

EXISTUJÍ OKRAJE ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI?

Dadejík, Ondřej. *Na okrajích umění: Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*. Praha: Dokořán, 2022, 260 s.

Veronika Krajičková
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
krajickova@ff.jcu.cz



Ondřej Dadejík se ve své nové monografii zaměřil na témata, jimž se dlouhodobě věnuje — prolnutí estetiky s procesuální filozofií a environmentální estetikou. V této publikaci však vystupuje do popředí zásadní otázka, zda je možné pomocí teorií několika vybraných filozofů překlenout uměle vytvořenou propast mezi percepcí umění jako něčeho, k čemu bychom měli vzhlížet a co nemá nic společného s naší každodenností, a uměním či estetickou zkušeností, kterou lze zakusit v naprosto běžných situacích našich životů. Dadejík se v publikaci od úvodu až po závěr zaměřuje na využitelnost prostoru „mezi“ těmito dvěma extrémy, přičemž nedualistický přístup vztahuje také na škálu zkušenosti mezi „kritickým a nekritickým věděním, mezi pohlcením a odstupem, mezi izolacionismem a kontextualismem, mezi idealismem a pozitivismem“ (s. 218).

Jako výchozí bod argumentace si Dadejík v první z osmi kapitol vybral soudní spor z let 1927–1928, v němž se francouzsko-rumunský sochař Constantin Brâncuși přel se Spojenými státy americkými o to, zda jsou jeho modernistické výtvořky umělecká díla, či nikoli, s čímž se pojila i otázka, jestli bylo nutné z jejich importu platit clo. Jak je známo, v té době byly Spojené státy k inovativnímu modernímu umění daleko konzervativnější než Evropa, v níž tehdy více či méně svobodně bujely avantgardní směry všeho druhu. Na pozadí přepisu soudního procesu a důkazního materiálu, rozhodujícího, zda je Brâncușiho *Letící pták* artefakt, či ne, Dadejík rozvíjí úvahu nad věčnou otázkou, kdo má pravomoc a dle jakého měřítka lze rozhodnout, kde končí každodennost, popřípadě předměty běžného užívání, a začíná umění, které nás má podle „velké teorie krásy“, založené na holistické harmonii celku, od zdánlivě šedé každodennosti unést do pomyslných výšin umění. Jen díky rozumnému a nadčasovému pohledu soudce, který důkladně zvážil všechny předložené důkazy a uvědomil si, že definice krásna a uměleckého díla se výrazně proměňují v čase, bylo Brâncușiho dílo do USA vpuštěno, a dokonce zbaveno poplatku.

Právě k specifickým momentům zkoumaného případu „Brâncuși versus Spojené státy“ se Dadejík vrací ve zbytku knihy. Druhá kapitola částečně odhlíží od umění jako takového a zaměřuje se na problematiku pojmu „definice“. Autor navrhuje, že namísto předkládání jasné a dosti obecné či naopak úzké definice uměleckého díla, která nikdy nemůže obsáhnout všechny formy a druhy umění, by se k definicím mělo přistupovat jako k otevřeným konceptům, propozicím, či dokonce metaforám, jež je třeba neustále revidovat, a zároveň mít na paměti i další oblasti poznání než ty, na které definici uplatňujeme. Na pomoc si Dadejík bere například Stephena C. Peppera nebo Thomase S. Kuhna, kteří zdůrazňovali, že neexistuje nic jako absolutní poznání



a neměnná fakta, a volali po definicích, které mají „odpovědnost vůči faktům“: „V důsledku oslabování této odpovědnosti se začínají definice vznášet jako sebejisté a věčné esence nad proměnlivým, mnohotvárným a často velmi problematickým životem. Čas od času jsou ale staženy zpět na zem, jako tomu bylo v Brâncușiho případě, a jejich zastánci s překvapením zjišťují, že do té doby sebejisté teoretické poznání, povoláné zpět ke své odpovědnosti, si je najednou velmi nejisté“ (s. 47). Z tohoto důvodu je druhá kapitola zakončena úvahou nad pojmem *common sense* (mylně překládaným jako „selský rozum“), který je ve filozofii obecně chápán jako „předkritické“ a „předanalytické“ poznání, jelikož je úzce spjato s lidskou intuicí založenou na zkušenosti či běžně sdílených přesvědčeních.

Jak však Dadejík rozvíjí v následující kapitole věnované estetickému myšlení Jana Mukařovského a Johna Deweyho (autorovi se podařilo poukázat na silné názorové rezonance mezi těmito teoretiky umění), právě takovéto poznání, založené spíše na našich pocitech a dojmech, tedy ne na čistě „kritické evidenci“ a definicích, může dobře posloužit při opětovném sblížování světa umění a každodennosti. Třetí kapitola je tedy s ohledem na hlavní téma knihy stěžejní. Autor publikace v ní přibližuje myšlení Johna Deweyho, který se ve své známé knize *Art as Experience* (Umění jako zkušenost) vymezuje vůči kritikům, především těm institucionalizovaným, kteří nad uměleckými díly pouze vynášejí soudy a střeží dosud zavedená hodnotící kritéria či principy umělecké tvorby. Dle Deweyho, filozofa procesu, a patrně i Dadejíka, je nutné nástroje umělecké kritiky neustále proměňovat v závislosti na měnícím se kontextu vzniku uměleckých děl a zaměřovat se i na afekty vyvolané uměleckým dílem, které nějak souvisí s naším běžným prožíváním světa kolem nás: „Jsme součástí vířícího toku změn, tedy skutečnosti, která se fyzicky i duchovně proměňuje, což vyžaduje nové formy exprese, tvrdí Dewey. Co však zbývá kritikovi, když vzory a ustanovená pravidla vzhledem k živé skutečnosti nových uměleckých forem již nefungují? Může se skrýt pod ochranou ustanovených pravidel a dívat se jen tam, kam mu výhled z takového úkrytu dovolí. Anebo může následovat svůj vlastní pocit, dojem čili impresi“ (s. 76).

Právě o rehabilitaci pocitu během zakoušení a kritiky uměleckých děl se Dadejík snaží až do konce své knihy. Vedle již několikrát zmíněného Deweyho, pro kterého je emocionální zkušenost základním kamenem jeho filozofického systému, Dadejík argumentaci opírá také o Alfreda Northe Whiteheada, pro něhož je též základem naší zkušenosti pocit, a o v současnosti populární estetiku atmosféry Gernota Böhmeho, pro niž je příznačné prolínání objektivních faktů a subjektivních pocitů. Je možné na takové teorii vystavět novou estetiku či kritiku uměleckých děl? K čemu vlastně opětovný návrat k analýze a hodnocení na základě kombinace objektivních faktů a niterných pocitů může sloužit? Zde Dadejík připomíná Oscara Wilda a jeho známý výrok o neužitečnosti umění, jenž byl mnohdy špatně interpretován, a tvrdí, že základním účelem umění je právě vyvolávání pocitů, a to konkrétně pocitů, na něž jsme kvůli stereotypním vzorcům chování, utilitární a mechanické povaze našeho bytí, již téměř zapomněli, a které musíme opětovně zařadit do naší každodenní praxe: „Umění je však zvláštním druhem záměrného ‚vykolejení‘ ze stopy zvyku. Umění podle Deweyho strhává tuto krustu pokrývající živost zakoušených věcí. Vybízí nás, abychom vykročili mimo rutinní vzorce našeho chování, a umožňuje nám dvě věci najednou: odstavit na chvíli tyto otěže, které táhneme s sebou, a zároveň sebe samé nalézt v radosti ze zakoušení světa kolem nás“ (s. 102).



Jako příklad uměleckého směru, který plní výše zmíněnou funkci, si Dadejík vybírá modernismus, především jeho literární podobu. Zde oponuje Deweymu, který tvrdí, že část moderního umění má tendenci izolovat se od „zmechanizovaného“, otupělého světa a nachází zalíbení v tzv. uměleckém individualismu sebevyjádření. Dadejík v kapitole „O umění a jazyku“ předkládá paralelu mezi vztahem umění a každodenní reality a psaným a mluveným projevem. Psaní, které bylo vůči mluvenému slovu dlouhodobě vnímáno jako druhotný způsob exprese, nemusí být pouhým přepisem mluveného výraziva či věrně popisovat naši zkušenost, ale může se stát jakýmsi „ozvláštňujícím nástrojem“ (zde Dadejík rozvádí teorii „zvláštních nástrojů“ Alvy Noého podobnou tzv. „thing theory“ Billa Browna), který naši zkušenost a každodenní impresi dokáže nejen transkribovat, ale výrazně přepsat, ozvláštňit, ba dokonce umí zpětně ovlivnit zvyky našeho mluveného projevu a změnit náš náhled na realitu. Literatura, a zvláště „vrcholní modernisté“ James Joyce, Virginia Woolfová či T. S. Eliot, kteří experimentovali se zápisem naší každodenní zkušenosti, pak mohou výrazně prakticky ovlivnit naše vnímání skutečnosti a navrátit jí onen estetický aspekt a hodnotu, již v knize Dadejík (spolu s Deweyem a Whiteheadem) na nespočtu příkladů obhájí: „Literatura novým otočením smyčky uchopuje, zkoumá, pohrává si se zautomatizovanou, již přepsanou a ve smyslu naší druhé přirozenosti gramaticky i narativně strukturovanou aktivitou prvního řádu, která se sama pro sebe vždy stane, dříve nebo později, problematickou“ (s. 179). Od literárních příkladů, které zahrnují například pasáže z díla Karla Čapka či Jorgeho Luise Borgese Dadejík plynule přechází nejen k dalším oblastem umění, které umí člověka vytrhnout ze zvyku každodennosti a zprostředkovat intenzivní estetickou zkušenost, ale také k prostoru mimo umění.

Po vzoru Deweyho a Whiteheada, kteří tvrdí, že estetickou zkušeností lze potenciálně nazývat cokoli, co vykazuje určitý rytmus, organickou strukturu tvořenou na základě harmonie opakování stejnosti a kontrastu, se Dadejík zabývá neuměleckou sférou a rozebírá obraz lesa pomocí teorie „dvoj-centrového vektorového pole“ Andrewa Paula Ushenka a věnuje se úvaze nad hloubkou a povrchností zkušenosti španělského filozofa Josého Ortegy y Gassetta a otce novodobé environmentální estetiky Ronalda W. Hepburna. Při pohledu na les má člověk několik možností percepce, buď se zaměří na jednotlivosti, tedy jednotlivý strom, keř nebo pařez, přičemž mu unikne komplexní estetická zkušenost této situace, nebo se naopak zaměří na les jako celek, kdy ale zase lidská percepce nepostihne konkrétní zvláštnosti a s nimi spojený pocit úžasu. Dadejík navrhuje, že existuje i pozice mezi těmito dvěma přístupy — přestože se nacházím v lese v určité percepční situaci a nikdy nemám možnost zakusit celý les, při vnímání určitého aspektu lesa je ty ostatní možné cítit jako určité potenciality přispívající k celkové emocionální hloubce prožitku: „Les jako takový nebude nikdy tam, kde se zrovna aktuálně nacházíme, protože les, stejně jako svět, v němž žijeme, je místem neustále aktualizovaných potencialit, neustále se, byť nepatrně, proměňujícího se horizontu možností, které se jako cestičky v lese před námi rozvětvují a zužují, otevírají a uzavírají“ (s. 150).

Od pojmů „detachment“ a „involvement“, které výše zmíněný Hepburn aplikuje na vnímání přírody i uměleckých děl, od problému ponoření se do vnímané situace a izolace jejích singularit, který Dadejík čte analogicky s napětím mezi izolacionismem a kontextualismem umění, se autor knihy v závěru dostává k roli muzeí



a galerií. Ty podle něj nejvíce přispěly k oddělení všednosti a umělecké zkušenosti a namísto ožívování a popularizace uměleckých děl mnohdy představují jejich pohřebiště. I v této závěrečné kapitole Dadejík zmiňuje dva „dualistické“ názory na tyto instituce — Paula Valéryho, který byl moderní galerií a nespočtem dle pravítka vyrovnaných řad uměleckých děl vytrhnutých z konkrétní situace naprosto znechucen, a Marcela Prousta, pro něhož byl vstup do muzea či galerie naopak útekem od shonu každodenního života a vstupem do svatostánku, kde mohl svobodně rozjímat. Jak vyplývá z Dadejíkovy analýzy rozličných odborných názorů na vystavování uměleckých předmětů (zda mají být izolovány a obdivovány na osvětleném podstavci v muzejní hale, či zasazeny do situace a dobového kontextu, v němž byly vytvořeny), instituce umění by opět měly zvolit nějakou střední cestu mezi těmito dvěma přístupy — vystavovaný předmět nás sice má ohromit a vytrhnout z rytmu každodennosti, ale ne natolik, abychom s touto každodenností ztratili kontakt či rezonanci úplně.

Nová odborná monografie Ondřeje Dadejíka je svým tématem i v ní obsaženými filozofickými a estetickými teoriemi velmi široce pojatá. Přestože se může zdát roztržštěná a neucelená — vždyť i jednotlivé kapitoly již byly dříve publikovány v jiné podobě a pro jiné účely —, knihu velmi logicky pojí jak příklad Bráncušiho soudního sporu o nejasné hranici mezi uměním a každodenní realitou, tak silné odmítání dualistického vidění, dogmatismu a čistě izolacionistického přístupu k umění. Dadejík velmi přesvědčivě prokazuje, že pozice „mezi“, ať už blíže centru či okraji, je stále pozicí relevantní a je nutné se jí zabývat nejen v umění, ale ve všech oblastech lidského bytí: „Domnívám se, že stojí za úvahu, zda se s podobnými potížemi, na jaké po staletí naráží filozofie u záhadné logiky vkusu, tj. při hledání pravidla, jež by ‚za nás‘ jednou provždy rozhodlo, zda je něco krásné, či nikoli, nesetkáváme i tam, kde se přeme o to, zda je něco pravdivé, správné či spravedlivé, tedy i u ostatních sporů a kontroverzí, jež vedeme, a to nejen ve filozofii samotné, ale ve všech oblastech teorie, poznání i praktického jednání“ (s. 215). Dalším kladem knihy je její snaha propojovat teorii s praxí, s níž je samozřejmě spojen i výběr diskutovaných teoretiků, například Whiteheada, který odmítá přílišnou profesionalizaci a upřednostňuje komplexní, praktické a esteticky zaměřené vzdělání. S tím souvisí i otázka, která nutně vyvstane po přečtení publikace odborným čtenářem, například estetikem, filozofem či literárním vědcem, jako je tomu v mém případě. Jak spojit naše teoretické úvahy s praktickým využitím těchto reflexí v reálném světě, který je nutno se světem umění opět propojit? Není opodstatněním naší práce právě to, že studentům, konzumentům umění či laické veřejnosti zpřístupňujeme percepce uměleckých děl, která přetvářejí, intenzifikují a obohacují emoce prožívané v každodennosti, a tudíž mají i potenciál navrátit tomuto každodennímu prožitku komplexnost, úžas, hodnotu, a nakonec i radost, a naopak potlačují naše netečné, utilitární a zcela rutinní přežívání, které Virginia Woolfová nazývá tzv. momenty nebytí?