

## Subjekt ve filozofii a umění moderní doby

Téma subjektu v současné době nabývá na aktuálnosti po období, kdy se zdánlivě ztratilo z obzoru filozofického a teoretického uvažování. Ve studii *Individuum a subjekt* ukazuje Frédéric de Buzon,<sup>1</sup> že předpoklady pro vymezení problematiky subjektu z filozofie byly vlastně založeny už ve známém Descartově výroku „Cogito, ergo sum“, kde subjektivní jistota spočívá na epistemologické potenci, neboť v sobě obsahovaly rozpor mezi obecností poznání a jedinečností poznávající existence. Autor studie dokazuje na Schellingově reinterpretaci Descarta (nikoli Cogito, nýbrž Cogitatur = myslí to ve mně) a na Comtově sociologické (humanitní) konceptualizaci subjektivity, jak převaha epistemologického přístupu a konceptuální filozofie vedla posléze k oddělení subjektu a individuality, k desindividualizaci subjektu.<sup>2</sup> Už totiž Descartův žák Regius (jak připomíná de Buzon) hovořil o člověku jako o „nahodilém jsoucnu“ (être par accident).

De Buzon pak na příkladu filozofických názorů Gastona Bachelarda ukazuje, jak se individuum (z hlediska poznání) mění v cosi nahodilého, omylného, nedostatečného a iluzorního; subjekt se stává sám sebou teprve tehdy, když se naplňuje objektivním poznáním.<sup>3</sup>

Tendence k *desindividualizaci subjektu* můžeme pozorovat už u Hegela (subjektem jednotlivce se stává stát jako poznaná nutnost realizované svobody ducha) a po něm vlastně ve všech substancializujících a totalitárních filozofiích od zmíněného Comta přes Marxe (kladoucího za subjektivní podstatu individua ekonomické, třídní zařazení) až po strukturalismus (chápející individuum jako systémový prvek, jehož funkční určení či pozice zakládá jeho subjektivní podstatu). Tam všude se setkáváme s klasickým pojetím subjektu ve smyslu „sub-iectum“, tj. „to, co leží vespod“ (řec. hypokeimenon), čímž je míněna obecná substance (kterou tvoří intelektuální koncept).

Proti tomu staví de Buzon Leibnizovu monadologii jako východisko, z něhož došel zakladatel fenomenologie Edmund Husserl k pojetí světa jako výslednice intersubjektivního konsensu, jako ideje společenství otevřeného a nekonečného, společenství egologického, které jakožto konstitutivní předpoklad předchází konstituovaný svět.<sup>4</sup> Pojem objektivní je tu nahrazen pojetím intersubjektivního konsensu, který zakládá objektivní svět.

Individualita subjektu byla však restituována ještě z jiného hlediska, než jaké uvádí de Buzon. Už Kierkegaard postavil proti hegelovské představě absolutního ducha realizovaného ve státě - jenž je totálním subjektem všech občanů - myšlenku *autentické individuální existence* určované jen svou vnitřní duchovní zkušeností a vymykající se totalizujícím nárokům. Na jeho individualistické stanovisko navázaly v našem století existencialistické filozofické směry od Jasperse po Sartra.

Souběžně s desindividuizujícími tendencemi se problematika subjektu komplikovala i otázkami po jeho ontologické povaze, po jeho identitě. Descartovo Cogito bylo v dalším vývoji podrobena analýze, jež rozkládala jeho jednotu. Jestliže pro empiristu Huma se subjekt stal souborem smyslových počitků, naproti tomu u Kanta představoval místo duchovních syntéz.

Dvacáté století - jak konstatuje P. Ricoeur<sup>5</sup> - myšlenku jednoty, tj. totožnosti individuálního subjektu, ještě více zamlžilo. U W. Jamese či u H. Bergsona se tento subjekt mění na proud vědomí (ztvárněný umělecky Proustem a Joycem). V pojetí Husserlově je egologickým časoprostorem (situací) intencionální aktivity (zde a nyní).

Nejzávažnější úder vedl proti identitě subjektu Sigmund Freud svou teorií podvědomí. Vědomý subjekt se v jejím rámci stal prakticky formální slupkou podvědomých (libidonózních) procesů a popudů, cenzurovaných a potlačovaných (sublimovaných) nadindividuálními (kulturními) normami. Odtud pak již nebylo daleko (jak to naznačuje např. K. Silvermannová<sup>9</sup>) k formálnímu pojetí subjektu jako jazykové, gramatické kategorie osobního zájmena (E. Benveniste). Subjekt v tomto pojetí existuje, vyvstává vlastně až se vznikem jazykové komunikace. Na rozdíl od tohoto pojetí ztotožňujícího subjekt s gramatickou kategorií existující pouze v systému jazyka („já“ jako opozitum k „ty“ a naopak) se domníváme, že tyto kategorie jsou intelektuálním označením denotátů, které se utvářejí v praktickém (komunikativním) styku. Významové formy „já“ a „ty“ (první a druhá osoba singuláru) označují reciproční nepředmětná aktuální jsoucna vyvstávající v komunikativní situaci („ty“ označuje alternativní „já“). Třetí osobu („on“, „ona“, „ono“) jazykovědci výše uvedeného směru jsou náchylni řadit nikoliv už mezi zájmena osobní, ale spíše mezi zájmena ukazovací. V češtině například je však zájmeno třetí osoby singuláru „on“ odlišeno od zájmena ukazovacího „ten,..“ Označuje tedy spíše (jak o tom svědčí rozlišení rodu) předmětný

subjekt lišící se od věci svou „oduševnělostí“,<sup>10</sup> tj. potenci stát se účastníkem recipročního komunikativního vztahu (změnit se v „ty“).

Osobní zájmeno tedy můžeme chápat jako jazykovou (intelektuální) gramatickou formu označující individuální subjekt. Jazykově formalizovaná nepředmětná aktivita je subjektem neoddělitelným od řečové výpovědi. Pokud se tato výpověď vztahuje k mluvčímu, referuje o něm, tj. pokud mluvčí hovoří o sobě, stává se předmětem sebereflexe, zrcadlí sám sebe v řeči (obdobně jako autoportrét v malířství). To naznačuje, že subjekt není pouze kategorií jazykovou, nýbrž že *jazyk je s to* (intelektuálně) *označit nepředmětné jsoucno*.

Jinou otázkou je, zda jazykově formalizovaný subjekt je vždy totožný s individualitou mluvčího. Jde o to, za koho (ve jménu koho) mluvčí hovoří, koho jako mluvčí zastupuje. Nemluví-li sám za sebe, stává se zástupcem někoho jiného (skupiny, instituce), čili stává se *subjektem reprezentativním*, tj. stává se sociálním znakem. Stát se takovým znakem může za předpokladu, že užívá jistého jazykového systému (kódu). Užíváje určitého jazykového systému, stává se reprezentantem jisté skupiny mluvčích, zpřítomňuje, aktualizuje tento systém. Jeho reprezentace je bezděčná, vyplývá z jeho praxe. Jiná situace nastává, když mluvčí je záměrně vybrán, aby zastupoval určitou skupinu nebo instituci. Pak mluvíme o *subjektu delegovaném*, určeném k zastupování. Delegovaným subjektem může být mluvčí (člověk), sociálně reprezentativní funkci může plnit věcný předmět i zpředmětněný lidský subjekt.

Toto rozlišení nám může pomoci při zkoumání problematiky uměleckého subjektu. V této oblasti přinesly významné poznatky práce strukturalisty Jana Mukařovského a polského fenomenologa Romana Ingardena. Oba teoretikové se shodují v tom, že subjekt umělecké výpovědi není totožný s psychofyzickou osobou autora. Ingarden rozlišuje reálnou osobu autora, která je původcem díla, dále „autora“, který je *intencionálně* určen faktem, že věty, vstupující do struktury díla, jsou intencionálními výtvoři určitého subjektu, a konečně „autora“, který v určitých případech - například jako vypravěč - vystupuje mezi osobami přítomnými v díle /.../ Autor v prvním významu je zcela mimo dílo /.../, autor v druhém významu intencionálně do díla *patří* a vyplývá z jeho intencionální struktury a konečně ve třetím významu je „autor“ *zvláštní součástí* díla,

stejně jako tzv. „lyrický subjekt“ v lyrické básni.“<sup>11</sup> Tímto způsobem polemizoval Ingarden proti psychologicky determinujícímu pojetí díla jako výrazu autorovy psychiky.

Mukařovský rovněž odlišuje reálnou osobu autora od subjektu díla. Jeho terminologie je v tomto ohledu konsekventnější; umělecké dílo vyžaduje podle něho subjekt, od kterého vychází a který je zdrojem záměru. „Subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla.“ Tento subjekt, jenž je v Mukařovského pojetí označován také jako „bod, v němž docházejí sjednocení, ale také se srážejí rozpory, jimiž je struktura protkána“,<sup>12</sup> není ovšem záležitostí konkrétního individua ani konkrétního vědomí, nýbrž je to „pouhý noetický předpoklad, pomyslný bod“. Tím, že umělecké dílo je pojato sémioticky jako znak prostředkující mezi dílem a recipientem, je i subjekt díla záležitostí znakovou, je to místo možného setkání tvůrce a recipienta, tj. takového recipienta, jenž je s to přistoupit k dílu „v intencích“ tohoto subjektu, neboli je schopen osvojit si, přijmout za svůj (aspoň po dobu kontaktu s dílem) jeho záměr, konstitutivní princip.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že subjekt díla, chápaný jako konstitutivní princip významové výstavby (estetického objektu, o němž bude řeč dále), je totožný s jeho stylizací. Z tohoto hlediska můžeme Mukařovského výrok o subjektu jako „bod“ chápat jako metaforu znázorňující onu egologickou situaci intencionální aktivity (zde a nyní), o níž byla řeč při charakteristice Husserlova pojetí subjektivity. Stylizace není ovšem záležitostí jen uměleckou, je to tvárné přizpůsobení předmětu účelu, kterému má sloužit, a také jeho uživateli. V praxi to znamená volbu takového materiálu a takových nástrojů jeho formování, které tuto funkční optimalizaci vztahu účelu a uživatele umožňují. Různé stylové vrstvy rozlišujeme například i v jazyce (styl úřední, vědecký, slang, argot apod.).

Umění zaujímá v rámci komunikativních způsobů zvláštní postavení. Nejde v něm totiž o sdělení o předmětu, nýbrž právě o subjekt. Někteří teoretikové se v tomto případě dovolávají známého Jakobsonova členění řečových funkcí<sup>13</sup> a mluví o umění jako o sdělení, které odkazuje na sebe samo, a tedy na subjekt.<sup>14</sup>

Tento názor by byl korektní, kdyby mezi subjektem a sdělením bylo možno zavést vztah totožnosti. Je tomu tak skutečně? Známy Schillerův výrok „Spricht die Seele o weh“, spricht die Seele nicht mehr“ naznačuje, že

tu existuje paradoxní překážka zabraňující bezprostřednosti řečového výrazu. Touto překážkou je právě užití určitého obecného kódu (systému), jenž omezuje možnosti absolutního individuálního sebevyjádření. (O způsobu, jakým se pokouší umění tento paradox „zprostředkované bezprostřednosti“ překonat, bude řeč ještě dále.)

Sdělení a subjekt tedy není totéž. Vydeme-li z Morrisova rozlišení tří rozměrů komunikátu, totiž rozměru sémantického, syntaktického (gramatického) a pragmatického,<sup>15</sup> pak je zřejmé, že sémantická reference k objektu i pragmatická relevance pro subjekt jsou rozměry transcendentní a pouze rozměr syntaktický (gramatický) je povahy imanentní. Rovněž je zřejmé, že syntaktický (gramatický) subjekt, který je imanentní sdělení a který měl na mysli Mukařovský, když odlišil osobu autora od uměleckého subjektu, je subjektem syntakticky (gramaticky) funkcionalizovaným. Jeho transcendentním substrátem pak je umělecká osobnost.<sup>16</sup>

Dříve než k tomuto substrátu obrátíme pozornost, povšimneme si ve stručnosti problematiky onoho funkcionalizovaného „gramatického“ subjektu imanentního uměleckému sdělení. Je to subjektivní korelát té složky díla, kterou strukturální teorie Mukařovského v souladu s dobovou estetikou<sup>17</sup> nazvala estetickým objektem.

*Estetický objekt* je významová (tematická, informační) složka (v saussurovské terminologii = označované) uměleckého artefaktu (textu), který je jejím označujícím. Mohli bychom o estetickém objektu mluvit jako o předmětné stránce informace ztvárněné v artikulované formě média. Významová forma, ztvárněné médium nesoucí předmětnou informaci (estetický objekt), je syntaktickou (gramatickou) formulací sémantického rozměru sdělení.

Sdělení jako znakový útvar má ovšem i rozměr pragmatický, mířící na subjekt. Syntakticky (gramaticky) funkcionalizovanou složku tu představuje právě tvárně stylizační princip, konstitutivní princip estetického objektu, krátce poetický subjekt, který se manifestuje aktualizací některé z tvárných alternativ, nabízených médii (eventuálně tvorbou nových možností v médiu dosud nerealizovaných). Tvárně funkční stylizace pak je označujícím pragmatické informace, jíž je hodnotový záměr (smysl) uměleckého sdělení. Subjektivní stránku uměleckého znakového útvaru tedy tvoří tvárně stylizační funkce, kterou se manifestuje hodnotový záměr sdělení. V umění nabývá tento pragmatický rozměr dominantního postavení.

Důrazem na pragmatický rozměr, na *osobnostní relevanci uměleckého sdělení*, se tento způsob komunikace liší od sdělení vědeckého, kde naopak (jak vyplynulo již z úvah de Buzonových) je do popředí vysunuta stránka sémantická, předmětná (modelující) reference a subjektivní relevance je potlačena. To má za následek ono odosobnění, rozplynutí subjektu v objektu (respektive v jeho předmětném modelu), k němuž se sdělení vztahuje .

Další rozdíly vyplývají ovšem i z rozdílného typu znaků, jichž umění a věda užívá. Jestliže *sdělení vědecké* tíhne k znakům symbolickým (v pojetí Saussurově „arbitrárním“), pak *sdělení umělecké* inklinuje k znakům *ikonickým* (tj. k znakům, jejichž základním kódem je tělesně smyslová orientace ve světě).

Oslabení předmětně referenčního rozměru sdělení způsobuje, že obrazné znaky se uvolňují od závislosti na podobách mimouměleckého (empirického) předmětného světa, zbavují se reprodukční ověřitelnosti (místo verifikace tu zůstává pouhá možná pravděpodobnost), a tím vytvářejí předpoklady pro uplatnění tvořivé obrazotvornosti. Zároveň tím vzniká jakýsi amalgám zastírající sémantický vztah k empirické předmětnosti (která ovšem může sdělením „prosvítat“ v případě, kdy umělecký obraz finguje skutečnost). To dává estetickému objektu povahu fantazijního „zrcadla“ v němž se „odráží“ podoba (hodnotové zaměření) umělecké osobnosti, živého substrátu subjektu uměleckého sdělení.

Recipient, jenž přistupuje k uměleckému sdělení „v intenci“ subjektu a setkává se s tímto subjektem v osvojeném záměru díla, se konkretizuje v pragmatickém rozměru díla rovněž jako osobnost (samozřejmě jiná než osobnost umělce, nicméně strukturně mu blízká, analogická). Smysl umělecké komunikace tedy spočívá v tom, že probouzí, aktualizuje v recipientovi osobnostní (sebe)vědomí, sebeuvědomění subjektu jako (umělecké) osobnosti.

Obraťme nyní pozornost k problému, jakým způsobem se poetický subjekt imanentní uměleckému sdělení zpředměťtuje v díle. Některé teorie<sup>20</sup> hovoří o indiciálních znacích postupujících celou strukturu uměleckého sdělení jak v rovině artefaktu, tak v rovině estetického objektu.

Na úrovni artefaktu (zformovaného média) můžeme rysy poetického subjektu sledovat v tvárně funkčním využití materiálových elementů média,

skládajících „text“ sdělení jako vazbu významových forem, vytvářejících znakový útvar, jenž nese informaci (významovou strukturu, estetický objekt).

Tu vzniká základní polarita, která určuje rámec možností formování média. Na jedné straně je to funkční využití formálních elementů uměleckého média tak, aby byly maximálně podřízeny konstituování estetického objektu. To znamená, že umělec „zápasí“ s překážkami, které vyplývají z „homogenosti“ uměleckého média<sup>21</sup> při snaze ztvárnit různorodost informačních (významových, tematických) složek sdělení. Text, artefakt (vazba významových forem) se má stát maximálně transparentní, aby umožnil transfer recipienta do informační roviny, významového (obrazného, tematického) světa díla. Forma média je podřízena informaci, významu, který nese.

Na druhé straně se umělec snaží zdůraznit rovinu formovaného média a znesnadnit tak přístup vnímatele k významovému světu, zatemnit jeho informační potenciál, a tedy i komunikativní poslání. Dílo pozbývá pro recipienta povahy znakové (ve smyslu rozlišení roviny ztvárněného média a roviny významové); významová rovina, estetický objekt začíná být zastírán artefaktem (textem), věcným výtvořem. Význam uměleckého sdělení nabývá na neurčitosti, nejasnosti, dílo se stává provokujícím či zneklidňujícím výtvořem, strhává pozornost na své ztvárnění a tím navozuje u recipienta poetický postoj. Na základě tohoto postoje vzniká estetická funkce, apelující na osobní, živelnou zkušenost recipienta a emancipující od uznávaných norem.

Z hlediska utváření artefaktu můžeme rozlišit tedy stylizační princip tvárně konstruktivní a tvárně destruktivní. Tvárně konstruktivní princip se snaží zachovat nebo fixovat jistá formativní (gramatická, rétorická, poetická) „pravidla hry“ (verš, rým, trópy v básnictví, pětidílná kompozice v dramatu, ve výtvarném umění určité figurativní podoby). Tato stylizace je zaměřena na povýšení uměleckého projevu *nad* běžné sdělovací formy. Směřování k ucelenému tvaru je zároveň směřováním k naplnění recipientova očekávání, k jeho uspokojení z nalezení invariantu (archetypu), jehož alternativou je přijímaný text (artefakt).<sup>22</sup>

Na opačném pólu stojí stylový princip (postup) destruktivní. Jeho smyslem je oslabení komunikativního potenciálu sdělení, porušování formativních pravidel, zklamávání recipientova očekávání pravidelnosti (organizovanosti). Tady vládne nepravidelnost, improvizace (překvapivost), půso-

bící ovšem pouze na pozadí stylového kánonu, který popírá (volný verš na pozadí pravidelného, kubistický rozklad figury na pozadí figurativnosti atd.).

V rovině významové se polarita znakovosti a „věcnosti“ díla promítá v protikladu výtvarné figurativnosti a nonfigurativnosti (ornamentálnosti), programovosti a absolutnosti v hudbě, tematičnosti a atematičnosti v literatuře apod. (Ovšem i v rámci figurativního malířství, programní hudby a tematického básnictví vznikají další polarity - protiklad konkrétnosti a abstraktnosti, ucelenosti a fragmentárnosti představy apod.)

Jednotlivé významové (tematické) složky literárního uměleckého sdělení (postavy, scénérie, události, situace) se stávají nositeli (esteticky) hodnotového smyslu, jež jim dodává poetické funkční ztvárnění. Umělecká osobnost deleguje svůj hodnotový záměr na poetický subjekt (stylizační princip) sdělení. Ten potom může hodnotový záměr reprezentovat v jednotlivých složkách estetického objektu. Reprezentanty hodnotové intence sdělení se stávají jednotlivé postavy - například postavy v epice, protagonisté v dramatu. To jsou subjekty zpředmětněné, reprezentativní. V případě takzvaného vypravěče nebo mluvčího v umělecké publicistice či v případě takzvaného lyrického hrdiny jde o subjekty gramaticky funkcionalizované, „delegované“, v nichž se poetický subjekt manifestuje. V souvislosti s tím, co bylo řečeno o vztahu hodnotového smyslu a poetické funkce, vzniká otázka, jaká je povaha indiciálních znaků (příznaků) poetického subjektu.

Indiciální znak předpokládá existenci procesu nebo stavu, s nímž ho spojuje buď prostorový souvýskyt (co-occurrence), časová následnost, nebo vztah příčiny a následku. V případě lyrického hrdiny či mluvčího v umělecké publicistice (objektivní lyrice), eventuálně vypravěče, se indexy poetického subjektu manifestují v tvárném (stylizačním) postupu formování artefaktu a v rozvrhu reprezentativních významů (předmětných složek estetického objektu). V epice a dramatu se pak tento hodnotový rozvrh manifestuje v podobě příběhu, jehož rozvíjení znamená ustavování systému vztahů reprezentativních složek estetického objektu. V průběhu recepce se utváří jak rozvrh reprezentativních významů, tak rozvoj reprezentativních vztahů těchto významů. V procesu znovuvytváření artefaktu a konstituování estetického objektu dospívá recipient k výslednému stavu esteticky hodnotového vědomí poetického subjektu, jenž je záměrným smyslem sdělení.



Tvárné uspořádání artefaktu (textu) indukuje esteticky hodnotící aktivitu recipienta orientovanou k celkovému smyslu, tj. esteticky hodnotovému záměru poetického subjektu. Ten je indikován ve významových složkách estetického objektu v podobě reprezentativních předmětů a delegovaných subjektů (lyrický hrdina, mluvčí, vypravěč). Smysl sdělení pak odkazuje k umělecké osobnosti jako k živému substrátu, z něhož se záměr rodí. Aktuální konkretizaci smyslu dfla se v recipientově vědomí probouzí možnost vzniku analogie umělecké osobnosti založené na dynamickém napětí mezi živou estetickou zkušeností a normami, které ji cenzurují. To mu umožňuje zaujmout vlastní poetický postoj k životní praxi jako sociální aktivitě produkující individuální zkušenost a kontrolované obecnými normami. Umělecké dílo svým celkovým smyslem aktualizuje a reprezentuje osobnostní potenciál člověka jako individuálního člena obce. V tom je jeho nezastupitelné humanizující poslání.

V moderním umění dvacátého století probíhá řada procesů, které myšlenkám formulovaným v této studii zdánlivě odporují. Nejsnáze napadnutelná je patrně teze o ikonické povaze uměleckého sdělení, ačkoliv se objevuje už v teorii Morrisově.<sup>23</sup> Hudba a architektura jsou tradičně chápány jako druhy umění nezobrazivého. Klademe-li důraz na reprodukci jevové podoby mimouměleckého světa, pak se nám nutně hudba jako „čistě“ časové a architektura jako „čistě“ prostorové umění mohou jevit jako nezobrazivé umělecké druhy. Avšak v umění jde o „obrazotvornost“, o tvorbu názorných, smyslově prostředkovaných intencionálních *představ*, které nemusejí reprodukovat jevové podoby předmětného světa, ale o nichž přesto mluvíme jako o obrazech. Umělecká *obraznost* je tedy záležitostí *představivosti*, fantazie, znázorňující estetickou hodnotu, jejím smyslem není reprodukce jevových forem předmětného světa.

Nicméně protože jde o představy smyslově prostředkované, uplatňuje se tu vazba na naši tělesnou existenci ve světě. Tato existence podmiňuje základní orientační kód „přirozeného“ světa, který se uplatňuje i při osvojování si uměleckého sdělení, při konstituování estetického objektu, ať již jde o estetický objekt čistě pomyslný (svět epického díla evokovaný slovy), či o objekt iluzivně reálný (divadelní představení s živými herci, rekvizitami, kulisami atd.). S těmito orientačními rysy jsou spojovány hodnotové záměry uměleckého subjektu („šifra“ barevné škály, „rozpětí“ tónů).

Tělesná existence ve světě je zároveň zdrojem znakového vztahu ke světu. Odvážíme se vyslovit myšlenku, že „přirozený“ lidský svět je právě vždy již světem znaků, tj. významových forem, které nalézají své sekundární označení v jazyce jako intelektuálním modelujícím systémem.<sup>24</sup> Z tohoto faktu vychází tradiční umění, které vytváří své představy (znázorňující estetickou hodnotu) s použitím významových forem daného (přirozeného) světa - jinými slovy tvoří umělecké obrazy lidsky pravděpodobné, podobné našemu lidskému světu. Integruje nás v tomto světě, ve světě vymezeném možnostmi a rozměry naší tělesnosti.

Moderní umění (které ovšem zdaleka není jen záležitostí našeho století, i když právě to dovedlo jeho principy do krajnosti), inspirované tvořivým neklidem ducha i podvědomými popudy těla, hledá naopak cesty, jak *vykročit za horizont* určovaný významovými formami, znaky našeho světa. Tradiční umění je považováno za příliš „naivní“ (pochází z latinského *nativus* = přirozený), než aby mohlo ztvárnit transcendentní a transformační potenciál vlastní lidskému subjektu.

V moderním umění můžeme rozlišit dvě extrémní polohy. Jejich povahu nastínil už Nietzsche, který je označil jako typ apollinský a dionýský; přehled moderních výtvarných směrů v našem století velice zřetelně dokládá oprávněnost takového dělení. Pozorujeme, že postimpresionistické výtvarné umění skoncovalo s „naivní“ reprodukcí přirozeného lidského světa. Už v souvislosti s ním bychom mohli mluvit o odvratu moderního umění od lidské, lidsky zakoušené a prožívané přírody, k němuž došlo po „smrti boha“ jako absolutního subjektu, s kterým se umělec při znovuvytváření přirozené podoby světa domníval splývat.

Umělci zatoužili proniknout za horizont významových forem - k základu či principu, z něhož tyto formy vznikají. Rýsovala se tu dvojí cesta: buď sestup do hlubin intersubjektivních významů inspirovaný vědou, nebo hledání nových a nových mediativních způsobů (a bezprostředních estetických zkušeností), vytvářejících předpoklady pro zjevování významů.

První cesta vedla k *apollinské redukci smyslových podob*, k intelektuálnímu přesahu ducha vázaného na tělesnost. Realizovala se ve formě obecných intelektuálních (geometrických, strukturních) konstruktů „hermetického“, „učného“ uměleckého projevu, jehož subjekt se promítá ve složitých strukturách překračujících meze „naivního“ přístupu k světu, respektive

přesahujících zkušenost na základě znalostí obecných teorií vědy. Tato cesta začíná kubismem a vede přes konstruktivismus k abstraktní expresi, k směru art concret, pop-artu, konceptuálnímu umění.

Druhá cesta je destruktivní, míří k rozbití zdánlivě „přirozené“ (v dnešní skutečnosti sériově prefabrikované, umělé) formy světa kolem nás; je to *cesta deformující a transformující*. Za formami se hledá smyslový substrát, intaktní „panenská“ matérie, nezformovaná dosud vědomím do významových forem. Do této matérie se umělecký subjekt pokouší vtisknout smyslově pozitivní, bezprostřední stopu lidské existence. Noří se do podvědomí a jeho chaotického kvasu, usiluje o autentický styk se světem. Hledá přitom nové materiály, nová média a nové postupy umělecké stylizace. Útočí na bariéry všedních, sériových forem dnešního „přirozeného“ světa, do nichž člověk uzavírá technická civilizace. Tato cesta začíná vlastně už v romantismu, ale v našem století ji nejvýrazněji reprezentuje surrealismus a na něj navazující snahy překročit meze zautomatizovaného znakového světa k autentickému projevu existence (tachismus, action painting, pop-art ve výtvarném umění, lettrismus, konkrétní poezie v básnictví). Na jedné straně pozorujeme snahu zakotvit individualitu, identifikovat ji v duchovních jistotách (systémech) transcendingcích lidsky „přirozené“ kulturní normy, překonat humanitní „omezenost“ jedinečné osobnosti její *integrací v univerzálním systému* (přírody) - odosobnit člověka v nadosobním obecném řádu. Na druhé straně se projevuje snaha opačná - snaha vymanit člověka z neosobní, obecné normativní kontroly a cenzury kulturních institucí, dospět k autentické, jedinečné existenci rozbitím formálních pout znakového světa, nalézáním nových možností individuální seberealizace; jde tu o odosobnění, o redukci osobnosti na okamžitý, „předvědomý“ *akt individua*, vtiskující stopu své jedinečné přítomnosti do světa zmechanizovaných obecných znaků.

Z tohoto hlediska je moderní umění možno chápat jako „non-humánní“ (Ortega y Gasset mluvil už před desítkami let o „deshumanizaci umění“<sup>25</sup>). Tento rys je motivován jednak hledáním nadosobních duchovních jistot přesahujících obzor lidského vnímání, jednak odporem k hybridnímu zobecnění jedinečné lidské existence, k její anonymizaci produkované moderní civilizací.

Obě cesty vypovídají o porušení „přirozené“ personální dynamiky lidského subjektu, onoho napětí mezi individualitou a obecností, která charakte-

rizuje člověka jako jedinečného příslušníka obce. Z hlediska lidské osobnosti je moderní umění výrazem obavy z ohrožení dynamické rovnováhy jedince a obce (vždy znova ustavované) - základu „přirozeného“ lidského soužití. Dokud tato rovnováha nebude obnovena, budou (navzdory postmodernismu) trvat podmínky pro existenci moderního umění. Existence lidského subjektu se dál bude jevit jako problém. Úkolem umění zůstane hledání osobnosti jako identické plurality a pluralitní identity, kterou se pokusil ztvárnit například Karel Čapek.<sup>26</sup> Jsou to dávné otázky, které si člověk klade stále znova, protože je jsoucnem, jak praví Heidegger, jemuž jde o jeho bytí.<sup>27</sup>

### Poznámky

<sup>1</sup> „Mluví-li se dnes o návratu subjektu, je to v myšlence, že zmizel momentálně z filozofické scény. Aby o něm bylo možno znovu mluvit a znovu ho umístit do středu filozofického zájmu, bylo by třeba jej restaurovat. Příznaky likvidace subjektu jsou často signalizovány zde i onde: jde například o slavný ‚proces bez subjektu a bez cíle‘, o němž mluví L. Althusser, nebo o hypotézu rozvinutou M. Foucaultem na konci knihy Slova a věci, podle níž by člověk měl být figurou mezi dvěma způsoby bytí jazyka, určenou k tomu, aby zmizela z teoretického pole, na základě skutečnosti, že není utvořena pro věčné trvání.“ (Frédéric de Buzon, Individu et le sujet, in: sb. Penser le sujet aujourd'hui, Paris 1988, s. 17 - přel. A. Haman)

<sup>2</sup> V dalším výkladu cituje autor výrok M. Canguilhema, podle něhož jde o substituci primárního naivního a reflexivního vědomí primátem konceptu, systému, struktury. Cit. studie v pozn. 1, s. 17.

<sup>3</sup> Můžeme podtrhnout formulaci Schellingovu, jež převádí Cogito na cogitatur (ono myslí ve mně). Cit. studie v pozn. 1, s. 21.

<sup>4</sup> „Paradoxně subjekt se stává sám sebou tím, že se vyplňuje předmětností.“ Cit. studie v pozn. 1, s. 24.

<sup>5</sup> „Od pojmu monády se Husserl vyvíjí k předzjednané harmonii, ostatně nikoli v přísném smyslu metafyzické hypotézy převyšující jiné možnosti, což je přinejmenším co do výrazu historický přístup leibnizovský, ale spíše jako relevantní vůči faktickému pořádku. Dokonale to vyjadřuje jasnější formulace v Krizi (roz. evropských věd, A. H.): ‚Egologická komunita, pokud konstituuje svět, předchází vždy svět konstituovaný.‘“ Cit. studie v pozn. 1, s. 27.

<sup>6</sup> P. Ricoeur, Krize subjektu v západní filozofii, in: Kritický sborník 1981, 1, s. 4-13.

<sup>7</sup> M. Foucault, Les mots et les choses, Paris 1966.

<sup>8</sup> „Při rozplynutí subjektu, jež nahrazuje síť vztahů, se rozplývá smysl a rozplývá se i člověk /... / Člověk není subjekt smyslu, smyslu vyprázdněného ve formální systém totožný s bytím hmoty.“ (M. Dufrenne, Pour l'homme, Paris 1968, s. 88-89 - přel. A. Haman)

<sup>9</sup> „Výraz já nemá referenci k organické realitě subjektu, který ho užívá, stejně jako tam se neshoduje s fyzickým místem. Jsou plně zahrnuty v uzavřeném systému význa-

mů. Já se odvíjí od ty a tam se odvíjí od zde.“ (K. Silvermann, *The Subject of Semiotics*, New York - Oxford 1983, s.196 - přel. A. Haman)

<sup>10</sup> A. Okopieň-Sławińska se ve své knížce *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Wrocław 1985, v kapitole věnované sémantice osobních vztahů zabývá různými substitucemi první osoby singuláru (plurál majestaticus) a druhé osoby singuláru (vykání nebo onikání; právě tento případ ukazuje, že třetí osoba singuláru je rovněž zájmeným tvarem osobním).

<sup>11</sup> R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967, s. 62-63.

<sup>12</sup> J. Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971, s.54.

<sup>13</sup> R. Jakobson člení řečové funkce podle šesti faktorů: autora (emotivní), adresáta (konativní), sdělení (poetická), kontextu (referenční), kanálu (fatická), kódu (meta-jazyková).

<sup>14</sup> „Zaměření k promluvě samé je zároveň poukazem k mluvčímu, k subjektu díla.“ (M. Červenka, *Individuální styl a významová výstavba literárního díla*, in: M. Červenka - M. Jankovič, *Dva příspěvky k předmětu individuální stylistiky v literatuře*, Česká literatura 1990, 3, s.219.

<sup>15</sup> C.W. Morris, *Základy teorie znaků*, in: *Lingvistické čítanky I, Sémiotika 2*, Praha 1970.

<sup>16</sup> M. Červenka, cit. studie v pozn.14.

<sup>17</sup> Srov. W.Conrad, *Das ästhetische Objekt*, Zeitschrift für Ästhetik, 1904-1905.

<sup>18</sup> J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 26.

<sup>19</sup> Srov. K. Kosík, *Dialektika konkrétního*, Praha 1963.

<sup>20</sup> Srov. M. Červenka, cit. studie v pozn. 14.

<sup>21</sup> G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied - Berlin 1963.

<sup>22</sup> I. S. Richards v knize *Principles of Criticism* hovoří o organizaci chaotické zkušenosti. Cit. podle El. Freundové, *The Return of Reader*, London-New York 1987, s. 28.

<sup>23</sup> C.W. Morris, cit. dílo v pozn. 15, s.51.

<sup>24</sup> Teorii druhotných modelujících systémů vypracoval J. M. Lotman, např. v knize *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.

<sup>25</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid 1970.

<sup>26</sup> „Život člověka je spousta různých možných životů, ze kterých se uskuteční jenom jeden nebo jenom několik /.../ Řekněme, že člověk je něco jako zástup lidí /.../ Vždycky někdo z nich jde v čele a vede kus cesty /.../ zástup, který má svou jednotu i své vnitřní napětí a konflikty /.../ Dívej, dívej se dobře, abys konečně věděl, co všechno bys mohl být; dáš-li pozor, uvidíš v každém kus sebe sama a pak v něm s úžasem poznáš svého bližního.“ K. Čapek, *Obyčejný život*, in: K. Čapek, *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*, Praha 1958, s.375-377, 389.

<sup>27</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, München 1927.