východních zemí vypovídá něco o nepravdivosti politického nároku, že v nich bylo dosaženo společenské pravdivosti. Jestliže modelem estetického rozumění je postoj, který se vyvíjí v uměleckém díle, je-li rozumění ohroženo, když vědomí z oné zóny vybočuje, pak se vědomí musí znovu udržovat v pohybu, vždy zároveň uvnitř i zvenčí, přes odpor, jemuž je taková mobilita myšlení vystavena. Tomu, kdo je pouze uvnitř, umění neotevře oči; kdo by byl pouze venku, falšuje umělecká díla kvůli nedostatku afinity. Více než rapsodickým kolísáním mezi oběma stanovisky se však estetika stává proto, že rozvíjí jejich vzájemné prolínání v díle samém.

Buržoazní vědomí lze podezírat z toho, že je mu umění cizí, jakmile zaujme k uměleckému dílu stanovisko z hlediska jeho vnějších stránek, právě proto, že se dílem povrchně kochá. Toto podezření je třeba připomenout proto, že umělecká zkušenost vcelku není tak bezprostřední, jak by to bylo milé oficiálnímu uměleckému náboženství. Každá zkušenost s uměleckým dílem souvisí s jeho okolím, s jeho situací, místem v doslovném i přeneseném smyslu. Příliš horlivá naivita, která toto odmítá, neuznává to, co je jí tak svaté. Ve skutečnosti přesahuje každé umělecké dílo, i hermetické, formou své řeči svou monadologickou

uzavřenost. Každé dílo potřebuje k tomu, aby se stalo zkušeností, myšlení, byť jakkoli rudimentární, a protože se myšlení nedá zastavit, potřebuje vlastně filosofii jako myslící postoj, který se nezastavuje podle ustanovení dělby práce. Kvůli obecnosti myšlení je každá reflexe vyžadovaná uměleckým dílem také reflexí zvenčí; o její plodnosti však rozhoduje to, co se jí osvětlí z vnitřku díla. Ideji estetiky je inherentní úsilí, aby umění s pomocí teorie osvobodila od strnulosti, jež je postihuje kvůli nevyhnutelné dělbě práce. Rozumění uměleckým dílům není χωρίς od jejich výkladu: nikoli sice výkladu genetického, ale výkladu jejich povahy a jejich obsahu, i když jsou vysvětlení a rozumění sotva totéž. K rozumění patří stejně nevysvětlující vrstva spontánního procesu jako vrstva vysvětlující; rozumění překračuje obvyklé znalectví umění. Vysvětlení zahrnuje v sobě chtíc nechtíc též převedení něčeho nového a neznámého na známé, i když to nejlepší v dílech se proti tomu vzpírá. Bez takové redukce, která páchá na uměleckých dílech násilí, by díla nemohla přežít. Co je v nich podstatné, to jest nepochopené, odkazuje na akty identifikace, pochopení; falšuje se tím na něco známého a starého. Potud je sám život uměleckých děl rozporuplný. Estetika si tuto paradoxnost musí uvědomovat, nesmí se tvářit, jako by její obrat proti tradici byl prost racionálních prostředků. Pohybuje se v prostředí obecných pojmů, zejména tváří v tvář radikálně nominalistickému stavu umění a navzdory utopii zvláštnosti, kterou má s uměním společnou. V tom není jen její problém, ale má to i své *fundamentum in re*. Jestliže ve zkušenosti s realitou je tím, co je vlastně prostředkováno, obecnost, pak v umění je tím zvláštnost; ptalo-li se nonestetické poznání, v Kantově formulaci, na možnost obecného soudu, pak se každé umělecké dílo ptá, jak je za vlády obecnosti zvláštnost nějak možná. To spojuje estetiku, byť její metoda může být sotva jednou ze subsumpcí pod asbtraktní pojem, s pojmy, ovšem s takovými, jejichž *telos* je ve zvláštnosti. Pokud někde, pak v estetice má Hegelova teorie pohybu pojmu své oprávnění. Má totiž co činit se vzájemným působením obecného a zvláštního, které neimputuje obecné zvláštnímu zvenčí, nýbrž shledává je v jeho vlastních silových centrech. Obecnost je skandalon umění: tím, že se umění stává, čím je,

nemůže být tím, čím se chce stát. Obecnost klade meze individuaci, která je vlastním zákonem umění. Umění vede, a přece nevede ven ze světa, který reflektuje, svět zůstává tím, čím je, protože umění jej pouze reflektuje. Dokonce i dada bylo jakožto upozorňující gesto, v nějž se proměnilo slovo, aby otřáslo svou pojmovostí, tak obecné jako dětinsky opakované ukazovací zájmeno, jež si dadaismus zvolil jako heslo. Zatímco umění sní o absolutní monadologičnosti, je, ke svému štěstí i neštěstí, proniknuto obecností. Umění se musí stáhnout k bodu absolutního τόδε τι a překročit jej. Právě to objektivně omezilo expresionismus. Umění by bylo nuceno jít za něj i tehdy, kdyby se umělci dále přizpůsobovali méně ochotně: zaostávali však za ním. Kdykoli umělecká díla na cestě své konkretizace obecnosti polemicky eliminují druh, typus, idiom či formuli, zůstává to, co bylo vyloučeno, svou negací v nich obsaženo; tento stav věcí je konstitutivní pro modernu.

Nahlédnutí do života obecnosti uprostřed specifikace však vyhání obecnost ze zdání onoho statického bytí o sobě, zdání, jež nese hlavní vinu na sterilitě estetické teorie. Kritika invariant nesměřuje prostě k jejich popření, nýbrž uvažuje o nich v jejich vlastní variantnosti. Estetika nemá co činit se svým předmětem jako s nějakým prapůvodním jevem. Fenomenologie a její pokračování jsou pro estetiku relevantní, protože, jak se mělo od estetiky vyžadovat, zde oponují postupu zároveň zdola i shora. Nechtěla by, jako fenomenologie umění, je odvozovat ani z jeho filosofického pojmu, ani k němu vystupovat prostřednictvím komparativní abstrakce, nýbrž říci, čím umění je. Touto podstatou je podle ní původ umění, kritérium jeho pravdy či nepravdy. Ale to, co zde z umění vyhlíží jako vyčarované kouzelným proutkem, zůstává nanejvýš povrchní a pro umělecké projevy velmi málo přínosné. Kdo chce dosáhnout více, musí připustit věcnost, kterou nelze sloučit s příkazem čisté podstatnosti. Fenomenologie umění ztroskotává na předpokladu nepředpokladovosti. Umění se vysmívá pokusu přísahat na jeho čistou podstatnost. Není tím, čím mělo být odjakživa, nýbrž tím, čím se stalo. Čím méně je plodná otázka individuálního původu uměleckých děl vzhledem k jejich objektivitě, jež zahrnuje jejich sub-

jektivní momenty, tím méně se na druhé straně lze odvolávat na jejich původ v jeho vlastním smyslu. Pro umění není akcidentální, nýbrž zákonité, že se vytrhlo z pout. Umění nikdy zcela nenaplnilo definice svého čistého pojmu, k nimž dospělo, a ve skutečnosti se proti nim vzpírá. Podle Valéryho nejsou nejčistší umělecká díla vůbec ta nejvyšší. Pokud by někdo chtěl redukovat umění na původní fenomény uměleckého postoje, jako jsou pud nápodoby, potřeba exprese či magických obrazů, pak upadne do partikularity a svévole. Tyto momenty spolupůsobí, splývají s uměním a přežívají v něm, žádný z nich však není jeho celkem. Estetika se nemá vydat na marný lov původních příčin umění, nýbrž má je mít na zřeteli v historických konstelacích. Žádná izolovaná jednotlivá kategorie neznamená ideu umění. To je v sobě se vyvíjející syndrom. Nanejvýš prostředkováno v sobě, umění potřebuje myšlenkové prostředkování; právě toto, nikoli údajný původní názor, ústí do konkrétního pojmu umění.[85]

Hegelův ústřední estetický princip krásy jako smyslového vyzařování ideje předpokládá pojem ideje jako absolutního ducha. Pouze kdyby byl splněn jeho totální nárok, kdyby filosofie byla s to vyzvednout ideu absolutna na pojem, měl by tento princip svou sílu. V dějinné fázi, v níž se názor na skutečnost rozumu stal krvavým výsměchem, Hegelův výklad, navzdory bohatství pravdivých náhledů, jež obsahoval, bohužel vybledl do pouhé útěchy. Jestliže jeho koncepce šťastně prostředkovala mezi dějinami a pravdou, pak nelze její vlastní pravdu izolovat od neštěstí dějin. Hegelova kritika Kanta zde zřejmě zdárně pokračuje. Krásno, které má být něčím více než upravenou zahradou, není pouze formální, odkazující na svůj původ v subjektivních funkcích názoru, nýbrž má najít svůj základ v objektu. Ale Hegelovo úsilí toho dosáhnout přišlo vniveč, neboť postulovalo metaesteticky identitu subjektu a objektu vcelku nesprávně. Nikoli náhodným selháním jednotlivých myslitelů, nýbrž onou aporií je podmíněno, že filosofické interpretace básní dnes právě tam, kde mytologicky povyšují básnické slovo a básně, nepronikají do těchto básní, do struktury děl, jež je třeba interpretovat, a raději díla prezentují jako jeviště filosofické teze: použitá filosofie, něco a priori fatálního, nevyčte z uměleckých děl, jimž pro-

půjčuje *air* konkrétnosti, nic jiného než samu sebe. Zůstane-li estetická objektivita, v níž i kategorie krásna je pouze jedním momentem, kanonická pro každou podstatnou reflexi, pak již dále nepřipadá pojmovým strukturám, které byly v estetice uspořádány předem, a stává se něčím nesporným a zároveň nejistým, vlastně nezakotveným. Místo estetiky je pouze ještě v analýze stavů věci, do jejichž zkušenosti se vnáší síla filosofických spekulací, aniž se spoléhá na pevné výchozí pozice. Filosofické spekulativní estetické teorie nelze konzervovat jako kulturní statek, ale také je nelze odvrhnout, a nejméně ze všeho ve prospěch údajné bezprostřednosti umělecké zkušenosti: implicitně v nich totiž tkví právě ono vědomí o umění, tedy vlastně filosofie, o níž se naivní chápání výtvorů domnívá, že je od ní osvobozeno. Umění existuje jen uvnitř již vyvinuté estetické řeči, nikoli jako *tabula rasa* subjektu a jeho údajných zážitků. Ty jsou sice nepostradatelné, nejsou však posledními zdroji práva na estetické poznání. Právě na subjekt neredukovatelné, v čiré bezprostřednosti nezáležející momenty umění, potřebují vědomí, a tím i filosofii. Ta tkví v každé estetické zkušenosti, pokud není vůči umění cizí, barbarská. Umění očekává svou vlastní explikaci, která se však metodicky uskutečňuje v konfrontaci historicky předávaných kategorií a momentů estetické teorie s uměleckou zkušeností; obojí se vzájemně koriguje.

Hegelova estetika vypovídá věrně o tom, co je třeba vykonat. Pouze deduktivní systém překáží onomu odevzdání se předmětům, jež se samo systematicky postuluje. Hegelovo dílo žádá po myšlení závaznost, aniž jeho odpovědi jsou tomuto myšlení nadále zavázány. I kdyby nejsilnější estetické koncepce, Kantova a Hegelova, byly plodem systému, pak jsou zhroucením těchto systémů otřeseny, aniž však proto přišly vniveč. Estetika se nevyvíjí v kontinuitě vědeckého myšlení. Jednotlivé estetiky spřízněné s filosofiemi nesnášejí nějakou společnou formuli jako svou pravdu; spíše ji lze hledat v jejich konfliktech. K tomu je třeba se vzdát učené iluze, že estetik by měl zdědit od jiných problémy a nyní na nich pokojně dále pracovat. Zůstává-li idea objektivity kánonem každé podstatné filosofické reflexe, je jejím místem vnitřní rozpor každého estetického výtvoru právě tak jako

filosofických myšlenek v jejich vzájemném vztahu. To, že estetika, aby byla více než prázdným tlachem, chce proniknout do toho, co je otevřené a neskryté, ukládá ideji objektivity jako oběť veškerou jistotu, kterou si půjčila od vědy; nikdo toto nevyslovil tak otevřeně jako pragmatista Dewey. Protože estetika nemá o umění soudit shora a zvnějšku, nýbrž má napomoci jeho vnitřním tendencím dospět k teoretickému vědomí, nemůže se usídlit v zóně jistoty, kterou každé umělecké dílo, jež nějak uspělo, usvědčuje ze lži. V uměleckých dílech se prodlužuje až po jejich nejvyšší vrcholy to, o čem se poučuje břídilský adept, který sáhne na klavíru vedle nebo nedbale kreslí tužkou: otevřenost uměleckých děl, jejich kritický vztah k tomu, co se již etablovalo a na čem závisí jejich kvalita, implikuje možnost naprostého nezdaru, a estetika se odcizuje svému předmětu, pokud se svou vlastní podobou v tom klame. To, že žádný umělec neví jistě, zda z toho, co dělá, něco bude, jeho štěstí a jeho strach, jež jsou běžné samozřejmosti vědy zcela vzdáleny, vyznačuje subjektivně cosi objektivního: exponovanost každého umění. Úběžníkem umění je zjištění, že dokonalá umělecká díla sotva někde existují. Estetika musí nezakrytost svého objektu spojit s nárokem na jeho i svou vlastní objektivitu. Terorizována ideálem vědy estetika před touto paradoxností couvá; paradoxnost je však jejím životním elementem. Vztah mezi její určeností a otevřeností lze snad vysvětlit tím, že cesty zkušenosti a myšlení, které vedou k uměleckým dílům, jsou nekonečně mnohé, že však konvergují k pravdivostnímu obsahu. Pro uměleckou praxi, kterou by teorie měla sledovat daleko intenzivněji než obvykle, je to běžné. Například primárius smyčcového kvarteta řekl při zkoušce jednomu aktivně v něm spolupůsobícímu, ne však přímo hrajícímu hudebníkovi, že může a má přicházet s kritikou a návrhy, kdykoli ho něco napadne; z takového postřehu, jestliže se objeví, směřuje průběh práce nakonec ke svému vlastnímu smyslu, ke správné interpretaci. Dokonce i kontradiktorní přístupy jsou v estetice legitimní, třeba ten, který se týká formy a relativně patrných vrstev látky. Téměř do současnosti měly všechny změny estetického postoje jako jednoho z postojů subjektu také svou předmětnou stránku. Ve všech vystoupily nové předmětné vrstvy objevené

uměním, byly jím adaptovány, kdežto jiné zanikly. Až do fáze, v níž odumřelo předmětné malířství, dokonce i v kubismu, vedla zde k uměleckým dílům z předmětné strany cesta právě tak jako ze strany čisté formy. Práce Abyho Warburga a jeho školy to dosvědčují. Analýza motivů, jakou například podal Benjamin na Baudelairovi, byla s to se za určitých podmínek stát esteticky, to jest vůči specifickým otázkám formy produktivnější, než oficiální a umění údajně bližší formální analýza. Ta měla a má před tuhým historismem mnoho předností. Ale protože z dialektiky vyjímá a izoluje pojem formy, i s tím, co je v něm jiné, hrozí sama ustrnout. Na opačném pólu ani Hegel neunikl nebezpečí takové petrifikace. To, co mu i jeho zapřisáhlý nepřítel Kierkegaard přičítal k dobru, totiž důraz, který Hegel kladl na obsah proti formě, ohlašuje nejen odpor proti prázdné a lhostejné hře, tedy vztah umění k pravdě, na němž mu především záleželo. Spíše zároveň přecenil látkový obsah uměleckých děl bez ohledu na jejich dialektiku s formou. Tím se v Hegelově estetice objevilo něco umění vzdáleného, šosáckého, co pak v estetice takzvaného dialektického materialismu, která o Hegelovi pochybovala zrovna tak málo jako kdysi Marx, vedlo k jejímu neblahému osudu. Předhegelovská, též kantovská estetika sice ještě nechápe umělecké dílo emfaticky jako takové, omezuje je však na rovinu sublimovaného prostředku požitku. Ale Kantův důraz na formální konstituenty díla, jimiž se umění teprve stává uměním, dělá pravdivostnímu obsahu umění větší čest než Hegel, který jej mínil z něho samého, ale nerozvíjel jej ze samého umění. Momenty formy patří jako momenty sublimování vzhledem k Hegelovi jak ještě k *dix-huitième*, tak k tomu, co je pokročilejší, moderní; formalismus, jak se právem přičítá Kantovi, se pak stal i dvě staletí po něm provokativním heslem antiintelektuální reakce. Přesto v základním přístupu Kantovy estetiky nelze přehlédnout slabinu, která je dokonce mimo kontroverzi mezi formální a takzvanou obsahovou estetikou. Jde o vztah přístupu ke specifickým obsahům kritiky estetické soudnosti. Kant hledá analogicky k teorii poznání, jako by se to rozumělo samo sebou, subjektivně transcendentální založení pro to, co nazval ve stylu osmnáctého století „citem krásna". Podle Kritiky čistého

rozumu by však artefakty byly konstituty a samy by spadaly do sféry objektu, do vrstvy, která se rozkládá mimo transcendentální problematiku. V té by byla již u Kanta teorie umění jako teorie objektů možná a zároveň historická. Vztah subjektivity k umění není, jak ji Kant zařazoval, způsobem reakce na výtvory, nýbrž primárně momentem jejich vlastní objektivity, čímž se předměty umění liší od jiných věcí. Subjekt vězí v jejich formě a v jejich obsahu; ale pouze sekundárně a potlačen veškerou náhodností, podle toho, jak na ně lidé reagují. Umění odkazuje ovšem zpět ke stavu, v němž mezi věcí a reakcí na ni nepanuje ještě pevná dichotomie; to svádí k tomu, že formy reakce, které samy jsou korelátem věcného zpředmětnění, nejsou uznávány jako a priori. Jestliže se v životním procesu společnosti, stejně jako v umění a v estetice, zdůrazní produkce před recepcí, pak se tím implikuje kritika tradičního naivního estetického subjektivismu. Nic se nemá odvolávat na prožitek, na tvořivého člověka a tomu podobné, ale umění se má chápat podle objektivně se vyvíjející zákonitosti produkce. Na tom je třeba trvat tím spíše, že Hegelem označená problematika afektů uvolněných uměleckým dílem se jejich manipulací rozrostla do nedohledna. Subjektivní souvislosti působení se obrátily kvůli kulturnímu průmyslu často proti tomu, na co se vůbec reaguje. Na druhé straně se díla jako odpovědi uchylují stále více do své vlastní struktury, a přispívají tím k nahodilosti efektu, zatímco občas existují, když ne harmonie, tak alespoň určité proporce mezi dílem a reakcí na ně. Umělecká zkušenost vyžaduje přiměřeně poznávací, nikoli afektivní postoj k dílům; subjekt vězí v nich a v jejich pohybu jako jejich moment. Pokud se jich subjekt dotýká zvenčí a nepodřizuje se jejich disciplíně, je umění cizí a je pak legitimním objektem sociologie.

Dnešní estetika by měla pojednávat o kontroverzi mezi Kantem a Hegelem, a ne ji uhlazovat syntézou. Kantův pojem zalíbení podle formy vzhledem k estetické zkušenosti zastaral a nelze jej obnovit. Hegelova teorie obsahu je příliš hrubá. Hudba má zcela jistě určitý obsah – to, co se v ní děje –, a přesto se vysmívá obsahovosti, k jaké směřoval Hegel. Jeho subjektivismus je tak totální, jeho pojem ducha tak všeobsáhlý, že jeho odlišení od

toho, co je jiné, a tím určení tohoto jiného, se v jeho estetice neuplatňuje. Protože se mu všechno vykazuje jako subjekt, zakrňuje jeho specifičnost, duch jako moment uměleckých děl, a sklání se nedialekticky před momentem látky. Neměl by být ušetřen výtky, že se v estetice navzdory velkorysému náhledu zapletl do filosofie reflexe, proti níž bojoval. Proti své vlastní koncepci následoval Hegel primitivní názor, že obsah nebo látku formuje, nebo dokonce, jak se říká, „zpracovává" estetický subjekt; beztak si libuje v tom, že vynáší skrze reflexi primitivní názory proti reflexi. Právě v uměleckém díle musí být, hegelovsky řečeno, obsah a látka vždy též již subjektem. Jedině svou vlastní subjektivitou se dílo stává něčím objektivním, něčím jiným. Subjekt je totiž v sobě objektivně prostředkován; díky uměleckému ztvárnění vyvstává jeho vlastní, latentní, objektivní obsah. Žádná jiná představa obsahu umění není nezvratná. Oficiální marxistická estetika chápala dialektiku právě tak málo jako umění. Forma je v sobě prostředkována obsahem, ale ne tak, jako by postihovala něco, co je vůči ní pouze heterogenní, a obsah je prostředkován formou; obojí prostředkování je třeba rozlišovat, ale imanentní obsah uměleckých děl, jejich materiál a jeho pohyb, je třeba nadto zásadně odlišovat od obsahu jako něčeho odlučitelného, tedy fabule nějaké hry nebo námětu nějaké malby, jak je Hegel zcela nevinně s obsahem ztotožňuje. Hegel zde stejně jako Kant zaostával ve svém myšlení za estetickými fenomény: Kant za jejich hloubkou a plností, Hegel za specifickým estetičnem v nich. Obsahem nějakého obrazu není pouze to, co představuje, nýbrž všechno to, co obsahuje v prvcích barvy, ve strukturách a relacích: třeba obsahem nějaké hudby je, podle Schönbergových slov, historie tématu. K tomu lze jako moment obsahu počítat i předmět, v literatuře též děj nebo vyprávěný příběh; neméně však než všechno to, co se v díle děje, je jeho obsahem i to, čím se organizuje, čím se mění. Formu a obsah nelze směšovat, je však zřejmě třeba je osvobodit od jejich tuhého a na obou pólech nedostatečného protikladu. Zjištění Bruna Liebruckse, že Hegelova politika a filosofie práva tkví spíše v Logice než v jeho přednáškách a spisech věnovaných materiálním disciplínám, se týká i estetiky: bylo by ji nejprve potřeba vyostřit k neomezené

dialektice. Hegelova Logika rozvíjí na začátku svého druhého dílu myšlenku, že kategorie reflexe vznikly, staly se a zároveň platí; v témž duchu demontoval Nietzsche v Soumraku model mýtus, že nic, co se stalo, nemůže být pravdivé. Toto by měla estetika následovat. Co se v ní etabluje jako věčná norma, je jakožto to, co se stalo, pomíjivé, zastaralé následkem vlastního nároku na nesmrtelnost. Proti tomu nejsou však aktuální požadavky a normy pocházející z historického vývoje náhodné a nezávazné, nýbrž díky svému historickému obsahu objektivní; efemérní na estetice je to, co je v ní pevné, její skelet. Estetika nemá odvozovat objektivitu svého dějinného obsahu historicky, jako nevyhnutelný výsledek chodu dějin, nýbrž pochopit ji z vlastní podoby tohoto obsahu. Estetika se v dějinách nevyvíjí a nemění podle triviálního myšlenkového modelu: dějiny jsou v jejím pravdivostním obsahu imanentní. Proto je třeba v analýzách situace z hlediska filosofie dějin v přísném slova smyslu objevovat to, co bylo kdysi chápáno jako estetické a priori. Hesla, která lze vyčíst ze situace, jsou objektivnější než generální normy, jimž se mají podle filosofického mravu zodpovídat; bylo by zřejmě zapotřebí ukázat, že pravdivostní obsah velkých estetických manifestů nebo jim podobných výtvorů vystupoval místo toho, čeho předtím dosahovala filosofická estetika. Zralá by byla estetika, která by si uvědomovala pravdivostní obsah něčeho extrémně dobového. To ovšem vyžaduje, jako kontrapunkt k analýze situace, konfrontaci tradičních estetických kategorií s touto analýzou, neboť pouze tato konfrontace uvádí do vztahu umělecký vývoj a vývoj pojmu.

V tom, že pokusu o estetiku nelze dnes, jak je zvykem, předeslat generální metodologii, je kus metodologie. Může za to vztah mezi estetickým předmětem a estetickým myšlením. Vůči trvání na metodě nelze stroze čelit tak, že se proti osvědčené metodě postaví jiná. Pokud se podle Goethova srovnání s kaplí nevstoupí do uměleckých děl, zůstává řeč o objektivitě v estetických jevech, ať již jde o objektivitu uměleckého obsahu nebo jeho poznání, pouhým tvrzením. Na povrchně zautomatizovanou ná-

mitku, že o objektivitě by se mluvilo tam, kde jde o pouze subjektivní mínění, nebo že estetický obsah, v němž objektivně zaměřená estetika končí, není nic než projekce, účinně odpovídá jedině prokázání objektivně uměleckého obsahu v uměleckých dílech samých. Uplatnění metody znamená její legitimizaci, a to zase brání ji předpokládat. Kdyby se estetická objektivita jako abstraktní obecný princip realizace metody předjímala, byla by jako nepodpořená nějakým systémem ustavičně v nevýhodě; v tom, co je pozdější, nikoli v tom, co je první, se ve vývoji estetické objektivity konstituuje její pravdivost. Nic jiného nemá klást jako princip proti nedostatečnosti principu. Realizace estetické objektivity ovšem vyžaduje kritickou reflexi principů. To ji chrání před nezodpovědně přímočarým myšlením. Jeho pýše se však ubrání duch, který chápe umělecká díla s pomocí zpředmětněného ducha, jímž umělecká díla o sobě skutečně jsou. To, co tento duch požaduje od ducha subjektivního, je jeho vlastní spontánnost. Poznat umění znamená přeměnit zpředmětněného ducha prostřednictvím reflexe zase znovu do jeho plynulého stavu. Estetika se však má bránit víře, že svou afinitu k umění získá tak, že jako mávnutím kouzelného proutku, aby si ušetřila myšlenkové okliky, vysloví, co je umění. Prostředkovanost myšlení je přitom kvalitativně odlišná od prostředkovanosti uměleckých děl. To, co se v umění prostředkuje, čím výtvory jsou něčím jiným než pouhým svým *hic et nunc*, musí reflexe prostředkovat podruhé: prostřednictvím pojmu. To se však nedaří vzdálením se pojmu od uměleckého detailu, nýbrž jeho příklonem k němu. Připomíná-li krátce před koncem první věty Beethovenovy sonáty *Les Adieux* klouzavě prchavá asociace o třech taktech dusot koní, pak vyjadřuje toto rychle uplývající místo, bezprostředně zahanbující každý pojem, zvuk mizení, který nelze v kontextu věty ani jednou pevně identifikovat, více naději na návrat, než by ozřejmila obecná reflexe o podstatě prchavě přetrvávajících tónů. Teprve filosofie, které se podaří v konstrukci estetického celku zjistit takové mikrologické figury až do jejich nejvnitřnější struktury, splní to, co slibuje. K tomu však musí být filosofie sama v sobě vytvořeným, prostředkovaným myšlením. Kdyby místo toho chtěla zachytit tajemství umě-

ní zaklínadly pradávných slov, nedostala by nic, pouze tautologie, v nejlepším případě formální charakteristiky, z nichž se vypaří právě podstata, kterou uzurpuje habitus řeči a starost o původ. Filosofie není tak šťastná jako Oidipus, který nezvratně odpověděl na hádanky, i když štěstí hrdiny se ukázalo jako slepé. Protože záhadnost umění se artikuluje pouze v konstelacích každého jednotlivého díla, díky jeho technickým postupům, jsou pojmy nejen nutným problémem jeho dešifrování, nýbrž i jeho šancí. Umění je svou vlastní podstatou, ve svém zvláštnění,[86] něčím více než jenom svou zvláštností; dokonce i jeho bezprostřednost je prostředkována, a tím je příbuzná pojmům. Právem chce prostý lidský rozum, aby se estetika neponořila do nominalismu, který se uzavírá do sebe, do jednotlivých analýz díla, jež jsou ovšem pro ně nepostradatelné. Zatímco nesmí nechat zakrnět svobodu k singularitě, vyvíjí se druhá reflexe, jejíž čas nadešel i v estetice, v médiu, které má distanci k uměleckým dílům. Bez dávky rezignace vůči svému neomezovanému ideálu stala by se estetika obětí chiméry konkretizace, která je konkretizací umění – a ani v něm ne bez jakékoli pochyby –, není však rozhodně konkretizací teorie. Odpor proti abstrahujícímu a klasifikujícímu postupu potřebuje estetika stejně jako abstrakce a jejím předmětem jsou též klasifikující druhy. Beztak nejsou druhy uměleckých děl, jakkoli represivními se staly, čirý *flatus vocis*, i když opozice vůči obecné pojmovosti je podstatným činitelem umění. Každé umělecké dílo, a zejména dílo prezentující se jako dokonalá harmonie, je v sobě problémovou souvislostí. Jako taková participuje na dějinách, a překračuje tím vlastní jednotlivost. V problémové souvislosti každého díla sedimentuje v monádě to, co existuje mimo ni a co ji konstituuje. V zóně dějin spolu komunikuje to, co je esteticky jednotlivé, a jeho pojem. Dějiny jsou estetické teorii inherentní. Její kategorie jsou radikálně historické, a to propůjčuje jejímu vývoji nutnost, totiž to, co je kvůli jejímu aspektu zdání vystaveno kritice, ale co má dost síly k tomu, aby zlomilo estetický relativismus, který musí představovat umění jako nezávazný paralelní produkt uměleckých děl. Byť je gnoseologicky sebeproblematičtější říci o uměleckém díle, nebo vůbec o celém umění, že jsou „nutné" – žádné umělecké dílo nemusí bezpod-

mínečně existovat –, je vzájemný vztah děl nicméně vztahem podmíněným a pokračuje v jejich vnitřní struktuře. Konstrukce takových souvislostí vede k tomu, čím umění ještě není a co by teprve bylo předmětem estetiky. To, jak si umění konkrétně historicky stojí, signalizují konkrétní požadavky. Jejich reflexí estetika začíná, pouze jejich prostřednictvím se nějak otevírá perspektiva toho, čím umění má být; umění a jeho díla jsou totiž jedině tím, čím se mohou stát. Protože žádné umělecké dílo není s to beze zbytku vyřešit své imanentní napětí a protože dějiny nakonec na ideu takového řešení útočí, nemůže se estetická teorie při výkladu existujících uměleckých děl a jejich pojmu s tím spokojit. To, že se obrací k jejich pravdivostnímu obsahu, tlačí ji jako filosofii mimo díla. Vědomí pravdivosti uměleckých děl se dotýká právě jako vědomí filosofické zdánlivě nejefemérnější formy estetické reflexe, manifestu. Metodickým principem je to, že světlo zde má padat z nejmladších fenoménů na celé umění, a nikoli naopak, podle úzu historismu a filologie, které jako vnitřně buržoazní nechtěly, aby se něco změnilo. Jestliže je pravdivé Valéryho tvrzení, že to nejlepší v nové tvorbě odpovídá staré potřebě, pak jsou autentická díla kritikou děl minulých. Estetika se stává normativní tím, že takovou kritiku artikuluje. To však má zpětně působící sílu a pouze od ní lze očekávat něco z toho, co obecná estetika pouze předstírá.

Editorský doslov

Adornova metafora o uměleckých dílech platí doslova i pro poslední filosofické dílo, na němž pracoval: „Fragment je zásah smrti do díla. Tím, že je ničí, odnímá mu vadu zdání." Text Estetické teorie, jak jej Adorno předložil v srpnu 1969 a který editoři zveřejňují co nejvěrněji, je *work in progress*; není to kniha, již by Adorno v této formě schválil pro tisk. Několik dní před svou smrtí napsal v jednom dopise, že konečná verze „bude ještě vyžadovat zoufalé úsilí: ale to se nyní týká zásadně organizace, stěží již podstaty knihy". Z tohoto hlediska je podle Adornových slov „samo o sobě již všechno, jak se říká, k dispozici". Zbývající poslední etapa práce, kterou chtěl Adorno skončit do poloviny roku 1970, by v textu přinesla četné změny, ba i zkrácení; v této etapě měly být začleněny zlomky, jež jsou nyní otištěny v části Paralipomena; První nástin měl být nahrazen novým. Konečně, Adorno by našel ke zlepšení ještě dost jazykových detailů. Takto zůstalo dílo vcelku torzem, které mělo spolu s Negativní dialektikou a plánovanou knihou o morální filosofii podle Adornova záměru „představovat to, co jsem chtěl dát na misku vah". Jestliže tato slova jsou nespravedlivá k jiným knihám, od díla o Kierkegaardovi po monografii o Bergovi, přičemž autor sám měl k této nespravedlivosti třebas i určité oprávnění, dávají zároveň tušit, do *jakého* díla se zde pustil a *jaké* dílo bylo přerušeno. Neboť to, že přibylo „fragmentárnosti dílu jako výrazu" – jako výrazu kritiky toho, co je v sobě uzavřeno, co je ukončeným systémem, kritiky, jež Adornovu filosofii vnitřně zcela motivuje – a že se z něj snímá vada zdání, do nějž se podle Adornova názoru nutně zaplétá veškerý duch, váží příliš málo proti destrukci, o níž text Estetické teorie svědčí. Pojem fragmentu používá Adorno ve dvojím smyslu. Znamená produktivnost: to, že teorie, jež jsou míněny systematicky, se musejí rozložit do frag-

mentů, aby se uvolnil jejich pravdivý obsah; nic podobného neplatí pro Estetickou teorii. Její zlomkovitost plyne z toho – a to je druhý význam fragmentu –, že do ní zasáhla smrt dříve, než zcela uskutečnila zákon své formy. Pro celou Adornovu filosofii je vcelku podstatné to, že ze zmarů způsobených smrtí se nemá těžit smysl, který by s nimi dovoloval souhlasit. Dva životopisné fragmenty srovnatelné úrovně mají pro Adorna prvořadý význam: až do poslední chvíle se nechtěl smířit s tím, že by nebylo možné zachránit Benjaminovo dílo Pasáže, ani s tím, že by nešlo uskutečnit instrumentaci Bergovy Lulu. Právě tak málo může vydání Estetické teorie zastírat fragmentárnost tohoto díla, nebo se o to jen pokusit, jako je nemožné se s ní smířit. S nedovršeností, k níž jako takové došlo pouhou náhodou, se nelze nijak smířit, a přece zapovídá opravdová věrnost, jak ji Adorno sám nesrovnatelně uskutečňoval, spojovat fragmentárnost s pokusy o doplnění.

Adorno obnovil svou výuku na frankfurtské universitě v zimním semestru školního roku 1949/50 a již v létě přednášel o estetice. V dalších letech přednášel o tomto předmětu ještě čtyřikrát, poslední byla dvoudílná přednáška v letním semestru 1967 a v zimním semestru 1967/68, kdy velké části Estetické teorie byly již napsány. Nelze stanovit s jistotou, kdy Adorno pojal plán knihy o estetice; příležitostně se o ní vyjadřoval jako o jedné z prací, kterou „jsem před sebou tlačil celý život". Náčrty určené pro napsání této estetiky si zaznamenával nejpozději od června 1956. Ke konkretizaci projektu zřejmě přispělo i přání přítele Petra Suhrkampa, který zemřel roku 1959, získat od Adorna pro jeho nakladatelství knihu o estetice. Ovšem důležitější pro Adorna byla koncepce jeho myšlenky o estetice integrovat: rozvinout jako teorii to, co dosud bylo uloženo v četných materiálových pracích o hudbě a literatuře. Tyto práce byly často přijímány jako aperçu, ne-li dokonce jako rapsodické. Primát obsahového myšlení v Adornově filosofii může působit jako překážka pro pohled na jednotu jeho filosofického názoru. V Adornově smyslu netvoří materiálové práce k umění „aplikace, nýbrž integrální momenty estetické teorie *samé*." – 4. května 1961 začal Ador-

no diktovat první verzi Estetické teorie, kterou členil do poměrně krátkých paragrafů. Práci však již brzy přerušil kvůli psaní Negativní dialektiky. Když toto dílo v létě 1966 dokončil, začal Adorno 25. října 1966 novou verzi estetiky. Členění do paragrafů ustoupilo členění do kapitol. Velké úsilí věnoval „schematizaci", detailní dispozici knihy. Koncem ledna 1967 byla nadiktována nahrubo asi čtvrtina textu. V diktování Adorno pokračoval po celý rok 1967. Téměř mimochodem napsal Adorno takové práce jako Úvod k Durkheimovi a Předmluvu ke knižnímu výboru z básní Rudolfa Borchardta. Podle deníkové poznámky byla Estetická teorie v „hrubém diktátu dokončena" 25. prosince 1967; tento záznam o datu se však ukázal jako předčasný, neboť v dopise z 8. ledna 1968 stojí: „Hrubý text je téměř hotov." A konečně 24. ledna: „Mezitím jsem dokončil první verzi své velké estetické knihy." – Nadiktovaná verze má kromě úvodu sedm kapitol s názvy Situace, Co umění bylo neboli k prehistorii, Materialismus, Nominalismus, Společnost, Hesla a Metafysika. Text z roku 1961 přešel až na několik málo paragrafů do nové verze. Ale i tu lze v její poslední podobě, kterou přináší předkládaná kniha, opět stěží poznat. O vypracované podobě konečného textu pro tisk v poměru k prvnímu diktátu se Adorno vyjádřil v dopise: „Teprve potom začíná hlavní práce, totiž definitivní redakce; druhé verze jsou pro mě vždy rozhodující etapou práce, první představují pouze surovinu, nebo [...] jsou organizovaným sebeklamem, kterým sám sebe manévruji do pozice kritika svých vlastních prací, jež se u mne prokazuje vždy jako nejproduktivnější." Při kritické redakci Estetické teorie se nicméně ukázalo, že tentokrát i druhá verze byla pouze předběžná.

Po ukončení diktátu práce uvázla. Adorno se věnoval aktuálním sociologickým pracím, jako byla úvodní přednáška pro 16. zasedání německých sociologů a úvod ke sborníku Spor o pozitivismus v německé sociologii; zároveň vznikala kniha o Albanu Bergovi. Takové odklony od „hlavního zaměstnání" pociťoval Adorno vždy jako blahodárný korektiv. K tomu však přistupovaly ještě diskuse se studentským protestním hnutím a rostoucí napětí z universitních politických konfrontací; jestliže z první-

ho vešlo leccos do Marginálií k teorii a praxi, pak druhé pohlcovalo pouze neplodně jeho čas a síly k práci. Teprve začátkem září 1968 mohlo dílo o estetice pokračovat. Nejdříve byl celý text opatřen kritickými poznámkami, které připravovaly vlastní korekturu. Ta znamenala radikální rukopisné přepracování nadiktované verze, jež byla mezitím přepsána na stroji, přičemž ani jedna věta nezůstala nezměněna a sotva která zůstala na svém původním místě; přibyly četné nové pasáže, nemálo z původních, zčásti rozsáhlých, bylo přísně škrtnuto. V průběhu této pracovní etapy, kterou Adorno začal 8. října 1968, se opět vzdal členění na kapitoly. Na jejich místo nastoupil souvislý text, jenž měl být členěn pouze mezerami; byl dokončen 5. března 1969. Tři kapitoly ze starší verze zůstaly mimo hlavní text; dvě z nich, Hesla a Situace, byly korigovány rovněž ještě v březnu, přepracování poslední kapitoly, Metafysiky, mohlo být skončeno 14. května. V dalších týdnech vznikly pak ještě četné doplňky, jež by našly své místo v hlavním textu ve třetí pracovní etapě, zčásti by též nahradily pasáže, které Adorna ještě neuspokojovaly. Poslední datovaný text je z 16. června 1969.

Forma výkladu, která možná nemálo ztíží recepci knihy, neplyne pouze z její fragmentárnosti. Při práci na druhé verzi stál Adorno před úkoly, které v takové podobě nepředvídal. Týkaly se jak dispozic textu, tak především otázek vztahu mezi výkladem a jeho předmětem. Adorno k tomu vypovídá v dopisech: „Je zajímavé, že se mi při práci z *obsahu* myšlenek vnucovaly určité konsekvence pro formu, které jsem dlouho očekával, jež mě nyní nicméně překvapily. Jde zcela prostě o to, že z mého teorému, že není nic filosoficky „první", nyní též plyne, že v obvyklém sledu stupňů nelze vybudovat argumentační souvislost, nýbrž celek se musí sestavit z řady dílčích komplexů, jež jsou téměř rovnocenné a uspořádané soustředně na stejném stupni; idea musí vyplývat z jejich konstelace, nikoli sledu." V jiném dopise o potížích výkladu v Estetické teorii píše: „Záležejí [...] v tom, že pro nějakou knihu téměř neopominutelný sled toho, co předchází a co následuje, se ukáže pro věc tak neúnosný, že kvůli tomu dispozice v tradičním smyslu, jak jsem ji ještě dosud sledoval (i v Negativní dialektice), se ukázala jako neproveditelná.

Tato kniha se musí psát téměř soustředně v rovnocenných, parataktických částech, které jsou uspořádány kolem středu, jejž vyjadřují svou konstelací." Problémy parataktické výkladové formy, jak je představuje poslední verze Estetické teorie, aniž se tím Adorno již chtěl spokojit, jsou objektivně podmíněny: je to vyjádření vztahu myšlení k objektivitě. Filosofická parataxe se snaží vyrovnat s Hegelovým programem čistého nahlížení tím, že věci nedeformuje násilím subjektivního preformování, nýbrž nutí k vyslovení jejich němost a neidetičnost. Adorno osvětlil důsledky řadícího postupu na Hölderlinovi, když o své vlastní metodě poznamenal, že se jí velmi těsně dotýká estetických textů pozdního Hölderlina. Ale teorie, kterou inspiruje *individuum ineffabile* a která by v neopakovatelnosti, nepojmovosti chtěla napravit to, co mu natropilo identifikující myšlení, upadá nutně do konfliktu s abstraktností, k níž je však jako teorie nucena. Adornova estetika je svým filosofickým obsahem určena k formě parataktického výkladu, tato forma je však aporetická: vyžaduje řešení problému, o jehož konečné neřešitelnosti v médiu teorie Adorno nepochyboval. Zároveň však zůstává závaznost teorie spjata s tím, že myšlenková práce a úsilí neupouštějí od řešení toho, co je neřešitelné. Na takové paradoxnosti by mohlo založit určitý model i receptivní úsilí. Nesnáze, které se staví proti πόρος, proti přímému přístupu k textu Estetické teorie, by nemohlo odstranit ani další přepracování, bezpochyby by v něm však byly především důkladně artikulovány, a tím zmenšeny. – S třetí pracovní etapou, v níž by Estetická teorie našla svou závaznou formu, chtěl Adorno začít ihned po návratu z dovolené, která však byla jeho poslední.

Předložené vydání, jež si nečiní nárok být vydáním kriticko-historickým, obsahuje úplný text poslední verze. Vynechány byly pouze takové pasáže z nadiktované verze, jež nebyly začleněny v druhé pracovní etapě; také tam, kde je Adorno výslovně nepřeškrtl, je nutno je brát, jako by je zamítl. Určitý počet menších fragmentů, jež zůstaly nezkorigovány, byl naopak kvůli své pregnantnosti zařazen do Paralipomen. Zkorigovaný první nástin, kterého se však Adorno vzdal, byl otištěn jako dodatek; jeho věc-

ná závažnost jej nedovolila vyloučit. – Zachovány byly zvláštnosti pravopisu. Též interpunkce, která ještě rozsáhle sleduje rytmus mluvené řeči a pro tisk by ji Adorno bezpochyby přiblížil obvyklým pravidlům, zůstává nezměněna. Manuskript, který kvůli rukou psaným korekturám byl těžko čitelný i pro samého Adorna, způsobil, že příležitostně zůstaly anakolutické či eliptické formulace; v tomto směru byla naše korektura zdrženlivá. Editoři považovali u takových gramatických zásahů za závazné, aby se maximálně vyhýbali konjekturám, i když text k tomu často sváděl svým opakováním, místy i rozpory. Četné formulace a pasáže, o nichž editoři byli přesvědčeni, že by je Adorno změnil, byly převzaty beze změny. Opraveny byly pouze v takových případech, v nichž bylo třeba vyloučit významová nedorozumění.

Značné potíže přineslo uspořádání textu. Základem se stal důkladně zkorigovaný hlavní text, do nějž byly vloženy tři zmíněné přepracované, ale již neintegrované kapitoly. Část o Situaci (s. 28–50) – filosofie dějin *modernité*, v původní verzi první kapitola – musela být na poměrně dřívějším místě: centrum Estetické teorie tvoří zjištění, že pouze z vrcholu současného umění padá světlo na umění minulé. Podle jedné poznámky zamýšlel Adorno spojit kapitoly Situace a Hesla (s. 50–66); editoři s tím naložili přiměřeně. Připojení kapitoly Metafysika (s. 158–181) jako dodatku v části Záhadnost vyplynulo nutně z myšlenkového pochodu. – Jednotlivě musela být přemístěna řada odstavců. Tyto přesuny zvažoval většinou již sám Adorno v margináliích. Ve všech přesunech, jež editoři provedli, snažili se ještě zřetelněji zdůraznit parataktický princip výkladu v této knize, rozhodně ho neobětovat deduktivně hierarchické souvislosti výkladu. – Fragmenty, které editoři pojali jako Paralipomena, jsou zčásti dodatečně napsané vložky, zčásti takzvané separátní opisy: z původního textu vyčleněné pasáže, jež měly dostat své definitivní místo jinde. Integrace těchto fragmentů do hlavního textu se ukázala jako neproveditelná. Adorno vyznačil jen zřídka přesněji místo, k němuž byly myšleny, téměř vždy se k jejich začlenění nabízí více míst. Kromě toho by zařazení těchto textů vyžadovalo nutně formulaci spojovacích vět, k nimž se editoři necítili oprávněni. Paralipomena uspořádali editoři. – Rovněž po-

drobný obsah a živá záhlaví jsou doplňkem editorů, mohli se ovšem u jednotlivých názvů často opírat o „*headings*", krátká obsahová hesla, jimiž Adorno opatřoval většinu stránek rukopisu.

Jako motto Estetické teorie měl sloužit tento úryvek z Friedricha Schlegela: „V tom, co se nazývá filosofií umění, chybí obvykle jedno z obou; buď filosofie, nebo umění." Adornovým úmyslem bylo věnovat knihu Samuelu Beckettovi.

Editoři děkují Elfriedě Olbrichové, dlouholeté Adornově sektretářce, která text rozluštila a opsala.

Červenec 1970

V druhém vydání byl přemístěn jeden krátký odstavec, který byl kvůli přehlédnutí předtím zařazen špatně. Kromě toho editoři opravili jen několik tiskových chyb.

Nově je zde však věcný rejstřík; byl zpracován v semináři pro obecnou a srovnávací literární vědu Svobodné university v Berlíně v souvislosti se cvičením o Estetické teorii, které vedl ještě v letním semestru 1971 Peter Szondi. I když je rozptýlení Adornova textu podle hesel neadekvátní, v případě hustě propletené struktury Estetické teorie může takový rejstřík poskytnout legitimní pomoc.

Prosinec 1971

Doslov k českému vydání

Již samotné jméno autora Estetické teorie vzbuzuje pozornost. Zní na první poslech italsky. V někom by mohlo vyvolávat i jiné asociace: Dorn znamená v němčině trn, osten, kdežto adorno v latině, italštině aj. znamená zdobím, jsem ozdobou. Oba tyto protichůdné významy se jeho osobnosti a dílu přičítají. Ve svém vídeňském období podepisuje své články a kritiky jménem Wiesengrund, z něhož v pozdější, „kultovní" podobě celého jména zbyla iniciála – Theodor W. Adorno. Italské jméno přejal po své matce: Maria Calvelliová-Adornová della Piana byla dcerou důstojníka z korsické, původně janovské šlechty, který se jako učitel šermu a stoupenec osvícenství usadil ve Frankfurtu nad Mohanem. Byla to vynikající pěvkyně, jež působila zejména ve vídeňské opeře. Jeho otec Oscar Wiesengrund, zámožný frankfurtský obchodník s vínem, byl židovského původu, avšak kolem přelomu století přešel k protestantismu. V bohaté, vzdělané a kulturní rodině žila ještě další hudebnice, výborná klavíristka teta Agáta. Všechny tyto rodinné předpoklady ovlivnily „Teddyho" dětství, mládí i další vývoj. Narodil se 11. září 1903 ve Frankfurtu, a když se záhy projevil jako zázračné dítě, zdála se být jeho dráha hudebního umělce předurčena. Od dětství se též hudebně vzdělává a ještě ve školních letech studuje soukromě hru na klavír a skladbu. Studuje přitom samozřejmě i na gymnáziu, které absolvuje o rok dříve, v roce 1921. Ihned se zapisuje na frankfurtskou universitu a studuje zde filosofii, hudební vědu, psychologii, sociologii, ale rovněž estetiku, tedy vesměs obory, v nichž později vynikl. Roku 1924, jako jednadvacetiletý, zakončuje studium disertační prací o Husserlovi. Adorno se v ní vyrovnával s fenomenologií v duchu svého prvního universitního učitele, novokantovce noetické orientace Hanse Cornelia. Je to práce dost nesamostatná, ale zároveň je ve značném rozporu s jeho předchozím,

a zejména následným zralým vývojem. Adorno se zabýval filosofií a estetikou již velmi záhy. Jako čtrnáctiletý gymnazista studoval po nedělích se svým o rok starším přítelem Siegfriedem Kracauerem, později význačným sociologem a filmovým teoretikem, Kantovu Kritiku čistého rozumu. Později ve svém eseji o Kracauerovi hodnotí tuto společnou četbu tak, že jí vděčí za víc než svým akademickým učitelům. Kracauer, který již tehdy znal Georga Simmela a Maxe Schelera, ho vedl k chápání filosofického díla jako silového pole, z hlediska jeho výrazových či mimoracionálních zdrojů, nikoli jako souladného systému, a vzbudil u něho zájem o sociální obsah díla, tedy jakousi konkretizaci filosofie. Ještě jako abiturient čte Lukácsovu Teorii románu, Blochův spis o utopii a kromě Kanta, Hegela a jiných již také Marxe. Vedle hudby se intenzivně zajímá též o literaturu a výtvarné umění; vyrůstá v prostředí moderního umění a je podstatně ovlivněn zejména expresionismem. V době vysokoškolského studia a jeho zakončování toto všechno však poněkud překryl corneliovský akademismus. Adorno byl na nejlepší cestě stát se universitním „mandarínem", tedy typem, proti němuž pak skoro celý život vehementně bojoval. V té době, roku 1923, však poznává své dva starší přátele, Maxe Horkheimera a Waltera Benjamina, kteří měli podstatný vliv na jeho další filosofický vývoj a pravděpodobně přispěli k pozdějšímu Adornovu obratu. Universitní studium ovšem potlačilo ještě jinou vrstvu tehdejší Adornovy všestranné a nezakotvené osobnosti – jeho hudební zájmy. Ty se naopak zcela uvolňují v dalších dvou letech, 1925–1926, kdy se Adorno rozhodl odejít do Vídně a studovat tam klavír a skladbu. Je to období jeho důkladného poznání vídeňské školy, celého vídeňského kulturního života a atmosféry města, které zanechalo v jeho životě trvalé stopy. Seznamuje se nejen se svým učitelem a okamžitým přítelem Albanem Bergem, ale i s Arnoldem Schönbergem a dalšími význačnými hudebníky. Kromě hudby poznává i literaturu, zejména spisovatele Karla Krause, z jiných oblastí také podstatně psychoanalýzu. Je to období horečné hudební kritiky a publicistiky; v letech 1921–1931 napsal více než stovku článků, z toho podstatnou část právě ve Vídni. Toto období, jež znamenalo jeho trvalé sepětí s vídeňskou

školou, však končí i zklamáním. Stal se sice výborným klavíristou a byl i zručným skladatelem (připomeňme mj. jeho modelování hudebního díla v Mannově románu Doktor Faustus), ale uvědomil si, že umělec z něho již nebude. Byl tím však dokonale vybaven pro jednu ze svých profesí – muzikologii. Jeho osobní krize, která začala koncem universitního studia, krize rodinná či náboženská (Adorno se vyvíjí přes protestantismus až k bezvěrectví a marxismu) ani politická (zůstává sice na straně levice, ale ztrácí iluze o možnosti pokrokového vývoje v tehdejším Německu) se vídeňským pobytem sice nevyřešila, ale přesto došlo k podstatnému posunu: Adorno se rozhoduje pro universitní dráhu ve svém rodném a milovaném Frankfurtu. Rok po návratu z Vídně podává opět u Cornelia habilitační práci (Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre, 1927, in Gesammelte Schriften, sv. 1, Frankfurt 1973). Tato práce o Kantovi a Freudovi, která měla být zhodnocením či kritikou teorií nevědomí, zejména psychoanalýzy, a měla nastínit jakousi filosofickou teorii nevědomí, je rozporuplná. Je poplatná původnímu zadání a záměru pracovat s corneliovským úzce noetickým přístupem, ale zároveň v ní vystupují i protichůdné vlivy a tendence, jako je marxismus či snaha interpretovat psychoanalýzu šířeji. Možná i proto, přes snahu M. Horkheimera, který byl předtím Corneliovým asistentem a v roce 1925 se u něho habilitoval, práce neuspěla. Jako by se rozplýval i další plán – universitní kariéra. Adorno však pokračuje v hudební publicistice, v dalších aktivitách i v dalším studiu. Výsledkem je podání druhého habilitačního spisu, po odchodu Cornelia do penze tentokrát u teologa Paula Tillicha, s nímž se Adorno velmi spřátelil. Roku 1931 se tedy stal soukromým docentem frankfurtské university (za dílo Kierkegaard. Konstruktion der Ästhetik, 1. vyd. Tübingen 1933, nyní GS, sv. 2). Jde již o vyzrálé dílo a první větší Adornovu publikaci. Ironičtí kritikové poznamenávají, že je zde více Adorna než Kierkegaarda. Ostatně Adorno sám později hodnotí tuto svou práci s kritickým odstupem, ale trvá na tom, a právem, že v ní jsou již naznačeny základní motivy a koncepce jeho další filosofie i estetiky a kromě Kierkegaardovy „metody zoufalství" se zde konstituuje záliba v parado-

xu, a dokonce i základní „výkladová" forma – esej. Dvouleté období, které následuje, je obdobím více než intenzivní činnosti. V roce 1931 zahajuje Adorno přednášky na frankfurtské universitě parafrázemi své habilitační práce. Tématem jeho prvního semináře je text Lukácsovy Teorie románu. Následují přednášky a semináře z teorie poznání, dějin filosofie, hudební vědy a filosofie umění. Vstupní přednáška nazvaná Aktuálnost filosofie (podle dobového svědectví provázená recitací a hrou na klavír) vykazuje stejně jako práce o Kierkegaardovi nebo pozdější přednáška pro frankfurtskou Kantovu společnost Ideje dějin přírody rozhodující vliv W. Benjamina, zejména jeho spisu Původ německé truchlohry.

Přestože jeho celoživotním přítelem a později i přímým spolupracovníkem a spoluautorem (srv. Dialektika osvícenství aj.) byl Max Horkheimer, Adorno se ještě v těchto letech nestal členem Ústavu pro sociální bádání (Institut für Sozialforschung), který byl založen v polovině dvacátých let. Do Ústavu přijal Horkheimer jako jeho ředitele Ericha Fromma a místo W. Benjamina, kterého doporučoval Adorno, dal Horkheimer přednost germanistovi Leo Löwenthalovi. Ústav v té době připravoval velkou sociologickou studii o autoritě a rodině jako příspěvek k marxisticky orientované sociologii. Jiný směr bádání zde představovala psychoanalýza. Estetika, která se stala tak důležitou pro pozdější profil Ústavu, v něm ještě neměla téměř místo. Převažovala marxistická ekonomie (Henry Grossmann a Friedrich Pollock). Je zajímavé, že zde měl seminář i Karl Mannheim, který působil na frankfurtské universitě a nedávno předtím vydal své stěžejní dílo Ideologie a utopie. Toto dílo Adorno ostře kritizoval nejen ve své recenzi, ale i v přednáškách a diskusích. Považoval je přímo za škodlivé vzhledem k sociologickým snahám a sociální filosofii Ústavu. Kritický byl i jeho názor na E. Fromma a pozdějšího člena Ústavu Herberta Marcuseho. Adorno nebyl sice svým zájmem o filosofii a estetiku na Ústavu závislý, nechtěl si však Horkheimera ani pohněvat, ani ho uvolnit z marxistického (tím tehdy rozuměl skoro výhradně Lukácse) a asi i svého vlivu. Adorno se tak přímo nepodílel ani na koncepci Ústavu, ani na koncepci jeho Časopisu pro sociální bádání (Zeitschrift für Sozi-

alforschung). S ním pouze volně spolupracoval – v 1. čísle, jež vyšlo na podzim 1932, referoval Löwenthal o literatuře a Adorno o hudbě (kromě recenzí to byla i studie Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, později, roku 1936, sem přispěl studiií Über Jazz). Jako universitní pedagog byl též členem frankfurtského kroužku profesorů, spolu s Tillichem, Mannheimem, sociálnědemokratickým, ale protimarxistickým ekonomem Adolphem Loewem a dalšími. Již dříve spolupůsobil při frankfurtských hudebních koncertech Hermanna Scherchena propagací skladeb a autorů vídeňské školy. V roce 1933 však kariéra oblíbeného a úspěšného universitního pedagoga a výrazné postavy frankfurtského filosofického a kulturního života skončila. Adorno byl jedním z prvních, koho postihl nacistický zákaz pedagogické činnosti, údajně v den jeho třicátých narozenin. Odchází se svou frankfurtskou přítelkyní a pozdější ženou Gretel Karplusovou nejprve do Berlína a pak po určitém váhání do Anglie, kde mu studijní pobyt zajistil díky svým přátelům jeho otec. Když se zde Adornovo úsilí o universitní dráhu ukáže jako marné, emigruje roku 1938, po posledních prázdninách strávených s rodiči v Německu, na Horkheimerovo pozvání do USA. Teprve zde se stává poprvé členem Ústavu, který Horkheimer přemístil nejdříve do Ženevy a Paříže a pak do New Yorku. Jeho prvním úkolem je vést hudební část Lazarsfeldova projektu výzkumu rozhlasového programu (Radio Research Project). I když značnou část svých hudebních recenzí a kritik Adorno publikoval již dříve právě v rozhlase, spolupráce s Paulem F. Lazarsfeldem vázla. Adorno se proto později podílel na výzkumu autoritářské osobnosti (srv. The Authoritarian Personality, I/122). Roku 1944 začíná psát své nejproslulejší a možná nejzdařilejší dílo Minima Moralia (1. německé vydání r. 1951). Z amerického rozhlasového výzkumu těží též ve svém Úvodu do hudební sociologie z roku 1962. V USA vznikla a v roce 1944 byla rozmnožena i první verze Dialektiky osvícenství, Adornovy a Horkheimerovy později proslulé, jediné společné práce; první německé vydání pak vyšlo v Nizozemsku v roce 1947. Spolu s Negativní dialektikou (1966) tvoří zásadní kritiku Kanta, ale i jeho pozitivní zhodnocení. V jednom svém rozhovoru z pozdějších let líčí Marcuse mírně iro-

nicky atmosféru a personální konstelaci v Ústavu z té doby: „Ředitelem Ústavu byl Horkheimer. Byl to nejen důkladně vzdělaný filosof a sociolog s rozsáhlými znalostmi, nýbrž i finanční génius schopný zajistit materiální základnu Ústavu jak v Německu, tak později i v USA: veliký člověk... Pak tu byl Adorno – génius. Musím ho nazvat géniem, protože jsem nikdy nepoznal nikoho, kdo byl tak doma ve filosofii, sociologii, psychologii, hudbě či kdekoli – byl prostě úžasný. Co řekl, mohlo se bez jakékoli změny tisknout. Pak zde byli ti, na které se neprávem zapomnělo: Leo Löwenthal, literární kritik Ústavu, Franz Neumann, brilantní filosof práva; Otto Kirchheimer, rovněž významný odborník ve filosofii práva, a zejména Henry Grossmann, vynikající ekonom a historik a nejortodoxnější marxista, s jakým jsem se kdy setkal... Důležitějším pro ekonomické analýzy byl však v Ústavu Friedrich Pollock, který byl, pokud vím, první, kdo hájil tezi, že neexistují žádné nutné vnitřní důvody pro ekonomické zhroucení kapitalismu."[87]

Do Německa se Adorno vrací v roce 1949, sice do rodného Frankfurtu, ale do prostředí značně nepřátelského: mezi profesory, kteří víceméně loajálně sloužili nacismu, ale nyní se vydávali za jeho oběti a v emigrantech spatřovali válečné vítěze a často se ani netajili svým antisemitismem a antidemokratismem. Proto nepřekvapuje, že Adorno byl jmenován řádným profesorem frankfurtské university až roku 1957, což ještě někteří doprovázeli ironickým komentářem, že nešlo o normální profesuru, nýbrž spíše o akt nápravy, dnes bychom řekli rehabilitace.

Ale Adorno získává přesto neobyčejný vliv na německou inteligenci, uměleckou kritiku a nakonec i respekt universit. Stává se nejprve spoluředitelem a roku 1959, po odchodu M. Horkheimera, ředitelem Ústavu, roku 1963 a 1965 byl zvolen předsedou Německé sociologické společnosti. Poválečná léta jsou též obdobím jeho vrcholné publikační činnosti. Znamená to desítky menších i rozsáhlých prací z filosofie, sociologie, muzikologie, etiky či estetiky. Kromě již jmenovaných uveďme přednostně Philosophie der neuen Musik (1949), Versuch über Wagner (1952), Prismen (1955), Zur Metakritik der Erkenntnistheorie (1956) Mahler (1960), Sociologica I a II (spolu s Horkheimerem, 1955

a 1962), Jargon der Eigentlichkeit (1964), Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (1967), Berg (1968); jeho kritiky a články vycházejí též v různých výborech, z nichž nejproslulejší jsou jeho literární eseje Noten zur Literatur (I – 1957, II – 1961, III – 1965); četné jeho články, studie i větší práce, včetně Estetické teorie či Noten IV, vycházejí po jeho smrti.

Sympatie, ale i antipatie vůči Adornovi vrcholily proslulým sporem o pozitivismus či studentskými bouřemi v letech 1968–1969. Adorno, který svými kritickými díly inspiroval studentskou mládež k „její" revoluci, čelil jako reprezentant university i jako nonkonformní intelektuál jejich rozhořčení (spílaly mu prý i studentky a někteří jeho dřívější stoupenci se ho zříkali, ujala se též metafora „otcovraždy"), když je odmítl vést na barikády. Zároveň znovu ztrácí místo na universitě. Vyčerpaný společenskými událostmi, ale též intenzivní prací, zejména na Estetické teorii, umírá Adorno 8. srpna 1969 při svém prázdninovém pobytu ve švýcarském Wallisu.[88]

Okolnostmi vzniku a vydání Estetické teorie se důkladně zabývá doslov německých editorů. Pokusíme se zde proto alespoň v krátkosti věnovat pozornost jiným jejím stránkám. Ovšem i z hlediska geneze Estetické teorie je zřejmé, že měla delší prehistorii, že záměr napsat speciální systematické dílo o estetice vznikal daleko dříve. V každém případě má Estetická teorie své předchůdce, výrazně již v práci o Kierkegaardovi, dále v díle Beze vzoru, jehož další titul zní Parva Aesthetica (mezi „drobnosti" sem ale patří také proslulá stať Umění a umělecké druhy nebo Teze o sociologii umění), a neobyčejné množství monografií, článků, úvah, portrétů či recenzí z jednotlivých uměnověd a umělecké kritiky, které se dlouho považovaly, vlastně až do Estetické teorie (a činil tak i sám Adorno), za Adornovu estetiku. Jak se ukázalo, ne zcela právem. Tyto práce mohly a mohou ovšem být jejím předpokladem, částí i konkretizací.

Také proto není snadné najít k Estetické teorii nějaký klíč. Každý je v nějaké míře úzký a jednostranný. Přesto zkusme začít *paradoxem*, a to nikoli jen jako Adornovým oblíbeným prostředkem, ale jakýmsi principem: celou jeho Estetickou teorii (a nejen

ji) a přístup k ní lze totiž považovat za jeden velký paradox. Přestože práce není dokončena, její třetí pracovní verze, jako verze poslední ruky, má nesporně systematický ráz (třebas v souvislosti a postupu od obecné estetiky k teorii umění v „kapitolách" o kategoriích ošklivosti, o přírodním krásnu, o krásnu uměleckém aj.) a v konečné podobě by tento rys pravděpodobně ještě zesílil. Zároveň však Adorno nejen programově, ale i fakticky usiluje o rozbití systému, a z velké části se mu to i daří. A nejde jen o vnější stránky – omezení až likvidace kapitol, paragrafů a jiného členění –, ale zejména o vnitřní napětí, záměrné rozpory a protimluvy, o zásadní narušení nějaké hierarchie problémů či pojmů, o jejich „parataktické" řazení a otevřenost v jednotlivostech i v celku. Zároveň toto nelze považovat za nějakou nekonzistentnost. Adorno vědomě stupňuje paradox až k dialektice extrémů jako metodě zkoumání i výkladu. Řešení přitom nehledá ani na straně některého z extrémů, ani v jejich mechanickém středu, nýbrž v jejich překonání. Že to připomíná Hegela a že pojetí paradoxů či extrémů nemá daleko ke Kantovým antinomiím? Oběma se Adorno zabýval již od mládí, stále se k nim vracel, své názory na ně varioval a posunoval až do posledních prací. Již ve spise o Kierkegaardovi podal zásadní kritiku Hegela (možná i proto si Kierkegaarda zvolil), ale Hegela zde i později, naposled v Estetické teorii, též „rehabilituje", domýšlí zejména jeho negativní principy, vztah bytí a nebytí, identity a neidentičnosti aj. Kritiku, ale i ocenění Kanta, především jeho racionalismu, a ovšem i koncepce estetického postoje, pak přináší především Adornova (a Horkheimerova) kritika osvícenství (opět od Dialektiky osvícenství přes Negativní dialektiku až po Estetickou teorii). Kant a Hegel nepochybně ovlivnili Adornovy názory, koncepce a pojmy a patřili mezi podstatné zdroje jeho estetiky a filosofie, možná více než Marx. Stačí snad za všechny připomenout jednu z klíčových Adornových koncepcí autonomie a heteronomie umění, v níž neváhá využít Kantových a Hegelových termínů věci, resp. bytí o sobě, pro sebe a pro jiné, aby mohl obě sféry umění a uměleckého díla jemněji diferencovat. Vlivů a zdrojů bylo ovšem více. Z klasické filosofie to byla nikoli nepodstatně (opět v souvislosti s autonomií a heteronomií, ale i jedinečností díla)

též například Leibnizova monadologie. Kromě zdrojů, které jsme uvedli výše (Kracauer, Bloch, Lukács, Benjamin), to byla jistě i fenomenologie, psychoanalýza a další filosofické, estetické a vědní proudy první poloviny 20. století. Hlavně však utvářelo Adornovu osobnost a estetiku samo umění, především hudba a literatura. O Adornovi se říká, že znal každou notu od Bacha po Schönberga, nebo obdobně, že byl údajně jedním z nejsčetlejších lidí své doby, a zřejmě to platí i o výtvarném umění (srv. výše Marcuseho). A nebude to nadsázka, když doplníme, že zřejmě znal „každou notu" i po Schönbergovi nebo každé literární dílo po Krausovi. Dosvědčuje to mimo jiné opět Estetická teorie množstvím drobných analýz, příkladů, odkazů, často velmi speciálních až důvěrných (typu *Recherche*). Estetická teorie předkládá i určitý obraz Adornových lásek a obdivů – k Proustovi, Beckettovi, Celanovi, ale rozporně třeba i ke Georgeovi či Brechtovi, v hudbě zejména ke Stockhausenovi, Boulezovi a dalším – rozumí se kromě vídeňské školy – a z dřívějších skladatelů zejména k Mahlerovi či Beethovenovi. Adorno je právem hodnocen jako teoretický a uměleckokritický reprezentant moderního umění. A opět, vztah moderny a klasiky chápe Adorno jako antinomii, paradox, a Estetická teorie přináší jeho řešení, možná ne jediné, ale rozhodně inspirující a moudré.

Kromě uvedených zdrojů a proudů, fenomenologie a psychoanalýzy (především Freudovy; k Adlerovi, Jungovi či Frommovi se stavěl kritičtěji), Adorno čerpal i z dalších a byl jistě dobře informován o strukturalismu (až do jeho nejnovějších francouzských podob), sémiotice, nacházíme odkazy a ohlasy i na hermeneutiku, ikonologii aj. Ke všem těmto směrům či osobnostem je Adorno kritický (připomeňme teorii vrstev uměleckého díla, proti níž klade svou a Benjaminovu dialektiku díla), ale zároveň z nich leccos uznává a přejímá. Jeho vztah ke Kantovi a Hegelovi lze proto považovat za jakési paradigma. Platí to totiž také o inspiracích, které Adorna ovlivnily zřejmě nejhlouběji, o Benjaminovi a Marxovi, resp. Blochovi a Lukácsovi. Od roku 1935 se datuje rostoucí odstup vůči Benjaminovi, především k jeho pojetí reprodukovatelnosti umění ve 20. století. Ještě více se to týká Lukácse. Obojí dokládá opět Estetická teorie. A pokud jde o Mar-

xe a marxismus, v Adornově díle, zvláště předválečném, lze jistě nalézt ortodoxní až krajní pasáže a postoje, někdy dokonce i celé práce. Čteme-li však nezaujatě právě Estetickou teorii (platí to však i o četných dalších pracích), jsou zde z marxismu spíše jednotlivosti, trocha rétoriky o výrobních silách a vztazích apod., troufáme si proto tvrdit, že celkové zaměření a obsah tohoto díla jsou výrazně mimomarxistické: svou otevřeností, svým důrazem na autonomnost a duchovní povahu umění. Nezanedbatelný je v tomto směru i jeho ostře kritický a ironický postoj k oficiálnímu marxismu, „aparátčíkům" a ideologii celého „východního bloku". V zájmu objektivity je ovšem třeba dodat, že neméně kritický byl Adornův vztah k oficiální kultuře západního světa, zejména k jeho kulturnímu průmyslu. Považoval je, opět v duchu frankfurtské kritické teorie, stejně jako celý tento svět, za řízený, manipulovaný, barbarský, za svět masové kultury televizních a jiných médií. Jeho pozitivní projekty byly vesměs utopické, jeho kritika možná přehnaná, ale sugestivní a v mnohém diagnosticky přesná. Adornův důraz na autonomii umění je zároveň proti jeho jednostranné samoúčelnosti, např. l'art pour l'artismu, vyvažován jemným a únosným akcentem na společenské souvislosti umění, opět v duchu frankfurtské sociologické teorie. Celá Adornova činnost po druhé světové válce ukazuje, že nebyl nějakým ideologem sociální revoluce, ani studentské, i když mu jistě šlo o nápravu společnosti a zejména její kultury. V tomto smyslu je významným (možná jedním z nejvýznamnějších) teoretikem a kritikem evropské společnosti a její kultury druhé poloviny 20. století. Jestliže je pro něho něco celoživotním vzorem revolučnosti, pak je to hudba Schönbergovy vídeňské školy. S jistou mírou rizika lze tedy zobecnit, že Adorno jde ve své filosofii a estetice jaksi *napříč* různými kulturními, teoretickými či estetickými směry 20. století. Najdeme u něho dokonce i styčné body s postmodernou (srv. např. pasáže o ošklivosti, přírodním krásnu, vznešenosti apod.), ale na druhé straně je až „nemoderně" konzervativní. Nebo snad klasický? Jak to již o něm konstatovali četní autoři, Adorno ve své radikální kritice osvícenství, jako jednostranného následku vědy, techniky, racionalismu a kapitalismu (opět styčný bod s postmodernou), je

i radikálním, možná posledním osvícencem (v tom zase vidíme podstatný rozchod s postmodernou).

Zvláštnosti Adornova „systému" záležejí též v tom, že jde napříč nejen různými směry, ale i obory estetiky: jeho estetika není ani vyslovenou noetikou, ani ontologií či axiologií, ani jen obecnou estetikou či jen teorií umění. Se všemi se však stýká, má dokonce i dosti překvapivé kontakty s teologií umění (srv. pasáže o zjevení v uměleckém krásnu, o mýtu, „nejmenším" přechodu aj.), byť příslušně sekularizovanou.

Konečně pocit systému a systémovosti vyvolává Adornova Estetická teorie ještě jedním svým rysem: jako by v ní téměř neexistovaly nejen základní, nýbrž i velmi detailní problémy, kterých by se alespoň stručně nedotkla. Zároveň, protože navzdory značnému rozsahu je text opravdu torzovitý a tezovitý, vzniká dojem, že by se mohl neomezeně rozrůstat. Nesvědčí právě i to o jeho otevřenosti a podnětnosti?

Adorno byl autor nejen rozporný, ale i velmi vlivný a plodný. Jeho sebrané spisy (Gesammelte Schriften, Frankfurt 1973–1997) čítají třiadvacet svazků. Ale v jeho pozůstalosti ve Frankfurtu, v Adornově domě (jeho paní Gretel zemřela roku 1996), v domě jeho editora Rolfa Tiedemanna, v Ústavu pro sociální bádání a nyní i v novém vzniklém Adornově archivu je ještě mnoho nezpracovaného materiálu.[89] Obojí je zřejmě stále zdrojem neutuchajícího zájmu o jeho dílo a osobnost, zdrojem enormního množství pojednání, monografií, sborníků, překladů, nového a nového vydávání Adornových prací, podivně kontrastujícího s častým tvrzením o jeho pouze historickém významu. Estetická teorie vyšla v Německu čtrnáckrát. A přeložena byla do angličtiny (dvakrát), francouzštiny (dvě vydání), italštiny a jiných jazyků, obdobně jako jeho další hlavní díla nebo výbory ze statí.[90] Do češtiny nebyla dosud přeložena žádná větší Adornova publikace. V druhé polovině 60. let vyšly v časopisech (Orientace, Sociologický časopis, Hudební rozhledy, Slovenská hudba aj.) jednotlivé překlady jeho statí muzikologických, méně již filosofických a estetických (Teorie polovzdělanosti či Teze k sociologii umění a další) a též několik rozhovorů s ním při jeho návštěvě v Praze a Bratislavě. Pak

již kvůli Adornovu celkově negativnímu postoji k „východnímu bloku", a k sovětské okupaci u nás zvláště, nevyšel oficiálně ani sborník z těchto časopiseckých překladů.[91] Překlad Estetické teorie je tedy téměř po třiceti letech překladem dalším, ale zároveň prvním velké Adornovy práce. K vydání je dále připraven překlad (Josefa Hlaváčka) Úvodu do sociologie umění a uvažuje se o dalších překladech stěžejních prací v dalších letech (Minima moralia, Dialektika osvícenství, výbor ze sociologických prací). Jistě je možné považovat Adorna za rozporného autora, ale to nic nemění na jeho významu a přínosu nejen pro německé, nýbrž i pro evropské a světové myšlení, na tom, že patří ke „klasikům" filosofie, etiky, sociologie, muzikologie a v neposlední řadě i estetiky 20. století.

Každý překladatel či editor jeho díla, ale i autor o něm píšící, narazí na problém Adornova *stylu a jazyka*. Téměř všichni jej zmiňují. Jeho znaky – esejismus, paradoxnost, parataxe, aforističnost (paradoxy, aforismy, sentence či maximy vybrané pouze z Estetické teorie by vydaly na dosti rozsáhlou a působivou sbírku), ale i expresivita, komplikovanost až esoteričnost, včetně přemíry cizích slov, na druhé straně i nesporně vysoká stylistická úroveň a brilance – se v Estetické teorii snad ještě stupňují. Možná i proto, že jde o dílo nedokončené. Editorský doslov naznačuje, že Adorno se zřejmě teprve chystal k závěrečné redakci a že by došlo k citelným úpravám. Pokud jde o celkovou podobu díla, lze téměř s jistotou říci, že Paralipomena a První nástin by do finální formy jako celek nevstoupily, ale i struktura a náplň některých „kapitol" (zejména vztahy „kapitol 1, 2, 10, 11 a 12") by se pravděpodobně též změnily; takto jde o editorskou podobu díla. A lze předpokládat i redukce či doplňky, přesuny pasáží a změny formulací v celém díle. Vyloučily by se tím zřejmé nejasnosti a opakování. Adornově Estetické teorii se však někdy vytýkají i opakování jiného typu, nebo dokonce to, že celá Estetická teorie vlastně opakuje, co již dříve napsal, a nepřináší tedy něco nového.[92]

Pokud jde o první výtku, jde podle mého názoru o pohled na problémy z různých stránek, v jiných souvislostech, tedy spíše o posuny, variace, související se základní Adornovou „metodou

výkladu". Z toho lze koneckonců pochopit též editorský záměr zařazení Paralipomen a Prvního nástinu, i když v nich někdy skutečně jde o opakování míst z Estetické teorie. Ale Paralipomena jsou přinejmenším i samostatnou a zajímavou četbou, jakoby nezáměrně exponující a pointující esenci Adornových myšlenek i stylu. Co se týká druhé výtky, v Estetické teorii najdeme opravdu četné obecnější problémy, pojmy, koncepty i koncepce, postřehy i formulace, a také reflexe o konkrétních dílech a autorech z dřívějších prací. Ale Estetická teorie přináší i jejich nezanedbatelnou syntézu, celkově novou souvislost, včetně pohledu obecně estetického, tedy přinejmenším jiný přístup a jiné hledisko, ostatně v německé i evropské estetice druhé poloviny 20. století dosti vzácné a těžko zastupitelné. Na celkovém obrazu a přínosu Adornovy Estetické teorie, jejího stylu a jazyka tyto výtky příliš nezmění. Je to jazyk velmi náročný, programově nešetřící nejen překladatele a editora, ale ani čtenáře. Zmínili jsme se již o Adornově bytostné inklinaci k eseji. Estetická teorie sice esejem není, ale až na výjimky je psána v esejovém stylu. Adorno spolu s Maxem Bensem pokládal esej za kritickou formu *par excellence* a věnoval mu i speciální „esej" (viz Esej jako forma v Noten zur Literatur I, GS, sv. 11, s. 9–33). Tato literární forma vyjadřovala totiž jeho odpor k systémům, zejména filosofickým, k systematickému, hierarchizovanému či analytickému výkladu. Esej je mu však i reflexí o díle či problému se snahou vytrhnout je z oficiálních a zkostnatělých pohledů, postupů a kategorií, s úsilím o překvapivé objevy nových souvislostí, s důrazem na zvláštnosti či jednotlivosti, jimiž ale má prosvítat obecnost (v tom se projevuje jedna z dalších Adornových antinomií: příklon, ale i odpor k tzv. nominalismu). Kromě již uvedených stylistických prostředků Adornova eseje – paradoxu, aforismu, parataxe – jsou to také sentence, elipsy, redukce, ale i nesčetná vkládání často několika vedlejších vět nebo naopak parataktických vsuvek, jako by autor chtěl komplikovat již beztak složité problémy a vyjadřování. V této souvislosti bije do očí enormní množství středníků a dvojteček, značná nepřehlednost vztahů zájmen k často velmi vzdáleným podmětům či předmětům, četné začátky vět typu „To, že..." atd., atd. Vedle převládajících dlouhých

až nekonečných period se však nečekaně objevují věty krátké, úsečné až holé. Vzácné jsou ozdoby, dominuje spíše strohost, redukce, odpor k rétoričnosti. Celkově v textu až na výjimky (např. exkurs o původu umění) chybí výklady či analýzy, přednost má jistá apodiktičnost, příklady místo argumentů, jakási intuitivní evidence (ve smyslu vhledů). A k tomu se přidávají ještě zvláštnosti lexika a terminologie – používání některých ustálených oblíbených výrazů, ale zároveň dosti variující, se synonymitou i homonymitou pracující terminologie – i pro němčinu abnormální výskyt substantivizovaných přídavných jmen a slovesných substantiv ve středním rodě a v neposlední řadě též poněkud překvapující expresivita lexika a mnoho dalších jazykových jevů. Můžeme se tázat po zdrojích takového stylu a jazyka. Jsou jistě v určité německé tradici obecně, ale u Adorna i ve zjevném vlivu některých autorů, z básníků asi Hölderlina a Rilka, z prozaiků nepochybně K. Krause, zanedbatelný není ani Nietzsche, podstatný vliv má jistě Benjamin, ale stejně nesporně je tento osobitý a svéprávný styl i výsledkem Adornova dlouhodobého a záměrného úsilí. Přes svou exkluzivitu ostatně výrazně ovlivnil jazyk německé umělecké kritiky, publicistiky i teorie v 50. a 60. letech. Lze jistě tvrdit, že Adornův styl a jazyk odpovídá jeho myšlení, kritice, teorii i estetice, jeho aporičnosti a paradoxům. Když Adorno roku 1962 odpovídal listu Deutsche Post na otázku, proč se po válce vrátil do Německa, uvedl, že chtěl zpět tam, kde žil v dětství, kvůli pocitu, že to, co se v jeho životě odehrálo, není ničím jiným než pokusem o obnovení dětství.[93] Toto vyjádření koresponduje i s teoretickými pasážemi o dětství a utopii v Estetické teorii. Domníváme se, že je lze pokládat i za určité vysvětlení celé jeho osobnosti a stylu, zjevného rozporu mezi demokratismem a až aristokratickým elitářstvím. Adornovo šťastné dětství bylo zřejmě motivací i této jeho hybné antinomie: nenávratný, ale jako kritérium žádoucí ideál vzdělané kulturní *měšťanské* společnosti je zdrojem kritiky buržoazní společnosti 20. století i zdrojem Adornovy kritické až pesimistické utopie.

Vzniká ovšem i otázka, co si počít s Adornovou Estetickou teorií, s jejími problémy, koncepty, jazykem z hlediska překla-

du. Snažili jsme se Adornův styl a jazyk zachovat. Nenahrazovali jsme například až na výjimky v textu cizí výrazy (jak to údajně učinil první anglický překlad). Nešli jsme však ani cestou výkladového překladu. I když jsme občas zjednodušovali, ponechali jsme i některá nejasná až nesrozumitelná místa (a není jich málo), protože jejich výklad podle našeho mínění patří mimo text – do interpretací odborných, kritických i čtenářských vůbec. Soustavně jsme sice nahrazovali významově neurčitá zájmena určitými podměty, předměty či odkazy, ale jen tam, kde jsme si byli jisti. V neurčitých případech jsme zachovali neurčitost. Také jsme soustavně nahrazovali uvedená slovesná a jiná substantiva substantivy ženského rodu, event. rozpisem typu „co je stále stejné". Adjektivním tvarům nebo substantivům středního rodu typu „zvláštno" jsme se až na výjimky vyhýbali, aby text nevypadal jako některý módní text naší publicistiky nebo předpověď počasí. Pokud jde o překlady terminologie, obecné i speciální Adornovy, úvaha o ní by vydala na zvláštní pojednání. Něco je naznačeno v našich poznámkách, zčásti i ve Slovníčku cizojazyčných výrazů, zejména však v Česko-německém slovníčku.

V každém případě je právě zde nejvhodnější místo, abych poděkoval svým četným jazykovým i odborným konzultantům, většinou z FF UK v Praze: J. Stromšíkovi, P. Marešovi, T. Hlobilovi, A. Pohorskému, M. Procházkovi, J. Jandovi, M. Sobotkovi, R. Dykastovi, I. Vojtěchovi, J. Jiránkovi, J. Janouškovi, Vl. Zuskovi, V. Czumalovi a ovšem i trpělivé redaktorce D. Packové. Zvláštní dík patří R. Tiedemannovi, editoru Adornových spisů a řediteli Adornova archivu ve Frankfurtu nad Mohanem za jeho cenné informace a souhlas se všemi změnami pro český překlad Estetické teorie. A samozřejmě i příslušným grantovým agenturám, jež přispěly k únosnosti lhůt i honoráře.

České vydání vcelku zachovává uspořádání Estetické teorie podle 13. německého vydání z roku 1993, resp. podle posledního vydání v Sebraných spisech (sv. 7, 1997). Z tohoto přejímá i živá záhlaví a jmenný rejstřík. Dodržujeme členění do odstavců, oddělování „kapitol" či jiných celků většími mezerami, popřípadě vnitřními pomlčkami, nic z toho ovšem nečíslujeme ani neoz-

načujeme titulky v textu. Za základní části publikace pokládáme Estetickou teorii, Paralipomena (s podčástí o původu umění) a První nástin. Části shodně s originálem uvádíme na novou stránku a označujeme názvem podle obsahu. Odkazy a poznámky na rozdíl od originálu, kde jsou řazeny pod čarou, soustřeďujeme za vlastní text, resp. za Doslov k českému vydání, a doplňujeme podle zásad a v podobě, jak o nich informujeme v úvodu k nim. Podobně jako anglický překlad jsme v textu upravili cizí výrazy kurzivou a navíc vypracovali jejich slovníček, opět podle zásad v něm uvedených. Tento Slovníček cizojazyčných výrazů jsme považovali za potřebný kvůli jejich množství; až na malé výjimky jsme je nechtěli nahrazovat českými ekvivalenty. Od 2. německého vydání má Estetická teorie též pojmový rejstřík. Bohužel, a v tom sdílíme osud i důvody anglického a francouzského překladu, nebylo v našich fyzických a časových možnostech ani převzít rejstřík německý, ani vypracovat vlastní. Kompenzovali jsme jej však, jak doufáme, užitečným Česko-německým slovníčkem.

Prosinec 1997 *Dušan Prokop*

Poznámky a odkazy k literatuře

Poznámky a odkazy jsou číslovány průběžně ke každé části knihy a označeny nadpisy. Jde o tři druhy poznámek: vlastní Adornovy, poznámky editorů *(kurzivou v kulatých závorkách)* a poznámky překladatele *[kurzivou v hranatých závorkách]*. Existuje-li citovaná cizojazyčná literatura v českém překladu, používáme jej v textu a v poznámce uvádíme odkaz na české vydání. U poezie přidáváme v hranatých závorkách též původní německé názvy a znění textu; naše údaje již nepíšeme kurzivou. Zpětné odkazy označujeme arabskou číslicí poznámky a římskou číslicí části knihy (např. I/4). Relevantní části jsou označeny: I – Estetická teorie a II – Paralipomena, dále exkurs Teorie původu umění, První nástin a doslovy. Některá vysvětlení jsou také zahrnuta ve Slovníčku cizojazyčných výrazů (Scv). Terminologické výklady lze též srovnat s příslušnými hesly Česko-německého slovníčku (Čns).

(I)

Umění, společnost, estetika

[1] Srv. Helmut Kuhn, Schriften zur Ästhetik, München 1966, s. 236 an.

[2] *[Hned na prvních stránkách exponuje Adorno trs filosofických pojmů, jež pak užívá průběžně v celém dalším textu. Kromě zde uvedených výrazů „das bloß Daseiende, Bestehende" jsou to dále výrazy „Dasein", „Seiendes" a „Nichtseiendes", popřípadě „Vorhandensein"; překládám postupně jako jsoucno či existenci, jsoucnost, nejsoucnost, jsoucí a nejsoucí, popřípadě to, co je jsoucí či nejsoucí; „Dasein" rozhodně nelze překládat výrazem „pobyt", protože Adorno byl v programové opozici vůči Heideggerovi i v terminologii.*

Zachovává spíše klasické významy odvozované z Kanta či Hegela. „Dasein" na rozdíl od „Sein", popřípadě „Seiendes", je konkrétnější. Adorno to často zdůrazňuje i dalšími adjektivy: jsoucno běžné, pouhé, empirické atd. Blízké výrazy „Bestehendes" překládám daný, existující stav, status quo, ale i to, co trvá, a „Vorhandensein" jako být k dispozici, existování, existovat, výjimečně výskyt, vyskytovat se. Srv. též I/55.]

[3] *[V záhlaví tohoto odstavce i v dalším textu je výraz „Ursprung", který Adorno chápe ve významu, jejž odvodil z Benjaminova díla Původ německé truchlohry. Tento výraz, ale i výrazy s ním související, jako jsou „Ursprüngliches", „entspringen", „Entsprungenes", „entringen", „Entringendes" apod., se vyskytují i v dalším textu. Viz I/42, 79; srv. též exkurs Teorie původu umění.]*

[4] Srv. Theodor W. Adorno, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, 2. vyd., Frankfurt a. M., 1968, s. 168 an. *[Adorno se zde odvolává na svou proslulou studii Die Kunst und die Künste (Umění a umělecké druhy). Jde o jednu z jeho základních koncepcí, v níž navazuje na Benjamina a Croceho důrazem na východisko z konkrétního díla, ale zároveň koriguje „nominalismus" požadavkem obecných významů díla. Skepsi však projevuje vůči obecnému, tzv. nadřazenému či vyššímu pojmu (Oberbegriff) umění.]*

[5] *[„Stellung zur Objektivität" – srv. G. W. F. Hegel, Malá logika, Praha 1992, s. 85–162. Úplný výraz zde zní: postoj myšlenky k objektivitě.]*

[6] *[Jde o větu „Il faut être absolument moderne" (Je třeba být naprosto moderní) z básnické prózy A. Rimbauda Sezóna v pekle, oddíl Sbohem; česky viz výbor Má bohéma (přel. V. Nezval), Praha 1977.]*

[7] *[V textu jsou výrazy „Brechung" a „gebrochen", s nimiž souvisí i další trs velmi frekventovaných výrazů, jako jsou „Bruch", „Brüchigkeit", „Gebrochenheit", „Abgebrochensein" aj., které překládám celou škálou výrazů, jako jsou lom, zlom, křehkost, rozdvojenost či rozpornost, přerušení, narušení apod.]*

[8] *[Výraz „Andersheit" se vyskytuje v textu dost výjimečně; překládám jej buď jako jinakost, nebo stejně jako častější výraz „Anderes" – jiné, to, co je jiné; četné jsou zde také výrazy „Füranderes" či „Füranderessein", které překládám shodně jako bytí pro jiné.]*

[9] *[Tematický apercepční test (TAT) poprvé popsali Murray a Morganová v r. 1935. TAT je individuální projektivní test, který ukazuje některé z dominantních pudů, citů, komplexů a konfliktů osobnosti, jež si člověk neuvědomuje. Srv. H. A. Murray, Thematic apperception test, Bern 1972.]*

[10] Srv. Immanuel Kant, Sämtliche Werke, sv. 6: Ästhetische und religionsphilosophische Schriften, ed. F. Gross, Leipzig 1924, s. 54 an. (Kritik der Urteilskraft, § 2); česky: Kritika soudnosti, Praha 1975, s. 52.

[11] Tamtéž; česky tamtéž.

[12] Tamtéž, s. 55; česky tamtéž, s. 52.

[13] Tamtéž, s. 54; česky tamtéž, s. 52.

[14] *[V textu je výraz „Spielwerk", doslova hrací stroj či strojek, volněji hra. Jde zřejmě o narážku na proslulé místo z Horatiovy Poetiky: Básníci chtějí buď prospět, neb pobavit... Srv. Ars poetica (ed. V. Kubín), Praha 1974, s. 224.]*

Situace

[15] Srv. Stefan George, Werke, Ausgabe in zwei Bänden, ed. R. Boehringer, München u. Düsseldorf 1958, sv. 1, s. 294 („Eingang" k oddílu „Traumdunkel").

[16] Srv. Theodor W. Adorno, Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, 3. vyd., Frankfurt a. M. 1969, s. 159.

[17] *[Adorno dává z opozice vůči Heideggerovi zjevnou přednost cizímu slovu autentický, resp. autentičnost před německým „Eigentlichkeit", popřípadě „Echtheit". Oba výrazy lze překládat jako pravost, první ještě snad jako opravdovost, původnost apod. Nejběžnější český ekvivalent, autentičnost, právě zde ovšem nebylo možné použít. Viz T. W. Adorno, Jargon der Eigentlichkeit, GS, sv. 6, Frankfurt 1997.]*

[18] *[Comment c'est – viz I/55.]*

[19] Srv. Theodor W. Adorno, Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 4. vyd., Göttingen 1969, s. 19 an.

[20] *[V německém textu je výraz „Aussage" – viz T. W. Adorno, Jargon der Eigentlichkeit, c. d., sv. 6.]*

[21] Srv. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels,

ed. R. Tiedemann, 2. vyd., Franfurt a. M. 1969, s. 33 a passim; česky W. Benjamin, Původ německé truchlohry, in: Dílo a jeho zdroj (ed. R. Grebeníčková), Praha 1979, s. 255 a různě.

[22] Srv. Adolf Loos, Sämtliche Schriften, ed. F. Glück, sv. 1, Wien u. München 1962, s. 278, 393 a passim; česky srv. A. Loos, Řeči do prázdna (ed. B. Markalous), Praha 1929, s. 149.

[23] *[V textu je výraz „Machbarkeit", který souvisí s řadou dalších, jako jsou „Machen" (dělání), „Gemachtes" (to, co je uděláno), popřípadě „Artefakt"; překládám jej jako udělatelnost, to, co lze udělat. Trs těchto výrazů vyjadřuje Adornovu koncepci o vztahu díla a jeho tvoření, subjektu a zpředmětnění v objektu, event. i umění a přírody. Srv. též I/111.]*

[24] Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, ed. G. Fricke und H. G. Göpfert, sv. 1, 4. vyd., München 1965, s. 242 („Nänie").

[25] *[V německém textu je: „In deren Bild – keinem Abbild." Adorno důsledně a oprávněně rozlišuje mezi termíny obraz a odraz, resp. kopie apod. Viz též Čns.]*

[26] *[Adorno zde cituje z vlastního díla Ohne Leitbild, viz I/4 nebo GS, sv. 10.1.]*

[27] Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke. (Kleine Stuttgarter Ausgabe.) Sv. 2: Gedichte nach 1800, ed. Fr. Beißner, Stuttgart 1953, s. 3 („Gesang des Deutschen").

[28] Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1967, sv. 9, s. 723. („An die Nachgeborenen"): [„Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt"]; česky Budoucím, in: B. Brecht, Sto básní (ed. L. Kundera), Praha 1959, s. 217.

[29] Srv. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, ed. Y.-G. Le Dantec a Cl. Pichois, Paris 1961, s. 72: „Le Printemps adorable a perdu son odeur!" Srv. Ch. Baudelaire, Květy zla (přel. V. Nezval), Praha 1964, s. 137, z básně Chuť prázdnoty: Už není vonících a milovaných jar!; také Ch. Baudelaire, Čas je hráč (přel. Sv. Kadlec), Praha 1986, s. 135, z básně Touha po nicotě: Mně jaro nevoní, byť hýří, samý květ.

[30] *[Zřejmě narážka na Mefistofelova slova: „Jsem duch, jenž stále popírá!" Srv. J. W. Goethe, Faust (přel. O. Fischer), Praha 1982, s. 63.]*

[31] *[Adorno zde používá výrazu „Metier", tedy francouzského výrazu v německém tvaru, aby vyjádřil odlišnost řemesla či techniky v umění od řemesla mimo umění. V překladu nebyla jiná možnost než použít výrazu métier.]*

Ke kategoriím ošklivosti, krásna a techniky

[32] Srv. Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853.

[33] Srv. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, 2. vyd., Frankfurt a. M. 1969, passim.

[34] Arthur Rimbaud, Oeuvres complètes, ed. R. de Renéville a J. Mouquet, Paris 1965, s. 44 („Le Forgerom"); báseň Kovář, srv. „...jsem z chátry" in: A. Rimbaud, Verše (přel. V. Nezval), Praha 1956, s. 73, nebo „Jsem luza..." in: A. Rimbaud, Výbor (přel. Sv. Kadlec), Praha 1959, s. 27. Viz též Scv.

[35] *[...ein kleinster Übergang – nejmenší přechod – je důležitý motiv, který Adorno přejímá z Benjamina, i když poněkud oslabuje jeho původní teologický smysl. Srv. T. W. Adorno, Alban Berg. Meister der kleinsten Übergang, GS, Frankfurt 1997.]*

[36] Joseph von Eichendorf, Werke in einem Band, ed. W. Rasch, München 1955, s. 11 („Zwielicht"): [„Wolken ziehn wie schwere Träume"].

[37] Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Angelus Novus, Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt a. M. 1966, s. 229 an.; česky srv. Stručná historie fotografie, in: Fotografie 78, XXII, 1978, č. 1 (s. 68–69) a 2 (s. 64–65). Týž: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Schriften, ed. Th. W. Adorno u. G. Adorno, Frankfurt a. M. 1955, sv. 1, s. 366 an.; česky Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Dílo a jeho zdroj, s. 24 an.

[38] Srv. Max Horkheimer a Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, c. d., s. 128.

[39] *[V textu je výraz „der meinenden Sprache" – doslova mínící řeči; sjednocuji na výraz diskursivní řeč, který Adorno používá častěji a ve stejném smyslu. Možný by byl i výraz signifikativní řeč.]*

Přírodní krásno

[40] Kant, c. d., s. 172 (Kritik der Urteilskraft, § 42); česky Kritika soudnosti, s. 120.

[41] Tamtéž; česky tamtéž.

[42] *[„Ursprung ist das Ziel" – výrok K. Krause, který se stává mottem pro Benjamina i Adorna. Srv. pozn. I/3, 79.]*

[43] Srv. Rudolf Borchardt, Gedichte, ed. M. L. Borchardt a H. Steiner, Stuttgart 1957, s. 113 an.

[44] Friedrich Hebbel, Werke in zwei Bänden, ed. G. Fricke, München 1952, sv. 1, s. 12 („Herbstbild").

[45] Srv. Hölderlin, c. d., sv. 2, s. 120.

[46] Paul Valéry, Windstriche, Aufzeichnungen und Aphorismen, přel. B. Böschenstein aj., Wiesbaden 1959, s. 94. *[„Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses", in P. Valéry, Oeuvres, sv. 2, ed. J. Hytier, Paris 1966, s. 681.]*

[47] Rudolf Borchardt, c. d., s. 104 („Tagelied"): [„Tod, sitz aufs Bett, und Herzen horcht hinaus: / Ein alter Mann zeigt in den schwachen Schein / Unterm Rand des ersten Blaus: / Für Gott, den Ungebornen, stehe / Ich euch ein: / Welt, und sei dir noch so wehe, / Es kehrt von Anfang, alles ist noch dein!"].

[48] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, sv. 10; Vorlesungen über die Aesthetik, ed. H. G. Hotho, 2. vyd., Berlin 1842/43, 1. díl, s. 157; česky Hegel, Estetika I, s. 132.

[49] Tamtéž; česky tamtéž.

[50] Srv. Theodor W. Adorno, Drei Studien zu Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zu lesen sei, 3. vyd., Frankfurt a. M. 1969, s. 119 a s. 123 an.

[51] Hegel, c. d., 1. díl, s. 170; česky, c. d., I, s. 138.

[52] Tamtéž; česky tamtéž.

[53] Tamtéž, s. 180; česky c. d., I, s. 143.

[54] Tamtéž, s. 192; česky c. d., I, s. 148.

[55] *[„So-und-nicht-anders-Sein" – bytí/být tak a nejinak, takové a ne jiné bytí. Jazykově sice souvisí s výrazem „Sosein" („covitost" čili podstata, obsah objektu), ale u Adorna se blíží spíše výrazu „tako-*

vost" a stává se ekvivalentem pro Beckettovo „Comment c'est" – Jak je to –, jež Adorno ještě zvýrazňuje do Tak je to, popřípadě je spojuje s Beethovenovým a Schubertovým „muß es sein" – musí to být. Přijímá i Beckettovo „řešení" ve větách „il faut continuer" – je třeba pokračovat ze závěru románu Nepojmenovatelný.]

Umělecké krásno: „apparition", zduchovnění, názornost

[56] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 459 an.; česky viz Dílo a jeho zdroj, s. 102 an.

[57] Srv. Bertolt Brecht, Gedichte II, Frankfurt a. M. 1960, s. 210 („Die Liebenden").

[58] Srv. Hegel, c. d., 1. díl, s. 4; česky: Hegel, Estetika I, s. 77 „Člověk to činí (tj. mění vnější věci, jimž vtiskuje pečeť svého nitra), aby jakožto svobodný subjekt odňal také vnějšímu světu jeho ztuhlou cizost a aby v podobě věcí zakoušel pouze vnější realitu sebe sama."

[59] *[„Apparition" – Adorno záměrně používá v této pasáži francouzského výrazu, aby zdůraznil překvapivost uměleckého díla, dílo jako zjevení. Paralelně zde jdou i výrazy „Epiphanie" (epifanie) a „Erscheinung". V ostatním textu však „Erscheinung" znamená v naprosté většině jev, projev apod.; podobné je „Erscheinendes" – to, co se jeví, event. to, co se zjevuje.]*

[60] Srv. Leo Perutz, Der Meister des jüngsten Tages. Roman, München 1924, s. 199.

[61] Frank Wedekind, Gesammelte Werke, sv. 2, München u. Leipzig 1912, s. 142; srv. česky F. Wedekind, Procitnutí jara, Praha 1923. *[V Adornově textu je výraz „Wasserpistole". V českém překladu F. V. Krejčího k tomu poukazuje pasáž na s. 74, kde Ilse říká: „Nabil ji podle všeho vodou."]*

[62] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 465 an.; česky viz Dílo a jeho zdroj, s. 108 an.

[63] *[Kandinského dílo viz I/126.]*

[64] *[V originále je výraz Fleischgeist, jejž Wedekind uvádí v předmluvě ke své sbírce povídek Ohňostroj. Česky viz Praha 1932.]*

[65] Srv. Kant, c. d., s. 105, (Kritik der Urteilskraft, § 23); česky Kritika soudnosti, s. 82 *[„...vznešenost nemůže být obsažena v žádné smyslové formě...“].*

[66] Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland, München 1868, s. 190.

[67] *[V textu je výraz „Oberbegriff“; viz I/4.]*

[68] Hegelova doktrína uměleckého díla jako něčeho duchovního, kterou právem míní historicky, je jako jeho filosofie vesměs v sobě domyšlený Kant. Z nezainteresovaného zalíbení vyplývá vhled do estetična jako duchovna negací jeho opaku.

[69] Kant, c. d., s. 73; česky c. d., s. 63.

[70] Tamtéž, s. 53; česky tamtéž, s. 51.

[71] Srv. Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, passim.

[72] Srv. Martin Heidegger, Holzwege, 2. vyd, Frankfurt a. M. 1952, s. 7 an.; česky srv. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, Orientace III, 1968, č. 5, s. 55 an.

Zdání a výraz

[73] Srv. Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, 2. vyd., München u. Zürich 1964, s. 90 an.

[74] Srv. Hegel, c. d., 3. díl, s. 215 an.; česky Estetika II, s. 208.

[75] Srv. Theodor W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: Neue Rundschau 78 (1967), s. 586 an.

[76] *[V záhlaví i textu tohoto odstavce je výraz „Sprachcharakter“, který vyjadřuje Adornovo pojetí uměleckého díla jako specifické řeči, jeho výmluvnosti či schopnosti mluvit („Beredtheit“). Tato řeč či výmluvnost není však něco plynulého, snadného, nýbrž je spíše výrazem gesta, šifry až nevýslovnosti (srv. ineffabile v Scv), event. fragmentárnosti a rozpornosti díla. Souvisí též s Adornovým chápáním díla jako písma (Schrift) – viz I/87.]*

[77] *[„So ist es“ – viz I/55.]*

[78] Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, ed. E. Zinn, sv. 1, Wiesbaden 1955, s. 557 („Archaisches Torso Apollons“): [...„denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht“]; viz báseň Staroby-

lé torso Apollóna (přel. J. Pokorný), in: R. M. Rilke, ...a na ochozech smrt jsem viděl stát, Praha 1990, s. 149.

[79] *[„...wie es entspringt, sich entringt" – vychází z klíčového pojmu „Ursprung" (viz I/3) Benjaminova díla Původ německé truchlohry. Adorno zde i na jiných místech Estetické teorie charakterizuje původ jako originální vytržení se z daného stavu a přeskok do svobody.]*

[80] Srv. Theodor W. Adorno, Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, Wien 1968, s. 36.

[81] *[Adorno zde cituje poslední větu ze své studie Vers une musique informelle. Viz in Quasi una Fantasia, GS, sv. 16, Frankfurt a. M. 1997.]*

[82] *[„Intraception" a „intolerance of ambiguity" jsou výrazy z publikace The Authoritarian Personality – viz I/123.]*

Záhadnost, pravdivostní obsah, metafysika

[83] *[V názvu této „kapitoly" i v záhlaví některých jejích odstavců, jakož i v ostatním textu je velmi frekventovaný a klíčový Adornův termín „Wahrheitsgehalt", který souvisí s duchem a smyslem uměleckého díla. Překládám výrazem pravdivostní obsah, abych vyjádřil prvek procesu či pravděpodobnosti, který by výraz pravdivý obsah či obsah pravdy poněkud setřel.]*

[84] Srv. Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, 2. vyd., Frankfurt a. M. 1967, s. 352 an.

[85] Georg Trakl, Dichtungen, ed. W. Schneditz, 7. vyd., Salzburg, b. r., s. 61 („Psalm"): [„Es sind Zimmern, erfüllt von Akkorden und Sonaten."]; česky viz G. Trakl, Básně (přel. L. Kundera), báseň Žalm, Praha 1965, s. 88.

[86] Eduard Mörike, Sämtliche Werke, ed. J. Perfahl aj., sv. 1, München 1968, s. 835:

[Mausfallen-Sprüchlein
Das Kind geht dreimal um die Falle und spricht:
Kleine Gäste, kleines Haus,
Liebe Mäusin, oder Maus,
Stell dich nur kecklich ein
Heut nacht beim Mondenschein!

Mach aber die Tür fein hinter dir zu,
Hörst du?
Dabei hüte dein Schwänzchen!
Nach Tische singen wir
Nach Tische springen wir
Und machen ein Tänzchen:
Witt witt!
Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit.]
[Doslovný (filologický) překlad – D. P.]

[87] *[V záhlaví odstavce, v jeho textu a několikrát i v ostatním textu je slovo „Schrift", resp. „écriture". Kromě situačních významů spis, dílo apod. překládám zde i na některých místech jako písmo. Zavedený překlad pro „écriture" – rukopis, resp. psaní – zde nevyhovuje, protože u Adorna jde o zdůraznění uměleckého výtvoru jako něčeho záhadného. Srv. též I/76.]*

[88] *[Výraz „Entsprungenes" viz I/3, resp. I/79.]*

[89] *Srv. J. W. Goethe, Mignonina píseň 1 z románu Viléma Meistera léta učednická in: Spisů svazek čtvrtý, (přel. O. Fischer), Praha 1931, s. 165: „...pak zanechám tu šat svůj bílý, / svou čistou roušku, věnec, pás."]*

[90] *[„Comment c'est" – viz I/55.]*

Soudržnost a smysl

[91] *[Výraz „Stimmigkeit" označuje celou tuto „kapitolu" a podobně jako výrazy „Unstimmigkeit", popřípadě „stimmig", „unstimmig", je v ní i v ostatním textu Estetické teorie značně frekventovaný. Je to důležitý pojem, jímž Adorno charakterizuje formu, strukturu díla a jeho vytváření. Ekvivalentní jsou výrazy koherence či konzistence, kterých Adorno, i když řidčeji, rovněž užívá. Výjimečně překládám i jako souladnost či nesouladnost, souhlasný či nesouhlasný. Další význam je souvislost.]*

[92] Srv. Georg Lukács, Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg 1958, s. 15 a passim.

[93] Srv. Adolf Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855.

[94] Srv. Erwin Stein, Neue Formprinzipien, in: Von neuer Musik, Köln 1925, s. 59 an.

[95] *[V textu se setkávají v jedné větě výrazy „inhaltliche Momente", resp. „Inhalt" a „Gehalt" jen ve dvou případech. Odlišuji je zde víceméně účelově s pomocí Mukařovského návrhu. Jinou možnost, přeložit „Gehalt" jako podstatu nebo náplň, zde považuji za spornější. V ostatním textu výrazy „Inhalt" a „Gehalt" překládám jednotně a dostatečně pouze slovem obsah. Adorno sám celkem důsledně používá termín „Inhalt" při charakteristice povahy díla, zejména vztahu obsahu a formy, kdežto termín „Gehalt" spojuje s tím, co je v díle „jiné" (srv. I/8), společenské, heteronomní, významové apod.]*

[96] Srv. Arnold Schönberg, Aphorismen, in: Die Musik 9 (1909/10), s. 159 an.

[97] Karl Kraus, Literatur und Lüge, ed. H. Fischer, München 1958, s. 14. *[V originále je „die Hintertreppenpoesie wird zur Poesie der Hintertreppe".]*

[98] Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, c. d., sv. 18, s. 225; česky srv. in: B. Brecht, Zloděj třešní (ed. L. Kundera), Praha 1957, s. 159.

[99] Srv. Günther Anders, Die Antquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, 2. vyd., München 1956, s. 213 an.

[100] Srv. Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, 2. vyd., Neuwied a. Rh. u. Berlin 1963, passim; česky viz Teorie románu, in: G. Lukács, Metafyzika tragédie (ed. R. Grebeníčková), Praha 1967, s. 98–187.

[101] *[„Mondfleck" – Měsíční skvrna, název části Schönbergovy skladby.]*

[102] Srv. Theodor W. Adorno, Ist die Kunst heiter? in: Süddeutsche Zeitung, 15./16. 7. 1967 (roč. XXIII, č. 168), příloha.

[103] *[Narážka na charakteristiky řeckého sochařství, které podává J. Winckelmann ve svém díle Myšlenky o nápodobě v řeckém malířství a sochařství, česky viz in: J. Winckelmann, Dějiny umění starověku (ed. J. Stromšík), Praha 1986; citovým stoletím se tedy míní 18. století.]*

[104] Srv. Paul Valéry, Oeuvres, ed. J. Hytier, sv. 2, Paris 1966, s. 565 an. *[„Un romantique qui a appris son art devient un classique."]*

Subjekt-objekt

[105] Kant, c. d., s. 53 (Kritik der Urteilskraft, § 1); česky Kritika soudnosti, s. 51.
[106] Tamtéž; česky tamtéž.
[107] Tamtéž, s. 73 (Kritik der Urteilskraft, § 9); česky tamtéž, s. 63.
[108] Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur II, Frankfurt a. M. 1965, s. 79; citát v citátu: Paul Valéry, Windstriche, c. d., s. 127.
[109] *[„...des Ursprünglichen" – viz I/3 a 79.]*

K teorii uměleckého díla

[110] Srv. Stefan George, Werke, c. d., sv. 1, s. 190.
[111] *[Výrazy „Werden", „Werdendes", popřípadě „Geschehendes" se vyskytují v celém textu, v této „kapitole" však výrazněji a signifikantněji. Překládám výrazy dění, dějící se, a jsem si vědom, že nejsou zcela výstižné. Adorno jimi vyjadřuje proces vytváření díla, jeho konstituování apod. oproti dílu jako hotovému, fixovanému, objektivovanému či zpředmětněnému. Jiné možné významy, jako jsou zrod, vznikání, stávání se či nastávání, vystihují spíše jen část celého procesu, poslední výraz však situačně používám; příliš volný by byl výraz vývoj. V této souvislosti je na místě upozornit i na mimořádně frekventované užívání slovesa „werden" právě ve významu stávat se.]*
[112] *[V textu je výraz „Sosein" – viz I/55.]*
[113] Srv. Kant, c. d., s. 175 an. (Kritik der Urteilskraft, § 42); česky Kritika soudnosti, s. 122.
[114] *[V textu je výraz „Oberbegriff" – nadřazený pojem, viz též I/4.]*
[115] Srv. Theodor W. Adorno, Ohne Leitbild, c. d., s. 168 an. *[V textu je výraz „verfransen", dále též „Verfransung", jež Adorno zavedl do německé estetiky. Volnější překlad, resp. už výklad by mohl znamenat stírání hranic mezi uměleckými druhy či jejich hybridizaci. Tento termín je předmětem Adornova pojednání Die Kunst und die Künste, in Ohne Leitbild, GS, sv. 10.1, Frankfurt 1977. Srv. též I/4.]*
[116] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 538 an.

[117] Srv. Theodor W. Adorno, Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962, Frankfurt a. M. 1964, s. 167 an.
[118] Srv. Hölderlin, c. d., sv. 2, s. 328.
[119] Srv. Karl Marx und Friedrich Engels, Werke, sv. 13, 2. vyd., Berlin 1964, s. 9 (Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie. Vorwort); česky K. Marx, B. Engels, Vybrané spisy I, Praha 1954, s. 373.
[120] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 462. – *(Benjamin cituje na uvedeném místě z Proustových Temps retrouvé.)*
[121] Srv. c. d., s. 498.

Obecné a zvláštní

[122] *[Již výše, a rovněž níže, ale zejména v této „kapitole" se vyskytuje výraz „Besonderung", který překládám novotvarem „zvláštnění", abych jej odlišil od u nás běžného Šklovského termínu ozvláštnění, jež Adorno rozhodně na mysli nemá. Paralelně a ve stejném významu se v textu též objevuje výraz specifikace.]*
[123] *[Uvedená publikace (Autoritářská osobnost) je kolektivním dílem, jehož vydání organizoval Adorno v USA: T. W. Adorno, E. Frenkel-Brunswik, D. J. Levinson, R. N. Sanford, The Authoritarian Personality, New York, Harper and Row 1950. Pasáž v textu se týká s. 275 an. z této publikace, vydané v New Yorku r. 1972. Viz též Theodor W. Adorno, Studies in the Authoritarian Personality, GS, sv. 9.1, Frankfurt a. M. 1997.]*
[124] Walter Benjamin, Briefe, ed. G. Scholem u. Th. W. Adorno, Frankfurt a. M. 1966, sv. 1, s. 126 an.
[125] Srv. Theodor W. Adorno, Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 2. vyd., Frankfurt a. M. 1962, s. 275 an.
[126] Srv. Kurt Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957), s. 198 an. *[Viz též V. Kandinskij, Über die Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei, 3. vyd., München 1912.]*
[127] *[„Il faut continuer" – viz I/55.]*

[128] *[Citát je z Adornovy stati Die Kunst und die Künste, in: Ohne Leitbild, c. d., sv. 10.1.]*

[129] Srv. Arnold Schönberg, Probleme des Kunstunterrichts, in: Musikalisches Taschenbuch 1911, roč. II, Wien 1911.

[130] Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 421; česky in: Dílo a jeho zdroj, s. 79; *[„modrá květina" – symbol romantické touhy u Novalise].*

[131] *[Jde o slovní hříčku zkratkou z Kurfürsterdamm na Kudamm, tedy z Kurfiřtské třídy na Kravskou třídu; srv. die Kuh – kráva.]*

[132] *[Týká se l'art informel, hnutí v evropském umění 50. let, které jde paralelně s americkým abstraktním expresionismem. Srv. T. W. Adorno, Vers une musique informelle, in: Quasi una Fantasia, GS, sv. 16, Frankfurt 1997.]*

[133] *[„Comment c'est" – I/55.]*

[134] *[Název Beethovenovy skladby Rondo a capriccio G dur pro klavír, op. 129.]*

[135] Charles Baudelaire, Le spleen de Paris. Lyrisches Prosa, přel. D. Röser, München u. Eßlingen 1960, s. 5; srv. česky Malé básně v próze, Praha 1967, s. 3 (Arsènu Houssayovi).

Společnost

[136] Srv. Karl Marx und Friedrich Engels, Werke, sv. 26, 1. část, Berlin 1965, s. 377 (Marx, Theorien über den Mehrwert, 1. část; Přílohy).

[137] *[V textu vedle sebe výrazy „Inhalt" a „Gehalt" – viz I/95.]*

[138] *[V německém textu je „Leitbild". Staigerovu koncepci podrobil Adorno kritice ve své knize Ohne Leitbild. GS, sv. 10.1, Frankfurt a. M. 1997.]*

[139] *[Srv. T. W. Adorno a kol., The Authoritarian Personality – I/123.]*

[140] Jean-Paul Sartre, Was is Literatur? Ein Essay, přel. H. G. Brenner, Hamburg 1958, s. 20.

[141] Srv. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, ed. R. Boehringer, 2. vyd. München u. Düsseldorf 1953, s. 42.

[142] Srv. Hölderlin, c. d., sv. 2, s. 230 („Einst habe ich die Muse gefragt"); „Jednou jsem se zeptal múzy", česky srv. Fr. Höl-

derlin, Světlo lásky (přel. Vl. Mikeš), Praha 1972, s. 72–73.

[143] *[„So wie es ist, müsse, solle es sein…" – srv. I/55.]*

[144] *[Srv. I/82 a 123.]*

[145] *[„So ist es…" a o něco dále „So-und-nicht-anders-Sein" („takové a ne jiné bytí"), viz I/55.]*

[146] *[Viz I/20.]*

[147] *[Arno Holz (1863–1929), přední německý naturalista, autor sociální literatury. Viz v textu jeho dílo Sociální aristokrati.]*

[148] Stefan George, Werke, c. d., sv. 1, s. 14 („Neuländische Liebesmahle II").

[149] Srv. c. d., s. 50 („O mutter meiner mutter und Erlauchte").

[150] *[Hermann Sudermann (1892–1964), přední naturalistický spisovatel proslulý svými dramaty, označovanými jako „trháky".]*

[151] *[Edward Steuermann (1892–1964), klavírista, skladatel a též učitel a dlouholetý přítel Adornův.]*

[152] *[V záhlaví, v textu odstavce i v ostatním textu jsou výrazy „verwaltete", „Verwaltung", což je základní pojem Adornovy a Horkheimerovy kritické teorie kultury. Překládám výrazy řízený, řízení. Terminologický význam je byrokraticky, mocensky manipulovaný, usměrňovaný apod.]*

[153] *[Srv. H. Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in Schriften, sv. 3, Frankfurt 1979, s. 186–226.]*

[154] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 395 an.; česky Dílo a jeho zdroj, s. 39.

[155] *[„tui" – Brechtova zkratka vytvořená přesmyčkou ze slova „der Intellektuelle". Jde o kritickou charakteristiku, kterou Brecht podává ve svých hrách (např. v Turandot), prózách i článcích a označuje jí „intelektuály doby trhu a zboží".]*

[156] *[Viz I/132.]*

[157] *[„Verfransung" – viz I/115.]*

(II)

Paralipomena

[1] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 366 an.; česky Dílo a jeho zdroj, s. 17–47.

[2] *[„battery of tests" – baterie, sada, soubor testů používaných v širším sociologickém výzkumu; „program analyzer" – analyzátor programu, přístroj, který zavedli P. F. Lazarsfeld a F. N. Stanton pro výzkum hodnocení rozhlasových pořadů v malých skupinách posluchačů; na začátku své emigrace v USA se na tomto výzkumu podílel i Adorno.]*

[3] *[Viz I/9.]*

[4] *[„...den minimalen Übergang..." – srv. I/35.]*

[5] *[Jde o slovní hříčku se slovy puberta a secese, pro niž je zde německý výraz „Jugendstil", tedy doslova sloh mládí či mládeže.]*

[6] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 375 an.; česky c. d., s. 23, 24.

[7] *[„...das sich Entringende", srv. I/3 a 79.]*

[8] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 372 an.; česky s. 21.

[9] *[J. W. Goethe, Faust (přel. O. Fischer), Praha 1982, s. 43; německý verš v textu: „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!"]*

[10] *[Srv. I/76.]*

[11] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 549: „Ve všem, co lze právem nazvat krásným, působí paradoxně to, že se jeví."

[12] Cit. Erik Holm, Felskunst im südlichen Afrika, in: Kunst der Welt. Die Steinzeit, Baden-Baden 1960, s. 197 an.

[13] Walter F. E. Resch, Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felskunst, in: Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkund, Sv. XI, 1965.

[14] Holm, c. d., s. 198.

[15] Srv. Felix Speiser, Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln, Berlin 1923.

[16] Fritz Krause, Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form, in: Kulturanthropologie, ed. W. E. Mühlmann a E. W. Müller, Köln u. Berlin 1966, s. 228.

[17] Speiser, c. d., s. 390.

[18] Srv. Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, ed. K. Schlechta, sv. 3, München 1956, s. 481: „Antimetafysické pojetí světa – ano, ale umělecké."

[19] Celý Pokus o Wagnera (viz c. d.) nechtěl nic jiného než prostředkovat kritiku pravdivostního obsahu s jeho technologickou skladbou a její křehkostí.

[20] Pokus o Wagnera usiloval na díle významného umělce o prostředkování mezi metaestetickými a uměleckými jevy. Orientoval se v četných dílech ještě příliš psychologicky na umělce, nicméně s intencí k materiálové estetice, jež chce, aby se autonomní, zejména formální kategorie umění projevily společensky a obsahově. Kniha se zajímá o objektivní prostředkování, jež konstituuje pravdivostní obsah děl, nikoli o genezi a také ne o analogie. Její záměr byl filosoficko-estetický, nebylo jím hledisko sociologie vědění. To, co na Wagnerovi pobuřovalo Nietzscheho vkus – naparáděnost, patetičnost, afirmativnost a vemlouvavost až do fermentů kompoziční techniky –, je totožné se společenskou ideologií, kterou hlásají Wagnerovy texty. Sartrova věta, že z hlediska antisemitismu nelze napsat dobrý román (srv. Jean-Paul Sartre, c. d., s. 41), vystihuje přesně stav věci.

[21] *[V textu je výraz „echt" – srv. I/17.]*

[22] *(Text v hranatých závorkách je v rukopise škrtnut, aniž je věta nějak ukončena.)*

[23] Katesa Schlosser, Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes, Kiel 1952, s. 14.

[24] *[„Wie schön sich Bild an Bildchen reiht" z Traklovy básně Verklärter Herbst, jedné z jeho nejznámějších krátkých básní. Srv. Zjasněný podzim (přel. L. Kundera): „vrství se obraz na obraz", in: G. Trakl, Šebestián ve snu, Třebíč 1995, s. 65.]*

[25] Eduard Mörike, c. d., s. 703: [Plötzlich, da kommt es mir / treuloser Knabe / Daß ich die Nacht von dir / Geträmet habe"]; česky in: E. Mörike, Proč bolíš, radosti? (přel. I. Slavík), Praha 1944, s. 38.

[26] *[V textu je „die Knittelverse", což je typ německého nepravidelného verše z lidové poezie 16. stol., který se v české poezii nevyskytuje, a výraz tudíž ani nemá český ekvivalent.]*

[27] Srv. Paul Valéry, Oeuvres, sv. 2, c. d., s. 565 an. *[„A partis du romantisme, l'on imite la singularité au lieu d'imiter, comme jadis, la maîtrise..."]*

[28] *[Viz pozn. I/155.]*

[29] Srv. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, c. d., s. 38 an.; česky srv. Dílo a jeho zdroj, s. 260 an.

[30] Srv. Theodor W. Adorno, Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 1953, in: Individuum und Organisation, ed. Fr. Neumark, Darmstadt 1954, s. 21 an.

[31] *[V německém textu výraz „Sosein" – viz I/55.]*

[32] *[V německém textu jsou výrazy „Psalmodieren" a „Abgesang", jež Adorno použil pro charakteristiku zpěvu sólisty a sboru analogicky k částem gregoriánského chorálu. Mohou však též mít širší význam recitativu a árie.]*

[33] Arnold Gehlen, Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens, in: Studien zur Anthropologie und Soziologie, Neuwied u. Berlin 1963, s. 70.

[34] Tamtéž, s. 69.

[35] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 372 (česky Dílo a jeho zdroj, s. 20) a 461 an.; týž, Angelus Novus, c. d., s. 239.

[36] *[V textu jsou zkratky E a U, používané v němčině místo „ernste Kunst" a „Unterhaltung".]*

[37] *[Srv. I/58.]*

[38] *[„So-und-nicht-anders-Sein" – viz I/55.]*

[39] Srv. Charles Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, in: Oeuvres complètes, c. d., s. 1153 an.; česky viz Malíř moderního života, in: Ch. Baudelaire, Úvahy o některých současnících, Praha 1968, s. 587–625.

[40] Johann Huizinga, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, přel. H. Nachod, Reinbek 1969, s. 5; česky J. Huizinga, Homo ludens, Praha 1971, s. 49.

[41] Tamtéž, s. 127; česky tamtéž, s. 120.

[42] Tamtéž, s. 140; česky tamtéž, s. 132.

[43] Tamtéž, s. 29; česky tamtéž, s. 28.

[44] Tamtéž, s. 30; česky tamtéž, s. 29.

[45] Srv. Thomas Mann, Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzenten, Frankfurt a. M. 1953, s. 556 an.

[46] Johann Huizinga, c. d., s. 31; česky, c. d., s. 29.

[47] *[Jde o ústřední myšlenku Marcuseho díla Jednorozměrný člověk, jež inspirovala německou a americkou „novou levici".]*

[48] *[„Il faut continuer" – viz I/55.]*

[49] Srv. Walter Benjamin, Schriften, c. d., sv. 1, s. 366 an.; česky Dílo a jeho zdroj, s. 17 an.

[50] Srv. Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, c. d., s. 159 an.

Teorie původu umění

[51] Za kritickou revizi příslušných témat je autor zavázán velkými díky slečně Renatě Wielandové z filosofického semináře frankfurtské university.
[52] Benedetto Croce, Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, přel. H. Feist a R. Peters, Tübingen 1930, s. 140; česky srv. B. Croce, Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou, Praha 1907.
[53] Srv. Melville J. Herskovits, Man and His Work, New York 1948.
[54] Srv. Paul Valéry, Oeuvres, sv. 2, c. d., s. 681. *[Srv. I/46.]*
[55] Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2. vyd., München 1967, s. 1.
[56] Tamtéž, s. 3.
[57] Tamtéž, s. 5.
[58] Tamtéž, s. 8.
[59] Srv. Erik Holm, Felskunst im südlichen Afrika, c. d., s. 196. *[Srv. II/12.]*
[60] Arnold Hauser, c. d., s. 4.
[61] Srv. Walter F. E. Resch, c. d., s. 108 an. *[Viz II/13.]*
[62] Srv. Konrad Lorenz, Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, in: Zeitschrift für Tierpsychologie, sv. 5, s. 258; Arnold Gehlen, c. d., s. 69 an. *[Viz II/33.]*
[63] Srv. Fritz Krause, c. d., s. 253 an. *[Viz II/16.]*
[64] Heinz Werner, Einführung in die Entwicklungspsychologie, Leipzig 1926, s. 269.
[65] Srv. Fritz Krause, c. d., s. 223.
[66] Tamtéž, s. 224.

První nástin

[67] Ivo Frenzel, Ästhetik, in: Philosophie, ed. A. Diemer a I. Frenzel, Frankfurt a. M. 1958 (Das Fischer Lexikon, sv. 11), s. 35.

[68] Srv. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Traeurspiels, c. d., s. 26 an.; česky Dílo a jeho zdroj, s. 249.

[69] Srv. Theodor W. Adorno, Prismen, c. d., s. 304. *[Viz I/16.]*

[70] Srv. Hegel, c. d., 1. díl, s. 43 a passim; česky Estetika I, s. 78 aj.

[71] Odhlédneme-li od teorie zalíbení, která vyplývá z formálního subjektivismu Kantovy estetiky, jsou historické meze této estetiky nejzřejmější v jeho teorii, že vznešenost přísluší jedině přírodě, nikoli umění. Umění jeho doby, které filosoficky signalizoval, se vyznačuje tím, že se oddalo ideálu vznešenosti, aniž si Kanta všímá, a pravděpodobně bez přesnější znalosti jeho verdiktu; to platí především o Beethovenovi, o němž se ostatně nezmiňuje ještě ani Hegel. Historické meze byly zároveň mezemi vůči minulosti, v duchu věku, který nesnášel baroko a to, co k němu tendovalo v renesanci, jako příliš čerstvou minulost. Je hluboce paradoxní, že Kant se nikdy nepřibližuje tolik k mladému Goethovi a měšťanskému revolučnímu umění jako ve svém popisu vznešenosti; stejně jako on pociťovali mladí básníci, současníci jeho stáří, přírodu, a tím, že to vyjádřili, obhahují cit vznešenosti spíše jako uměleckou než morální substanci. „Odvážně převislé, jakoby hrozící skály, bouřková mračna kupící se na nebi, provázená blýskáním a hřměním, sopky v celé své zničující síle, orkány se svými pustošivými následky, bezbřehý bouřící oceán, vysoký vodopád mocné řeky apod. činí z naší schopnosti klást odpor ve srovnání s jejich silou bezvýznamnou maličkost. Ale pohled na ně se stává o to přitažlivější, čím je strašlivější, jen když se nacházíme v bezpečí; a nazýváme tyto předměty rádi vznešenými, protože duševní sílu povznášejí nad obvyklý průměr a odkrývají v nás schopnost odolávat zcela jiného druhu, která nám dává odvahu k tomu, abychom se mohli měřit se zdánlivou všemohoucností přírody." (Kant, c. d., s. 124; česky Kritika soudnosti, s. 93.)

[72] „Vznešenost lze naproti tomu nalézt také v předmětu postrádajícím formu, pokud je v něm nebo díky němu představována neomezenost a zároveň je přimýšlena její totalita..." (C. d., s. 104; česky tamtéž, s. 81.)

[73] Srv. Donald Brinkman, Natur und Kunst. Zur Phänomeno-

logie des ästhetischen Gegenstandes, Zürich u. Leipzig 1938, passim.

[74] *[Jde o dílo Hermanna Cohena, Ästhetik des reinen Gefühls, Leipzig 1912.]*

[75] Srv. Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke, ed. W. v. Löhneysen, sv. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung II, Darmstadt 1961, s. 521 an.

[76] Srv. Hanns Gutman, Literaten haben die Oper erfunden, in: Anbruch II (1929), s. 256 an.

[77] *[„...Sein ein Werden ist...“ – viz I/111.]*

[78] Srv. Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur III, 2. vyd., Frankfurt am Main 1966, s. 161.

[79] Srv. Pierre Boulez, Nécessité d'une orientation esthétique, in: Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag, ed. M. Horkheimer, Frankfurt a. M. 1963, s. 334 an.

[80] Srv. Johann Gottlieb Fichte, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, ed. F. Medicus, Darmstadt 1962, sv. 3, s. 31 (Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre).

[81] Srv. Theodor W. Adorno, Drei Studien zu Hegel, c. d., s. 138 an. a s. 155.

[82] Srv. Max Horkheimer a Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, c. d., s. 196 an.

[83] Srv. Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur I, 6. vyd., Frankfurt am Main 1968, s. 73 an.

[84] Srv. Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, 2. vyd., Reinbek 1968, s. 226.

[85] Srv. Theodor W. Adorno, Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik, in: Filosofia dell'arte, Roma a Milano 1953 (Archivio di filosofia, ed. E. Castelli), s. 5 an.

[86] *[V německém textu je výraz „Besonderung“, viz I/122.]*

Doslov k českému vydání

[87] *[Cit. podle H. Brunkhorst, Theodor W. Adorno, Dialektik der Moderne, München 1990, s. 92–93.]*

[88] *[Pro vylíčení Adornova vývoje jsem využil stati ve sborníku Text*

+ Kritik. Theodor W. Adorno, (ed. H. L. Arnold), 2. vyd., München 1983, a to zejména stati C. Petazziho, Studien zu Leben und Werk Adornos bis 1938; dále viz H. Brunkhorst, c. d., R. Wiggershaus, Die Frankfurter Schule, München 1986 a další publikace.]

[89] *[Informace čerpány z C. Petazziho, Bibliographie zu Th. W. Adorno, in Text + Kritik, c. d., s. 176–193 a R. Wiggershause, c. d., s. 742–745.]*

[90] *[Srv. Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory (přel. R. Hullot-Kentor), Minnesota 1997; týž, Théorie esthétique (přel. M. Jimenez a E. Kaufholzová), 2. vyd., Paris 1989; týž, Teoria estetica, Torino 1975; srv. týž, Sztuka i sztuki. Wybór esejów (ed. K. Sauerland), Warszawa 1990.]*

[91] *[Přesněji bylo těchto článků a rozhovorů více než dvacet, z toho asi dvě třetiny se týkají muzikologie. Všechny pak vyšly samizdatově v uspořádání P. Kofroně pod názvem Adorno v roce 1989. Oficiálně byly publikovány dvě stati ve sborníku T. W. Adorno, J. Habermas, L. v. Friedenburg, Dialektika a sociologie, Praha 1967; jde o stati Sociologie a psychologie a Sociologie a empirický výzkum ze sborníků Sociologica I a Sociologica II (1955 a 1962). Slovensky ovšem vyšel Výbor zo spisov, Bratislava, ŠHV 1967.]*

[92] *[Srv. např. H.-K. Jungheinrich, in: Text + Kritik, c. d., s. 174 a R. Wiggershaus, c. d.]*

[93] *[Srv. H. Brunkhorst, c. d., s. 102.]*

Česko-německý slovníček

Slovníček vychází z věcného rejstříku v německém vydání a je doplněn dalším vyběrem výrazů, které užívá nebo zavádí Adorno. České výrazy jsou ekvivalenty německých v českém textu, kdežto německé výrazy jsme v úplnosti převzali z německého rejstříku. Německé výrazy uvádíme bez členů a rodů, stejně jako tomu je v rejstříku německého vydání. Některé české výrazy mohou mít obecně více německých ekvivalentů; ty však většinou neuvádíme. V příslušných případech odkazujeme na Poznámky a odkazy k literatuře (např. I/59 značí poznámku č. 59 v I. části textu, tj. v Estetické teorii) a Slovníček cizojazyčných výrazů (Scv).

absence smyslu – Sinnlosigkeit
absence řeči – Sprachlosigkeit
absolutno/st, absolutní – Absolutes, absolut
abstrakce, abstraktno/st, abstraktní – Abstraktion, Abstraktes, Abstraktheit, abstrakt
~ estetická a. – ästhetische A.
absurdno/st, absurdní – Absurdes, absurd
action painting viz Scv
adaptace – Adaptation, viz též přizpůsobení
afirmace, afirmativní – Affirmation, affirmativ
aleatorika – Aleatorik, viz též hudba náhody
alegorie – Allegorie
ambigvita viz ambivalence
ambivalence – Ambivalenz, viz též dvojznačnost, víceznačnost
analýza (uměleckých děl) – Analyse (von Kunstwerken)
anamnéza – Anamnesis, viz též vzpomínka
angažovanost – Engagement
animální – animalisch, viz též zvíře

anticipace – Antezipation
antika – Antike
antiumění – Antikunst
aporický, aporetický – aporetisch
apparition viz epifanie, zjevení a I/59 a Scv
archaično/st, archaický – Archaisches, Archaik, archaisch
architektura – Architektur
artefakt – Artefakt
artikulace – Artikulation
askeze – Askese
atonalita – Atonalität
aura – Aura
autentičnost, autentický – Authentizität, autenthisch, viz též I/17
autonomie (umění), autonomní – Autonomie (der Kunst), autonom
autorita, autoritativní, autoritářský – Autorität, autoritär, viz též I/123
avantgarda – Avantgarde

barbarství, barbarský – Barbarei, barbarisch
barok – Barock
Bauhaus
bezděčnost – Unwillkürlichkeit
beze smyslu – sinnlos
beze zdání – scheinlos
bez intence, bezintenční – intentionslos
bez obrazu – bilderlos
bez oken – fensterlos, viz též monáda
bezprostřednost – Unmittelbarkeit
bolest – Schmerz
buržoazie – Bourgeoisie, Bürgertum, viz též měšťan
bytí – Sein, viz též bytí o sobě, pro jiné a I/2
bytí (umění) o sobě – An sich, Ansichsein (der Kunst)
bytí (umění) pro jiné – Füranderes, Füranderessein (der Kunst)
bytí (umění) pro sebe – Fürsich, Fürsichsein (der Kunst)

celek – Ganzes, viz též Scv *totum*
cirkus – Zirkus
cit, pocit – Gefühl
cit pro formu, formový cit – Formgefühl
cizí vůči já – Ichfremdes
cizost, cizí – Fremdheit, fremd
„covitost" – Sosein, viz I/55

čas – Zeit
černo – Schwärze, viz též temno
čisté umění, čistota – reine Kunst, Reinheit

dada – Dada
další život (děl) – Nachleben (der Werke)
definice (umění) – Definition (der Kunst), viz též vymezení, určení
deformace – Deformation, Verzerrung
dějinnost – Geschichtlichkeit, viz též to, co se stalo, historičnost
dějiny – Geschichte
~ umění – G. der Kunst, Kunstwissenschaft
dějiny ducha – Geistesgeschichte, srv. též duchověda
dějiny přírody – Naturgeschichte
dekadence – Dekadenz
dělání – Machen, viz též I/23
dělba práce – Arbeitsteilung
dění, dějící se – Werden, Werdendes, Geschehendes, viz též I/111
dešifrování – Dechiffrieren
detail – Detail
dětský, dětinský – kindlich, kindisch, viz též infantilní
dialektika – Dialektik
~ Dialektika osvícenství viz osvícenství
diferencování, diferencovanost – Differenzierung, Differenziertheit
dílo – Werk, Schrift, Sache, Objekt viz též umělecké dílo, výtvor

~ pozdní d. – Spätwerk
disociace, disociování – Dissozierung
disonance – Dissonanz
distance – Distanz
dítě – Kind
divertimento – Divertissement, viz též zábava
doba viz čas
dokonalost – Vollkommenheit, Geschlossenheit
dosah – Gehalt, viz též obsah a I/95
doslovný – buchstäblich
drama – Drama
druh, druhy – Gattung, Gattungen, viz též umělecké druhy
druhá reflexe viz reflexe
duch, duchovno/st, duchovní – Geist, Geistiges, geistig
~ duchověda – Geisteswissenschaft, Geistesgeschichte, viz též dějiny ducha
důstojnost – Würde
dvanáctitónová technika – Zwölftontechnik
dvojí, podvojný charakter (umění) – Doppelcharakter (der Kunst)
dvojznačnost – Zweideutigkeit
dynamičnost, dynamika – Dynamik

egyptskost – Ägyptisches
ekonomie – Ökonomie
elektronika – Elektronik
emancipace (umění) – Emanzipation (der Kunst)
emfatický – emfatisch
empirie (a umění) – Empirie (und Kunst)
enigmatičnost – Enigmatisches, viz též záhada
epifanie – Epifanie, viz též zjevení, *apparition*, viz též I/59
epos – Epos
erós, erotický – Eros, erotisch, viz též sexus
esence – Essenz, viz též podstata, „covitost“
estetická abstrakce viz abstrakce
estetično – Ästhetisches
estetika – Ästhetik

~ citová – Gefühlsästhetik
~ formální – Formalästhetik
~ konsekvenční – Konsequenzästhetik
~ názornosti – Anschauungsästhetik
~ obsahová – Inhalstästhetik
~ sociální – Sozialästhetik
~ účinková – Wirkungsästhetik
~ vcítění – Einfühlungsästhetik
~ vkusová – Geschmacksästhetik
estetismus – Ästhetizismus
existence – Existenz, Dasein, viz též I/2
~ existování, existující – Vorhandensein, vorhanden
~ existující stav – Bestehendes
exotičnost – Exotisches
experiment – Experiment
exprese, expresivita – Expression, Expressivität, viz též výraz
expresionismus – Expressionismus
extrém – Extrem

fait social viz Scv
falešné vědomí viz vědomí
fantasmagorie – Phantasmagorie
fantazie – Phantasie
~ fantastické umění – phantastische Kunst
fauvels viz Scv
fetiš, fetišizace, fetišovost – Fetisch, Fetischisierung, Fetischcharakter
fikce, fiktivní – Fiktion, fiktiv, viz též jakoby, zdání
filistr, filistrovský – Banause, banausisch, viz též šosáctví
film – Film
filologie – Philologie
filosofie – Philosophie
~ a umění – Ph. und Kunst
~ umění – Ph. der Kunst
filosofie dějin – Geschichtsphilosophie
~ z hlediska filosofie dějin – geschichtsphilosophisch
forma – Form

~ f. a obsah – F. und Inhalt
formální estetika viz estetika
formální úroveň, úroveň formy – Formniveau
formová řeč, řeč formy – Formsprache
formový zákon – Formgesetz
formování, formované, to, co je formováno – Formung, Geformtes, viz též zformované
formový cit viz cit pro formu
fotografie – Photographie
fragment, zlomek – Fragment, Bruchstück
funkce, funkcionalismus – Funktion, Funktionalismus
futurismus – Futurismus

generační problém – Generationsproblem
geneze – Genese, viz též vytváření, produkce
génius – Genie
grafika – Graphik

harmonie, harmonistický – Harmonie, harmonistisch
hédonismus – Hedonismus
helénismus – Hellenismus
hermeneutika – Hermeneutik
hermetika, hermetický – Hermetik, hermetisch
héros, heroizace – Heros, Heroisierung
heteronomie, heteronomní – Heteronomie, heteronom
historická malba – Historienmalerei
historičnost – Historizität, viz též dějinnost
historismus – Historismus
hloubka – Tiefe
hloupost – Dummheit, viz též pošetilost
hnutí – Regung, Bewegung
hodnota – Wert, Würde
homeostáza – Homöostase
hra – Spiel
hrůza – Schauer, Grauen
hudba – Musik
~ hudba k tabuli, k hostině – Tafelmusik

~ hudba náhody – Zufallsmusik, viz též aleatorika
humanita – Humanität, viz též lidskost
humor – Humor

chaos – Chaos
chóris, chórismos viz Scv
chování – Verhalten, Verhaltensweise, Betragen, Benehmen, viz též postoj

idea – Idee
idealismus, idealistická estetika – Idealismus, idealistische Ästhetik
identično/st, identický – Identisches, Identität, identisch
identifikace – Identifikation
ideologie, ideologický – Ideologie, ideologisch
~ kritika ideologie – Ideologiekritik
idiom – Idiom
idiosynkrazie – Idiosynkrasie, viz též Scv
iluze – Illusion, viz též zdání
imaginace – Imagination
imitace – Imitation, viz též nápodoba
impresionismus – Impressionismus
impuls – Impuls, Regung
individuace – Individuation
individuum, individualita, individuální – Individuum, Individualität, individuell
industrializace – Industrialisierung
infantilnost – Infantiles, viz též dětství, dětinství
integrace – Integration
intence – Intention
intenzita – Intensität
invarianty – Invarianten
interpretace – Interpretation
interes viz zájem
interiorizace viz zvnitřnění
iracionalita, iracionalismus, iracionální – Irrationalität, Irrationalismus, irrational

ironie – Ironie
ismy – Ismen

já – Ich
jakoby – Als-ob, viz též fikce, zdání
jazyk viz řeč
jazz – Jazz
jedno, jednota – Eines, Einheit
~ jedno a mnohé – Eines und Vieles
~ jednota v rozmanitosti – Einheit in der Mannigfaltigkeit
jednotlivec, jednotlivost – Einzelner, Einzelheit, Einzelnes, viz též Scv *tode ti*
jev, projev, jevit se – Erscheinung, erscheinen, viz též zjev
jevení se, jevit se – Erscheinung, Erscheinen, erscheinen, viz též zjevení
jinakost, to, co je jiné – Andersheit, Anderes, viz též I/8
jsoucí, jsoucnost, to, co je (jsoucí) – Seiendes, viz též I/2
jsoucno – Dasein, viz též existence a I/2

kaleidoskop – Kaleidoskop
kapitalismus – Kapitalismus
katarze – Katharsis
katastrofa – Katastrophe
kathexis viz Scv
kauzalita – Kausalität
kladenost, kladený, klást – Gesetztheit, gesetzt, setzen
klasicismus – Klassizismus
klasika, klasičnost – Klassik, Klassizität
kolektiv – Kollektiv
komedie – Komödie
komika, komický – Komik, komisch
komunistické země – kommunistische Länder
komunikace – Kommunikation
konec (umění) – Ende (der Kunst)
konfigurace – Konfiguration
konkrétno/st, konkretizace – Konkretes, Konkretheit, Konkretion

konsekvence – Konsequenz, viz též estetika
konstrukce, konstruktivismus – Konstruktion, Konstruktivismus
konstelace – Konstellation
konstituce, konstituens, konstituenty (umění), konstituty, konstitutivní – Konstitution, Konstituens, Konstituenten (der Kunst), Konstituta, konstitutiv
kontemplace – Kontemplation
kontingence, kontingentní – Kontingenz, kontigent, viz též náhoda
kontinuita, kontinuum – Kontinuität, Kontinuum
konvence – Konvention, srv. též Scv *thesei*
konzistence – Konsistänz, viz též soudržnost
konzum – Konsum
kopie, kopírování – Abbild, Abbildichkeit, srv. též I/25
kouzlo – Zauber, Bann
krásno, krása – Schönes, Schönheit
kritérium – Kriterium, viz též měřítko
kritické vědomí viz vědomí
kritický, vážný případ – Ernstfall
kritika – Kritik
~ kritika ideologie viz ideologie
~ kritika kultury viz kultura
~ umělecká – Kunstkritik
~ uměním – durch Kunst
krize (umění, zdání, smyslu atd.) – Krisis (der Kunst, des Scheins, des Sinns etc.)
krutost – Grausamkeit
křehkost – Brüchigkeit, Fragiles, viz též I/7
křesťanství – Christentum
křik, křičení – Schrei, Schreien
kubismus – Kubismus
kultovní, magická, náboženská funkce umění – kultische, magische, religiöse Funktion von Kunst
kultura – Kultur
~ etablovaná k. – etablierte K.
~ kritika kultury – Kulturkritik

kulturní krajina – Kulturlandschaft
kulturní průmysl – Kulturindustrie, Kulturbetrieb
kulturní statky, kulturní zboží – Kulturgüter, Bildungsgüter
kvalita – Qualität, Rang
kvintesence – Inbegriff
kýč – Kitsch

l'art pour l'art viz Scv
láska viz sexus
látka, látkovost, látkový – Stoff, Stofflichkeit, stofflich
~ látkový obsah, tematika – Stoffgehalt
lest rozumu viz rozum
lež – Lüge, viz též Scv *pseudos*
libost – Gefallen, viz též zalíbení
libovolnost, libovůle – Willkür, viz též konvence
lidskost – Menschlichkeit, viz též humanita
literatura – Literatur
logika, logičnost – Logik, Logizität
lom, zlom – Bruch, viz též přerušení a I/7
lyrika – Lyrik

magický viz kultovní
malba světlem – Lichtmalerei
malířství – Malerei
~ nepředmětné m. – ungegenständliche M.
manýrismus – Manierismus
matematika – Mathematik
materiál – Material, Materielien
materialismus – Materialismus
melancholie – Melancholie, Schwermut, viz též zádumčivost
memento – Memento, viz též vzpomínka
měřítko, míra – Maßstab, Maß, viz též kritérium
mesiášský stav – messianischer Zustand
měšťan, měšťanský – Bürger, bürgerlich
metafora, metaforický – Metapher, metaphorisch
metafysika, metafysický – Metaphysik, metaphysisch
methexis viz Scv

métier – Metier, viz I/31 a Scv (srv. též *techné*)
mimésis, mimetický – Mimesis, mimetisch
mínění – Meinen, Meinung
minulost, minulé – Vergangenheit, Vergangenes,
viz též dějinnost
mlčení – Schweigen, viz též zmlknutí
mluvení – Reden, Sprechen, viz též řeč, výmluvnost, také I/76
Mnémosyné viz vzpomínka
mnohé, mnohost – Vieles, Vielheit, viz též jedno
mnohoznačnost – Vieldeutigkeit, Mehrdeutigkeit,
viz též víceznačnost
moc – Herrschaft, Gewalt, viz též ovládání
móda – Mode
moderna – Moderne
moderní umění – moderne, neue Kunst
moment – Moment, viz též okamžik
monáda, monadologický – Monade, monadologisch
montáž – Montage
mort, mortuus viz smrt a Scv
motiv – Motiv, Regung
možnost (umění) – Möglichkeit (der Kunst)
mrtvé – Totes
mýtus, mytický, mytologie – Mythos, mythisch, Mythologie

náboženství – Religion, viz též teologie, kultovní, magický
~ umělecké n. – Kunstreligion
nadbytek – Mehr, Überschuß
naděje – Hoffnung
nadřazený, vyšší pojem – Oberbegriff, viz též I/4
nadstavba – Überbau
náhled, nahlédnutí – Einsicht
náhlost – Plötzliches, viz též okamžik, prchavost
náhoda, náhodnost – Zufall, Zufälligkeit
naivita – Naivität
nálada – Stimmung
napětí – Spannung
nápodoba, napodobenina, napodobování – Nachamung,

Nachbild, Nachmachen, viz též mimésis, imitace, odraz, vyobrazení
narušení viz přerušení
násilí – Gewalt
nastávání – Werden, viz též dění a I/111
naturalismus – Naturalismus
návrat – Wiederkehr, Rückkehr, Rückkunft
názor, názornost – Anschauung, Anschaulichkeit
~ estetika názornosti viz estetika
nebytí – Nichtsein, viz též nejsoucí
negace, negativita, negativní – Negation, Negativität, negativ, viz též realita, společnost
~ negace daného stavu, toho, co trvá – N. des Bestehenden
~ negace negativna – N. des Negativen
~ určitá negace – bestimmte N. wegen Negativität der R.
nehumánnost – Inhumanität, viz též nelidskost
neidentično/st – Nicht-Identisches, Nicht-Identität
neintenční viz bezintenční
nejsoucí, nejsoucnost, to, co není (jsoucí) – Nichtseiendes, viz též I/2
němota – Stummheit, viz též zmlknutí, mlčení
nenaivnost – Unnaivetät
nenásilnost – Gewaltlosigkeit
neobrazný – bilderlos, viz též bez obrazu
nepochopitelno/st – Unverständliches, viz též nesrozumitelnost, pochopení, rozumění
nepravda – Unwahrheit
nepředmětné malířství viz malířství
neřečový – sprachlos, viz též absence řeči
neskutečnost viz skutečnost, realita
nesmyslnost, nesmyslný – Sinnlosigkeit, sinnlos, viz též absurdnost
nesoudržnost – Unstimmigkeit
nesouladnost viz nesoudržnost
nesrozumitelno/st – Unverständliches, Unverständlichkeit, viz též rozumění, pochopení
nesvoboda – Unfreiheit, viz též osvobození, svoboda

neštěstí – Unglück, Unheil, Unwesen
neurčitost – Unbestimmtes, Unbestimmtheit, Vages
neuróza – Neurose
neutralizace – Neutralisierung
nevědomí – Unbewußtes, Unterbewußtes
~ nevědomé dějepisectví – bewußtlose Geschichtsschreibung
nevýslovnost – Unsagbares, viz též Scv *ineffabile*
nezainteresovanost – Interesselosigkeit, viz též zalíbení
nezaujatost viz nezainteresovanost
nezávazný – unverbindlich
nezprostředkované/ost – Unvermitteltes
nic, nicota – Nichts
niternost – Innerlichkeit
nominalismus – Nominalismus, viz též I/4
norma, normy, normativní – Norm, Normen, normativ
nové, novost – Neues
~ nové umění – neue Kunst
novoklasicismus – Neoklassizismus
novoromantika, novoromantismus – Neuromantik
nutnost – Notwendigkeit

obecno/st, obecný – Allgemeines, Allgemeinheit, allgemein
objekt, objektivita – Objekt, Objektivität, viz též subjekt, subjektivita, předmět, věc, společnost
~ objektivita umění – O. der Kunst
~ negativita umění kvůli negativitě objektivity – Negativität der Kunst wegen Negativität der O.
objektivace, objektivizace – Objektivation
objektivismus – Objektivismus
obraz – Bild, viz též I/25
obsah – Gehalt, Inhalt, viz též forma a I/95
obsahová estetika viz estetika
odcizení, odcizený – Entfremdung, entfremdet
odkouzlení – Entzauberung
odraz, odrazovost, odrážení – Abbild, Abbildlichkeit, Abbildung, Reflex, viz též vyobrazení a I/25
odstranění (umění) – Abschaffung (der Kunst)

odumělečtění – Entkunstung
odumírání (umění) – Absterben (der Kunst), viz též konec
ohňostroj – Feuerwerk
okamžik – Augenblick
ontologie – Ontologie
opakování – Wiederholung
opera – Oper
opravdovost – Eigentlichkeit, viz též I/17
originalita – Originalität
ornament – Ornament
o sobě – An/an sich, viz bytí o sobě
osvícenství, osvěta – Aufklärung
~ Dialektika osvícenství – Dialektik der Aufklärung
osvobození – Befreiung, viz též svoboda, nesvoboda
ošklivo/st, ošklivý – Häßliches, Häßlichkeit, häßlich
ovládání – Beherrschung, viz též moc
~ ovládání přírody – Naturbeherrschung, viz též příroda
ozvláštnění viz zvláštnění

paměť – Gedächtnis, viz též vzpomínka
paradox, paradoxnost, paradoxní – Paradox, Paradoxie, paradox
parametr – Parameter
parataxe – Parataxis
partikulárno/st – Partikulares, Partikularität
perspektiva (vynález p.) – Perspektive (Erfindung der Perspektive)
písmo, psaní – Schrift, viz též dílo a I/87
plastika – Plastik, viz sochařství
pocit viz cit
podoba – Gestalt, Figur
podobnost řeči – Sprachähnlichkeit, viz též řečový charakter, výmluvnost, mluvení, mlčení, srv. také I/76
podstata, esence (umění, uměleckého díla) – Wesen, Wesentliches (der Kunst, des Kunstwerks)
podvědomí viz nevědomí
podvojný viz dvojí

pochopení – Verständnis, Begreifen viz též rozumění
pochopitelnost, pochopitelný – Verständlichkeit, verständlich, begreiflich
pointilismus – Pointilismus
pojem – Begriff
~ umění – B. der Kunst
pokročilý – fortgeschritten, avanciert, viz též pokrokový
~ pokročilé vědomí viz vědomí
pokrok, pokrokový – Fortschritt, fortschrittlich, avanciert, progressiv
pomíjivost – Vergänglichkeit, viz též konec, minulost
pornografie – Pornographie
porušení viz přerušení
postupy – Verfahrungsweisen
postoj – Verhalten, Verhaltensweise, Haltung
~ estetický – ästhetisches Verhalten
~ umělecký – künstlerische Verhaltensweise
pošetilost – Albernes
potěšení – Vergnügen, Lust, viz též radost, požitek, libost
potlačení, potlačenost, potlačené – Verdrängen, Vedrängung, Unterdrükcktes, Verdrängtes
potřeba – Bedürfnis
pouto – Bann
povaha – Beschaffenheit, Komplexion
pověra – Aberglauben
pozdně romantický viz romantický
pozdní dílo viz dílo
pozdní styl viz styl
pozitivismus – Pozitivismus
poznání – Erkenntnis
požitek – Genuß
práce – Arbeit
pragmatismus – Pragmatismus
pravda, pravdivostní obsah – Wahrheit, Wahrheitsgehalt
pravěk – Urgeschichte, Urzeit
pravost, pravý – Echtheit, Eigentlichkeit, echt, viz též I/17
právo (umění) na existenci – Existenzrecht (der Kunst)

pravzor – Urbild
praxe – Praxis
prchavé/ost – Flüchtiges, viz též okamžik, náhlost
princip reality – Realitätsprinzip
princip smrti – Todesprinzip
proces – Proceß
produkce, produkt – Produktion, Produkt
~ umělecká, -ý – künstlerische/es
produktivní síly (umělecké a mimoumělecké) – Produktivkräfte (künstlerische und nichtkünstlerische)
produktivní, výrobní vztahy, způsoby (umělecké a mimoumělecké) – Produktionsverhältnisse, -weisen (künstlerische und nichtkünstlerische)
progres – Fortschritt, *progrès*, viz též pokrok
projekce – Projektion
projev viz jev
pro jiné – Füranderes, für Anderes viz bytí pro jiné, jinakost
pro nás – Für uns
pro něco – Für etwas
pro sebe – Fürsich, für sich viz bytí umění pro sebe
promesse viz slib a Scv
propracování – Durcharbeitung, Durchbildung
~ formy – Durchformung
prostředek – Mittel, viz též účel
protest – Protest, viz též rebelie, vzpoura
próza, prozaično/st – Prosa, Prosaisches
prožitek, zážitek – Erlebnis
~ prožívání požitku – Genießen, viz též zakoušení
přání – Wunsch
~ splněné p. – Wunscherfüllung
přechod – Übergang
~ nejmenší p. – kleinster Ü., viz též I/35
předmět – Gegenstand
představa – Vorstellung
předzjednaný – prästabiliert
~ předzjednaná harmonie – prästabilierte Harmonie
překračovat viz transendence

přerušení, přerušenost – Abgebrochensein, viz též lom a I/7
příkaz – Gebot
připamatování, připomínání (si) – Eingedenken, viz též vzpomínka
příroda, přírodní – Natur, Natur-, natürlich, srv. též Scv *fysei*
~ ovládání přírody – Naturbeherrschung
přírodní krásno – Naturschönes
přírodní věda viz věda
přirozenost, přirozený – Natur, Natürlichkeit, Natur-, natürlich
příslib – Versprechen, Verheißung, viz též slib
přizpůsobení – Anpassung
psychoanalýza, psychoanalytický – Psychoanalyse, pychoanalytisch
psychologie, psychologický – Psychologie, psychologisch
pud – Trieb
~ pud (ke) smrti – Todestrieb
působení – Wirkung, viz též účinek
~ souvislost p. – Wirkungszusammenheit
původ, původní, původnost – Ursprung, Ursprüngliches, Ursprünglichkeit, viz též I/3, 42, 79

racionalita, racionalizace, racionalismus – Rationalität, Rationalisierung, Rationalismus
radikalismus, radikálnost, radikální – Radikalismus, Radikalität, radikal
radost – Lust
reagování, reakce – Reagierung, Reaktion
reakce, reakční – Reaktion, reaktionär
realita – Realität, viz též skutečnost, společnost, objekt
~ negativita umění kvůli negativitě r. – Negativität der Kunst wegen Negativität der R.
~ r. jako předmět umění – R. als Gegenstand von Kunst
~ souvislost umění a r. – Zusammenhang von Kunst und R.
~ umění jako antiteze r. – Kunst als Antithese zu R.
realismus – Realismus
~ socialistický r. – sozialistischer R.

rebelie – Rebelion
recepce – Rezeption
recipient – Rezipient, Betrachter, Betrachtende
reflexe – Reflexion
~ o umění – über Kunst
~ v umění – in Kunst
~ druhá reflexe – zweite R.
regres, regrese – Regreß, Regression
relativismus – Relativismus
renesance – Renaissance
represe – Repression
reprodukce (uměleckých děl) – Reproduktion (von Kunstwerken)
revolta (proti umění) – Rebelion (gegen Kunst), viz též rebelie, vzpoura, protest
rokoko – Rokoko
romantika, romantismus, romantický – Romantik, Romantismus, romantisch
~ pozdně romantický – spätromantisch
román – Roman
rozdvojenost – Gebrochenheit, viz též lom, přerušení, rozpornost a I/7
rozkoš – Lust, Wollust, viz též potěšení, radost, v Scv *hédoné*
rozklad, rozpad – Zerfall
rozmanitost – Mannigfaltigkeit, viz též jednota
rozpor, rozpornost – Widerspruch, Gegensatz, Gegensatzlichkeit, Gebrochenheit
roztřepení (uměleckých druhů) – Verfransen, Verfransung (der Künste), viz též I/115
rozum – Vernunft
~ lest rozumu – List der Vernunft
rozumění – Verstehen, viz též pochopení
ruina – Ruine

řád – Ordnung
řeč – Sprache
~ řeč formy viz formová řeč

~ věcí – Sp. der Dinge
řečový charakter (umění) – Sprachcharakter (der Kunst), viz též řeč, podobnost řeči, výmluvnost, mluvení a I/76
řemeslo viz umělecké řemeslo, *métier*
řízení – Verwaltung, viz též I/153
~ řízené umění – verwaltete Kunst

sebevědomí, sebeuvědomění – Selbstbewußtsein
sebezáchova – Selbsterhaltung
secese – Jugendstil
sediment – Sediment, Geronnenes, Bodensatz
sedlina – viz sediment
sekularizace – Säkularisation
sen – Traum
senzuální, senzuálnost – sensuell, Sensuelles, viz též smyslovost
sentimentálno/st – Sentimentales, Sentimentalisches
sexus, sexualita – Sexus, Sexualität, viz též erós, erotický, láska
signifikace – Signifikation, viz též znak
sjednocení – Vereinheitlichung
skladba – Zusammensetzung
skon – Ableben, viz též konec
skrytost – Verborgenheit
skrývačka – Vexierbild
skutečnost – Wirklichkeit, viz též realita, neskutečnost, nebytí
~ skutečnost neskutečnosti – Wirklichkeit des Unwirklichen
slast – Lust, viz též rozkoš, potěšení, libost
slepota, slepý – Blindheit, blind
slib – Versprechen, viz též příslib, *promesse*
sloh – Stil, viz též styl
směna, směnná hodnota – Tausch, Tauschwert
směnitelnost – Vertauschbarkeit
smíření – Versöhnung
smrt, smrtelnost, to, co je smrtelné – Tod, Tödliches, Sterblichkeit
smutek, smutný – Trauer, traurig
smysl – Sinn

smyslovost – Sinnliches, Sinnlichkeit
smysluplný – sinvoll, sinnhaft
socialistický realismus viz realismus
sociální, sociálnost – Sozialcharakter, viz společnost
sociální věda, sociální výzkum – Sozialwissenschaft, Sozialforschung
sociologie – Soziologie, Sozialwissenschaft
sochařství – Plastik, Skulptur
solipsismus – Solipsismus
soud – Urteil
~ o umění – über Kunst
~ v umění – in der Kunst
soudržnost, soudržný – Stimmigkeit, stimmig, viz též I/91
soulad, souladný – Stimmigkeit, stimmig, viz též soudržnost
souměřitelnost viz srovnatelnost
souvislost působení viz působení
specifičnost, specifikace – Spezifisches, Spezifikation, viz též zvláštnění a I/122
spiritualizace – Spiritualisierung, viz též zduchovnění
spis – Schrift
splín – Spleen, *spleen*, viz též Scv
splněné přání viz přání
společenská věda viz věda
společenský (sociální) ráz umění – Sozialcharakter der Kunst
společnost – Gesellschaft
~ funkce umění ve společnosti – Funktion von Kunst in G.
~ historická situace subjektu – historische Situation des Subjekts
~ negativita umění kvůli negativitě společnosti – Negativität der Kunst wegen Negativität der G.
~ společnost jako předmět umění – G. als Gegestand von Kunst
~ umění jako antiteze společnosti – Kunst als Antithese zu G.
~ umění je určováno společností – Kunst bestimmt durch G.
spontánnost, spontánní – Spontaneität, spontan
sport – Sport
správné vědomí viz vědomí

srovnatelnost, srovnatelný – Maßbarkeit, maßbar, kommensurabel
stále stejné, to, co je stále stejné – Immergleiches
statičnost, statika – Statik
stávat se, stávání se – werden, Werden, viz též dění
strojové umění – Maschinenkunst
struktura – Struktur, Komplexion, Zusammensetzung
styl, stylizace – Stil, Stilisierung, viz též sloh
~ pozdní styl – Spätstil
subjekt, subjektivita – Subjekt, Subjektivität
~ v produkci – in der Produktion
~ v recepci – in der Rezeption
sublimace, sublimovat – Sublimierung, sublimieren
substance, substanciální, substancialita – Substanz, substantiell, Substantialität
surrealismus – Surrealismus
svéprávnost – Mündigkeit
svoboda – Freiheit, viz též osvobození, nesvoboda
symbol, symbolismus, symbolický – Symbol, Symbolismus, symbolisch
syntéza – Synthesis

šifra – Chiffre
šok – Schock
šosáctví, šosácký – Banausie, banausisch
štěstí – Glück

tabu, tabuizovat – Tabu, tabuieren
takové bytí, takovost – Sosein, viz též bytí, jsoucno a I/55
tašismus – Tachismus
technika, technologie – Technik, Technologie
teleologie, *telos* – Teleologie, Telos viz též účel a Scv
tématika – Thematik, viz též látka
temno/ta – Dunkles, Finsteres, viz též černo
tendence – Tendenz
~ tendenčně, záměrně – tendenziell
teologie – Theologie, viz též náboženství

teorie – Theorie
teplo – Wärme
tlak (materiálu) – Zwang (des Materials)
to, co bylo – Gewesenes, Geschehenes
to, co se stalo – Gewordenes, Gewordensein, viz též dějinnost
totalita – Totalität
touha – Sehnsucht
tour de force viz Scv
tradice, tradiční – Tradition, traditionell
tragédie – Tragödie
tragika, tragično – Tragik, Tragisches
transcendence, transcendovat – Transzendenz, transzendieren
trh – Markt
trompe l'oeil viz Scv
trvalost, trvání – Dauer
trvající; to, co trvá – Bestehendes, viz též I/2
třída, třídnost, třídní charakter – Klasse, Klasencharakter
tvar – Gestalt
~ tvarová psychologie – Gestaltpsychologie
tvorba, tvoření – Bildung, Schaffen, Gestaltung

účast, podíl – Teilhabe, viz též *methexis*
účel, účelnost – Zweck, Zweckmäßigkei
účel/prostředek – Zweck/Mittel
účinek – Wirkung, viz též estetika a působení
udělané, to, co je u/děláno – Gemachtes, viz též dělání a I/23
udělatelnost, to, co lze udělat – Machbarkeit, Machbares, viz též I/23
umělecká kritika viz kritika
umělecké dílo – Kunstwerk
umělecké druhy – Künste, viz též I/4
umělecké náboženství viz náboženství
umělecké řemeslo – Kunstgewerbe
umělecký historik – Kunsthistoriker
umění – Kunst, viz též umělecké dílo, společnost, realita, negativita
~ u. a umělecké druhy – Kunst und Künste

~ u. jako bytí nejsoucnosti – Kunst als Sein des Nichtseienden
universalia, universalismus – Universalien, Universalismus
úpadek – Niedergang, Entartung
urbanismus – Stadtplanung
určení, určenost, určitost, určený, určitý – Bestimmung, Bestimmtheit, bestimmt
úroveň – Rang, Niveau, viz též kvalita
~ úroveň formy viz formální úroveň
útěcha – Trost, Zuflucht
utlačené/ost – Unterdrücktes, Verdrängtes, Verdrändgung
utopie – Utopie
utrpení – Leiden
utváření – Gestaltung
uzavřenost – Geschlossenheit
užitná hodnota – Gebrauchswert

vágnost viz neurčitost
vážnost – Ernst, viz též kritický, vážný případ
vcítění – Einfühlung, viz též estetika
věc, věcnost, věcnostní, věcný – Ding, Dingcharakter, dinghaft; Sache, Sachlichkeit, sachlich
věda (a umění) – Wissenschaft (und Kunst)
~ duchovní, humanitní – Geisteswissenschaft
~ přírodní – Naturwissenschaft
~ sociální, společenská, -é vědy – Sozialwissenschaft/en, Gesellschaftswissenschaften
vědomí – Bewußtsein
~ falešné – falsches
~ kritické – kritisches
~ pokročilé – fortgeschrittenes
~ správné – richtiges
~ zvěcnělé – verdinglichtes
~ vědomí sebe viz sebevědomí
věk – Zeitalter
vhled – Einsicht
víceznačnost – Mehrdeutigkeit, Vieldeutigkeit,

viz též mnohoznačnost
viktoriánský – viktorianisch
vila – Villa
vkus – Geschmack
~ vkusová estetika viz estetika
vlastnictví – Besitz, Eigentum
volný čas – Freizeit
vulgárnost – Vulgäres
~ vulgární literatura – Vulgärliteratur
výchova – Erziehung
~ estetická – ästhetische E.
vyjevování se – Erscheinen
vymezení – Bestimmung, viz též určení, definice
výmluvnost, výmluvný – Beredtheit, beredt, viz též podobnost řeči a I/76
vyobrazení – Abbildung, viz též obraz, odraz a I/25
výpověď – Aussage, viz též I/20
vypracování – Durcharbeitung
výraz – Ausdruck, viz též exprese
výskyt, vyskytování se, vyskytující se – Vorhandensein, vorhanden, viz též I/2
vytrhnout, vytržení – entringen, Entringen, viz též I/3
výtvor – Gebilde, Produkt
vytvoření, vytváření, vytvářet – Hervorbringung, Gestaltung, hervorbringen, bilden, schaffen, viz též produkce, geneze, tvorba
vývoj – Entwicklung, Entfaltung, Bewegung
vývojový, pohybový zákon – Bewegungsgesetz
vyzařování (smyslové v. ideje) – Scheinen (sinnliches Sch. der Idee)
význam, znamenání, znamenat – Bedeutung, Bedeuten, bedeuten
vzdělání – Bildung
vznešenost – Erhabenes
vzor – Muster, Modell, Vorbild, Leitbild
vzpomínka – Erinnerung, Eingedenken, viz též připomínka, paměť, anamnéza

vzpoura – Revolte, Aufstand

zábava – Unterhaltung, viz též divertimento
zádumčivost – Schwermut, viz též melancholie
záhada, záhadnost, záhadný charakter – Rätsel, Rätselcharakter
záchrana – Rettung
zájem – Interesse, viz též nezainteresovanost, zalíbení
zákaz – Verbot
~ zákaz obrazu – Bildverbot
zákon, zákonitost – Gesetz, Gesetzmäßigkeit
zakoušení (požitku) – Genießen
zakrytost viz skrytost
zalíbení – Wohlegfallen
~ nezaujaté, nezainteresované – interessenloses, uninteressiertes W.
záměr, záměrný – Absicht, absichtlich, tendenziell
zánik – Untergang, viz též konec
zastření – Verblendung
zatemnění – Verdunkelung
závaznost, závazný – Verbindlichkeit, verbindlich
závěr (uměleckého díla) – Schluß (eines Kunstwerks)
zážitek viz prožitek
zbavení, ztráta kouzla viz odkouzlení
zbavení, ztráta uměleckosti viz odumělečtění
zboží – Ware
zdání, zdát se – Schein, scheinen
zduchovnění – Vergeistigung
zformované, to, co je zformováno – Geformtes
zformování/ost – Geformtsein
zjev, zjevení, zjevit se – Erscheinung, erscheinen, viz též jev, epifanie, *apparition*, také I/59
zjištění – Einsicht
zkušenost – Erfahrung
~ z umění, s uměním – von der Kunst
zlatý řez – goldener Schnitt
zlo; zlořád – Böses, Unwesen

zlom viz lom
zlomek – Bruchstück
zmlknutí – Verstummen, viz též mlčení, němota
znak – Zeichen, viz též signifikace
znamenání, znamenat viz význam
zoufalství – Verzweiflung
zpozdilost viz pošetilost
zpředmětnění – Vergegenständlichung
~ z. nepředmětnosti – V. des Ungegenständlichen
zralost – Mündigkeit, viz též svéprávnost
ztráta objektu – Objektverlust
ztráta smyslu – Sinnlosigkeit
ztráta uměleckosti viz oduměléčtění
ztvárnění viz utváření
zvěcnění, zvěcněný – Verdinglichung, verdinglicht, viz též věc
~ zvěcnělé vědomí viz vědomí
zvíře – Tier, viz též animální
zvláštnění, zvláštno/st – Besonderung, Besonderes, viz též I/122; srv. také Scv *chóris, chórismos*
zvnějšnění – Entäußerung
zvnitřnění, interiorizace – Verinnerlichung
zvrhlost – Entartung
~ zvrhlé umění – entartete Kunst
zvůle viz libovolnost

žádost, žádací schopnost, žádostivost – Begehren, Begehrungsvermögen
život (uměleckých děl) – Leben der (Kunstwerke)

Slovníček cizojazyčných výrazů

Slovníček obsahuje vybrané výrazy řecké (ř), latinské (l), anglické (a), francouzské (f), italské (i) a jiná cizí slova s označením jejich původu. Původní výrazy v textu i ve Slovníčku vyznačujeme vesměs kurzivou, poněmčená, resp. počeštěná cizí slova až na výjimky nikoli. Měřítkem výběru je, zda tyto výrazy jsou běžně dostupné, například v publikacích, jako je Akademický slovník cizích slov I, II (Praha 1993) či Slovník cizích slov (Praha 1996), nebo mají německou podobu. U některých výrazů též odkazujeme k Poznámkám a odkazům k literatuře (např. I/55).

à contrecoeur (f) – proti své vůli, s těžkým srdcem
a desecration of silence (a) – znesvěcení ticha (Beckett)
à fonds perdu (f) – na věčnou oplátku
à la lettre (f) – doslova a do písmene, naprosto přesně
à la manière de (f) – na způsob, jako, podle
a limine (l) – dosl. od prahu, přen. zásadně, zcela
a priori (l) – předem, před zkušeností
action painting (a) – akční malba
agens (l) – činitel, původce činnosti
agón (ř) – zápas, závod
air (f) – vzduch, opar, nádech; vzhled; píseň
allo genos (ř – ἄλλο γένος) – jiný druh (rod)
alura, -y (f) – chování, způsoby, mravy
ambulando (l) – na/při procházce
apofantský (ř) – oznamovací, vypovídající, tvrdící; objasňující (srv. Aristoteles, O vyjadřování)
apparition (f) – zjev, zjevení
archai (ř – ἀρχαί) – počátky, zárodky, prvky, principy světa
ars nova (l) – nové umění; raně renesanční francouzská a italská hudba

austerity (a) – přísnost, strohost, střízlivost

battery of tests (l) – baterie, sada, soubor testů, viz II/3 a I/9
„beaux comme des anges" (f) – krásní jako andělé
bellum omnium contra omnes (l) – válka všech proti všem
blague (f) – žvást, legrace, žert
body social (a) – sociální tělo, společenský organismus

cachet (f) – pečeť, razítko; známka; ráz
caput mortuum (l) – „mrtvá hlava", v alchymii a později při průmyslovém zpracování červený zbytek kyseliny sírové, používaný pro výrobu barev, leštění a broušení; přen. zbytek, odpadek
cénacle (f) – kroužek
Clair de lune (f) – Svit měsíce, název Verlainovy básně, popř. skladby Debussyho
comes (l) – hud., ve fuze průvodčí, tj. opakování tématu v jiné poloze
„Comment c'est" (f) – Jak je to – věta z Beckettova románu Nepojmenovatelný, viz I/55
common sense (a) – obecné mínění, zdravý lidský rozum
communis opinio (l) – obecné mínění
corriger la fortune (f) – o/napravovat osud
correspondance (f) – souvztažnost, vztah, shoda
cracks (a) – řízné vtipy, resp. jejich vypravěči
creatio ex nihilo (l) – stvoření z ničeho
cui bono (l) – komu na prospěch, v čí prospěch (Cicero)
cultural lag (a) – kulturní mezera, pojem americké kulturologie a sociologie, označující opožďování kultury za technikou aj. (W. Ogburn)
cupiditas rerum novarum (l) – touha po novém, po novotách

decorazione assoluta (i) – absolutní dekorace, tj. buď naprostá, úplná, nebo abstraktní
degoût (f) – znechucení, odpor
déjà vu (f) – již viděné, iluze již viděného
de la vie moderne (f) – moderního života, viz II/39

Demoiselles d'Avignon (f) – Avignonské slečny, název proslulého Picassova obrazu z let 1906–1908
désinvolture (f) – nenucenost, nenucené chování
desultorně/í (l) – střídavě, s přestávkami; proměnlivý
differentia specifica (l) – druhový rozdíl, tj. znak odlišující určitý druh (pojem) od jiných druhů v rámci nadřazeného rodu (pojmu); součást tzv. klasické definice
dira necessitas (l) – neúprosná nutnost (Horatius, Ódy)
dix-huitième (f) – osmnáctý, zde osmnácté století
dux (l) – hud., vůdce, ve fuze první uvedení tématu

e contrario (l) – z opaku, opakem
écriture (f) – písmo, psaní, rukopis; způsob psaní
engagement (f) – angažmá, zde angažovanost
entertainer (a) – komik, „bavič"
entêtement (f) – tvrdohlavost, umíněnost, paličatost
épater le bourgeois (f) – ohromit, šokovat měšťáka
E/epifanie (ř) – původně zjevené božstva, dále církevní Zjevení Páně, později svátek Tří králů; zjevení (Joyce)
epoché (ř – ἐποχή) skeptické zdržení se úsudku o objektivní povaze věcí, ve fenomenologii závorkování
escape (a) – únik, útěk
espressivo (i) – hud., co nejvýrazněji

fabula docet (l) – bajka poučuje, z bajky plyne poučení
factum brutum (l) – tupý, nesmyslný čin
fait social, faits sociaux (f) – společenský fakt, společenská fakta
fauve (f) – divoký, zběsilý, fauvisté
faux frais (f) – drobné, vedlejší nepředvídané výdaje
„feelies" (a) – city; jde o city v románu A. Huxleyho Brave New World; česky vyšel s názvem Konec civilizace
flatus vocis (l) – vanutí slova, tj. jen prázdný zvuk, prázdnota
fortune (f) – náhoda, štěstí, osud
frisson nouveau (f) – nové chvění, nový záchvěv
fun (a) – zábava; bavit, pobavit se
fundamentum in re (l) – základ ve věci
funeste (f) – zhoubný, zlověstný, neblahý

fysei (ř – φύσει) – od přírody, od přirozenosti

gentes (l) – rody
gitons (f) – homosexuálové, sexuální partneři muže (u de Sada)
goût du néans (f) – záliba v nicotě
gradus ad Parnassum (l) – stupeň, schody na Parnas, tj. k básnickému umění, středověký slovník s pravidly veršování
groupe (f) – skupina

habitus (l) – vzhled, stav; fyzická, psychická i zvyková struktura („ustrojení") člověka
Happy Days (a) – Šťastné dny, titul hry S. Becketta
haute couture (f) – zde módní salón, zvláště v Paříži
Head off (a) – hlavu dolů, výrok Královny (Red Queen) z Carrollovy Alenky v říši divů; přesné znění je: „Off with their heads"
headings (a) – záhlaví, nadpisy, tituly sloupců
hédoné (ř – ἡδονή) – rozkoš, slast
hic et nunc (l) – zde a nyní, tj. potřeba jednat, žít, být na místě, a to neprodleně
high-, middle-, lowbrows (a) – nižší, střední, vyšší (vrstva) inteligence, resp. kulturní úroveň
horror vacui (l) – strach z prázdna

characteristica formalis (l) – formální charakteristika
ch. materialis – věcná ch., *ch. universalis* – obecná ch.
chóris (ř – χωρίς) – odděleně, zvlášť
chórismos (ř – χωρισμός) – oddělení

idiosynkrazie, idiosynkratický (ř) – přecitlivělost, zde specifické znaky jedince, odlišující ho od ostatních
I just hate music (a) – Hudbu prostě nenávidím
„Il faut continuer" (f) – Je třeba pokračovat – výrok ze závěru Beckettova románu Nepojmenovatelný, viz I/55
Il faut être absolument moderne (f) – Je třeba být naprosto moderní – viz I/6

imagerie (f) – obchod s obrázky, obraznost; okruh obrazů téhož původu; inspirace
imago, imagines (l) – obraz, obrazy
impetus (l) – nápor, tlak, popud; pud; snaha, úsilí
in actu (l) – v činnosti; aktuálně, skutečně
in concreto (l) – konkrétně, v daném, určitém případě, ve skutečnosti, názorně
in extremis (l) – v krajní situaci, v posledním okamžiku
index falsi (l) – ukazatel, znak omylu
index veri et *falsi* (l) – ukazatel (kritérium) pravdy a omylu
indices (l, a, f) – znaky, příznaky, stopy
individuum ineffabile (l) – nevyslovitelný, nevyjádřitelný jednotlivec; n. jednotlivost
ineffabile (l) – nevyslovitelné, nevyjádřitelné
inervace (l) – zde oživení, jinak zásobování orgánů a tkání nervovými vlákny
informel (f) – informelní; neformální; viz též *l'art informel* a I/132
ingenium (l) – nadání, důvtip, nositel, „zřídlo" tvůrčí síly
Innommable (f) – Nepojmenovatelný, název Beckettova románu, srv. I/55
intellectus archetypus (l) – prapůvodní rozum, originální intelekt
intentio recta (l) – přímý záměr
i. obliqua (l) – nepřímý záměr
intolerance of *ambiguity* (a) – nesnášenlivost k dvoj-/víceznačnosti, srv. I/123
intraception (a) – vstřebávat, pojmout; zde vědomí sebe, vnitřní koncept bez dotyku s vnějším světem, viz I/123

„*Je suis crapule*" (f) – Jsem luza, chátra – viz I/34
jet set (a) – vybraní zákaznící, společenská smetánka
Jeux (f) – Hry, název Debussyho skladby

kairos (ř – καιρός) – čas, pravý čas, příležitost
kancona (i) – lehká, veselá skladba vokálního (16. stol.) nebo instrumentálního písňového charakteru (od 16. stol.)
kat' exochén (ř – κατ' ἐξοχήν) – po výtce, obzvláště, především

kathexis (ř) – zájem, zaujetí
konfinium (l) – hranice, hraniční kámen či území
konstituens (l) – ustavující, utvářející činitel či síla, to, čím je dílo utvářeno, složka díla
konstitut (l) – utvořená, ustavená struktura
kontrafaktura (l) – výměna textů ve vokální hudbě

l'art informel (f) – informelní umění, viz I/132
„la mer est plus belle que les cathédrales" (f) – moře je krásnější než katedrály – výrok P. Verlaina
l'art pour l'art (f) – umění pro umění
l'imprévu (f) – to, co není předvídáno, očekáváno (Berlioz)
L'ingénue libertine (f) – Prostopášná naivka, název románu S.-G. Colettové
laudatio temporis acti (l) – chvála minulých časů
Les Adieux (f) – název Beethovenovy klavírní sonáty (Sonáta Es dur, op. 81a, č. 26)

malaise (f) – nevolnost; pocit trapnosti
máná – dosl. „vítězná moc", představa polynéských a melanéských domorodců; přen. magická, universální síla, s podobným významem jako osud
Marteau sans maître (f) – Kladivo bez pána, název Boulezovy skladby
membra disiecta (l) – nesouvislé části
mens sana (l) – zdravý duch
mesquin (f) – chudý, nuzný, ubohý
methexis (ř) – podíl, účast na, spoluúčast (Platón)
métier (f) – řemeslo; zde spíše technika, dovednost v umění
mimésis (ř) – nápodoba, napodobení; znázornění, zobrazení
mores (l) – mravy
more scientifico (l) – vědeckým způsobem
mundus vult decipi (l) – svět chce být klamán
musica ficta (l) – hudba předstíraná, nepravá hudba, termín středověké hudební teorie; dnes znamená hudbu s chromatickými změnami
music hall (a) – kabaret, varieté

nature morte (f) – zátiší
natura naturans (l) – příroda tvořící, plodící (Spinoza)
nil admirari (l) – ničemu se nedivit, nad ničím nežasnout (Horatius, Listy)
noésis noéseós (ř) – myšlení (o) myšlení, tj. myšlení boha v Aristotelově Metafysice
non confundar (l) – nebudu zahanben, ať nejsem zahanben; vyskytuje se ve Starém zákoně, zejména v žalmech
non plus ultra (l) – nic nad to; krajní míra pozitivně i negativně
nouveauté (f) – novost

objet/s d'art (f) – umělecký objekt, umělecké objekty, u. díla
obliquenter – šikmo, nepřímo, skrytě, tajně
oeuvre (f) – *dílo*
on its own merits (a) – podle jeho vlastních zásluh
ordre après le désordre (f) – řád, pořádek po nepořádku
„*outer directed*" (a) – vnějškově řízený (D. Riesman, Osamělý dav)

par excellence (f) – povýtce, především, ve zvláštní míře, ve vlastním smyslu slova
par ordre du jour (f) – podle denního rozkazu, podle řádu, jak se patří
parti pris (f) – zaujatost, stranění, zaujetí stanoviska, rozhodnutí
peinture (f) – malba
pep talk (a) – povzbuzující řeč, povzbudivá slova, burcování
personae dramatis (l) – postavy dramatu
pièce à clef (f) – klíčové dílo
Pierrot lunaire (f) – název Schönbergova cyklu, který se nepřekládá, snad Náměsíčný pierot
pin up (a) – připíchnout; v přen. sm. obrázky hereček apod.
plaidoyer (f) – obhajoba, závěrečná řeč žalobce a obhájce
Play (a) – Hra, název Beckettovy hry
popular music (a) – populární hudba
poros (ř – πόρος) – cesta, proud, způsob
preaching to the save (a) – kázat zachráněným, přesvědčovat přesvědčené

prima philosophia (l) – první filosofie, v antické filosofii a v aristotelské tradici znamenala ontologii či metafysiku
prima facie (l) – na první pohled
prima vista (i) – hud., z listu, bez přípravy
principium individuationis (l) – princip, zásada individuace
principium stilisationis (l) – stylizační princip
prix du progrès (f) – cena za pokrok
program analyzer (a) – analyzátor programu, viz II/3 a I/9
promesse du bonheur (f) – přislib štěstí
pronunciamento (šp) – provolání, vyhlášení, vynesení (rozsudku); puč
pseudos (ř) – klam, omyl, fikce, lež
puzzle (a) – hlavolam, hádanka, skládačka

qua (l) – jako, stejně jako, pokud
querelle des anciens et des modernes (f) – spor mezi starými a moderními umělci ve francouzském klasicismu 18. stol.
qui vive (f) – dosl. ať žije, zde ve významu je bdělý, pozorný
quid pro quo (l) – něco za něco, záměna

raison (f) – rozum, příčina, důvod
raison d'être (f) – důvod, příčina, smysl, existenční důvod
raison d'être de la raison (f) – důvod existence rozumu
raté (f) – ztroskotanec, ztracená existence
ratio (l) – rozum, rozumný důvod
reductio ad hominem (l) – vztažení, omezení na člověka; má zřejmě mít podobný význam jako tzv. argumentum ad hominem
Recherche (f) – zkrácený název Proustova díla Recherche du temps perdu (Hledání ztraceného času)
Renard (f) – Lišák, název Stravinského scénické hudební skladby
repristinace (l) – znovuzřízení, uvedení do původního stavu
retournons (f) – vraťme se, tj. návrat k přírodě
ricercar (i) – polyfonnní instrumentální skladba založená na imitační technice, předchůdce fugy
round table (a) – kulatý stůl, diskuse u kulatého stolu

rudis indigestaque moles (l) – hrubá a neuspořádaná látka, změť (Ovidius, Proměny)

sans maître (f) – bez učitele, bez pána
scène à faire (f) – vybízející ke scénickému zpracování
senzorium (l) – smyslové čidlo, centrum, zde vědomí
sese conservare (l) – zachovat sebe; sebezáchova
signa (l) – znaky
skandalon (ř) – pohoršení, kámen úrazu
skatologický (ř) – skatologie je pornografie týkající se výkalů
society (a) – společnost, zde spíše ve významu vyšší vrstvy
solus ipse (l) – (já) sám jediný, vlastně stanovisko solipsismu
sophisticated (a) – rafinovaný, kultivovaný, promyšlený, zkušený
soupçon (f) – podezření, náznak
spirit (a) – duch, přízrak
spleen (a) – životní únava, nuda, těžkomyslnost, splín
status quo (l) – stav, jaký je, daný, současný stav
style flamboaynt (f) – plaménkový styl, styl pozdní gotiky
substrukce (l) – spodní stavba, spodek, základy
sui generis (l) – svého druhu, rodu, mající zvláštní ráz, svérázný
sujets (f) – zde náměty, jinak též objekty, podměty
summum bonum (l) – nejvyšší dobro
summum ius, summa iniuria (l) – nejvyšší právo, nejvyšší bezpráví

tableaux économiques (f) – ekonomické tabulky, zřejmě narážka na základní dílo fyziokratické ekonomické teorie, jehož autorem je Fr. Quesnay
tableaux (f) – živé obrazy v cirkusových scénách a revuích
tabula rasa (l) – dosl. uhlazená deska, přen. čistá, nepopsaná; charakteristika lidského vědomí v senzualismu
tant bien que mal (f) – taktak, jakž takž
techné (ř – τέχνη) – řemeslo, umění, dovednost
tel quel (f) – takový, beze změny, jako takový
telos (ř) – účel, cíl
temps durée (f) – čas trvání, narážka na základní pojem

Bergsonovy filosofie; jeho obvyklejší podoba je pouze *durée* – trvání
teologúmenon (ř) – teologická poučka
terminus ad quem (l) – dokdy, konečná lhůta
terre à terre (f) – přízemní
The Authoritarian Personality (a) – Autoritativní (Autoritářská) osobnost, viz I/123
thaumadzein (ř – θαυμάζειν) – obdivovat
theatrum mundi... theatrum dei (l) – divadlo světa, svět jako divadlo... divadlo boha, božské divadlo
thema probandum (l) – to, co je třeba prokázat
thematic apperception test (a) – viz I/9
thesei (ř – θέσει) – podle dohody, konvence
tired businessman (a) – unavený obchodník
to go commercial (a) – chovat se obchodně, „tržně"
tode ti (ř – τόδε τι) – toto zde; jednotlivost, jednotlivina (pojem Aristotelovy filosofie ze spisu O duši)
topos, topoi (ř) – místo, místa; ve sm. pevné klišé, schéma
totum (l) – celek
tour de force (f) – obratný, zdařilý, silácký kousek, čin
tout court (f) – zcela krátce, zkrátka, stručně, prostě
trompe-l'oeil (f) – zrakový klam, iluzivní malba
trouvailles (f) – nálezy, objevy, nápady
„tui" – viz I/155

up to date (a) – včas, à jour, nejnovější, aktuální, moderní

vaguement (f) – neurčitě, nejasně, vágně
valeur, valeurs (f) – hodnota, hodnoty, odstín, odstíny
velleita (l) – nerozhodnost, váhavost, neúčinné, bezmocné přání
Ventre de Paris (f) – Břicho Paříže, název Zolova románu
vested interests (a) – nezadatelná (lidská) práva
vie oportune (i) – oportunně
vrai besoin... vrai plaisir (f) – pravá potřeba... pravá radost

What do I get out of it (a) – co tím získám

work in progress (a) – dílo ve vývoji, v procesu tvorby

zóon politikon (ř – ζῶον πολιτικόν) – tvor společenský (Aristoteles o člověku ve spise Politika)

Jmenný rejstřík

Adler A. 493
Adorno Th. W. 475–481, 485–499, 503–518, 520–524
Adornová (roz. Karplusová) Gr. 489, 495, 507
d'Alembert J. B. 105
Altenberg P. 97
Anders G. 203, 513
Andersen H. Ch. 235–236
Apollinaire G. 18
Aristofanes 294
Aristoteles 265–266, 288, 311–312, 346, 555, 561, 564–565
Arnold H. L. 524
Atget J.-E.-A. 79

Bacon Fr. 333
Bach J. S. 84, 144, 189, 209, 212, 226, 240, 244, 261, 264, 273, 275–276, 278, 287, 289, 386, 443, 493
Bachofen J. J. 11, 353
Barbey d'Aurevilly J.-A. 336
Baudelaire Ch. 18, 27, 35–36, 54, 59–60, 70, 108, 116, 125–126, 153, 177–178, 212–213, 252, 292–293, 309–310, 314, 332, 336, 357, 361, 369, 391, 415, 421, 423, 465, 506, 516, 520
Baumová V. 413
Beaumarchais P. A. C. de 316
Beckett S. 29, 34, 43, 47–49, 67, 109, 112, 125, 155, 170, 178–180, 195, 203–204, 259, 286, 293, 306, 326, 356, 395, 417–418, 420, 423, 446, 456, 481, 493, 509, 555–556, 558–559, 561
Beethoven L. van 20, 58, 66, 117, 136, 144, 148, 155–156, 187, 233, 243, 246, 256, 260, 262, 270, 273, 278, 281, 285,

288–290, 292, 315, 319–320, 329–331, 356, 364, 373, 381, 390, 402, 420, 458, 469, 493, 509, 516, 522, 560
Beißner Fr. 506
Benjamin W. 38, 40, 51, 65, 79–80, 106, 108, 115–116, 125, 136, 151, 156, 193, 230, 239, 254–255, 257, 268, 285, 332, 346, 358, 361–362, 366, 392–393, 408, 421, 423, 438, 445, 465, 476, 486, 488, 493, 498, 504–509, 511, 514–520, 522
Benn G. 67
Bense M. 497
Berg A. 27, 63, 270, 280–281, 353, 364, 398, 476–477, 486, 507, 511
Bergson H. 96, 176, 427, 564
Berlioz H. 57, 256, 281, 285, 560
Bloch E. 56, 486, 493
Boehringer R. 505, 516
Borchardt M. L. 508
Borchardt R. 34, 94, 477, 508
Böschenstein B. 508
Boulez P. 282, 449–450, 493, 523, 560
Brahms J. 363, 386
Braque G. 395
Brecht B. 32, 43, 49, 54, 59, 80, 108–109, 134, 164, 195, 198, 213, 269, 274, 288, 295, 304, 316–317, 322–323, 332, 345, 391–392, 407, 493, 506, 509, 513, 517
Brenner H. G. 516
Breton A. 128
Brinkmann D. 522
Bruckner A. 34, 252, 386
Brunkhorst H. 523–524
Büchner G. 61, 255

Cage J. 204
Carossa H. 61
Carroll L. 329, 558
Castelli E. 523
Calvelliová-Adornová della Piana M. 485
Celan P. 286, 421–423, 493

Cervantes Saavedra M. de 44, 323
Cicero 556
Cimabue 275
Claudius M. 254
Cocteau J. 391
Cohen H. 523
Colettová S.-G. 411–412, 560
Cornelius H. 485, 487
Corot C. 94
Courthsová-Mahlerová H. 393
Croce B. 261, 263, 351–352, 426–427, 437–438, 504, 521
Czumalo Vl. 499

Dalí S. 299
D'Annunzio G. 312
Debussy Cl. 34, 200, 250, 259, 280, 394, 405, 556, 559
Dewey J. 441, 464
Diemer A. 521
Dilthey W. 453
van Dongen K. 299
Durkheim E. 477
Dykast R. 499

Eichendorff J. von 78, 507
Eliot T. S. 332
Engels Fr. 515–516
Epikuros 74
Ernst M. 335, 391
Euripides 74, 303

Feist H. 521
Fichte J. G. 224, 451, 523
Fischer H. 513
Fischer O. 506, 512, 518
Flaubert G. 54, 254, 375
Francesca P. della 275, 443
Frenkelová-Brunsviková E. 515

Frenzel I. 521–522
Freud S. 19–23, 86, 157, 240, 487, 493
Fricke G. 506, 508
Friedenburg L. von 524
Frisch M. 69
Frobenius L. 368, 427
Fromm E. 488, 493

Gauguin P. 256
Gaulle Ch. de 332
Gehlen A. 405, 429, 520–521
Geiger M. 437
George S. 28, 71, 128, 138, 231, 309, 324–325, 493, 505, 514, 516–517
Gesualdo di Venosa C. 61
Gide A. 138
Giotto di Bondone 275
Glück F. 506
Goethe J. W. von 99–100, 153, 170, 200, 213, 225, 236, 244, 254, 304, 323, 447, 468, 506, 510, 512, 518, 522
Gogh V. van 61, 197–198
Göpfert H. G. 506
Gorkij M. 336
Grab H. 209
Grebeníčková R. 506, 513
Greco El 61, 255
Gross F. 505
Grossmann H. 488, 490
Gutman H. 523
Guys C. 415

Haag K. H. 180
Haas W. 411
Habermas J. 524
Halm A. 263
Hauptmann G. 336
Hauser A. 428–429, 521

Haydn J. 260, 291–292
Hebbel Ch. Fr. 96, 104, 254, 508
Hebel J. P. 87, 254
Hegel G. W. F. 9, 12, 15, 17, 24, 26, 28, 30, 32, 43, 50, 61, 64, 66–67, 72–73, 81, 83, 87–89, 92, 99–106, 110, 112, 121–125, 128, 132, 135, 138, 143–144, 146–148, 152, 158, 193, 196–200, 210, 213, 215, 217, 222, 225, 235, 237, 261, 263, 270–272, 278, 286, 289–290, 321, 326, 346, 348, 350–352, 356, 360–362, 369, 388, 392, 404, 411, 415, 420, 424, 426, 438–439, 441, 443, 449–453, 460, 462–463, 465–468, 479, 486, 492–493, 503–504, 508–510, 522–523
Heidegger M. 134, 503, 505, 510
Herskovits M. J. 427, 431, 521
Hitler A. 32, 40, 71
Hlaváček J. 496
Hlobil T. 499
Hofmannsthal H. von 28, 309, 516
Hölderlin J. Ch. Fr. 58, 98, 102, 250, 314, 479, 498, 506, 508, 516
Holm E. 428–429, 518, 521
Holz A. 324–325, 517
Homér 245
Horatius 24, 44, 505, 557, 561
Horkheimer M. 486–490, 492, 507, 517, 523
Hotho H. G. 508
Houssay A. 516
Hugo V. 34
Huizinga J. 417–418, 520
Hullot-Kentor R. 524
Humboldt W. von 99–100
Husserl E. 97, 375, 485
Huxley A. 336, 368, 557
Hytier J. 508, 513

Che Guevara E. 278
Chopin Fr. 29, 386

Ibsen H. 130, 309, 336, 369, 455
Ionesco E. 456

Janda J. 499
Janoušek J. 499
Jimenez M. 524
Jiránek J. 499
Jochmann C. G. 443
Joyce J. 42, 151, 197, 375, 557
Jung C. G. 117, 493
Jungheinrich H.-K. 524

Kadlec Sv. 506–507
Kafka Fr. 24, 28, 33, 150, 169, 256–257, 300–301, 399, 418, 423, 438, 446
Kahler E. 109
Kahnweiler D.-H. 209, 395
Kandinskij V. 119, 192, 197, 271, 385, 509, 515
Kant I. 15, 20–23, 28, 36, 63, 69, 71, 81, 84, 87–89, 91–92, 97, 99–100, 105, 123–124, 126, 128, 131–132, 135, 146–147, 152, 154–155, 167–168, 185–186, 196, 202, 215–216, 224–225, 235–236, 257–258, 260, 264, 282, 284, 320, 349–350, 354, 363, 378, 408, 439, 444, 450–451, 460, 462–463, 465–467, 486–489, 492–493, 504–505, 508, 510, 514, 522
Karplusová Gr. viz Adornová Gr.
Kaufholzová E. 524
Kayser W. 239
Kierkegaard S. 17, 156, 197, 258, 377, 451, 465, 487–488, 491–492
Kirchheimer O. 490
Klages L. 117, 194
Klee P. 33, 51, 85, 112, 166, 289, 335, 381, 383
Kofroň P. 524
Kracauer S. 486, 493
Kraus K. 88, 97, 127, 138, 198, 412, 486, 493, 498, 508, 513
Krause Fr. 368, 429–430, 518, 521

Krejčí F. V. 509
Křenek E. 398
Kubin A. 33
Kubín V. 505
Kuhn H. 10, 503
Kundera L. 506, 511, 513, 519
Kürnberger F. 33, 293

Laforgue R. 18
Lagerlöfová S. 180
László F. E. 299
Lautréamont (Isidore Ducasse) 255
Lazarsfeld P. F. 489, 518
Le Dantec Y.-G. 506
Leibniz G. W. 308, 371, 493
Leonardo da Vinci 18
Lessing G. E. 115
Levinson D. J. 515
Liebrucks Br. 467
Ligeti G. 207
Locke J. 367
Loewe A. 489
Löhneysen W. von 523
Loos A. 42, 67, 82, 85, 506
Lorenz K. 405, 429, 521
Lotze H. R. 510
Löwenthal L. 488–490
Lukács G. 63, 129, 188, 195, 209, 247, 303, 332, 395, 423, 438, 486, 488, 493, 512–513

Maeterlinck M. 312, 356, 407
Mahler G. 61, 248, 259, 288, 493
Mallarmé S. 39, 56, 128, 422
Malraux A. 332
Manet E. 54, 126, 357, 382
Mann T. 199, 243, 418, 487, 520
Mannheim K. 329, 488–489

Marcuse H. 329, 488–489, 493, 517, 520
Mareš P. 499
Markalous B. 506
Marx K. 213, 222, 253, 271–272, 297, 318, 329, 333, 340, 465, 486, 492–494, 515–516
Masson A. 299, 335, 364, 393
Mautz K. 271, 515
Medicus F. 523
Mejerchold V. E. 335
Mendelssohn M. 20
Mendelssohn-Bartholdy F. 384
Meunier C. 300
Meyer T. A. 132, 510
Meyrink G. 33
Michelangelo Buonarotti 148
Mikeš Vl. 517
Milton J. 297
Mondrian P. 81, 158
Monet Cl. 252
Morganová Chr. D. 505
Mörike E. 165, 389, 511, 519
Mouquet J. 507
Mozart W. A. 27, 187, 213–214, 232, 288–289, 304, 331, 386, 401, 443
Mühlmann W. E. 518
Mukařovský J. 513
Müller E. W. 518
Murray H. A. 348, 505

Nachod H. 520
Napoleon (Napoleone Buonaparte) 212, 259
Nestroy J. N. 412
Neumann Fr. 490
Neumark Fr. 520
Newman E. 34
Nezval V. 504, 506–507
Nietzsche Fr. 11–12, 68, 71, 74, 97, 137, 173, 182, 192, 223,

266, 305, 336, 345, 369, 373, 448, 468, 498, 518–519
Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 516

Offenbach J. 412
Ogburn W. 556
Olbrichová E. 481
Ovidius 563

Packová D. 499
Palladio A. 84
Perfahl J. 511
Perutz L. 114, 509
Petazzi C. 524
Peters R. 521
Pfitzner H. 61
Picasso P. 40, 47, 65, 143, 208, 234, 282, 310, 334–335, 337, 376, 391, 395, 557
Pichois Cl. 506
Pissarro C. 40, 94
Platón 113–114, 169, 176, 264–265, 294, 311, 377, 391, 429, 432, 560
Poe E. A. 33–35, 100, 163, 177, 391
Pohorský A. 499
Pokorný J. 511
Pollock Fr. 488, 490
Pound E. 332
Procházka M. 499
Proust M. 88, 94, 138, 176, 180, 197, 246, 375, 395, 445, 493, 515, 562
Puccini G. 273, 412
Puvis de Chavannes P. 54

Quesnay Fr. 563

Raffael (Raffaello Santi) 443
Rasch W. 507
Ratz E. 313

Ravel M. 243
Rembrandt van Rijn H. 20, 148
Renéville R. de 507
Renoir A. 94
Resch W. F. E. 368, 429, 518, 521
Riegl A. 85, 194, 223
Riesman D. 156, 561
Rilke R. M. 151, 310, 498, 510–511
Rimbaud A. 12, 34, 36, 51, 67, 70, 127, 252, 310, 416, 504, 507
Rosenkranz K. 66, 507
Rossini G. 143
Rousseau J. J. 89

Sade D.-A.-F. markýz de 177, 558
Saint-Saëns C. 34, 394
Saint-Simon C. H. de 105
Sanford R. N. 515
Sartre J.-P. 309, 316, 334, 456, 516, 519
Sauerland K. 524
Shakespeare W. 43, 66, 99, 279, 322, 332–333
Scharoun H. B. 65
Scheler M. 486
Schelling Fr. W. J. 68, 87, 99, 103, 106, 125, 174, 290, 451
Scherchen H. 489
Schikaneder E. 353
Schiller Fr. von 42, 44, 87–88, 200, 213, 225, 258, 295, 305, 398, 417, 506
Schlechta K. 518
Schlegel Fr. 481
Schlosserová K. 429, 519
Schnabel A. 141
Schneditz W. 511
Schoen E. 45
Scholem G. 515
Schönberg A. 13, 29, 34, 37, 47, 55, 60, 63–64, 126, 154, 183, 189, 195, 209, 248, 262, 270, 281–282, 302, 332, 335,

356, 396, 398–399, 424, 449, 467, 486, 493–494, 513, 516, 561
Schopenhauer A. 28, 183–184, 455, 523
Schubert Fr. 59, 100, 151, 211, 226, 228, 247, 386, 509
Schulze W. viz Wols
Schumann R. 221, 242
Sibelius J. 61
Simmel G. 440, 486
Sisley A. 94
Slavík I. 519
Sobotka M. 499
Solger K. W. F. 100
Sombart W. 35
Speiser F. 368, 518
Spinoza B. 561
Staiger E. 307, 516
Stalin J. V. 331
Stanton F. N. 518
Stein E. 189, 513
Steiner H. 508
Stendhal (Henri Beyle) 409
Steuermann E. 327, 398, 517
Stifter A. 304–305
Stockhausen K. 39, 57, 210, 233, 493
Storm Th. 363
Strauss R. 57, 252, 280–282, 381
Strauß J. 412
Stravinskij I. F. 54, 236, 353, 392, 562
Strindberg A. 130, 332, 336, 356
Stromšík J. 499, 513
Sudermann H. 325, 517
Suhrkamp P. 476
Szondi P. 421, 481

Šklovskij V. B. 515

Thoma H. 61
Tiedemann R. 495, 499, 506
Tillich P. 487, 489
Tizian Vecellio 309
Tolstoj L. N. 120, 260, 315
Toscanini A. 25
Trakl G. 164, 381–382, 511, 519
Trockij L. D. 221
Turner J. M. W. 61, 228

Ulbricht W. 331

Valéry P. 16, 39, 111, 187, 212, 214, 229, 238, 246, 283, 286, 379, 382, 390–391, 422, 428, 462, 508, 513–514, 519, 521
Verdi G. 273
Verlaine P. 58, 91, 200, 556, 560
Vermeer van Delft J. 198, 246
Vico G. 332
Vischer Fr. Th. 135, 171
Vojtěch I. 499
Voltaire (Arouet) F. M. 304, 413

Wagner R. 34, 58, 75, 135, 138, 173, 201, 223, 259, 316, 331, 386, 407, 518–519
Warburg A. 465
Weber M. 35, 77, 155
Webern A. von 63, 107, 194, 211, 237–238, 277, 396, 398
Wedekind Fr. 18, 33, 62, 111, 116, 120, 353, 407, 447, 509
Werner H. 429, 521
Wielandová R. 521
Wiesengrund O. 485
Wiggershaus R. 524
Wilde O. 29, 312
Williams W. C. 164
Winckelmann J. J. 513
Wittgenstein L. 268, 418
Wols (Wolfgang Schulze) 116

Zeising A. 189, 512
Zinn E. 510
Zola E. 300, 325, 564
Zuska Vl. 499
Zweig St. 59

Ždanov A. A. 79, 331

Obsah

Stručný obsah 5

Estetická teorie 7

Umění, společnost, estetika 9
Ztracená samozřejmost umění *9* • Kriticky k otázce původu *10* • Pravdivostní obsah a život děl *12* • Ke vztahu umění a společnosti *13* • Kritika psychoanalytické teorie umění *18* • Teorie umění u Kanta a Freuda *20* • „Umělecký požitek" *24* • Estetický hédonismus a štěstí z poznání *27*

Situace 28
Rozpad materiálu *28* • Odumělečtění umění; ke kritice uměleckého průmyslu *29* • Řeč utrpení *32* • Filosofie dějin novosti *33* • K problému invariance; experiment (I) *38* • Obrana ismů *40* • Ismy jako sekularizované školy *40* • Udělatelnost a náhoda; moderna a kvalita *42* • „Druhá reflexe" *42* • Novost a trvalost *43* • Dialektika integrace a „subjektivní bod" *45* • Novost, utopie, negativita *49*
Moderní umění a průmyslová výroba *50* • Estetická racionalita a kritika *53* • Kánon zákazů *54* • Experiment (II); vážnost a nezodpovědnost *56* • Ideál černého *59* • Poměr k tradici *60* • Subjektivita a kolektiv *61* • Solipsismus, mimetické tabu a svéprávnost *62* • „Métier" *64* • Výraz a konstrukce *64*

Ke kategoriím ošklivosti, krásy a techniky 66
Ke kategorii ošklivosti *66* • Společenský aspekt a filosofie dějin ošklivosti *70* • K pojmu krásna *73* • Mimésis a racionalita *76* • K pojmu konstrukce *80* • Technologie *82* • Dialektika funkcionalismu *85*

Přírodní krásno 87
Verdikt o přírodním krásnu *87* • Přírodní krásno jako „vystoupení navenek" *88* • O kulturní krajině *89* • Sepětí přírodního

a uměleckého krásna *91* • Zkušenost z přírody je historicky deformovaná *94* • Analytický přístup k estetickému vnímání *96* • Přírodní krásno jako zrušené dějiny *97* • Určitá neurčitelnost *99* • Příroda jako šifra usmířenosti *101* • Metakritika Hegelovy kritiky přírodního krásna *102* • Přechod od krásna přírodního k uměleckému *106*

Umělecké krásno: „apparition", zduchovnění, názornost *107*
„Nadbytek" jako zdání *107* • Estetická transcendence a odkouzlení *108* • Osvícenství a hrůza *109* • Umění a to, co je umění cizí *111* • Nejsoucnost *113* • Obraznost *114* • „Exploze" *115* • Obsahy obrazů jsou kolektivní *117*
Umění jako duchovnost *118* • Imanence děl a heterogennost *121* • K Hegelově estetice ducha *123* • Dialektika zduchovnění *125* • Zduchovnění a chaotičnost *127* • Názornost umění je aporická *128* • Názornost a pojmovost; věcnost *132*

Zdání a výraz *136*
Krize zdání *136* • Zdání, smysl a „tour de force" *141* • K záchraně zdání; harmonie a disonance *144* • Výraz a disonance *148* • Subjekt-objekt a výraz *149* • Výraz jako řečová kvalita *150* • Moc a pojmové poznání *152* • Výraz a mimésis *153* • Dialektika niternosti; aporie výrazu *155*

Záhadnost, pravdivostní obsah, metafysika *158*
Kritika a záchrana mýtu *158* • Mimetičnost a pošetilost *159* • Cui bono *160* • Záhadnost a rozumění *161* • „Nic nezůstává bez proměny" *163* • Záhada, písmo, interpretace *166* • Interpretace jako nápodoba *167* • „Blok" *168* • Přerušená transcendence *169* • Záhadnost, pravdivostní obsah, absolutno *170*
K pravdivostnímu obsahu uměleckých děl *170* • Umění a filosofie; kolektivní obsah umění *174* • Pravda jako zdání toho, co je beze zdání *175* • Mimésis smrtelnosti a smíření *177* • Methexis na temnotě *179*

Soudržnost a smysl *181*
Logičnost *181* • Logika, kauzalita, čas *182* • Účelnost bez účelu

185 • Forma *186* • Forma a obsah *190* • Pojem artikulace (I) *193* • K pojmu materiálu *195* • K pojmu látky; intence a obsah *197* Intence a smysl *200* • Krize smyslu *202* • Pojem harmonie a ideologie uzavřenosti *207* • Afirmace *210* • Kritika klasicismu *212*

Subjekt-objekt *215*
Subjektivnost a objektivnost jsou ekvivokní; o estetickém citu *215* • Kritika Kantova pojmu objektivity *217* • Obtížná rovnováha *218* • Řečový charakter umění a kolektivní subjekt *219* • K dialektice subjetu-objektu *222* • „Génius" *223* • Originalita *226* • Fantazie a reflexe *227* • Objektivita a zvěcnění *229*

K teorii uměleckého díla *231*
Procesuálnost estetické zkušenosti; dílo jako proces *231* • Pomíjivost *234* • Artefakt a geneze *235* • Umělecké dílo jako monáda a imanentní analýza *236* • Umění a umělecká díla *238* • Konstitutivnost dějin; „srozumitelnost" *240* • Nezbytnost objektivace a disociace *241* • Jednota a mnohost *244* • Kategorie intenzity *246* • „Proč lze dílo právem nazvat krásným" *247* • „Hloubka" *249* • Pojem artikulace (II) *250* • K diferenciaci pojmu pokroku *251* • Vývoj produktivních sil *252* • Proměna uměleckých děl *253* • Interpretace, komentář, kritika *254* • Historičnost pravdivostního obsahu; vznešenost v přírodě a v umění *255* • Vznešenost a hra *258*

Obecné a zvláštní *261*
Nominalismus a zánik druhů *261* • K estetice druhů v antice *265* • O filosofii dějin konvencí *266* • K pojmu slohu *268* • Pokrok umění *271* • Dějiny umění nejsou homogenní *273* • Pokrok a ovládání materiálu *275* • „Technika" *278* • Umění v průmyslovém věku *283* • Nominalismus a otevřená forma *287* • Konstrukce; statičnost a dynamičnost *290*

Společnost *293*
Podvojnost umění: fait social a autonomie; o fetišovosti *293* • Recepce a produkce *297* • Výběr látky; umělecký subjekt; vztah k vědě *300* • Umění jako postoj *303* • Ideologie a pravda *304* •

„Vina“ *306* • K recepci pokrokového umění *306* • Prostředkování mezi uměním a společností *308* • Kritika katarze; kýč a vulgárnost *310* • Vztah k praxi; účinek, prožitek a „otřes“ *314* • Angažovanost *321* • Estetismus, naturalismus, Beckett *324* • Proti řízenému umění *327* • Dnešní možnost umění *327* • Autonomie a heteronomie *330* • Politická opce *331* • Pokrok a reakce *334* • Umění a bída filosofie *336* • Prvenství objektu a umění *337* • Problém solipsismu a falešné smíření *338*

Paralipomena *343*

Teorie původu umění *426*

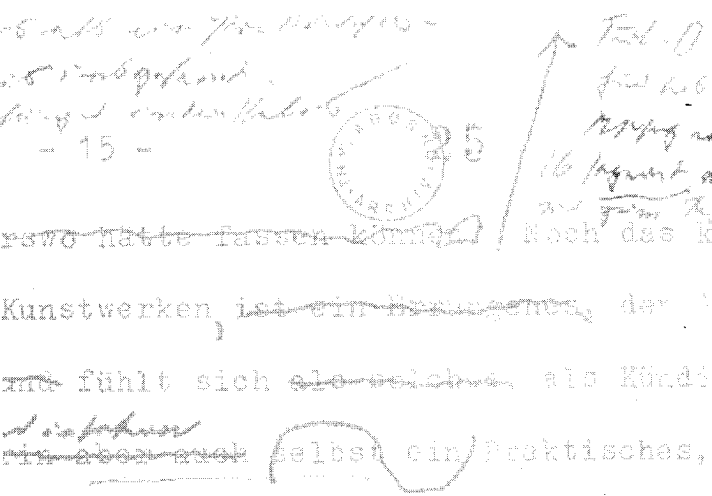
První nástin *435*

Zastaralost tradiční estetiky *437* • Změna funkce naivity *441*
Nesmiřitelnost tradiční estetiky a současného umění *444* • Pravdivostní obsah a fetišismus uměleckých děl *447* • Potřebnost estetiky *448* • Estetika jako útočiště metafysiky *451*
Estetická zkušenost jako objektivní rozumění *453* • Imanentní analýza díla a estetická teorie *457* • K dialektice estetické zkušenosti *458* • Obecné a zvláštní *459* • Kritika fenomenologického zkoumání původu *461* • Vztah k Hegelově estetice *462* • Otevřenost estetiky; formální a obsahová estetika (I) *463* • Formální a obsahová estetika (II); normy a hesla *466*
Metodologie, „druhá reflexe“, dějiny *468*

Editorský doslov *473*
Doslov k českému vydání *483*
Poznámky a odkazy k literatuře *501*
Česko-německý slovníček *525*
Slovníček cizojazyčných výrazů *553*
Jmenný rejstřík *567*

THEODOR WIESENGRUND ADORNO • ESTETICKÁ TEORIE

Z německého originálu Ästhetische Theorie (Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970) přeložil, doslov k českému vydání napsal, česko-německý slovníček, slovníček cizojazyčných výrazů a jmenný rejstřík sestavil a poznámkový aparát doplnil Dušan Prokop
Obálku, frontispis a titulní list navrhli Jiří Pacek a Mirek Kodeš
(Na frontispisu, titulním listě a v tiráži část faksimile Adornova autografu Estetické teorie)
Grafická úprava a sazba Mirek Kodeš
Odpovědná redaktorka Dana Packová
Vydalo nakladatelství Panglos, Vratislavská 387, 181 00 Praha 8 jako svoji 5. publikaci
Praha 1997
Vytiskla BBS tiskárna Vimperk
1. vydání
Náklad 1000 výtisků
Doporučená cena 289 Kč (včetně DPH)

ISBN 80-902205-4-1

Vydání se uskutečňuje díky podpoře Grantové agentury ČR (grantový úkol č. 401/96/0762)
Překlad originálu do českého jazyka a jeho vydání financovala Nadace Open Society Fund Praha a CEU Press Budapešť
Vydání se uskutečňuje díky finanční podpoře Nadace Český literární fond