

Estetická výchova a estetická atmosféra

Snad bych mohl naší konferenci o estetické výchově přispět několika myšlenkami o tom, do jaké estetické atmosféry současné společnosti je situována problematika estetické výchovy. Mám na mysli estetickou atmosféru v nejširším slova smyslu - od stavu estetických potřeb společnosti, zvláště mládeže, přes stav estetické kultivovanosti a informovanosti mladých lidí až po určitý světový trend současné estetiky jako vědy. Rozdělím své zamyšlení do pěti navazujících na sebe "paradoxů".

1. Paradox kulturní a estetické "zaostalosti".

Jednou stránkou zmíněného paradoxu jsou např. ona nezvratná fakta, jimiž ve svém zahajovacím projevu s. rektor prof. V. Hudec dokládá neinformovanost mládeže ve věcech kultury a estetickou nevyspělost uchazečů o přijetí na vysokou školu uměleckého směru. K zarážejícímu paradoxu však docházíme tehdy, když si uvědomíme absolutně kontrastní pozadí této nevyspělosti a neinformovanosti. Zdá se totiž, že velmi dlouho - snad jen epocha romantismu a secese tu snese srovnání - nebyla sama potřeba estetického projevu mezi mládeží tak velká a dynamická jako dnes! Nemluví o úrovni faktického estetického projevu. V tomto ohledu může být rámcový paradox dokonce rozváděn dále: i zlo a neřest mívají dnes podobu estetickou, chuligán se při svých násilných extravagancích pohybuje tanečními kroky.

Z propletence neřesti a krásy, zla a půvabu ostatně mnohokrát v posledních desetiletích těžila zahraniční kinematografie. Máme však ještě v dobré paměti, kolik nedorozumění vzešlo, když tak i u nás zvláště výrazně - a přitom nikoli samoučelně, nýbrž s kritickým ostnem - učinila před více než dvěma desetiletími Věra Chytilová ve filmu Sedmikrásky. Našli se činitelé, kteří onu "estetiku neřesti" - "estetiku" spíše objektivní, sociální, nežli subjektivní, "odrazovou"

filmovou - pokládali za jakousi chválu chuligánství.

Mluvím tu jen a jen o estetické potřebě mládeže, a ta je ve společnosti, kde např. denně vznikají - a ovšem také zanikají - nové hudební soubory, nesporně mimořádná. Nesmíme upadnout do předsudku, že ukládáme své samoznaky na jakousi nepopsanou desku, předáváme-li mládeži své estetické instrukce, nesmíme uváznout v jakémisi "estetickém johnlockismu". A tak žehráme-li jako mluvčí starší generace na generaci mladší, pak nutně v určité míře žehráme i na sebe samé. Jsme schopni usměrnit nezměrnou estetickou potřebu současné mládeže? Dokážeme s ní mluvit o estetickém a uměleckém tvarosloví dnešního světa tak, aby v tom mládež pocítila navázání na svou vlastní potřebu? Umíme jí odhalit společné podhoubí, které má zmíněné tvarosloví s některými jinými zájmy a starostmi dnešního lidstva, pro něž mohou mít mladí lidé pochopení bezprostřednější?

Dotýkají se toho všeho další "paradoxy", a uvádíme-li je, pak máme přirozeně na mysli jen tolik, že by o nich měl pedagog - ať středoškolský, ať vysokoškolský - vědět, nikoli o nich v této podobě mládeži (zvláště ne středoškolské) nutně "přednášet", "vyučovat": taková aplikace didaktického rázu - ostatně proč by jen aplikace paradoxů, a nikoli též jejich korekce, případně vlastní odhalování? - je už věcí pedagogů samých.

2. Paradox "zápasu s textem".

V Hemingwayově próze Stařec a moře svádí starý rybář zvláštní zápas s rybou: zápas je tak těžký, jako je život sám, ale i tak moudrý, jako je moudré moře a tisíciletá lidská zkušenost. Stařec zápasí s obrovskou rybou na život a na smrt, ale není přitom nepřitelem ryby, není cizí jejímu boji, stojí vlastně do určité míry na jejím stanovisku, rozumí jí, je "u ryby", vede s ní "dialog".

Starou moudrost lovců a rybářů zobecnilo za uplynulé desetiletí ekologické hnutí. Přineslo pozitivní paradox spjatý s žádoucím postojem k přírodě: ovšemže člověk svým způsobem zápasí s přírodou, ale

musí být přítom sám "u přírody", "v přírodě", "s přírodou". A co znamená, jestliže nyní již zhruba po tři desetiletí (zvláště od vydání spisu *Wahrheit und Methode* z r. 1960 od Heideggerova žáka Gadamera) poutá celosvětový zájem znovuprobuzená hermeneutika a její úvahy o textu, o jeho ontologii, o rozumnění textu a jeho interpretaci? Znamená to v určité míře tolik, že v hermeneuticky pojatém "zápasu s textem" je jakási analogie s ekologicky pojatým postojem k přírodě, analogie zmíněného pozitivního paradoxu. Ovšemže i úsilí o porozumění textu, zvláště psanému, je svého druhu zápasem - opět však takovým, kdy interpret není textu cizí, nehodlá jej násilně lámat, zneužívat.

To, co jsme nyní podle analogie s terminologií daného myšlenkového směru nazvali "bytím u textu", má zcela zřejmou podobu: Např. Heideggerovy texty o básníku Hölderlinovi mohou na první pohled připomenout texty nezkušeného kritika poezie, který montuje úryvky z rozebírané básně dohromady se svým spojovacím textem - a nepozoruje, že to není tak krásné, jak se mu zdá, že citované verše v cizím jim kontextu hasnou, ba dokonce se často stávají komickými. Jenže v našem případě je tomu naopak: verše kupodivu nehasnou, naopak vydávají víc než dosud, Heideggerův text je zřejmě z jejich rodu, je schopen přimět verše k tomu, aby spolu se svým bohatstvím poetickým - neodělitelně od něho - vydaly i bohatství filozofické.

Interpret tedy vstupuje do textu, snaží se přimět jej k "odpovědím", k "dialogu". Vede skutečně dialog s textem, nikoli s autorem (ten v případě psaného textu opouští text, ponechává jej "bez přímluvy"), nejde tu o žádné "splnutí duší" autora a interpreta.

Pravda, absolutní shody o cíli interpretačního porozumění textu mezi hermeneutiky není: Jedni (jsou v menšině) očekávají od interpretace jen vžití do původní intencionality textu; jiní - blízcí jim - (je jich rovněž nepatrný počet) sice připouštějí moment novost: v interpretaci, avšak redukují jej na novost terminologie; převážná

většina je těch, kdož se snaží organicky propojit postulát historicky autentického porozumění textu s jeho aktualizací, tj. usilují dostat z textu pro dnešek více, než měl v sobě původně.

Již při jiné příležitosti jsem připomněl, že např. nad Leninovými statěmi o Tolstém se nabízí porovnání hermeneutického ideálu s odrazovou koncepcí marxistickou, v níž jde o to, porozumět dílům Tolstého aktuálně, plněji než autor, který byl do určité míry nástrojem - ovšem nikoli pasívním, nýbrž nástrojem díky svému umění - nastolení hlubinného odrazového vztahu mezi společností a svým dílem, tj. vztahu, jehož dosah sám nemohl dohlédnout.

3. Paradox verbální a neverbální komunikace.

Několik poznámek k oběma komunikačním možnostem - přitom zvláště se zřetelem ke komunikaci o umění - předesíláme dalšímu bodu, v němž půjde speciálně o verbální interpretaci uměleckého díla konkrétního druhu, totiž výtvarného.

Nuže především: v žádné oblasti lidského života nemusí být verbální dokonalost mechanicky totožná s hodnotou komunikace. V Kouzelném vrchu Thomase Manna je ústřední postavou mladý a vzdělaný Hans Castorp, lyrický a velmi výmluvný, jeho stylistickými schopnostmi jsou mj. poznamenány i jeho úvahy o umění; zde i při jiných příležitostech je Castorp zřejmě mluvčím samého autora. Jenže Thomas Mann je z těch spisovatelů, kteří v určité situaci dobrovolně vystupují na pranýř spolu se svým hrdinou: Mann neváhá deklasovat Hanse Castorpa na úroveň pouhého povídalka ve chvílích, kdy vedle něho vyvstane starý a světa znalý holandský obchodník. Pravda, Mynheer Peeperkorn je na tom s výřečností zcela opačně, nedopoví takřka jedinou větou, vše u něho končí jakoby bezmocným rozhozením rukou. A přesto obyvatelé "kouzelného vrchu" naslouchají nikoli Castorpovi, nýbrž Peeperkornovi: za jeho nespovislými řečmi vyciťují skutečnou osobnost, v jeho nedorečenostech je skryto napětí, přetlak, tajemství. Hle: paradox "dokonalé" a "nedokonalé" verbální komunikace.

Ale nejen to. I zcela neverbální komunikace, včetně komunikace o umění, může být strhující. Svého času jsme četli svědectví o hodiny trvajícím "rozhovoru" o umění, který spolu vedli Ch. Chaplin a P. Picasso - oba na sklonku svého života. Neovládali žádný společný světový jazyk, domluva však byla výtečná: první hovořil gestikulací a mimikou, druhý kresbami.

A nemůže být mimořádně výmluvné i prosté ukázání, *deixe*? Vede-li ředitel galérie vzácného hosta bez zastavení kolem desítek exponátů, aby posléze stanul před obrazem, na nějž ukáže mlčenlivým gestem, pak je gesto - a s ním i obraz - obdařeno mimořádnou významností: jako by apel k prožití tohoto obrazu byl umocněn všemi exponáty, jež kvůli němu byly mlčky opomenuty.

Nicméně je třeba si na druhé straně uvědomit, že ony způsoby poloverbální a neverbální komunikace o umění, jež jsme tu zmínili, zůstávají vesměs v rovině empirické a postrádají systematiky či - chcete-li - "hermeneutiky neverbální komunikace".

Je tedy třeba postoupit k další komunikační možnosti a jejímu paradoxu.

4. Paradox verbální interpretace výtvarného umění.

Zvláště od dob Hegelových se úvahy o umění a jeho interpretaci mj. otáčejí i kolem onoho paradoxu, který říká, že čím "dokonalejší" je verbální "překlad" zvláště díla výtvarného, tím více se vlastně vzdalujeme kontextu umění a přecházíme do kontextu jiného, historicky vyššího duchovního útvaru, totiž vědy.

Současná hermeneutika výtvarného umění problematizuje naivní důvěru, podle níž za prvé jazyk je celkem snadno, s jakousi spontánní samozřejmostí schopen "zobrazit obraz", a podle níž za druhé obraz sám může při interpretaci jaksi ustoupit z cesty, může přestat "suplovat realitu", a naopak dovoluje jazyku, aby přímo vypovídal o realitě: jazyk nyní bezprostředně vypráví o události, kterou obraz dosud jen "zprostředkoval" a k níž jako by bylo možno dostat se nyní

pomocí jazyka bezprostředněji, s eliminací "okliky obrazu".

Takováto naivní důvěra v průzračnost obrazu, v jeho "odstranitelnost" a ve schopnosti jazyka nahradit obraz bývá někdy vlastní obětavým, leč jen čistě osvětářsky orientovaným interpretům výtvarného umění. Vyprávějí o události, o příběhu pojednaném na obraze tak, že podvědomě nechávají obraz sám a jeho výtvarnost stranou a navozují krátké spojení mezi živlem jazyka ("jazyka o...") a živlem reality, příběhu. Dochází tu k paradoxu neblahému: jazyk interpretace místo toho, aby plnil své hlavní poslání probouzet zájem o výtvarnost díla a ji postavit do plného světla, naopak se snaží nahradit obraz, anulovat jej, suplovat.

Praktickými důsledky takového postupu bývá osvětářská redukce, interpretace obrazu v duchu pouhé ilustrativnosti, převedení obrazu na literární téma a návodů k jednání. Tváří v tvář takovému "redukčnímu dietám", které interpretaci ukládá nedobře pochopená verbalizace obrazu, provádí hermeneutika - ač je sama disciplínou programově jazykovou - velkou sebekritiku za všechny slovesné obory zabývající se uměním: chápou-li tyto obory svůj úkol tak nešťastně (podle hermeneutiky "logocentricky"), jak jsme naznačili, pak verbální interpretace spíše umění ohrožuje, nežli by mu prospívala.

Ovšemže v žádném případě nelze věc chápat tak, že by hermeneutika považovala jakoukoli verbalizaci za škodlivou. Takto hermeneutika uvažovat nemůže jak proto, že - jak právě řečeno - je sama disciplínou slovesnou, obhospodařuje problematiku jazykovou, tak proto, že si jako obor orientovaný směrem k historismu dobře uvědomuje, že se o uměleckých dílech po staletí a tisíciletí komunikovalo jazykem - a že to bylo konec konců funkční. To, oč dnes skutečně jde, je verbalizace nesnadná, náročná, neobcházející vlastní výtvarnost, naopak zaměřená k oné "ikonické hustotě" obrazu, kterou nelze hledat v tom, co je na obraze "příběh" či snadno pojmenovatelná "věc"; ikonickou hustotu je třeba hledat spíše na domněle "prázdných místech" mezi

takovými "věcmi" ("prázdných" nikoli ve smyslu nepomalovanosti plátna, nýbrž ve smyslu "logocentrické", neinterferenční sémantiky).

Vůbec ona odrazově pojatá interferenčnost, významové prolínání odrážející problematiku lidského bytí, jak o ní mluvíme v pražském mezioborovém týmu, by nesporně měla stát za pozornost i západní hermeneutice: ta naopak v otázkách interferenčnosti a ještě více odrazovosti namnoze jen tápe.

5. Paradox vývojových linií lidské kultury.

Závěr předchozího bodu nám připomněl, že v hermeneutické "receptuře" není konec konců nic, co by nebylo představitelné^V dialektice, jak jí rozumíme. Určité operace této dialektiky (např. odlišení jednoduchého, naturálně pojatého, empirického objektu od filozoficky, neempiricky pochopeného umělecky obrázeného předmětu, o který nám jde především), jsou naopak schopny dovést nás bez úhony tam, kde hermeneutická ontologie spíše ztroskotává.

Zato "upozorňovací" funkce hermeneutiky je dnes veliká. Připomíná nám existenci řady otázek, které kdysi marxismus v té či oné míře znal, avšak které se jaksí odnaučil klást a řešit. Jsou to např. otázky lidského prožitku, jeho "expanzivnosti", praktické odolnosti vůči (teoreticky snadné) "objektivní negaci", jeho podoby "zevnitř" a naopak různých způsobů jeho "reflexe z boku". Jde tu o soubor problémů, které v našem století zakládají celé metodologické proudy a disciplíny (např. fenomenologický popis), které dnes už nejsou bezprostředně závislé na nějakém ideologicky vyhraněném filozofickém směru, naopřebírají funkci můstků spojujících různé filozofické linie.

Od počátku našeho století jsme svědky paradoxu, k němuž dochází při kulminaci té či oné vývojové linie sdružující určitý způsob myšlení filozofického, uměleckého a vědeckého (v první řadě nám tu jde o vědu estetickou): nejvyšší vyhocení linie znamená totiž současné přechýlení do tradiční linie opačné!

Vezměme tisíciletou linii preferující vidění a poznávání, jak ji ve filozofii zastupují zvláště jména Aristotela a Kanta. Má svou paralelu - byť ovšem méně proslulou - i v estetice, v našem staletí zvláště ve formální škole a její koncepci umění jako "ozvláštněného vidění"; V. Šklovskij se při popularizaci koncepce dovolával řady příkladů ze Lva Tolstého. Jenže u Tolstého spolu s mnoha případy ozvláštněného vidění fyziologického najdeme ještě pozoruhodnější případy prozření duchovního - jak autora, tak jeho postav!

A zde začíná částečné přechýlení do linie opačné. Rovněž v takové kulminaci filozofické linie vidění a hledání podstat, jakou je Husserlova fenomenologie se svým rozumovým "zřením podstat", dochází současně k přechodu do linie opačné - přesněji k přiblížení onomu jejímu prostoru, který zaujme Husserlův spolupracovník, vyznavač, ale částečně i obraceč jeho učení Martin Heidegger.

Tato druhá linie světové kultury, která proti předchozí ontologii přírody klade rozumění člověku (Sokrates), proti poznání bytí, proti sylogismu prožitek, proti podstatě (esenci) lidskou existenci, má své představitele např. v Dostojevském a existencialistech (německých, francouzských, ruských). Vrcholí v hermeneutice a vůbec v dialogickém pojetí kultury, kde čelného literárněvědného reprezentanta nachází v M. Bachtinovi, právě tak jako v německé interpretační vědě v H.-G. Gadamerovi.

Tentokrát naše otázka nesměřuje k estetické výchově mládeže vůbec, ale jen k těm mladým lidem, kteří svou specializací nacházejí v doteku s uměním, v jeho teorii, historii, kritice: Co jim asi bude bližší - scientistní, exaktní sémiotika, podnikající nezakrytý útok na svůj předmět, anebo hermeneutická "pokora vůči textu", nikoli nepodobná pokoře ekologů? Anebo bychom měli spíše od takové dichotomie vůbec upustit a uvědomit si, že jako se první linie na svém vrcholku předchýlila k opačné, tak zase i filozofie bytí a estetika dialogu ve svých kulminacích (Bachtin, Gadamer a jejich následovníci) obrací se

"nazpět" - směrem k první linii s její propracovaností struktury, systému a znaku? Narážejíce na vztah dvou dnes už nežijících velikánů ruské filozofie a estetiky 20. stol., můžeme říci, že hermeneutik Bachtin se obrací k sémiotikovi Losevovi.

Nejmarkantnějším projevem těchto kladných "paradoxů", nastupujících na vrcholcích vývoje jednotlivých linií, je v naší době setkávání sémiotiků, strukturalistů, hermeneutiků a marxistů v problematice symbolu: "symbolově", tj. dynamicky, synteticky, kruhově koncipovaná výstavba uměleckého díla je tu kladena proti výstavbě "alegorické", tj. statické, racionálně analytické, ilustrativně jednosměrné. V uplynulých desetiletích tak činili např. Gadamer, G. Lukács, Tzv. Todorov, A. Losev, P. Ricoeur, u něhož symbol v tomto smyslu vystupuje pod názvem "živá metafora". V díle J. Mukařovského se takto pojatý symbol objevuje zvláště koncem třicátých let a ve čtyřicátých letech ve statích o malířích; určité rysy zmíněné dynamičnosti a syntetičnosti má však i jeho pojem "sémantického gesta"^{L/} a rovněž "nezáměrnosti" jakožto dialektického protipólu záměrnosti, jež ponechána sama sobě vedle by zřejmě opět jen k alegorické jednosměrnosti v umění.

Závěrem. Jsme v Brně, a v jeho krásných okolních lesích se odehrál děj Těsnohlídkovy Lišky Bystroušky. A mám tu čest mluvit zde na půdě Janáčkovy Akademie múzických umění, a k Janáčkovi a jeho opeře podle Těsnohlídkovy předlohy se nyní obracím. Dovolím si v několika větách stručně reprodukovat to, co tvoří náplň jedné poměrně rozsáhlé kapitoly z mé knihy Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu, která v nejbližších měsících vyjde rovněž zde, v brněnském Bloku.

Liška v alegorii je jen chytrost a mazanost. Může být ve zvířecí bajce, v níž je alegorie domovem, zobrazena více či méně zdařile, může být - podle toho, kdo je jejím protivníkem v bajce, více či méně sympatické, může podle své polohy v dějové situaci být silnější nebo slabší. Podobá se v té míře figuře ze šachové hry. Tak jako je tato

figura naprogramována jen na určitý způsob svých chodů, nemůže ani liška v bajce změnit svou povahu; nemůže - leda v parodii na bajku - podlehnout např. výčitkám svědomí, zabočit do realistické "dialektiky duše", stát se podmětem psychoanalýzy atp.

Těsnohlídkova a Janáčková Bystrouška má v sobě všechno z této lišky alegorické, ale navíc je syrovou realitou přírodopisu, šelmou psovitou s čumákem v krvi, vypuzuje jezevce z nory v duchu přírodovědných deskripcí takové události. Současně je metaforou, symbolem, mýtem - mýtem volnosti, svobody, je lesním bohem, záhadou. Je to slečinka, schovanka z Jezerské myslivny, stydlivá nevěsta, a také drzá pouliční holka s jazykem trhovkyně. Ale nejdůležitější snad není dokonce ani její vlastní proměnlivost, nýbrž to, že nutí k proměnám (či přesněji: k projevení své nejvlastnější povahy a nejskrytějších záměrů) všechny kolem sebe - revírníka, faráře, rektora.

V tom je liška Bystrouška symbol a mýtus, zde se zase jednou, tentokrát na vrcholu linie jednosměrné alegorie a bajky, odehrál paradoxní zvrát do linie opačné, do kruhové, mnohoznačné a zpětnovazební symbolovosti, která dokázala alegorii integrovat, pohltit, zároveň však též umocnit jak směrem k přírodovědné i sociální faktografii, tak směrem k polyvalenci a podtextovosti, paralelismům a metaforice.

(Předneseno 6. 6. 1989 v JAMU v Brně na konferenci Vědecké základy estetické výchovy.)

Poznámka

1. V studii K pojetí sémantického gesta (Česká literatura 1965, č. 4, s. 319-326) postihl M. Jankovič řadu takových vlastností Mukařovského sémantického gesta, které ukazují na jejich příbuznost se symbolovostí v tom smyslu, jak o ní zde mluvíme. Postihl zároveň i to, že Mukařovského pokus z 50. let přetvořit "gesto" v duchu zjednodušeně, "gnoseologicky" pojaté odrazové teorie skončil nezdarem: původní významotvorný princip tu byl zbaven své vnitřní energie a dynamičnosti.