



ESPEES

Aesthetic Crossroads

Journal of the Faculty of Arts, University of Presov
and the Society for Aesthetics in Slovakia

Vol. 9, **No 1**
June 2020

Reproduction:
Milota Havráneková
Přeměny II. (Metamorphoses II.), 1971
Slovak National Gallery
Source: Webumenia.sk

Editor in Chief

Adrián Kvokačka (University of Presov, Slovakia)

Editorial Board

Aurosa Alison (Politecnico di Milano, Italy)
Andrea Baldini (Nanjing University, China)
Piroska Balogh (Eötvös Loránd University, Hungary)
Matilde Carrasco Barranco (University of Murcia, Spain)
Monika Bokiniec (University of Gdansk, Poland)
Gerald Cipriani (National University of Ireland Galway, Ireland)
Elisabetta Di Stefano (Università degli Studi di Palermo, Italy)
Roman Dykast (Czech Academy of Sciences, Czech Republic)
Jale Adile Erzen (Middle East Technical University, Turkey)
Lisa Giombini (Roma Tre University, Italy)
Arto Haapala (Faculty of Arts, University of Helsinki, Finland)
Slávka Kopčáková (University of Presov, Slovakia)
James Kirwan (Kansai University, Japan)
Haewan Lee (Seoul National University, Republic of Korea)
Sanna Lehtinen (University of Helsinki, Finland)

Irina Mitrofanovna Lisovets (Ural Federal University, Russian Federation)
Jacob Lund (Aarhus University, Denmark)
Lukáš Makky (University of Presov, Slovakia)
Jana Migašová (University of Presov, Slovakia)
Ancuta Mortu (Centre de recherches sur les arts et le langage, France)
Peter Milne (Seoul National University, Republic of Korea)
Joosik Min (Yeungnam University, Korea, Republic)
Boris Viktorovich Orlov (Ural Federal University, Russian Federation)
Max Rynänen (Aalto University, Finland)
Mateusz Salwa (University of Warsaw)
Miloš Ševčík (Charles University, Prague, Czech Republic)
Petra Šobáňová (Palacky University, Olomouc, Czech Republic)
Miodrag Šuvaković (University Singidunum, Belgrade, Serbia)
Malgorzata Szyszkowska (University of Warsaw, Poland)
Polona Tratnik (Alma Mater Europaea, Slovenia)
Krystyna Wilkoszewska (Jagiellonian University, Poland)

Advisory Board

Renáta Beličová (Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia)
Markus Cslovjecssek (University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland)
Tomáš Hlobil (Charles University in Prague, Czech Republic)
Zděňka Kalnická (University of Ostrava, Czech Republic)

Christoph Khittl (University of Music and Performing Arts, Vienna, Austria)
Peter Michalovič (Comenius University, Slovakia)
Piotr Przybysz (University of Gdańsk, Poland)
Artem Radeev (Saint Peterburg State University, Russian Federation)
Zoltán Somhegyi (University of Sharjah, United Arab Emirates)
Jana Sošková (University of Presov, Slovakia)

Editors

Jana Migašová (University of Presov, Slovakia)
Lukáš Makky (University of Presov, Slovakia)

International Editor

Lisa Giombini (Roma Tre University, Italy)

Published

Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia & Society for Aesthetics in Slovakia.
© 2020

CONTENT

Editorial/ 3

Adrián Kvokačka (ENG)

Articles:

Natural Beauty by Adorno: in Dependence and Opposition to the World of Domination/ 5

Peter Brezňan (SK)

The Self-Overcoming of (Western) Postmodern Aesthetics/ 16

Gerald Cipriani (ENG)

Art and Artificial Intelligence - Challenges and Dangers/ 26

Andrej Démuth (SK)

A Reception of the Aesthetic Thinking of Theodor W. Adorno in Czech and Slovak Musicology within 60s to 80s of the 20th Century/ 36

Vladimir Fulka (SK)

Notes on Text – The Perception of the Text, (Non)Violation of Expectation, Recipient vs the Author/ 49

Ondřej Krátky (CZ)

Reviews:

ŠVIHURA, L. (2019): *Umenie života a liberálna kultúra*. Prešov: Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove, 185 s./ 77

Peter G. Hrbatý (SK)

MARKOVIČ, P. (2020): *Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus* Prešov: Vydavateľstvo prešovskej univerzity, 144 s./ 80

Nina Kollárová (SK)

ŘEBÍKOVÁ, B. (2020): *Poučený estetický postoj – Estetika súčasného umění* Praha: Togga, 234 s./ 82

Tomáš Timko (SK)

Editorial

Dear readers,

We are living in a time of profound uncertainty. Our values and habits, priorities and concerns have been challenged and are now in the constant need of being reassessed and reconsidered. As for all other aspects of our everydayness, this situation could not fail to have an impact on our journal's life. Despite the efforts of all members of the editorial team, this issue of ESPES is published with a delay. We are, however, trying to set up the editorial work in a manner that won't let this happen again in the future. Crises represent indeed opportunities for renewal. For this reason, throughout these last few months we took a chance to reconsider many facets of the previous editorial practice. In the following, I would like to share with you some of the changes that have been made to the journal's structure.

After the resignation of Prof. Jana Sošková, who led Espes from its inception, I was honored to be appointed Editor-in-Chief by the editorial board. I want to express my deepest gratitude and appreciation to Prof. Sošková for her long-standing support of this journal. We, editors, are indebted to her for her judicious guidance and for many fruitful discussions. Following in her footsteps with regard to the implementation of good editorial practices, as the new Editor-in-Chief I will do my very best to improve the journal's visibility and scientific quality.

Let me also thank all new members of the editorial board for accepting our proposal. I am sure that their membership in the board will make a substantial contribution to the reinforcement of Espes' reputation and prestige. I am especially pleased to see so many great names from different countries and I am truly grateful for the support they are showing us.

In this regard, after several years without any change in the structure of the editorial team, and emulating the successful strategy adopted by many high-quality journals in the humanities, we have decided to incorporate the role of international editor into our editorial board. We have assigned the position to our long-time co-operator and reviewer dr. Lisa Giombini, and I am pleased to inform you that this proposal has been accepted.

At the same time, we have been working hard to ensure the journal's status as a scientific publication. We are happy to announce that the new publisher of the journal is now officially the Faculty of Arts of the University of Presov, in close cooperation with the Society for Aesthetics in Slovakia. The new publisher will act as a legal partner for the journal publication, providing Espes with greater stability and contributing to increase the value of its contributions in our country as well as internationally.

Furthermore, as you may have already noticed, starting with the current issue we agreed to adopt the title 'Aesthetic Crossroads' to designate general, non thematic issues. This is aimed to highlight that the editors of this journal are committed to ensure a pluralistic theoretical approach and intend the journal as an open platform for any orientation or trend in contemporary aesthetic discourse. General issues are indeed meant to welcome the widest possible variety of contributions.

Finally, we also decided to establish a new range of publication formats. Details will be announced after the journal's website redesign, but I am especially excited to inform you that one of these formats will involve the publication of 'symposia' bringing together short interventions from various authors on different topics in the aesthetic debate.

Thank you for all your support and I wish you a pleasant reading of the current issue!

Adrián Kvokačka
Editor in Chief

Prírodné krásno u Th. W. Adorna: v závislosti a opozícii voči svetu panstva*

Peter Brezňan; pbreznan@ukf.sk

Abstract: Th. W. Adorno's aesthetics represents a comprehensive reflection on a number of important topics in aesthetic research. Among them is the issue of the aesthetic experience generated by the beauty of nature. In the perspective of Adorno's theory, the experience of natural beauty is described as a quality that forms in an immanent relation to the historical and social reality of humans. In the first place, one can observe the fundamental dependence of natural beauty on the degree of social domination of nature. By failing to reflect on this social mediation, the experience of natural beauty appears to be immediate and creates the deceptive fantasy of the primordial form of nature. At the same time, however, Adorno uncovers a positive potential in the experience of natural beauty – it lies in the ability to transcend a power-based subjectivity that reduces reality to the substrate of the domination. By means of the transcendence of subjectivity, the experience of natural beauty opens up the possibility to perceive and approach reality in the unreduced fullness of its qualities while also anticipating a reconciliation of man with nature in an allegorical way. The aim of my study is to describe the sketched aspects of the experience of natural beauty.

Keywords: Adorno, natural beauty, domination, mediation, reconciliation.

Adornovu nedokončenú a posmrtno publikovanú *Estetickú teóriu* (Ästhetische Theorie, 1970) môžeme podľa Konrada Paula Liessmanna (2009, a. 12) „považovať“ za najdôležitejšiu prácu filozofie umenia 20. storočia.¹ A to zrejme z toho dôvodu, ako Liessmann (1999, s. 123) na inom mieste podotýka, že „predstavuje snáď najnáročnejší a ešte stále inšpiratívny pokus pochopiť moderné umenie v kontexte neskoro buržoáznej spoločnosti ako tú inštanciu, ktorá si samotná zachováva ešte nárok na pravdu a kritiku, no len za cenu bezpodmienečnej estetickéj radikálnosti.“ Z tohto hľadiska „bola v podstate ešte estetickou diela, teóriou umeleckého diela, ktorá skúmala jeho možnosti so zreteľom na trh a médiá“ (Liessmann, 2009, s. 12).

Popri teórii moderného umenia formuluje Adorno v *Estetickej teórii* taktiež komplexnú teóriu (estetickéj skúsenosti) krásy prírody. Jeho estetiku tak môžeme považovať súčasne za estetiku prírody, ktorá reflektuje skúsenosť krásy prírody. Približuje charakter, konštitutívne atribúty, podmienky formovania i obsah skúsenosti krásy prírody, dotýka sa zároveň jej pôvodu, ako aj vzťahu k sociálnej skutočnosti. Z hľadiska esteticko-dejinného ukotvenia možno v Adornovej teórii krásy prírody pozorovať produktívnu osciláciu medzi Kantom a Hegelom. V rozpore voči Hegelovi prisudzuje Adorno prírodnému krásnu ťažiskové postavenie v rámci celkového poľa estetiky; umenie je podľa neho totižto „místo nápodobou

* Pokiaľ nie je uvedené inak, citácie z nemeckých zdrojov prel. P. B.

¹ V podobnom duchu sa vyjadruje i Albrecht Wellmer (1993, s. 9): „Možno sa domnievať, že od čias Schopenhauera a Nietzscheho [...] žiadna iná filozofia umenia, minimálne v Nemecku, nepôsobila tak trvalo na umelcov, kritikov a intelektuálov ako tá Adornova. Stopy jej pôsobenia vo vedomí tých, čo majú produktívne, kritické, alebo len receptívne nič do činenia s moderným umením, sú neprehliadnuteľné“.

přírody nápodobou přírodního krásna“ (Adorno, 1997, s. 98).² Adornova polemika s Hegelom sa zreteľne prejavuje i v určení podstaty prírodného krásna: „*co Hegel vypočítává jako nedostatek přírodního krásna, to že sa vymyká pevnému pojmu, je podstatou krásna samého*“ (Adorno, 1997, s. 105). „*Dišancovanie sa od Hegela privádza Adorna ku Kantovi. Práve faktor krásna a umenia, ktorý nekorešponduje s pojmom, [...] stojí v centre jeho estetiky*“ (Lang, 1981, s. 187). Na druhej strane sa však Adorno vymedzuje aj voči Kantovi a približuje sa k Hegelovi: „*Do rozporu s Kantom sa Adorno dostáva z toho dôvodu, že súd o kráse, ktorý je u Kanta vyjadrený na základe subjektívneho stavu, musí chápať ako jej objektívne určenie; k tomu Adorna núti jeho záujem o pravdu v umení, čo ho zase spája s Hegelom*“ (ibid.). V Adornovej teórii krásy prírody (a rovnako i v celku jeho estetiky) tak môžeme identifikovať zásadnú dvojdomosť, „*ustavičný kyvadlový pohyb medzi pólom kantovského agnosticismu a pólom hegelovského poznání totality*“ (Zima, 1998, s. 156).

Adornovo zameranie na krásu prírody nestráca svoje opodstatnenie ani vzhľadom na súčasnosť. Príroda pre nás predstavuje (samozrejme, okrem mnohého iného i) jednu z významných častí priestoru estetična. Jej krásna sa pritom javí ako centrálny prvok, okolo ktorého sa sféra estetickej skúsenosti prírody usúvzť ažňuje, ktorý, ako by mohol povedať milovník prírody, je prítomný takmer v každom pohľade na prírodu. Akoby prírodu v jej celku pokrýval a súčasne i prestupoval žiarivý závoj fascinujúcej krásy.

V nasledujúcich reflexiách zameriam svoju pozornosť práve na tento centrálny prvok estetickej skúsenosti prírody. Budem uvažovať o kráse prírody z perspektívy Adornovej estetiky, pričom sa chcem sústrediť na jej spoločensko-historickú dimenziu, ako aj podmienky jej konštitúcie. Zároveň sa pokúsím načrtnúť i obsah skúsenosti krásy prírody. Toto zameranie skúmania so sebou prináša zároveň určité ohraničenie: sledované aspekty Adornovej teórie krásy prírody vystúpia do popredia, niektoré iné sa tak zákonite (a vzhľadom na vymedzený rozsah štúdie viac-menej nutne) ocitnú potlačené v úzadí. V tejto súvislosti by som chcel pripomenúť, že si nekladím ambíciu podať komplexnú reflexiu Adornovej teórie krásy prírody, mojou snahou je poukázať na niektoré jej imanentné aspekty.

Konštitutívna báza krásy prírody

V optike Adornovej estetiky sa krásna prírody nečrtá ako jej bezprostredná, prirodzene daná vlastnosť, ale ako kvalita, ktorá sa konštituuje a formuje vo vzťahu k historicko-sociálnej skutočnosti človeka; ktorá je touto skutočnosťou imanentne podmienená. Z tohto dôvodu je preto dôležité aspoň stručne načrtnúť historicko-spoločenský kontext vzťahu človeka a prírody, tvoriaci pre Adorna bázu jeho teórie krásy prírody. Východiskovú situáciu tohto vzťahu charakterizovala podľa Adorna vysoká miera nadvlády prírody nad človekom, pričom príroda v tejto svojej primárnej, neznámej a nekontrolovanej podobe bola pre človeka zdrojom enormnej hrôzy poukazujúcej na existenčné ohrozenie zo strany prírody. Človek túto situáciu zvrátil spoločensko-historickým procesom racionálno-inštrumentálneho ovládnutia a spoznávaní prírody, ktorý Adorno nazýval i procesom osvietenstva, a ktorého významnú súčasť predstavovala i konštitúcia racionálneho, účelne zameraného subjektu. Uvedenú problematiku reflektoval Adorno predovšetkým v *Dialektike osvietenstva (Dialektik der Aufklärung, 1947)*, napísanej spolu s Maxom Horkheimerom, ktorý sa spolu s Adornom radí k popredným predstaviteľom Frankfurtskej školy.³ Z celkového hľadiska poukazuje *Dialektika osvietenstva* predovšetkým na „*skutočnosť, že racionalistický subjekt,*

² Hartmut Scheible v tejto súvislosti pripomína: „*V protiklade k hegelovskému neuznaniu prírodného krásna, ktoré môže nadobudnúť význam, iba pokiaľ sa prostredníctvom ducha transponuje do krásy umenia, Adorno, v súlade so svojou náukou o prednosti objektu, odmieta bezvýhradné podriadenie sa prírody kvantifikujúcej moci subjektu*“ (Scheible, 1983, s. 102).

³ Adorno a Horkheimer nadviazali v *Dialektike osvietenstva* na kritiku osvietenstva, ktorú rozvíjali myslitelia ako napr. markíz de Sade, F. Nietzsche, K. Marx či S. Freud (bližšie k Dialektike osvietenstva pozri Gangl, Raulet, 1998).

ktorý si podriaďuje prírodu, aby ju mohol vykorisťovať, padá napokon za obeť represívnym mechanizmom svojho vlastného rozumu“ (Zima, 2005, s. 102). Racionalistický subjekt, násilne si prispôsobujúci a využívajúci prírodu v záujme naplnenia svojich životných potrieb, je subjektom, ktorého identita sa zakladá na princípe moci, pričom tento fakt zásadným spôsobom predurčuje i celkový charakter skutočnosti, transformujúcej sa vo svojej podstate na „substrát panstvá“ (Adorno, Horkheimer, 2009, s. 23).⁴

V súvislosti s predmetom našich skúmaní je dôležité podotknúť, že inštrumentálne ovládnutie prírody tvoriace integrálnu súčasť procesu osvietenstva, ktorý vnímal Adorno ako nutný proces, sprostredkúva zásadné zníženie existenčného ohrozenia, a tým i hrôzy vychádzajúcich z prírody. Faktor ovládnutia sa pritom pre človeka črtá byť nevyhnutným a kľúčovým prvkom v jeho vzťahu k prírode, pretože príroda by mohla opätovne nadobudnúť svoju pôvodnú hrozivú podobu, čo poukazuje okrem iného i na to, že proces osvietenstva prebiehal v ostrej až nezmierniteľnej konfrontácii s prírodou.⁵

V rámci procesu osvietenstva dochádza súčasne k formovaniu krásy prírody, pričom ovládnutie prírody predstavuje faktor umožňujúci jej konštitúciu. Vo svojich skúmaníach Adornovej estetiky na tento konštitutívny predpoklad krásy prírody poukazuje Raúl Fernet-Ponse: „Keďže prírodné krásno môže byť vnímané ako krásne iba vtedy, keď príroda nie je vnímaná v podobe obrozujúcej nadvlády, je sama skúsenosť prírodného krásna možná len na pozadí ovládnutia prírody, t.j. na pozadí kroku, v ktorom sa človek od prírody oddelil ako subjekt. Prírodné krásno je teda už sprostredkované a spoločensky dané a v tom podobné umeleckému krásnu“ (Fernet-Ponse, 2000, s. 86). Ovládnutie prírody tvoriace konštitutívny predpoklad estetickej skúsenosti krásy prírody priamo súvisí s jej bytostným určením, ktoré podľa Adorna platí v podstate pre estetickú skúsenosť v celku: „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 jako objekt jevíciho se krásna není vnímána jako objekt činnosti. Zřeknutí se cílu sebezáchovy – v umění emfatické – se uskutečňuje stejně i v estetické zkušenosti s přírodou“ (Adorno, 1997, s. 91–92).⁶ Skúsenosť prírodného krásna teda predstavuje skúsenosť, v ktorej je príroda vnímaná výhradne „ako jav“ – v nelátkovej, javovo-obrazovej podobe imanentne previazanej či dokonca podmienenej jej konzekventným vyčlenením z oblasti práce a činnosti, z praxe „reprodukcie života“. Aby však k aktu vyčlenenia, k zrieknutiu sa cieľov sebazáchovy mohlo dôjsť, bolo nutné ich najskôr zabezpečiť, a to práve prostredníctvom činnosti podrobujúcej si prírodu. Absencia cieľov sebazáchovy vo vzťahu k prírode prítomná v estetickej skúsenosti predpokladá ich prednostné zabezpečenie v procese spoločenského ovládnutia prírody, zásadne znižujúceho existenčné ohrozenie z jej strany.

⁴ Subjekt, formujúci sa na základe princípu moci, akceptujúci moc „jako princíp všetch vzťahů“ (ibid., s. 22) fundamentálne transformuje svoj postoj k skutočnosti. Poznanie a moc sú preňho totožné, veci poznáva len do tej miery, „nakolík s nimi môže manipulovať. [...] Tím se jejich bytí o sobě stává bytím pro něho. V této proměně se podstata věcí odhaluje vždy jako jedna a táž, jako substrát panství. Tato identita konstituuje jednotu přírody“ (ibid., s. 23). Premena skutočnosti na „substrát panstva“ spôsobuje, že prichádza o „plnosť kvalít“ (ibid.). Vzhľadom na to môžeme povedať, že prístup k skutočnosti z pozície moci sa konštituuje ako násilne deformujúci a reduktívny.

⁵ V *Dialektike osvietenstva* Adorno a Horkheimer v tejto súvislosti podotýkajú: „Podstatou osvícenství je alternativa, jejíž nevyhnutelnost jej nevyhnutelností panství. Lidé museli stále volit mezi podrobením se přírodě a podrobením přírody“ (ibid., s. 43).

⁶ Spoločný základ estetickej skúsenosti s prírodou a s umením spočíva podľa Adorna v estetickom postoji, ktorý tvorí „schopnost vnímat ve věcech více, než jsou; je to pohled, kterým se to, co je, mění v obraz“ (ibid., s. 432). Prvok prekročenia toho, čo je, sa nachádza i priamo v skúsenosti prírodného krásna: „V přírodě je krásné to, co se projevuje jako něco víc, než čím to je doslova hned na místě“ (ibid., s. 98). Skúsenosť prírodného krásna predstavuje z tohto hľadiska skúsenosť s obrazmi, ktoré v prírode odkrývajú „niečo viac“, ako je. (Bližšie ku konštitúcii a charakteru estetickeho postoja u Adorna pozri Brežňan, 2019).

Miera spoločenského ovládnutia prírody sa tak odkrýva ako konštitutívny faktor genézy jej krásy. Akoby dokonca medzi nimi vládla určitá forma priamej úmernosti, absencia dostatočného ovládnutia prírody spôsobuje neprítomnosť krásy: „*V časových událostiach, v nichž príroda vystupuje vůči člověku příliš mocně, není pro přírodní krásno prostor*“ (Adorno, 1997, s. 91). Priveľká moc prírody neposkytuje človeku „priestor“ pre estetický postoj k nej, k prírode v tejto jej mocenskej pozícii človek nutne pristupuje ako k objektu činnosti, majúcej za cieľ si prírodu podrobiť, eliminovať jej moc. A naopak, s napredovaním civilizačného procesu osvietenstva, ktorého centrálny prvok vytvára postupne rastúce, racionálno-inštrumentálne ovládanie prírody, rásť i priestor pre estetický postoj k nej. Ako určitý, nepostrádateľný medzičlánok tohto rastu sa v Adornových úvahách vynára ďalší faktor: „*Po dloubá období se stupňoval cit pro přírodní krásno s utrpením na sebe odkázaného subjektu z upraveného a uspořádaného světa; tento cit nese stopu světobolu*“ (ibid., s. 89). Faktor ovplyvňujúci stupňovanie citu pre prírodné krásno teda vytvára utrpenie subjektu „z upraveného a usporiadaného sveta“, „cit“ rastie vzájomne „s“ týmto „utrpením“, je s ním priamo prepojený, akoby na utrpení závisel.

Toto utrpenie pritom môžeme podľa Adorna považovať za imanentnú súčasť procesu osvietenstva. Úspešné formovanie subjektu človeka, vytvárajúceho sa na základe identifikácie s princípom moci, princípom panstva, vyžaduje zároveň ovládnutie jeho vnútornej prírody. To sa uskutočňuje prostredníctvom potlačenia prepojenia s prírodou, prostredníctvom popretia prírody v človeku (Adorno, Horkheimer, 2009, s. 63), ktorým človek sleduje konkrétny cieľ; vykonáva ho „kvôli panství nad mimolidskou přírodou i nad jinými lidmi“ (ibid.).⁷ Popretie prírody v človeku, v ktorom spočíva „jádru veškeré civilizační racionality“ (Adorno, Horkheimer, 2009, s. 63), však so sebou prináša takpovediac až fatálny dôsledok pre jeho život: „*popřením přírody v člověku se stává zmateným a neprůhledným nejen te los vnějšího ovládnutí přírody, ale i te los vlastního života. V okamžiku, kdy člověk oddělí vědomí sebe sama od přírody, všechny účely, pro něž se uchováva při životě, tedy společenský pokrok, růst všech materiálních a duchovních sil, ba i samotného vědomí, se stávají nicotnými*“ (ibid.). Ďalší závažný aspekt procesu spoločenského ovládnutia prírody generujúci v človeku utrpenie predstavuje faktor odcudzenia, ktorý sa konštituuje ako priamy dôsledok tohto procesu: „*Za rozšíření své moci platí lidé, odcizením tomu, nad čím ji mají*“ (ibid., s. 23). Z odcudzenia „*pramení všechen stesk po domově i veškerá touha po ztraceném původním stavu*“ (ibid., s. 85).

Z tohto hľadiska sa ukazuje, že imanentné aspekty procesu osvietenstva tvoria súčasne zdroje existenciálneho utrpenia človeka, ktoré môžeme považovať zároveň za špecifickú formu „svetobôľu“. Popretie prírody v sebe, potlačenie prepojenosti človeka s prírodou (ako konštitutívny faktor subjektivity) spôsobuje bytostné vyvrátenie telosu života v jeho komplexnosti. Odcudzenie (ako priamy následok popierajúceho ovládnutia) esenciálnu absenciu či skôr negáciu telosu života zintenzívňuje; akoby pre človeka znamenalo vytrhnutie z priestoru (domova), ku ktorému imanentne prináleží, stratu spojenia s ním. Toto vytrhnutie sa formuje primárne v dvoch rovinách – vo vzťahu k sebe, k vnútornej prírode človeka i k svetu, k vonkajšej prírode, ktorú človek podriaďuje svojim potrebám. V danej situácii dochádza súčasne k závažnej transformácii prírody, namiesto zdroja enormnej hrôzy začína pre človeka predstavovať pozitívnu entitu: „*Ti, kdo keřčovitě ovládají přírodu, spatřují v trýzněné přírodě dráždivý obraz bezmocného štěstí. Myšlenka na štěstí bez moci je nesnesitelná, protože až to by bylo pravým štěstím*“ (ibid., s. 171). A

⁷ Na prepojenie ovládnutia vonkajšej a vnútornej prírody v procese formovania subjektu precízne poukázali Manfred Gangl a Gérard Raulet: „*Prekřížení ovládnutia přírody a konštitúcie Ja prostřednictvím kognitivně fixovaných, selektivních úkonov má prirodzene za podmienku i kontrolu motoriky pudovosti, v ktorej musia byť potlačené alebo sublimované všetky impulzy rušiacie organizovanú pracovnú činnosť. Kontrola pudov ako ovládnutie vnútornej prírody je preto vždy už neoddeliteľne spojená s ovládnutím vonkajšej prírody. Sebapopretie človeka ako pudovej bytosti a zmyslová disciplína poznávajúceho subjektu sa tak stávajú predpokladmi inštrumentálne konajúceho subjektu*“ (Gangl, Raulet, 1998, s. 11).

práve utrpenie, prameniace v absencii telosu života a odcudzení – imanentných dôsledkoch spoločenského procesu osvietenstva, pôsobí ako rozhodujúci prvok, hybná sila konštituovania pozitívnej podoby prírody: „*Stesk po domove človeka zapleteného do civilizácie, 'objektívni zomfalstvi' tých, kdo ze sebe museli udelat prvek spoločenského rádu, byl tím, z čeho žila láska k bohům a démonům, na něž se jako na projasněnou přírodu obraceli v modlitbách*“ (ibid., s. 109).⁸ Príroda sa z perspektívy odcudzeného, trpiaceho subjektu moci javí byť prejasneným priestorom skutočného šťastia, v ktorom absentuje akákoľvek forma moci.

V skúsenosti krásy prírody sa pritom odkrýva totožná konštelácia. I ona sa formuje na základe spoločenského ovládnutia prírody v priamom vzťahu k utrpeniu, jeho imanentnému dôsledku a predstavuje pozitívnu podobu prírody stojacu v principiálnej opozícii voči spoločenskému svetu, v ktorom dominuje princíp moci. Táto protikladná pozitívnosť zreteľne vystupuje v niekoľkých aspektoch skúsenosti krásy prírody: „*Krásno v přírodě je proti vládnoucímu principu [...] něco jiného; jemu se rovná to, co je smířené*“ (Adorno, 1997, s. 102), „*připomíná stav bez panství*“ (ibid., s. 93), „*jebo sféra je sférou možné svobody*“ (ibid., s. 363). V skúsenosti s prírodným krásnom dochádza k uskutočneniu možnosti slobody. Subjekt tu „vystupuje“ „*duchovně – ze zajetí do sebe samého*“ (ibid.), týmto vystúpením prechádza významnou premenou, vystúpenie „*zo zajatia*“ vlastnej subjektivity sa stáva faktorom zmierenia s prírodou. Subjekt (ktorý v týchto momentoch už vlastne nie je úplne subjektom) si „*uvědomuje [...] svou vlastní přirozenost*“ (ibid.), ktorú v záujme panstva nad prírodou, v záujme konštitúcie vlastnej identity, bolo potrebné vehementne potláčať a popierať.⁹ Skúsenosť prírodného krásna odhaľuje potlačovanú podobnosť s prírodou. Subjekt, vystupujúci zo seba, si uvedomuje, rozpomína sa na svoju prirodzenosť a to ho zmierujúc zároveň s prírodou oslobodzuje: „*svoboda se probouzí ve vědomí jebo podobnosti přírodě*“ (Adorno, 1997, s. 363). Týmto vrstvami načrtáva skúsenosť prírodného krásna súčasne „*stav bez panstva*“, čím napĺňa fundamentálny prvok šťastia – to sa ako možné javí práve v úplnej absencii moci. V skúsenosti prírodného krásna tak subjekt, prekračujúc svoje konštitutívne hranice, dospieva k zmiereniu s prírodou, ako aj so sebou samým ako jej integrálnou súčasťou, čím sa rozpúšťa jeho odcudzenie a zároveň tým subjekt nahliada i možnosť svojho šťastia.¹⁰ Zdá sa, že tu môžeme hovoriť o určitom prekryvaní šťastia a krásy.¹¹

⁸ Na tento zásadný faktor situovania šťastia do prírody poukazuje Adorno i v *Estetickej teórii*: „*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 blížko; jeho bezmocnost ve společnosti zkamenělé do druhé přírody se stala motorem útěku do zdánlivě první*“ (Adorno, 1997, s. 91). V dôsledku absolutizácie princípu panstva dochádza podľa Adorna v procese osvietenstva k výraznému stupňovaniu jeho negatívnych aspektov do takej miery, že moderná spoločnosť nadobudla charakter väzenia, v ktorom život človeka podlieha radikálnej redukcii: „*Absolutní osamocenosť, násilné zaměření na vlastní Já, jebož celé bytí spočívá v podrobování materiálu, monotónním rytmu práce, je jako strašidelný zjev, v jehož obrysech člověk rozpoznává charakter své existence v moderním světě. Radikální izolace a radikální redukce na stále stejné Nic jsou identické. Člověk v nápravním zařízení je virtuálním obrazem buržoazního lidského typu, jimž se ve skutečnosti má teprve stát*“ (Adorno, Horkheimer, 2009, s. 218).

⁹ Skúsenosť prírodného krásna tvorí podľa Ernsta Grohotolského „*projekcií subjektu nezámerne pozorujúceho prírodu. Subjekt neidentifikuje amorfnú prírodu formálne logicky ako objekt svojej akcie, ale naopak identifikuje sa s prírodou, uvedomí si svoju vlastnú prírodnú povahu (svoje potlačené pudy a sklony). Čo subjekt v prírodnom krásne prežíva [...], je vyvolané prostredníctvom uvoľnenia civilizačného tlaku k identifikácii a účelne zameranej identite*“ (Grohotolsky, 1986, s. 28).

¹⁰ Šťastie, črtajúce sa v skúsenosti krásy prírody, je protikladným voči subjektivity, zakladá sa na prekročení jej hraníc vymedzených pozíciou moci. Prekročení, ktorým sa zároveň ukončuje ostré vymedzenie, vyčlenenie subjektu voči svetu. Môže sa blížiť šťastiu, ako ho Adorno pomenúva v *Minima Moralia* (*Minima Moralia*, 1951): „*šťastí znamená být obejmut, je to napodobenina bezpečí v matce*“ (Adorno, 2009, s. 111). Šťastie sa teda realizuje v sympatickom vzájomnom vzťahu sveta a subjektu, v opustení odcudzujúcej moci, je hlbokým zblížením sa so svetom, v ktorom možno spočinúť, vytvára ho zmierenie medzi svetom a subjektom. Zároveň predstavuje určité opakovanie, majúce svoj predobraz v prvotnej symbiotickej jednote matky a dieťaťa, akoby sa subjekt v snahe o šťastie pokúšal o uskutočnenie návratu k nej, o jej zopakovanie. V prípade skúsenosti krásy prírody sa objatie šťastia spája s prírodou

Imanentná dvojznačnosť: sila súčasne slabosťou

Naše úvahy poukázali na závažný faktor konštituovania pozitívnej podoby prírody; je civilizačne podmienená, vychádza z utrpenia – jazykom *Dialektiky osvietenstva* povedané – zo zúfalstva človeka „zapleteného do civilizácie“. Môžeme tak konštatovať, že pozitívna podoba prírody sa vytvára historicky z pozície a v optike negatívneho spoločenského celku, ako protikladná reakcia naň; je predurčovaná svojím východiskom. Taktiež sa ukázalo, že k tomuto formovaniu pozitívnej podoby prírody dochádza i v skúsenosti jej krásy.

Tento aspekt skúsenosti prírodného krásna nás môže priblížiť k jej imanentnému rozporu, k principiálnej dvojznačnosti obsiahnutej v nej. Adorno v tejto súvislosti píše: „*To, že skúsenosť z prírodného krásna, alespoň podľa svojho subjektívneho vedomí, sa drží mimo ovládání prírody, jako kdyby byla zpočátku bezprostřední, popisuje její sílu i 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*“ (Adorno, 1997, s. 92–93). Dvojznačnosť skúsenosti prírodného krásna zasadzuje Adorno do jej centrálného prvku, spočívajúceho v tom, že sa črtá byť mimo sféry panstva, „mimo ovládania prírody“ a tvoriaceho jej slabosť a súčasne i silu. V nasledujúcich skúmaníach sa pokúsím zamerať práve na tieto antinomické aspekty skúsenosti prírodného krásna; keďže sa spájajú v jej centrálnom prvku, vytvárajúc takpovediac jeho rub a líc, ich reflexia môže poukázať na imanentný charakter skúsenosti krásy prírody.

Ako prvý budeme sledovať aspekt slabosti. V skúsenosti prírodného krásna vníma subjekt prírodu výhradne pozitívne, príroda tu predstavuje priestor slobody, v ktorom sa realizuje „stav bez panstva“, pričom subjekt považuje svoju skúsenosť za bezprostrednú. Tým však neregistruje vo vzťahu k prírode staršiu neslobodu – civilizačným pokrokom, procesom osvietenstva potlačenú fakticitu prírody – jej prvotnú, desivú nadvládu nad človekom. V prípade absencie ovládnutia prírody, ktorú skúsenosť prírodného krásna svojou zdanlivou bezprostrednosťou anticipuje, by došlo k regresu do staršej neslobody, príroda by opätovne nadobudla svoju nadriadenú, mocenskú pozíciu nad človekom. Skúsenosť prírodného krásna tak ignoruje svoj konštitutívny predpoklad. Zároveň je potrebné si uvedomiť, že príroda, ako pripomína Ernst Grohotolsky, „nie je slobodná, podlieha tlakom, podlieha nutnosti“ (Grohotolsky, 1986, s. 28). Skúsenosť krásy prírody teda i v tomto smere vytvára jej falšujúci obraz.

Ukazuje sa, že „anamnéza slobody v prírodnom krásne“ nastáva v súčinnosti s nereflektovaním či neuvedomovaním si faktickej povahy prírody, ako aj faktoru jej ovládnutia, prostredníctvom čoho sa v skúsenosti prírodného krásna formuje klamlivý dojem bezprostrednosti.¹² V tomto momente odkrýva

– ona je tým, čo subjekt láskavo, životodarne objíma (Bližšie k faktoru šťastia a jeho spojenia s estetickou skúsenosťou pozri Brežňan, 2019).

¹¹ Skúsenosť prírodného krásna sa imanentne približuje estetická skúsenosť vznešeného. Rovnako aj v jej priebehu subjekt dospieva k uvedomeniu si „svojej vlastnej prirodzenosti“ a oslobodeniu z pút subjektivity. V tejto súvislosti ešte možno podotknúť, že Adorno svojou koncepciou vznešeného vstupuje do určitej opozície voči jej racionalistickému náprotivku: „*Tým, že prekonáva Burkeho a Kantov racionalizmus, ktorý vznešené prírody chápe ako výzvu pre ľudský subjekt a jeho moc, môže vznešené ponímať ako estetický prostriedok proti princípu subjektívneho ovládania prírody. Pred vznešeným je subjekt pripravený sa zmieriť s prírodou*“ (Zima, 2005, s. 122). Spolu s Albrechtom Wellmerom môžeme konštatovať, že u Adorna „*vznešené predstavuje modifikáciu, intenzifikáciu krásna, a nie jeho reálnu negáciu ako u Kantá*“ (podľa Zima, 2005, s. 117). Samotný Adorno skúsenosť vznešeného ilustruje veršom z Goetheho Fausta: „vytryskl pláč a země má mě zase!“

¹² Toto neuvedomovanie môžeme uviesť do súvisu s bytím v spoločnosti, ktorá pre človeka predstavuje druhú prírodu, druhú bezprostrednosť (Adorno, 1981, s. 28). V tejto bezprostrednosti sa viaceré elementárne aspekty spoločnosti stávajú pre človeka prirodzené, tým pádom ním i neregistrované, nereflektované. Práve v tejto súvislosti

prírodné krásno podľa Adorna svoj ideologický aspekt: „*Prírodné krásno je ideologie jakožto předstírání bezprostřednosti pomocí zprostředkovanosti*“ (Adorno, 1997, s. 95). Sprostredkovanie pritom tvorí jeden z kľúčových faktorov jeho skúsenosti. Pozitívna podoba prírody, zjavujúca sa v skúsenosti jej krásy, sa konštituuje z pozície spoločenského panstva nad ňou a principiálne ju podmieňujú negatívne dôsledky panstva.¹³ Avšak nerefektovaním týchto sprostredkujúcich faktorov je príroda v skúsenosti prírodného krásna „degradovaná na klamnú fantáziu“ (Adorno, 1997, s. 95), v ktorom sa javí ako priestor bez panstva, ako priestor šťastia. Situovaním stavu bez panstva, slobody, šťastia do prírody predstavuje skúsenosť prírodného krásna jej klamlivú fantáziu – zdanlivo prvotnú, bezprostrednú, výlučne pozitívnu podobu. Túto pozitívnosť zakladá a v podstatnej miere predurčuje spoločenské ovládnutie prírody, ktoré však skúsenosť prírodného krásna neregistruje, čím potiera svoj konštitutívny faktor. Vo svojom zornom poli nerefektuje práve to, čo ho zásadne ovplyvňuje. Týmto spôsobom dospieva skúsenosť prírodného krásna k svojmu závažnému omylu. Faktormi ovládnutia prírody umožnený a predurčený obraz prírody prezentuje ako bezprostredný, prirodzený; implikuje tak, že príroda je primárne práve taká, ako ju obraz skúsenosti jej krásy ukazuje. Bezprostrednosť, ktorá sa v skúsenosti prírodného krásna zdanlivo realizuje, by však pre človeka vo vzťahu k prírode znamenala regres do staršej neslobody, a tým súčasne v podstate i znemožnenie samotnej skúsenosti jej krásy. Skúsenosť prírodného krásna v tomto smere spochybňuje svoje konštitutívne východiská, v konečnom dôsledku smeruje k zrušeniu možnosti svojej realizácie spočívajúcej v spoločenskom ovládnutí prírody. V zdaní bezprostrednosti absentuje vedomie, že výlučne pozitívna podoba prírody, ktorú skúsenosť prírodného krásna predstavuje, tvorí produkt jej ovládnutia a je možná jedine v jeho rámcach. Dospieva ku klamlivej fantázi, ktorá sa zabúdajúcemu subjektu estetickéj skúsenosti javí ako prvotná, prirodzená tvár prírody. Vytvára si ju však samotný subjekt. Anamnéza slobody, stavu bez panstva je snovou projekciou jeho nesplnenej túžby, ktorá sa mala uskutočniť emancipáciou spod nadvlády prírody.¹⁴ Civilizačný pokrok, spoločenský proces ovládnutia prírody však v tomto smere zásadne zlyhal, vytvoril ďalšiu formu nadvlády nad subjektom, čo spôsobilo, že možnosť naplnenia svojej túžby po slobodnom šťastí projektuje subjekt do ovládnutej prírody.

Z našich skúmaní vyplýva, že aspekt slabosti skúsenosti prírodného krásna spočíva predovšetkým v nerefektovaní jeho konštitutívnej spoločenskej sprostredkovanosti (jeho podmienenosti faktorom ovládnutia prírody, jeho dôsledkami) implikujúcim ignorovanie prvotnej fakticity prírody a jej následné falšovanie na priestor slobody, na priestor bez panstva.

Napriek svojim momentom nerefektovania a falšovania tvorí projektujúca anamnéza slobody, stavu bez panstva podľa Adorna i silu skúsenosti prírodného krásna. V nasledujúcich reflexiách sa tento aspekt pokúsím sledovať.

Práve prvkom pripomenutia „stavu bez panstva“, schopnosťou jeho anticipácie prekračuje skúsenosť prírodného krásna zároveň existujúcu spoločenskú skutočnosť. Má schopnosť ukázať, predstaviť, aké by to mohlo byť, keby mohol „stav bez panstva“ nastať. Subjekt estetickéj skúsenosti pritom tento stav konkrétne prežíva, odkrýva sa mu ako zmierujúce sa oslobodenie zo zajatia subjektivity, v rámci ktorej

Adorno podotýka, že „civilizačný pokrok klame ľudí v tom, ako sú stále ešte nechránení.“ Spoločenský proces ovládnutia prírody vytvára i ochranu pred ňou, emancipáciu spod jej prvotnej nadvlády. A ako jeden z elementárnych aspektov spoločnosti sa pre človeka stáva bezprostredným – nevedomovaným.

¹³ W. Martin Lüdke (1981, s. 49) v tejto súvislosti podotýka: „*Prírodu totižto nemožno bezprostredne vôbec okúsiť, prístupná je jedine ako vždy už spoločensky pretvorená príroda.*“

¹⁴ O povahe anamnézy Adorno podotýka: „*Od dob Platónovy anamnézy 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*“ (ibid., s. 176). Anamnéza, prebiehajúca v skúsenosti prírodného krásna, má práve tento charakter.

pristupuje k skutočnosti z perspektívy násilného a redukujúceho princípu moci. Prekročenie hraníc subjektivity tak potenciálne rozvrstvuje jeho realitu. V estetickom obraze vníma subjekt „viac než“ „to, čo je“. V tejto súvislosti by sme si mali uvedomiť, že subjekt svoju realitu konštituuje ako substrát panstva, ktorá tak prichádza o svoju plnosť kvalít. A preto to, „čo je, môže byť, čím je, len ich stratou a do tej miery, do akej je súčasne pre subjekt, a teda podlieha princípu panstva“ (Brežňan, 2019, s. 167).¹⁵ Ak teda v skúsenosti prírodného krásna subjekt v prírode odkrýva viac, než je, môžeme povedať, že vnímaná príroda v procese estetickéj skúsenosti získava podobu, ktorá jej bola násilne odňatá jej redukciami na substrát panstva. Dochádza ňou teda k odstráneniu negativity založenej na redukcii vecí (prírody) na substrát panstva a ňou podmienenej straty plnosti kvalít, čo implikuje konštitutívnu zmenu „skutočnosti“. Z tohto hľadiska môže skúsenosť prírodného krásna anticipovať celkovú revitalizáciu prírody v plnosti jej kvalít. Zároveň predstavuje skúsenosť, v ktorej subjekt, nachádzajúci sa mimo hraníc svojej subjektivity, dospieva – duchovne – k zmiereniu s prírodou, ako aj so sebou samým ako jej integrálnou súčasťou.

Ako na to poukazuje Albrecht Wellmer (1993, s. 15), príroda nadobúda v skúsenosti prírodného krásna, (predstavujúcej ju v stave bez panstva) svoju celostnú, zjednotenú podobu: „V prírodnom krásne vníma Adorno šifru zatiaľ ešte neexistujúcej, zmierenej prírody, teda prírody, ktorá by prekonala rozštiepenie života na ducha a jeho predmet, toto rozštiepenie by v sebe ako zmierená rozptýliła; tvorila by slobodné Spolu v svojej osobitosti nepoškodeného mnohého. [...] To, že utópia zmierenia sa vzťahuje na prírodu v celku, vyplýva z radikálnosti antitety instrumentálneho rozumu a esteticky sa zmiernujúceho ducha: tak instrumentálny, ako aj zmiernujúci sa duch cieľia na poriadok života v celku.“ Skúsenosť prírodného krásna vytvára v tomto smere zároveň utopický moment transcencie k neurčenému, nedanému a tak zároveň i moment transcencie existujúcej spoločnosti; tvorí poukaz na jej možnosť.¹⁶ V tomto prekročení smeruje k tomu, „co je mimo buržoaznej spoločnosti, mimo jej práce a jej zloží. Prírodné krásno zostáva alegóriou onoho, čo je mimo, navzdory svému prostredkovaniu spoločenskou imanenciou“ (Adorno, 1997, s. 96).

Na druhej strane, ako Adorno upozorňuje, je potrebné nezabúdať na závažnú, ideologickú tendenciu prítomnú v estetickéj skúsenosti. Pretože: „Podstrčí-li se 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“ (ibid.). Teda v prípade, že stav zmierenia, stav bez panstva dosiahnutý v skúsenosti krásy prírody sa bude vnímať ako v určitej forme reálne prítomný, reálne dosiahnutý, či bude pôsobiť ako určitá forma náhrady reálneho

¹⁵ Vzhľadom na túto fundamentálnu redukcii v konštitúcii reality Adorno podotýka: „To čo je, je viac, ako to je. Toto Viac mu nie je vnútené, naopak zostáva, ako z neho vytesnené, jeho imanentné. V tomto zmysle by bolo neidentické vlastnou identitou veci proti jej identifikáciám“ (Adorno, 2003, s. 164). Neidentické sa črtá ako ono „Viac“, čo je procesom identifikácie z podstaty existujúceho vytesnené. Z tohto hľadiska môžeme chápať i Adornovo určenie prírodného krásna: „Prírodné krásno je stopa toho, čo je v poutu univerzálni identity na všetch neidentické“ (Adorno, 1997, s. 101). Neidentické tvorí jeden ústredných prvkov Adornovho myslenia: „Neidentickým označuje univerzálnym princípom identifikácie potlačené jednotlivé, zvláštne a kontingenčné. [...] Neidentické je to bezprostredné, čo sa vymyká univerzálnemu princípu sprostredkovania [...] Ako jedinečné, neuchopiteľné, neopakovateľné je neidentické okrem toho par excellence efemérne, okamihové. Toto, všetkým sprostredkujúcim tlakom identifikácie vymykajúce sa neidentické nie je pre Adorna zákonite ako bezprostredné ničím pozitívnym [...] ale skrz-naskrz 'cudzíe' a 'iné'“ (Zimmermann, 1989, s. 117). V tejto súvislosti je potrebné si zároveň uvedomiť, ako podotýka Michal Hauser (2005, s. 74–76), že „jednotlivé potrebuje ke své jedinečnosti obecné, neidentické potrebuje identické [...] Neidentické jako to nepojmové, jednotlivé, zvláštní neexistuje 'an sich' jako něco zcela svébytného. [...] Neidentické je samo v sobě zprostředkované identickým, ale tím způsobem, že není identifikováno, a vězí v rozporu s tím, co jej zprostředkovává. Identita neidentity je negativní. [...] Neidentita je pro násilně identifikující myšlení, spjaté s panstvím, neviditelná.“ Skúsenosť prírodného krásna disponuje schopnosťou prelomiť túto neviditeľnosť neidentického. A ako to naznačuje Adornovo určenie estetického postoja, túto schopnosť môžeme prisúdiť i estetickéj skúsenosti s umením. Estetickéj skúsenosti, estetickému postojovi z tohto hľadiska pripadá vcelku jeho myslenia jedinečné postavenie.

¹⁶ Manuel Knoll (2002, s. 246) podotýka, čo estetická skúsenosť v týchto momentoch anticipuje: „Šťastie skúsenosti v jeho utopickéj podobe dáva recipientovi nahládnuť možnosť hedonickéj sociálnej utópie a možnej slobody v nej. Tým recipient podľa Adorna získava zmysel a schopnosť duchovne čeliť utrpeniu z existujúceho.“ A zároveň dodáva: „V hedonickéj sociálnej utópii [...] by mohlo Ja zrušiť svoje panské sebakladdenie a uskutočniť genuínnu somatickú slasť“ (ibid.).

stavu zmierenia, faktor transcencie existujúcej spoločnosti, ktorý mal vyjadrovať nesúhlas s ňou, potenciál vzdoru proti nej, sa prevráti v neželanú, no efektívnu afirmáciu transcendovaného, reálne existujúceho nezmierneného stavu.¹⁷ Tu sa opätovne dotýkame primárnej dvojznačnosti skúsenosti prírodného krásna. Priamo v aspekte jej sily sa odкрýva možnosť zvratu na aspekt jej slabosti.

Pokiaľ by sme teda chceli charakterizovať adekvátnu skúsenosť prírodného krásna, táto charakteristika by v žiadnom prípade nemala postrádať poukaz na jej primárnu dvojznačnosť. Mohli by sme ju vymedziť nejednoznačným medzipriestorom, situovať medzi jej slabosťou a silu. Šlo by tu o schopnosť subjektu nestratiť z dohľadu moment oslobodzujúcej transcencie ukazujúcej víziu šťastného „stavu bez panstva“, schopnosť oddať sa jej a zároveň schopnosť mať na pamäti moc klamu tejto možnej krásy, pokúsiť sa v jej intenzívnej zážitkovosti zároveň si uvedomiť, na akú negatívu mimo seba môže vlastne odkazovať.

Z tohto hľadiska sa ukazuje, že skúsenosť prírodného krásna ústi na jednej strane k neuvedomovanému vytváraniu – spoločenskému stavu protikladnej – klamlivej fantazmy pozitívnej prírody, na strane druhej však anticipuje prekročenie, vystúpenie zo spoločensky fixovanej subjektivity, ktorá sa konštituuje na základe princípu moci a jeho absolutizáciou bytostne redukuje možnosti zmysluplnosti, ako aj naplnenia svojej existencie. Prekročením subjektivity tak skúsenosť krásy prírody vytvára poukaz na možnosť plnosti existencie, šťastného stavu bez panstva. V momente, keď sa však alegorický poukaz stáva náhradou šťastia, keď sa dosadí ako určitá forma jeho uskutočnenia, začína nutne tvoriť pomocný prostriedok pretrvávania spoločenského status quo. Zároveň v omyle svojej prirodzenosti, v nerefektovaní imanentnej problematickosti (spoločenskej podmienenosti, sprostredkovanosti) zakrýva skúsenosť prírodného krásna panstvo nad prírodou, z ktorého vychádza, ktoré ju primárne umožňuje. A tak zároveň i násilie, čo jej predchádzalo.

Reflektovanie imanentnej dvojznačnosti, problematickosti skúsenosti prírodného krásna zviditeľňuje zakrývanú negatívu života v spoločnosti spočívajúcu primárne v totalite panstva, pretože, práve ona tvorí ťažiskový faktor formovania výhradne pozitívnej podoby prírody. Práve miera jej pozitívnosti by tak mohla zrkadlovo naznačovať mieru negativity spoločenského celku, násilia, ktoré v záujme svojho sebaopotvrdenia vykonáva na prírode a svojich členoch. Táto reflexia by nás mohla priviesť k myšlienke, že čím viac sa nám príroda svojou inakosťou javí byť krajšou, zvodnejšou, potrebnejšou, o to viac sme my i ona podrobení, zničení, spoločensky predefinovaní. No súčasne táto myšlienka napovedá, že zatiaľ sme v tomto rozpoložení úplne nerezignovali.

Literatúra:

- [1] ADORNO, T. W. (1981): *Noten zur Literatur*. Frankfurt nad Mohanom: Suhrkamp.
- [2] ADORNO, T., W. (1997): *Estetická teorie*. Praha: Panglos.
- [3] ADORNO, T., W. (2003): *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Zobr. spisy, zv. 6*. Frankfurt nad Mohanom: Suhrkamp.

¹⁷ Norbert W. Bolz (1980, s. 378-379) v tejto súvislosti podotýka: „Šťastie ducha v okamihu estetickej pravdy je zároveň i nepravdou, pretože legitimuje existujúce; žiadny okamih nie je pravdivo vykúpeným, bez toho aby bol vykúpeným i celok. [...] preto iba duchovné šťastie nie je žiadnym šťastím.“ Momentom vykúpenia Bolz pravdepodobne naráža na známu a často citovanú pasáž z Adornovej *Minima Moralia*: „Filosofie, ktorou lze tváří v tvář zoufalství jedině ospravedlnit, by byl pokus pojímat všechny věci tak, jak by se ukazovaly z hlediska vykoupění. Poznání nemá žádné jiné světlo než to, které na svět dopadá z vykoupění: vše ostatní se vyčerpává v dodatečné konstrukci a zůstává kusem techniky“ (Adorno, 2009, s. 244). Pre estetickú skúsenosť by teda malo platiť to isté.

- [4] ADORNO, T., W. (2009): *Minima Moralia: Reflexe z porušeného života*. Praha: Academia.
- [5] ADORNO, T., W. – HORKHEIMER, M. (2009): *Dialektika osvícenství: Filosofické fragmenty*. Praha: Oikoymenh.
- [6] BOLZ, N. W. (1980): Nietzsches Spur in der Ästhetischen Theorie. In: B. Lindner – W.M. Lüdke (eds): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne*. Frankfurt nad Mohanom: Suhrkamp, s. 369–396.
- [7] BREZŇAN, P. (2019): Estetický postoj u T.W. Adorna – „zdání obnovy jiného, co bylo poškozeno, do vlastní podoby“. In: *A & P Časopis pro literárnu a umeleckú komunikáciu*, 5/1-2, s. 161–172.
- [8] FORNET-PONSE, R. (2000): *Wahrheit und ästhetische Wahrheit – Untersuchungen zu Hans Georg Gadamer und Theodor W. Adorno*. Aachen: Mainz.
- [9] GANGL, M. – RAULET, G. (1998): Einleitung. In: M. Gangl – G. Raulet (eds): *Jenseits instrumenteller Vernunft: kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt nad Mohanom: Peter Lang, s. 7-27.
- [10] GROHOTOLSKY, E. (1986): *Ästhetik der Negation – Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas: Versuch über die Aktualität der „Ästhetischen Theorie“ Theodor W. Adornos*. Frankfurt nad Mohanom: Verlag Anton Hain.
- [11] HAUSER, M. (2005): *Adorno; moderna a negativita*. Praha: Filosofia.
- [12] KNOLL, M. (2002): *Theodor W. Adorno: Ethik als erste Philosophie*. Mnichov: Wilhelm Fink.
- [13] LANG, P. CH. (1981): *Hermeneutik – Ideologiekritik – Ästhetik: über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik*. Königstein: Forum Academicum.
- [14] LIESSMANN, K., P. (1999): *Philosophie der modernen Kunst: Eine Einführung*. Viedeň: WUV-Univ.-Verl.
- [15] LIESSMANN, K., P. (2009): *Ästhetische Empfindungen: Eine Einführung*. Viedeň: facultas.wuv.
- [16] LÜDKE, W., M. (1981): *Anmerkungen zu einer Logik des Zerfalls: Adorno – Beckett*. Frankfurt nad Mohanom: Suhrkamp.
- [17] SCHEIBLE, H. (1983): Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. In: *Theodor W. Adorno. Sonderband TEXT+ KRITIK*. Mnichov: Verlag edition text + kritik, s. 92–118.
- [18] WELLMER, A. (1993): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt nad Mohanom: Suhrkamp.
- [19] ZIMA, P., V. (2005): *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- [20] ZIMA, P., V. (1998): *Literární estetika*. Olomouc: Votobia.
- [21] ZIMMERMANN, N. (1989): *Der ästhetische Augenblick: Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt nad Mohanom: Peter Lang.

Mgr. Peter Brežňan, PhD.
Univerzita Konštantína Filozofa/Nitra (SK)
Filozofická fakulta
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
pbreznan@ukf.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

The Self-Overcoming of (Western) Postmodern Aesthetics

Gerald Cipriani; gerald.cipriani@nuigalway.ie

Abstract: This essay explores the nihilistic nature of the idea of postmodern aesthetics in the Western world by highlighting its historical and cultural specificity in contrast with non-Western postmodernities, in particular in East Asia, and this in spite of their formal similarities. We then have to question the nature, possibility and implication of Western postmodern aesthetics overcoming itself within the context of globalisation.

Keywords: postmodern aesthetics, East Asian postmodernities, globalization

In *The Self-Overcoming of Nihilism* (1949) Japanese philosopher Nishitani Keiji claimed that nihilism is a crisis that has affected the foundations of European culture since the second half of the nineteenth century to the point “*that life itself is being uprooted and human ‘being’ itself turns into a question mark*” (Nishitani, 1990, p. 173). Indeed, when a civilisation flourishes in a self-built edifice that is as firmly grounded as rock-solid it just needs to be exposed to other constructions sheltering other modes of life to realise the human, all too human nature of its undertaking. This phenomenon, or “crisis,” has very complex origins and causes, one of the most impacting being the development of information technology, communication and transportation. Postmodern aesthetics is arguably one of the most emblematic symptoms of such a crisis. It is, however, possible to reflect on this phenomenon as a historical necessity that can admittedly become an ethical void unless it finds the means to overcome itself.

Postmodern aesthetics, doubtless, is a very loose term; so loose that some have actually questioned its relevance if not validity. Even more, it seems that the term is little by little fading – I would even dare to say “out of fashion” as it is being swallowed up by this no less loose term called globalisation. Günter Figal in his study on aesthetics as phenomenology uses the expression “placid modernism” to describe that “*postmodern attempt to replace emphatic modernism with a hodgepodge of styles,*” which “*no longer [needs to] assert itself over against tradition and thus combines casually with it.*” Postmodern aesthetics for Figal is no more than a “*short-lived totalizing of aesthetic relativity*”; an “*attempt*” that has “*remained devoid of consequences and appears in retrospect as no more than a curiosity*” (Figal, 2015, p. 1). It is clear, however, that the significance of postmodern aesthetics can only be understood within its historicity, making thus the question of its universal worth all the more irrelevant if not meaningless. True, postmodern aesthetics, because of the very nature of its motivations, is made of heterogeneous tendencies. These can nonetheless be paradigmatically characterised within particular contexts, be they geographical, historical, or cultural.

The postmodern, obviously, does not only concern *aesthetics*. It is an evolution, mutation, or, for some, even a regression that concerns the course of histories, ideas, cultures, social mechanisms, economics, politics, and even sciences. The postmodern, as its etymology suggests, is a phenomenon that takes place “after” that which is thought to be “here and now,” or rather “just now” – in Latin *post* = after and *modo / modernus* = just now; in other words, what comes after “modernity” (Onions, 1966). Needless to say, there

are “modernities” that have taken place outside of the Western world, but these, often but not always for colonial reasons, coincide with the moment in history when Western sciences and cultural values were imported by other civilisations. For example, there is modernity in China as much as in Japan, India, or the Arab world.¹

In China we can see modernity starting at the beginning of the twentieth century with the overthrow of the last imperial dynasty – the Qing dynasty (1644-1911) – by the Republic and the subsequent importation of Marxism.² In Japan, modernity arguably started at the end of its relative period of isolation – the Edo period (1603-1868) – and the advent of the Meiji Restoration or renewal in 1868 (see Jansen, 2000). This was the time when Japan began to embrace Western thought systems and values. What comes *after* these modernities can take an even more complex and perhaps more confused shape than in the Western world. East Asian postmodernities, so to speak, do not emerge from the same backgrounds of values and traditions in spite of traceable formal similarities with aspects of Western postmodernity. David Pollack in *The Fracture of Meaning* (1986), for instance, points to the fact that many Japanese intellectuals such as Asada Akira and Karatani Kojin argued that “*it is not so much that Japan has been catching up with the latest Western ideas as that the West has perhaps only belatedly begun to come around to a ‘postmodern’ position that has existed in Japan ever since the seventeenth century, if not before*” (Pollack, 1986, p. 76). For Karatani, the Western challenge on “logocentrism” that makes up much of the postmodern endeavour was already ingrained in Japanese thought and literature of the Edo period, for example in their rejection of conceptions of “rational principle” or “natural law” (*li* 理) advocated by the Neo-Confucianist Chu Hsi school (see Huang, 1978, pp. 155–193) – and as such the Western postmodern challenge was hardly ground-breaking within the context of Japan. In Karatani’s words (1999, p. 278),

“[...] the up-to-date problem of contemporary thought showed itself in the form of poststructuralism as a critique of, to use Derrida’s word, ‘logocentrism’. The critique of such Western thought was already present in Japan in a different form and was received, therefore, as an old acquaintance. The most advanced thought in the Western world, on further reflection, was only natural for us Japanese and did not look like anything new.”

For others such as Miyoshi Masao the cultural *forms* of postmodernity qualify in the most accurate way Japanese society (see Miyoshi, 1989, pp. 143–168). And to make matters more complicated, the alleged “postmodern-like” elements already identifiable from the seventeenth century on have come to be superimposed by diverse cultural imports since the Meiji Restoration and, most significantly, the end of the second world war in 1945, blending thus with the formal paradigm of playfulness, parody, or simulation all too familiar to the canons of Western postmodern aesthetics. However, as Miyoshi and H.D. Harootunian rightly stress, “postmodernism is a Western *event* [added italics]” (Miyoshi, 1989, p. vii) whereas “[i]n the context of Japanese society, it is clearly not a periodic term” (Miyoshi, 1989, p. 148). However debatable the latter statement may be as regards the cultural history of Japan, in the Western world “postmodernism” is a phenomenon that takes all its significance within the context of its own historicity even so parts of its aesthetic forms have had well-ingrained resonances in Japanese society for a sizeable period of time.

¹ For a criticism of Eurocentric conception of modernity, see Bhabra (2007).

² See, for example *China: A Modern History* (Dillon, 2010), which expounds the many aspects of China’s modernisation, be they political, economic, or cultural, including how ethnic minorities have been exposed to the phenomenon.

As for modernity and postmodernity in China, their backgrounds, origins, contexts and motivations are equally fundamentally different than those of the West. Chinese modernity is generally understood to begin at the dawn of the twentieth century which, ironically, saw the progressive decomposition of what made China a world civilisation for centuries. Ancient doctrines and curricula were being disposed of, including the imperial system itself. That modernity found a radical form with the establishment of the People's Republic of China in 1949 which, as we all know, reached its nihilistic peak with the Cultural Revolution (1966-1976). This uprooting of civilisational and cultural foundations led subsequently to what would be labelled "postmodern China"; an opening to the world market economy and its inexorable importation of cultural goods, in particular Western, while at the same time retrieving and cherishing its ancient civilisational cultural values.³ And just as the cultural forms of Chinese modernity have different sources and motivations than those of Japan, the same applies to their respective postmodernities.

If there is, however, a common denominator that characterises, at one civilisational level, the cultural forms of East Asian postmodernities it is the origin and nature of their self-overcoming of modernities. East-Asian postmodernities obviously do not seek to uproot any embedded Enlightened Judeo-Christian foundations nor any centuries-old traditions of metaphysics and logocentrism. In this sense, what Karatani points to only holds true from a formal perspective; Western postmodernism *looks* the same as aspects of Japanese aesthetics from the Edo period on, but only on the surface. Furthermore, reactions against modernities in East Asia within the turmoil of the overwhelming technological metamorphosis on a global scale, can overall translate into the drive to preserve or rediscover past "foundational" modes of thought or practices (e.g. Confucianism, Buddhism, Daoism, Shinto) or de facto into the aforementioned paradigm of postmodern cultural forms. In whatever case, such reactions stand hardly any comparisons with attempts to uproot established values, truths, or thought systems of the kind alluded to in the context of the Western postmodern world albeit admittedly loosely understood.⁴

The question here is obviously the discrete nature of what comes after Western modern aesthetics at its fatal height – in other words *modernist* aesthetics – be it interpreted as the sign of "an incomplete project" in crisis or a renewing rupture for a forthcoming renovating postmodern era, to borrow Jürgen Habermas' and Jean-François Lyotard's respective paradigms. To recall, Habermas criticised Lyotard's "postmodern" suspicion against modern "metadiscourses" looking for "universal finalities" self-legitimised by "grand narratives" of the kind found in Marx' and Freud's projects of "unmasking" or Hegel's emancipated "absolute spirit" reached by means of dialectics. For Habermas, suspicion against the Enlightenment's ideal of emancipatory rational critique and knowledge could only lead to "totalizing self-referential" practices. It is in this sense that Habermas interpreted "modernity" as an "unfinished project" and "postmodernity" as a "neoconservatism." Lyotard, on the contrary, saw in the "great stories" of

³ In *Rising China and Its Postmodern Fate: Memories of Empire in a New Global Context*, Charles Horner explores the concept of "post-Mao, postmodern China" as what came after the radicalism of "modern China" in its repudiation of Western capitalism and Confucianism (see Horner, 2009).

⁴ In a recent article, Jun Deng and Craig A. Smith show the extent to which "New Confucianism" is undergoing a revival by retrieving and promoting foundational Confucian values in the spheres of politics and spirituality, in a way that is adapted to contemporary China and as alternative to liberalism and socialism. See Deng – Smith, 2018, pp. 294–314; and also Lin (1999) which provides an illustration of how contemporary Chinese intellectuals struggle to pin down what exactly constitutes modernity in a rapidly mutating China exposed to the outside world. Another striking example is the idea of "overcoming modernity" that developed in wartime Japan as a reaction against the ills of modernisation imported from the West during the Meiji period. See the collection of texts from the 1942 symposium organised under the title *Overcoming Modernity* (Calichman, 2008).

modernity the drive to impose some utopic totalitarian version of universal history when postmodernity breaks-off such coercive determinism to allow for freedom and *jouissance*.⁵

Now, if modernist aesthetics in the West is understood to be self-reflexive, against representation, freed from the duty to narrate, autonomous, or liberated from external coercive forces (whether religious, cultural or political) as alleged to be the case in pre-modernist times, then the correlative postmodern aesthetics that seeks to retrieve past values in representation and narration appears to be akin to formal aspects of East Asian postmodern aesthetics in its search for lost values and authenticities or in its pastiche, second-degree, or imitative forms. In China, for example, the albeit selective retrieval or reconstruction from the 1990s on of parts of what had been ransacked during Mao Tse-Tung's Cultural Revolution (1966-1976) to annihilate the "Four Olds" – i.e. old customs, thinking, habits, and culture – does amount to renovation towards a sense of lost authenticity inexorably by means of simulation.⁶ Regardless of the motivations behind (historical, political, economic) the rebuilding of particular demolished cultural sites, temples, artefacts, and shrines pertains to configurations whose elements of virtual reality share much in common with the formal features of Western postmodern aesthetics. Another example is the Post-Cultural Revolution Art movements of the 1980s and 1990s, whether "Cynical Realism," "Political Pop," or "Critical Symbolism" with artists such as Wang Guangyi (王广义), Zhang Xiaogang (張曉剛), or Zhang Hongtu (張宏圖) (see Gladston, 2014). Their endeavours are certainly not about retrieving through simulation lost values and authenticity, but they do perform pastiche, irony and second-degree visual quotations.

In point of fact, beyond (or underneath) the mere formal similarities, the reasons and motivations behind such "postmodern" aesthetics are fundamentally different from those in the Western world because of their divergent historicities. Aesthetic pastiche, irony and fragmentation in contemporary Chinese culture are not used to deconstruct any metaphysical reification that sedimented over several centuries in the collective unconscious, but rather a political reification that took place at the speed of a lightening on a civilisational timescale. The same diverging causal historicity and therefore intrinsic meaning apply to the genuine retrieval of some sense of cultural origins through aesthetic simulation and imitation. The Post-Cultural Revolution rebuilding of lost values and authenticity is not commensurable otherwise than formally with the repetitions of past or previous cultural configurations found for example in György Ligeti's latest music, Andy Warhol's Pop Art, or Las Vegas' building simulacra (although recent "copycat" architectural developments in China bear striking similarities with the latter both in form *and* intention).⁷

Western postmodern aesthetics does not seek to recover some lost foundational values when it refers to its cultural past. Western postmodern architecture, for instance, rejects the kind of formal purism or self-referential formalism of the Bauhaus of Walter Gropius or Mies van der Rohe, amongst others.⁸ But, again, cultural quotations, historical references and formal simulations that have created the postmodern

⁵ Divergent views on the nature of "Modernity" and "the Postmodern" gave rise to a well-known and widely commented argument between Habermas and Lyotard (see Habermas, 1972, 1985, pp. 3–15; Lyotard, 1984; Rorty, 1991, pp. 164–176).

⁶ For an overview of the evolution of architecture in modern China up to the end of the cultural Revolution (1976), to the Tiananmen Square events (1989) and after, see for example Zhu, 1998, pp. 3–14.

⁷ The spread of "copycat" architecture à la Las Vegas is, however, in the process of being restricted by the Chinese government (see Hickman, 2020).

⁸ Walter Gropius expounded the principle of the nascent International Style architecture in the first of a series of publications on the Bauhaus in 1925, focusing on functionality contra the ornamental (see Gropius, 2019).

zeitgeist of architecture as defined notably by Charles Jenks are no attempts to reclaim any lost authenticity – in point of fact, quite the opposite.⁹ In this sense there is a world between Ricardo Bofill's reuse of past classical ornamental motives and Albert Speer's Nazi architecture equally inspired by classicism.¹⁰ In the context of Western postmodern aesthetics, quotations, references and simulations are the acceptance of the great metaphysical disillusion whereas modernism is its enacted confession. In literature modernist writing is generally characterised as tending towards self-reflexivity.¹¹ Writing becomes aware of itself by negation, as it were, through fragmentation, temporal contortion, stylistic dislocation, or subversion of narrative conventions, as in James Joyce or T.S. Eliot – a tendency that enacts the same disillusion, a feeling of existential crisis since it foresaw in the horizon the inexorable fate of the void. Then, although the boundary between modernist and postmodern literatures can be hard (and even sometimes meaningless) to define, the latter tells us that all there is left to do is play with the remains through pastiche, playfulness and patchworking among others, but again never with the aim to retrieve some sense of authentically inherent reality.¹² And even if we look at other areas of Western postmodern aesthetic practices whereby the formal layouts appear to be different if not diametrically opposed, the causes and motivations belong to the same disillusioned paradigm.

This ostensible common denominator is not to suggest, however, that postmodern aesthetics in the West constitutes *from within* a homogeneous, coherent, and clearly identifiable whole. If one can sense a common albeit loose conceptual thread, there are varying degrees and forms in the ways postmodern aesthetics developed in the West depending on the cultural practices, methods, or even geographies. For instance, postmodern aesthetics in Europe developed against a background with a sizeable longer history of Western cultural values and traditions than, say, North America. In this sense postmodern European aesthetics was naturally more driven to feel the need to uproot its own foundations, as Nishitani would have it. Other example, in dance criticism the so-called “analytic postmodern dance” tends towards purity and self-reflexivity, which would have been identified as modernist in other areas. And at the same time, forms of “postmodern dance” designated as such seek to rediscover “narrative structures” and everyday life experiences and situations (Banes, 1985, pp. 81–100). In film theory the postmodern becomes again something different. Theorists such as Maureen Turim identifies different periods in (Western) film history: “primitive” (1895-1906), “early classical” (1906-1925), and “classical” (1925-1955), which would basically correspond conceptually to “modernism” in the visual arts (Turim, 1991 ú- 182). Western modernism in film history would then start around 1955 and end around 1975, giving the way to

⁹ See Charles Jenks' seminal publication of the subject, first published in 1977: *The Language of Postmodern Architecture*.

¹⁰ For an account of Ricardo Bofill's architectural vision of postmodern classicism, see Stern, 1988; on Speer's classicist Nazi architecture, see Krier, 2013.

¹¹ Among other self-reflexive modernist works T. S. Eliot's *The Waste Land* and James Joyce's *Finnegan's Wake* are archetypical examples. M. H. Abrams (2009, p. 202) observes that, “[l]ike Joyce, Eliot experimented with new forms and a new style that would render contemporary disorder, often contrasting it to a lost order and integration that had been based on the religion and myths of the cultural past. In *The Waste Land* (1922), for example, Eliot replaced the standard syntactic flow of poetic language by fragmented utterances, and substituted for the traditional coherence of poetic structure a deliberate dislocation of parts [...] Major works of modernist fiction, following Joyce's *Ulysses* (1922) and his even more radical *Finnegan's Wake* (1939), subverts the basic conventions of earlier prose fiction by breaking up the narrative continuity, departing from the standard ways of representing characters, and violating the traditional syntax and coherence of narrative language by the use of stream of consciousness and other innovative modes of narration.”

¹² Postmodern literary works may involve “not a continuation, sometimes carried to an extreme, of the countertraditional experiments of modernism, but also diverse attempts to break away from modernist forms which had, inevitably, become in their turn conventional, as well as to overthrow the elitism of modernist ‘high art’ by recourse for models to the ‘mass culture’ [...]”; Moreover, postmodern works “so blend literary genres, cultural and stylistic levels, the serious and the playful, that they resist classification according to traditional literary rubrics” (Abrams, 2009, p. 203).

“postmodernism.” In other words, Turim’s modernism and postmodernism are embraced by what is usually understood as being “postmodern” in other aesthetic practices. Photography also has a different historical agenda. When purism, self-reflexivity, and formalism are associated with modernism in the visual arts or architecture, in photography it is “content” and “realism” that are usually labelled as “modernist,” for example the work of Robert Doisneau. Postmodernist photography on the contrary runs against realistic representation and narration, as in Richard Prince and Cindy Sherman, to name some of the most often cited representatives (see Crimp, 1980, pp. 81–101).¹³

The list of overlapping, superimposed, or embedded definitions of what constitutes postmodern aesthetics in the West can be endless, for it depends on the practice, period, or geography. Postmodern aesthetics is truly what it embodies: simulation, parody, indeterminacy, undecidability, fragmentation, relativism, perspectivism. Yet, the Western versions of postmodern aesthetics share a historical and cultural background that could only lead to a particular nihilistic development.

Whether in practice or theory postmodern aesthetics as it has evolved in the West expresses scepticism towards our capacity to narrate the truth or represent reality, be it by means of reason, geometry, or rules of perspective. Moreover, it is claimed that any attempt to narrate or represent contributes to the construction of an illusionary sense of truth and reality. From this interpretative viewpoint narration and representation do not mirror anymore, for there is nothing, there, waiting to be mirrored in an un-biased fashion. Narration and representation generate the truth and reality they misleadingly attempt to mirror, in the same fashion as philosophy generates “pseudo-problems” when it strives to mirror nature through its own language-games as Richard Rorty persuasively demonstrated.¹⁴ It comes as no surprise, then, that language ceases to be thought as a neutral medium. Language contributes to the world it claims to depict; language distorts the knowledge of a world that we once believed could be rendered by means of reason. Moreover, what we once thought as emancipatory theories based on reason is interpreted as modes of coercion and control. Reason ceases to be promoted as the source of progress in knowledge and society. In the sphere of culture and beside the forms of nihilism already mentioned such as fragmentation or the metamorphoses of perceived space and time, postmodern aesthetics indulges in the celebration of subjectivity and the rejection of any form of universalism. This interpretive practice could only have taken place within a specific historical background that is not shared by any civilisation other than the West. And within the Western world, Europe, no doubt, occupies a special place.

What is, then, so specifically European within the context of postmodern aesthetics? Europe has uniquely built its cultural identity in a way that remains closely connected to its alleged single, foundational origin, that is, ancient Greece.¹⁵ Edmund Husserl famously suggested, when comparing European and non-European civilisations such as China’s, that only the mind that developed from the Greek *logos* could

¹³ For a comprehensive account of the evolution of photography worldwide from its origins to the 2000s, see Marien, 2015.

¹⁴ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979).

¹⁵ For example, the following passage from Husserl’s (1970, p. 280) *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* is particularly telling: “But only in the Greeks do we have a universal (‘cosmological’) life-interest in the essentially new form of a purely ‘theoretical’ attitude, and this as a communal form in which this interest works itself out for internal reasons, being the corresponding, essentially new [community] of philosophers, of scientists (mathematicians, astronomers, etc.). These are the men who, not in isolation but with one another and for one another, i.e., in interpersonally bound communal work, strive for and bring about *theoria* and nothing but *theoria*, whose growth and constant perfection, with the broadening of the circle of coworkers and the succession of the generations of inquirers, is finally taken up into the will with the sense of an infinite and common task. The theoretical attitude has its historical origin in the Greeks.”

transcend religious-mythical practices and thereby establish knowledge proper. In Husserl's words from *Aufsätze und Vorträge (1922-1937)*,

“[W]e grant to European culture – whose type of development we have described precisely as realizing [the transformation of itself and its world by pure autonomous reason, by scientific reason] – not just the highest position relative to all historical cultures, but rather we see in it the first realization of an absolute norm of development, one that is called to the task of revolutionizing all other cultures in the process of development” (Husserl in Welton, 1991, p. 597).

This determinant foundation of European culture is precisely what postmodern aesthetics has striven to uproot whether in practice or theory with modernism as its generating breaking point. And it is precisely for this reason, to return to Figal's disparaging of postmodernity, that nowhere other than in Europe has this uprooting been historically so badly needed to overcome the unavoidably reifying nature of its logocentric ideology.

Overall, the Western house of *logos* and its windows on the world were after all only made of stones that were carved and assembled to live, think, and relate to each other in a particular way. As soon as the house of *logos* became exposed to other worlds, again for a variety of complex reasons, time had come to realise that the building did not only shelter human lives and their worldviews; the building also fashioned human lives and their worldviews.

In the sphere of culture, modernism understood as the necessary breaking-off of a long tradition rooted in ancient Greece and reborn in modernity can be thought of as a moment of self-reflexivity in the form of a confession that had not yet provided any constructive answer to its nihilistic realisation. And what came after modernism faced – and is still facing – the difficult question of how to overcome this nihilistic evidence.

For Umberto Eco (1994, p. 67), the historic avant-garde understood as the epitome of cultural modernism

“[...] tries to settle scores with the past [...] The avant-garde destroys, defaces the past [...] But the moment comes when the avant-garde [...] can go no further. The postmodern reply to the modern consists of recognising that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently.

Do irony, together with fragmentation, indeterminacy, relativism, and subjectivism in the specific context of Western postmodernity amount to a genuine self-overcoming of nihilism? Or are they simply symptoms of postmodern aesthetics not coming to terms with its “innocent” past in a way no other civilisations have experienced?

As already suggested, the nihilistic crisis within the context of Western culture and even more so European aesthetics can be interpreted as a historical necessity. If, as Nishitani suggests, Western nihilism is a crisis within a particular space and time, it must inevitably overcome itself at some stage. The self-overcoming of nihilism, however, surely cannot mean to resign oneself to the nothingness enacted in the uprooting of whatever civilisational foundations. This confessed disillusion, from one daring angle, could amount to what Nietzsche called “passive nihilism” as a destructive surrender to the fate of the void, which would characterise the kind of existential crisis that pervaded cultural modernism – unless, like Lyotard, one reads modernism as a renewing point of rupture instead of an agreeable negating faith in no-faith. Western postmodern aesthetics as previously described could then be interpreted as a form of

“active nihilism” whereby positive creation arises from the ethical void of destruction.¹⁶ Still, does this creative dimension truly amount to growing out of its nihilistic historical condition? The self-overcoming of the nihilistic nature of Western postmodern aesthetics has in truth not yet come to an end as long as it expresses a bad conscience about its logocentric metaphysical tradition. But soon will come the time when the cultural specificity of Western postmodern aesthetics will be completely swallowed up by the phenomenon of globalisation whose effect will be to reduce civilisations to a single formal paradigm of virtual values. If the self-overcoming of Western postmodern aesthetics is brought to this fate, some of us may mourn the time when their particular tradition looming in the background stood as a *garde fou*.

Bibliography:

- [1] ABRAMS, M., H. (2009): *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- [2] BANES, S. (1985): Dance. In: S. Trachtenberg (ed.): *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. Westport: Greenwood Press.
- [3] BHAMBRA, G., K. (2007): *Rethinking Modernity: Postcolonialism and the Sociological Imagination*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- [4] CALICHMAN, R., ed. & trans. (2008): *Overcoming Modernity*. New York: Columbia University Press.
- [5] CRIMP, D. (1980): The photographic activity of postmodernism. In: *October* 15, pp. 91–101.
- [6] DENG, J. – SMITH, C., A. (2018): The rise of New Confucianism and the return of spirituality to politics in mainland China. In: *China Information*, 32/2, pp. 294–314.
- [7] DILLON, M. (2010): *China: A Modern History*. New York: I.B. Tauris.
- [8] ECO, U. (1994): *Reflections on the Name of the Rose*. London: Minerva Press.
- [9] FIGAL, G. (2015): *Aesthetics as Phenomenology: The Appearance of Things*. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.
- [10] GLADSTON, P. (2014): *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. London: Reaktion Books.
- [11] GROPIUS, W. (2019): International Architecture. In: *Baubausbüscher*, 1. Baden: Lars Müller Publishers.
- [12] HABERMAS, J. (1972): *Knowledge and Human Interests*. Boston: Beacon Press.
- [13] HABERMAS, (1985): Modernity – An Incomplete Project. In: H. Foster (ed.): *Postmodern Culture*, London: Pluto Press.
- [14] HICKMAN, M. (2020): Farewell, Cloneville!. In: *The Architect's Newspaper*. [Cit. 2020-07-10]. Available at <<https://www.archpaper.com/2020/05/china-to-crack-down-on-copycat-architecture/>>
- [15] HORNER, C. (2009): *Rising China and Its Postmodern Fate: Memories of Empire in a New Global Context*. London: University of Georgia Press.

¹⁶ See Friedrich Nietzsche's differentiation between “active” and “passive” nihilism in *Writings from the Late Notebooks* (2003), or, in *The Will to Power*, where Nietzsche defines “active nihilism” as “a violent force of destruction” yet as “a sign of increased power of the spirit” whereas “passive nihilism” is “a sign of the lack of strength to posit for oneself, productively, a goal, a why, a faith” (Nietzsche, 1968, § 22–23).

- [16] HUANG, S-C. (1978): Chu Hsi's Ethical Rationalism. In: *Journal of Chinese Philosophy*, 5/2, pp. 175–193.
- [17] HUSSERL, E. (1962): Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. In: W. Biemel (ed.): *Husserliana VI*. The Hague: M. Nijhoff.
- [18] HUSSERL, E. (1970): *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.
- [19] HUSSERL, E. (1989): Aufsätze und Vorträge (1922-1937). In: T. Nenon – H. Sepp (eds.): *Husserliana*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- [20] JANSEN, M., B. (2000): *The Making of Modern Japan*. Cambridge: Harvard University Press.
- [21] JENKS, C. (1977): *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli.
- [22] STERN, R., A., M. (1988): *Modern Classicism*. London: Thames and Hudson.
- [23] KARATANI, K. (1999): Edo Exegesis and the Present. In: M. Marra (ed.): *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- [24] KRIER, L. (2013): *Albert Speer: Architecture 1932-1942*. New York: The Monacelli Press.
- [25] LIN, M. (1999): *The Search for Modernity: Chinese Intellectuals and Cultural Discourse in the Post-Mao Era*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- [26] LYOTARD, J.-F. (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [27] MIYOSHI, M. (1989): Against the Native Grain: The Japanese Novel and the 'Postmodern' West. In: M. Miyoshi – H., D. Haroutunian (eds.): *Postmodernism and Japan*. Durham & London: Duke University Press.
- [28] NIETZSCHE, F. (2003): *Writings from the Late Notebooks*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- [29] NIETZSCHE, F. (1968): *The Will to Power*. New York: Vintage Books.
- [30] NISHITANI, K. (1990): *The Self-Overcoming of Nihilism*. Albany: State University of New York Press.
- [31] ONIONS, C., T. ed., (1966): *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- [32] POLLACK, D. (1986): *The Fracture of Meaning*. Princeton: Princeton University Press.
- [33] RORTY, R. (1991): Habermas and Lyotard on postmodernity. In: *Essays on Heidegger and Others*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [34] RORTY, R. (1979): *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- [35] TURIM, M. (1991): Cinemas of Modernity and Postmodernity. In: I. Hoesterey (ed.): *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy*. Bloomington: Indiana University Press.
- [36] WARNER MARIEN, M. (2015): *Photography, A Cultural History*. London: Laurence King.
- [37] WELTON, D. (1991): Husserl and the Japanese. In: *The Review of Metaphysics*, 44/3, pp. 574–606.
- [38] ZHU, J. (1998): Beyond Revolution: Notes on Contemporary Chinese Architecture. In: *AA Files*, 35, pp. 3–14.

Dr. Gerald Cipriani
National University of Ireland/Galway (IRL)
School of History and Philosophy

Honorary Professor
To the UNESCO Chair in Comparative
Studies of Spiritual Traditions, their Specific
Cultures and Interreligious
Dialogue (St. Petersburg/Moscow)
D.S.Likhachev Russian Research
Institute of Cultural and Natural Heritage,
Russia
gerald.cipriani@nuigalway.ie

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Umenie a umelá inteligencia - výzvy a nebezpečenstvá *

Andrej Démuth, andrej.demuth@uniba.sk

Abstract: The ability to create and perceive art has long been understood as an exceptional human trait, which should differentiate us from the rest of the organisms or robots. However, with the uprising of cognitive sciences and information stemming from them, as well as the evolutionary biology, even the human being began to be understood as an organism following the evolutionarily and culturally obtained algorithms and evaluation processes. Even fragile and multidimensional phenomena like beauty, aesthetic experience or the good have lately been analyzed using computational aesthetics, neuroaesthetics, and neuroethics, suggesting that the entire aesthetics, art or ethics can be understood as a result of a certain algorithmic data analysis. In the following article, I will attempt to think about the concept of computational aesthetics and the possibilities (pros and cons), benefits and shortcomings of artificial intelligence in the creation, as well as in perception and evaluation of artworks. I will introduce multiple models of artistic work based on AI, quality/originality evaluating computer programs, as well as mechanisms of its perception. In the end, I will attempt to present the basic aesthetic problems stemming from the development of AI and its usage in the field of art.

Keywords: Art, AI, Computational aesthetics, Ethics,

Schopnosť tvorby a percipovania umenia bola dlho chápaná ako jedinečná ľudská črta, ktorá nás odlišuje od ostatku živej prírody či nami vytvorených technologických zariadení. S príchodom kognitívnych vied a poznatkov z kognitívnej a evolučnej biológie však aj človek začal byť vysvetľovaný ako organizmus pracujúci na princípoch evolučne a kultúrne nadobudnutých algoritmov a procesov vyhodnocovania. Aj tak krehké a mnohodoménne fenomény ako krása, estetická skúsenosť či dobro začínajú byť v poslednom období analyzované prostredníctvom komputačnej estetiky, neuroestetiky a neuroetiky s náznakom, že celá estetika, umenie či etika môžu byť chápané ako výsledok istého algoritmickeho spracovania dát. V predkladanom príspevku sa pokúsím zamyslieť nad koncepciou komputačnej estetiky a možnosťami (výhodami a slabínami), prínosmi a nedostatkami umelej inteligencie pri tvorbe, ale aj percipcii a hodnotení umeleckého diela. Vo svojom uvažovaní predstavím viaceré modely umeleckej tvorby založené na umelej inteligencii, programy zamerané na hodnotenie kvality či originality umeleckého diela, ale aj mechanizmy jeho percipovania. Na záver sa pokúsím predostrieť niektoré základné etické problémové otázky, ktoré prináša rozvoj umelej inteligencie a jej používanie v oblasti umenia.

O dvoch odlišných východiskách

Umenie – schopnosť jeho tvorby, ale aj schopnosť percipcie a hodnotenia býva často považovaná za čisto ľudskú záležitosť, a teda za niečo, čo by nás malo odlišovať od ostatku prírody, ale aj od produkcie nami vytvoreného sveta. A to hneď v dvoch načrtnutých súvislostiach.

Po prvé: Filozofi a teoretici umenia dlho verili, že to, čo odlišuje človeka od iných živočíšnych druhov, je, okrem iného, schopnosť sebatranscendencie a schopnosť vytvárania umenia. Práve umenie a krása mali

* Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0166.

byť tým, čo nás odlišuje od ostatných živočíchov, ktorým pripisujeme buď len inštinktívne a necieľavedomé správanie, alebo naopak, v prípade prirodzenej krásy (vábenia) či skrášľovania prostredia, zasa čiste účelové a nevedomené správanie. Umenie, naopak, často chápeme ako výsledok úmyselnej a cieľavedomej činnosti, ktorej cieľom nie je dosiahnutie praktických účelov, ale niečo tak efemérne a “zbytočné”, ako je estetický zážitok – vedomá skúsenosť, ktorej základom je obdiv a páčenie sa.

Evolučne orientovaní biológovia (ako napr. Sir David Attenborough), ale aj estetici a filozofi umenia [napr. Denis Dutton (2009) a Stephen Davies (2014)] majú zväčša problém s prvou časťou uvedeného vymedzenia, a síce s údajnou absenciou účelov v kráse a v umení. Početné pozorovania a príbehy, ktorými David Attenborough a iní prírodovedci obohacujú naše poznanie, dokumentujú, že v prírode nájdeme nespočetne veľa i veľmi pregnantných a bizarných príkladov zdobenia, vábenia a skrášľovania seba či svojho okolia ako nástrojov zvýšenia pravdepodobnosti vhodnosti a zdatnosti v evolučnej súťaži génov o prežitie [Richard Dawkins (2006), Matt Ridley (2003)] napr. toho najkrajšieho [Nancy Etcoff (2000)]. Nik z nich pritom zväčša nepochybuje o existencii vedomej skúsenosti živočíchov, hoci o miere jej sebauvedomenia možno viesť spory. To, čo týchto vedcov spája, je presvedčenie, že krása i umenie jej produkcie nie sú zbavené akéhokoľvek účelu, ale naopak, podstatou estetickej skúsenosti a páčenia sa (a umenia osobitne) je manifestácia schopností, zdatnosti a kvalít, a teda evolučne vybrúsená a spoločensky veľmi sofistikovaná forma evolučného súboja. Dennis Dutton a iní [napr. Edmund T. Rolls (2014)] preto dokonca o umení uvažujú ako o predĺženej a spoločensky formovanej forme súboja o predanie génov prostredníctvom preukázania estetických zručností.

Na druhej strane stojí tábor mysliteľov, ktorí k umeniu a kráse neprístupujú cez prizmu nevyhnutne reflektovanej estetickej skúsenosti. Naopak, predpokladajú, že umenie je produktom špecifickej činnosti, a to, čo ho charakterizuje, sú osobité vlastnosti jej produktov. Umenie chápu ako výsledok osobitej inteligentnej formy spracovania dát (originality, elaborácie, štýlu a pod.) a spochybňujú len otázku stotožňovania inteligencie s vedomím, prípadne otázku zúženia vedomia na ľudskú skúsenosť.

Nie, predmetom tohto príspevku nie je pokus o vytvorenie, či zhodnotenie existujúcich definícií a teórií umenia. Tie sú v súčasnosti natoľko rozmanité a kontroverzné, že nie je možné ani ich reprezentatívne predstavenie. To, napokon, nie je ani intenciou predkladaného zamyslenia. To, na čo by som rád upriamil našu spoločnú pozornosť, je skúmanie povahy umenia v dobách prudkého rozvoja umelej inteligencie, a to, čo nám tento rozvoj prináša, ponúka a umožňuje, ale aj na to, čo sú jeho prípadne možné (okrem iného aj etické) riziká.

AI a umenie

V ostatnom období možno sledovať rozmach nových vedeckých prístupov k poznávaniu a interpretovaniu človeka. Ako upozorňuje Yuval Noah Harari (Harari, 2015, s. 285) najmä s rozvojom neurobiologických a kognitívnych vied, vedci a filozofi často upúšťajú od predstavy inteligencie akéhokoľvek organizmu ako biologickej entity s neopísateľnou a nechopiteľnou dušou, osobnosťou, individualitou na pod., a postupne skúšajú a preferujú chápanie živých entít (a človeka osobitne) ako istých organických, evolučne a prípadne kultúrne fungujúcich algoritmov. Tento spôsob chápania živých organizmov im úspešne umožňuje odhliadať od ich jedinečných osobitostí,¹ ale zároveň im umožňuje aj skúmať to, čo sa ešte prednedávnom zdalo

¹ Od Aristotela vieme, že veda je možná len o tom, čo majú dané entity spoločné, nie o tom, čo je na nich jedinečné.

byť len ťažko predstaviteľné – napríklad spôsoby, ktorými dané organické entity spracúvajú, ale aj vyhodnocujú im dostupné informácie. Tak bolo napríklad možné analyzovať spoločné črty aj tak na prvý pohľad relatívnych, subjektívnych a jedinečných fenoménov ako sú individuálny vkus a preferencia atraktivity napr. ženskej postavy, ľudskej tváre a podobne. Evoluční psychológovia a kognitívni vedci tak objavili existenciu istých zákonitostí estetického vnímania a posudzovania, ako aj mechanizmy spracovania týchto podnetov na mentálnej, ale aj na neuronálnej úrovni. Možno preto len očakávať, že výskum v danej oblasti bude pokračovať, čo sľubuje ďalšie zaujímavé poznatky.

Je len celkom pochopiteľné, že prínosnosť uvedeného spôsobu myslenia inšpirovala vedcov k testovaniu efektivity danej metódy aj v inej oblasti. Keď môžeme uvažovať o výpočtoch a skrytých algoritmoch spracovania informácií pri estetickej skúsenosti človeka či iných človeku podobných organizmov, prečo by sme nemohli uvažovať o podobnom využití identických či analogických algoritmov aj u strojov a v prípade umelej inteligencie?

V štúdií „Vnímanie obrazu je výpočet“ (Démuth, 2019) a v knihe *Mathematics and beauty* (Démuth – Démuthová – Slavkovský, 2019) som sa pokúsil ukázať, že komputačné procesy môžu byť efektívne využívané nielen na vysvetlenie samotného procesu vnímania a vzniku jeho jednotlivých kvalít, ale aj na budovanie účinnej platformy objasňovania estetických zákonitostí prostredníctvom komputačnej estetiky. Komputačná estetika (budovaná napr. Georgom Davidom Birkhoffom) ponúka riešenia pre obe oblasti umenia.

Tou prvou, relatívne jednoduchšou, je potenciál, ktorý ponúka umelá inteligencia pre tvorbu umeleckého diela.

AI a tvorba umeleckého diela

Podstatná časť edukácie ľudských subjektov pri ich osvojovaní si umeleckých zručností je osvojovanie si techník práce a postupnosti krokov pri elaborácii daného umeleckého diela. Nádejní a talentovaní umelci sa oboznamujú s relevantnými dielami v dejinách ich umenia, analyzujú jednotlivé diela, skúšajú ich napodobňovanie (napokon už od Aristotela je vraj základom umenia mimézis – nápodoba) a osvojujú si jednotlivé postupy a techniky.² Objavujú a učia sa jednotlivé umelecké algoritmy. Algoritmy pritom predstavujú metodický súbor krokov, ktoré je potrebné vykonať, aby sme dospeli k požadovanému cieľu. Nie je to dielo samotné, ale postupnosť presne definovaných inštrukcií potrebných na splnenie určitej úlohy. Preto, ak si osvojíme algoritmus, vieme ho používať aj opakovane na tvorbu tých istých (reštaurovanie), takých istých (kópie) alebo technicky či štýlovo podobných diel.

Žiak sa od svojho učiteľa učí práve tejto postupnosti krokov. Preto majú jednotliví umelci svoj vlastný rukopis, štýl a techniky tvorby, podľa ktorých ich (a ich školy) možno jasne identifikovať. To, čo funguje pre edukáciu mladých umelcov, funguje aj pre umelú inteligenciu.

Alex J. Champardard, autor blogu *The Secret Manual to Creating Deep Forgeries* vytvoril v roku 2015 program, ktorý pomenoval *Deep Forger* (Hlboký falšovateľ). Ide o softvér, ktorý upraví nahraté fotografie tak, akoby ich namaľoval ten-ktorý známy výtvarník či umelec (napríklad van Gogh či Gustáv Klimt). Podstata tohto programu spočíva práve v tom, že disponuje algoritmi, ktoré sú charakteristické pre tvorbu toho-ktorého umelca. To umožňuje užívateľom fotografií upravovať svoje digitálne obrázky tak, akoby prešli umeleckou dielňou daného autora a aby pôsobili akoby ich namaľoval práve on. No nielen to. “Umelecký” objekt

² Antický pojem pre umenie je napokon práve “techné”.

možno nielen modifikovať v nejakom štýle (prekódovať obrazy z jedného identifikovaného štýlu do druhého) ale dokonca ho aj celkom nanovo generovať.

Chopardardov program pritom využíva princípy napodobňujúce fungovanie neuronálnych sietí. Siete zväčša pozostávajú z 10 až 30 naskladaných vrstiev umelých neurónov a každý upravovaný obraz sa privádza do vstupnej vrstvy, ktorá potom komunikuje s ďalšou vrstvou, až kým sa nakoniec nedosiahne požadovaná „výstupná“ vrstva.

Na podobnom princípe pracuje aj konkurenčný softvér *Deep Dream* (Hlboký sen) od spoločnosti Google, ktorý taktiež využíva umelé neurálne siete a strojové učenie na produkciu umeleckých abstraktných obrazov. Google trénuje svoju umelú neurónovú sieť tak, že jej ukazuje milióny príkladov odbornej prípravy a postupne upravuje parametre siete dovtedy, až kým nezíska klasifikácie, ktoré požaduje.

Strojové učenie sa algoritmov použitých pri výnimočných dielach však nie je len doménou vo výtvarnom umení. Pekný prehľad o výsledkoch počítačného skladania (komponovania skladieb) prostriedkami umelej inteligencie predstavuje napr. štúdia Fernandez a Vica z februára 2014. David Cope, profesor muzikológie na Kalifornskej univerzite v Santa Cruz vytvoril počítačové programy, ktoré komponujú hudobné umelecké diela – koncerty, symfónie, chorály a opery, ktoré sú na nerozoznanie od ľudských umeleckých produktov. Jeho program *EMI* (*Experiments in Musical Intelligence* – Experimenty s hudobnou inteligenciou) imituje hudobný štýl Bachových najznámejších diel. Podobne ako *Deep Forger* a *Deep Dream* si osvojil algoritmy charakterizujúce nezameniteľný štýl jeho predlohy, ale následne, len za jediný deň je schopný vyprodukovať približne 5000 nových “bachovských umeleckých diel” – kantát a chorálov. Keď niektoré z nich následne Cope predstavil na hudobnom festivale vážnej hudby v Santa Cruz, obecenstvo nadšene aplaudovalo, nevediac, že autorom diel nie je sám Bach, ale “len” jeho kremíkový tovariš a napodobovateľ. Po zverejnení informácie o skutočnom skladateľovi diel, obecenstvo vraj zdúpnelo, stíchlo a niektorí z prítomných reagovali aj nahnevaným tichom (podľa Harrari, 2015, s. 292).

Copovi sa tak predbežne podarilo zrealizovať obdobu slávneho myšlienkového experimentu Alana Turinga, ktorého podstatou je odpovedať na otázku, či môže umelá inteligencia dosiahnuť úroveň, ktorá je porovnateľná s ľudskou. Turingov test predpokladá, že ak sme percipientmi správy, posolstva, odkazu, ktorý môže byť produkovaný človekom alebo strojom a navzdory všetkým našim otázkam, pripomienkam a testom nie sme schopní rozhodnúť, či správu a posolstvo vytvoril človek alebo stroj, mali by sme byť nútení uznať, že stroj dosahuje také isté kvality, ako človek (Turing, 1950). Turing tak navrhoval odpovedať na otázku, či môžu stroje myslieť. Ak sa správajú tak akoby mysleli, potom asi myslia. Môžu však stroje aj cítiť? Ak sa správajú tak, akoby cítili, potom asi... – podľa Turingovho testu myslia.

Viacere počítačové systémy dnes celkom dobre imitujú a simulujú rôzne emočné problémy a stavy vedomia. Tieto ich schopnosti, sa využívajú napríklad pre edukáciu psychológov a psychiatrov pomocou takýchto softvérov, na ktoré boli vytvorené (prvými programami, ktoré sa snažili splniť Turingov test boli pravdepodobne Weizenbaumova ELIZA a Colbyho PARRY, no až v roku 2014 ho úspešne zložil chatbot nazvaný *Engene Goostman*, vytvorený ruským programátorom Vladimírom Veselovom, ktorý presvedčil tretinu ľudských posudzovateľov, že komunikujú s človekom (správa University of Reading, 2014). Polemika o danom teste jeho verziách a úspešnosti splnenia podmienok však naďalej pokračuje). Copovmu pokusu sa dá oprávnené vyčítať, že v ňom šlo len o kváziexperiment. Jeho poslucháči verili, že počujú Bacha a až potom boli uvedení do situácie rozhodnúť či uveria, že to Bach nebol, ale že počuli skladby kremíkového umelca. Preto, ale aj pre svoju ortodoxnú vieru, že stroj nemôže komponovať hudbu ako človek, vyzval profesor Steve Larson z University v Oregone Copov program sa súboj, v ktorom by profesionálni klavíristi zahráli na tých istých nástrojoch tri skladby od Bacha, od Larsona a od EMI a poslucháči by mali naslepo

určiť, ktorá bola skomponovaná kým. Cope výzvu prijal a poslucháči si tak mohli vyskúšať Turingov test priamo v sále, kde mali po vypočutí si skladieb hlasovaním priradiť autorstvo k jednotlivým dielam. Na veľké prekvapenie, väčšina poslucháčov dospela k presvedčeniu, že skladbu od EMI skomponoval J. S. Bach, Bachovo dielo zložil Larson a Larsonovo dielo bolo produktom počítačovej kompozície. Kritici počítačom vyčítajú, že nemajú hĺbku a plasticitu ľudského prežívania, avšak poslucháči v uvedenom experimente hlasovali za skladbu EMI práve pre hĺbku a emocionálne vyžarovanie (Harari, 2015, s. 293).

Copov program sa medzičasom zdokonaľuje a dnes s rovnakou bravúrou imituje kompozičný štýl Beethovena, Chopina, Vivaldiho, Rachmaninova či Stravinského. Navyše, po úspechoch s EMI, Cope vytvoril nové programy, z ktorých doteraz najdokonalejším programom je pravdepodobne *Annie*. Annie pracuje na princípoch strojového učenia a komponuje rozmanité diela nielen v štýle toho-ktorého autora, ale naopak, snaží sa zohľadniť aj algoritmy všetkých dosiaľ ňou “napočúvaných” autorov a hudobných žánrov. To z nej robí nesmierne flexibilnú a stále sa učiacu a zdokonaľujúcu autorku. A ak máte pocit, že hudba stále nie je dostatočne hlboká a na vnútornom zmysle založená doména, Annie sa špecializuje aj na básnickú tvorbu, osobitne na japonskú poéziu haiku. Podobne ako EMI má svoje predávané albumy vážnej hudby, Annie prostredníctvom svojho autora “vydala” súbor básní pod názvom *Comes the Fiery Night* obsahujúcich 2000 krátkych haiku textov, z ktorých časť skomponovali skutoční ľudskí básnici haiku a časť počítačový program Annie. Texty sú zoradené bez priznaného autorstva, takže čitateľ stojí pred úlohou či možnosťou vnímať poéziu haiku bez zat’azenia toho, či počítač dokáže komponovať poéziu rovnako či podobne kvalitne ako tí najlepší básnici sveta. Napokon, aj znalec tejto poézie dokázal správne identifikovať autorstvo jednotlivých textov z 221 ním poskytnutých označení len 21-krát (cca 10% hoci čiste logicky náhodnou voľbou by mohol dospieť až k 50% úspešnosti).

Nespornou výhodou “umeleckej” produkcie vytváranej umelou inteligenciou je, že po osvojení si patričných algoritmov daného autorského štýlu, stroje dokážu relatívne rýchlo vygenerovať všetky možnosti, ktoré daný štýl ponúka. Výpočtová a produkčná kapacita daného systému zväčša niekoľkonásobne predstihuje kapacity ľudského tvorcu a preto, umelý systém dokáže rýchlo obsiahnuť všetky možnosti, ktoré mu daný štýl produkcie ponúka. Navyše, jeho produkcia je zväčša jednoducho replikovateľná, presná a ekonomicky i časovo relatívne málo náročná.

Umelej inteligencii sa často vyčíta, že nie je dostatočne kreatívna a využíva len možnosti, ktoré sú poskytnuté v jej vopred naprogramovaných algoritmoch. Princíp strojového učenia však počítačom umožňuje osvojiť si aj celkom nové princípy z nových a vopred nenaprogramovaných algoritmov. Navyše, pokiaľ majú k dispozícii dostatočne širokú základňu rozmanitých vstupov, osvojovanie si tých algoritmov môže prebiehať rýchlejšie a presnejšie ako v prípade učenia sa ľudských subjektov. Je preto len otázkou času, kedy potenciál, ktorý ponúka umelá inteligencia a strojové učenie kapacitne, svojou šírkou, hĺbkou, variabilitou i presnosťou predčí to, čo nám umožňuje naša myseľ, tak ako sa to deje vo viacerých iných oblastiach myslenia (výpočtové procesy, pamäť, modelácie a pod.). A možno ten čas už nastal a my si to ešte sami neuvedomujeme.

AI a hodnotenie umeleckého diela

Druhým, podstatne zložitejším problémom vzťahu umelej inteligencie a umenia je otázka jeho hodnotenia. Kým pri produkcii umeleckého diela si ako tak vieme predstaviť, že bezduché stroje môžu generovať umelecké diela aj bez potreby cítenia, vedomia a myslenia, v otázke hodnotenia umeleckého diela akosi intuitívne predpokladáme potrebu reflexie umeleckého diela a existenciu istých subjektívnych pocitov. Ako sa zdá, tento intuitívny vŕhľad nemusí byť neprekonateľný. Programátori a zástancovia umelej inteligencie hľadajú a nachádzajú parciálne riešenia ako vytvoriť programy, ktoré by mohli posudzovať a hodnotiť umelecké

diela, napríklad ich originalitu, elaboráciu a pod., ale aj osobnosť ich tvorcov či posudzovateľov podľa rôznych im zadaných kritérií. A ako ukazujú najnovšie výskumy, počítače dosahujú v tejto činnosti neraz vyššiu presnosť a spoľahlivosť, ako úsudky profesionálnych posudzovateľov (Dredge, 2017).

Profesor Ahmed Elgammal, riaditeľ centra Art and Artificial Intelligence Laboratory na americkej univerzite Rutgers v New Yorku, sa so svojimi kolegami pokúsil vytvoriť počítačový program, ktorý by dokázal hodnotiť mieru originality toho-ktorého umeleckého diela. Elgammal a spol. (Elgammal – Sahel 2015) skúmali viac ako 62.000 významných umeleckých maliieb a skúmali to, čo majú rozdielne a čo spoločné. Zamerali sa nielen na skúmanie použitých prostriedkov – farieb, svetla alebo kompozície, samotnej techniky zobrazovania, ale aj na porovnávanie žánru a ďalších umeleckých princípov vrátane umeleckého štýlu daného autora a jeho príbuznosti k iným dielam a autorom. Podstatou Elgammalovho programu *ArtPi* je porovnávanie rôznych formálnych a obsahových elementov jednotlivých umeleckých diel, ktorých podoby sa nachádzajú v dostupnej digitálnej databáze programu. Ten vzájomným porovnaním dokáže stanoviť mieru kreativity umelca na základe porovnania takzvanej subjektívnej kreativity – originality diela vzhľadom na kontext jeho vzniku – a objektívnej (historickej) kreativity, ktorá spočíva v vplyve diela na práce iných umelcov. Inými slovami: program porovnáva to, čím sa dielo líši od všetkých či väčšiny umeleckých diel, ktoré predchádzali jeho vzniku – mieru originality na základe prítomnosti nových prvkov či foriem, ktoré sa v predchádzajúcich dielach nenachádzajú; a na druhej strane: sleduje aj to, do akej miery dané dielo ovplyvnilo svojich nasledovníkov prostredníctvom zakomponovania daných prvkov, foriem či prostriedkov do po ňom nasledujúcich diel. Nejde mu teda o posudzovanie tvorivosti na základe nejakého vopred prijatého konkrétneho umeleckého či psychologického vymedzenia kreativity alebo štýlu, ale skôr o stanovenie impaktu diela na ostatné diela – teda o porovnanie relatívnej výpočtovej originality diela v závislosti od novosti a následného používania jednotlivých prvkov a techník v nových dielach. Program tak neporovnáva originalitu diela v rámci jednotlivých historických a umenovedných koncepcií ale bez akejkoľvek odbornej kunsthistorickej supervízie sleduje výskyt daných prvkov a foriem na pomyselnéj časovej osi s vyjadrením similarít rôznych prvkov a parametrov v rámci obmedzeného počtu dostupných predlôh.

Klasickou námietkou voči Elgammalovmu programu je, že ignoruje reálne umelecké a dejinné vplyvy a súvislosti a sleduje len výskyt a korelácie sledovaných prvkov a foriem. Zároveň pracuje len s obmedzenou batériou dostupných predlôh a aj tie závisia od kvality spracovania. A napokon, výsledky, ktoré program poskytuje, závisia najmä od obmedzenej šírky sledovaných parametrov a ich jednotlivých váh, pričom tie sa v čase a priestore môžu zásadne meniť.

Väčšina uvedených pripomienok oprávnenne kritizuje nedostatky daného systému, ale ten ich postupne zohľadňuje a zakomponováva. Námietka voči obmedzenému počtu predlôh viedla Elgammalov tím k vytvoreniu a otvoreniu databázy digitálnych predlôh prostredníctvom možnosti editovania obrázkov cez sociálne siete. Početnosť jednotlivých predlôh tak narastá takmer geometrickým radom.

Druhou častou výhradou je obmedzenosť a voľnosť váh jednotlivých parametrov, ktoré sa zúčastňujú výpočtu. Je zrejmé, že ak zmeníme ich váhy, dospejeme k odlišným výsledkom. Skúsenosť nás učí, že nastavenie jednotlivých parametrov možno celkom dobre kalibrovať a to, že sú voľne nastaviteľné môže byť napokon skôr výhodou ako nevýhodou. Ukazuje sa totiž, že práve rozširovaním veľkosti databázy a prostredníctvom strojového učenia môžeme dospieť k zisteniu správnych váh jednotlivých premenných v jednotlivých obdobiach a teda, možno nahliadať aj to, ako sa menil dobový vkus naprieč jednotlivými časovými úsekmi a v jednotlivých subkultúrach. Túto skutočnosť využíva program napríklad pre predikciu módnych trendov pri užívateľoch, ktorý ukladajú svoje obrázky napríklad cez sieť Instagram.

A napokon – absencia supervízie odborného posúdenia prostredníctvom erudovaného znalca či kritika – neumožňuje síce programu fundovane odhaľovať reálne historické vplyvy prostredníctvom jednotlivých škôl a umeleckých rámcov, ale naopak, umožňuje systému odhliadať od inštitucionálneho ponímania teórie a dejín umenia (ignorovať pozíciu inštitucionálne kreovaných kritikov a kurátorov) a korelovať objektívne sa vyskytujúce fenomény a prvky umeleckej tvorby naprieč dejinami a kultúrnymi prostrediami.

ArtPi ponúka riešenia pre múzeá a galérie, ktoré tak získajú prehľad o tom, ktoré diela návštevníkov zaujímajú prostredníctvom analýz ich fotografií, ktoré hľadajú alebo zdieľajú na webe a sociálnych sieťach. Tým umožňuje uvažovať o predikčných modeloch módných trendov, ale aj o prípadnom ekonomickom správaní jednotlivých percipientov.

Podobne analýzou veľkých dát (Big Data) siete už dnes ponúkajú jednotlivé produkty podľa ich popularity, ale dokážu “ušiť” výber skladieb či umeleckých diel na mieru tomu-ktorému používateľovi (podobne ako reklamu) a v budúcnosti možno preto predpokladať, že na základe sledovania vlastných preferencií by mohli v budúcnosti vytvárať aj personalizované verzie toho-ktorého umenia (napríklad skladieb) ako sa nazdáva Harari (2019, s. 45).

Problémy

Načrtnuté vybrané dimenzie rozvoja umelej inteligencie v oblasti umenia naznačujú, že nové technológie prinášajú nielen nové možnosti, ale aj nové problémy a otázky. Tou prvou, ktorá sa objavuje v súvislosti s potenciálom umelej inteligencie napodobňovať a rozvíjať umelecké štýly a techniky existujúcich autorov je otázka autorstva, vlastníctva a autorských práv.

V bežnej, stáročiami budovanej praxi, obsahoval pojem umenia aj pojem techné – techniky tvorby daného diela. Využitie umelej inteligencie v umení pojem autorských práv a vlastníctva značne problematizuje. Podobne ako v minulosti, aj dnes sme nútení riešiť otázku prijateľnej úpravy diela, vlastníctva autorských práv a miery oprávnení k úprave diela a pod. Keďže algoritmy zatiaľ nie sú nositeľmi právnej subjektivity a subjektmi autorského či obchodného práva, možno predpokladať, že podobne ako v minulosti bude dochádzať k posunu etických a právnych noriem aj v tejto oblasti. Najmä, ak si uvedomíme, že v budúcnosti nemusia byť autormi umeleckých diel len jednotlivé, konkrétnym tvorcom vytvorené algoritmy a programy, ale že môže ísť o relatívne autonómne a veľmi komplexné siete viacúrovňových výpočtových procesov, ktoré môžu byť veľmi roztrúsené, ale, naopak, môžu byť organizované a napríklad aj verejne obchodovateľné tak ako napr. Toyota.

Podstatne závažnejším problémom, ktorý využívanie umelej inteligencie so sebou prináša, je možnosť, že umelecká tvorba umelej inteligencie a jej produkty budú zasahovať priamo do existujúcich etických a právnych noriem v dnešnom ponímaní. Ideálom jednej línie kremíkových umelcov je imitácia a strojové učenie. Otázne však je, čo sa stane, ak stroj naučíme, aby sám vytváral umenie, ktoré bude prekračovať pravidlá, ktoré si osvojil. Čo sa stane, ak sa stroj nebude riadiť zaužívanými pravidlami, ale bude generovať nové. Na jednej strane to nepochybne povedie k originalite tvorby, no na druhej strane to otvára možnosti tvorby, ktorá sa bude priečiť zaužívaným napr., aj etickým pravidlám a normám. Umenie malo v sebe odjakživa aj snahu šokovať a búrať zaužívané mechanizmy a hodnoty a objavovať tie nové. Vždy však v rámci toho-ktorého kontextu reagovalo na zaužívané mravné normy a niekedy sa ich pokúšalo aj posúvať. Otáznym však je, čo sa môže stať, pokiaľ by sme vytvorili programy, ktoré môžu akékoľvek etické normy prekračovať, a to tak v objektoch umeleckej tvorby, ako aj v používaných postupoch a podobne. Tým sa opätovne

otvára otázka možnosti vytvorenia umeleckého supergénia, ktorý prekročí etické úmysly tvorcu. Ako sa môžeme brániť pred eticky neželanými či dokonca skryte zamýšľanými zlými dôsledkami?

Problém umelej inteligencie v umení otvára takmer všetky klasické otázky a nástrahy technologického rozvoja. Počnúc otázkou nezamestnanosti (viac ako 3% umelcov sa obávajú svojej náhrady strojmi – Harari, 2019); cez problém nerovnosti a distribúcie bohatstva plynúceho s vlastníctva dát a programov (umenie vždy podporovali najmä najmajetnejšie vrstvy – otázka či všetko umenie bude rovnako dostupné); otázky toho, ako používanie nových technológií zmení naše návyky a správanie (napríklad otázky marginalizácie reality pred fikciou); otázky umelej hlúposti – ako sa brániť chybám, či zneužitiu a nadradenia robotického rozhodovania pred marginalizáciou prežívania a práv človeka; až po otázku bezpečnosti a postupne sa objavujúcu potrebu úvah o právach umelej inteligencie a robotov.

Ďalšou eticky otvorenou otázkou, je otázka umelého vylepšovania umelcov. Podobne, ako je to v iných oblastiach, rozvoj umelej inteligencie prináša so sebou aj otázky zlepšovania jednotlivých funkcií a kognitívnych či memorických schopností človeka. Nazdávam sa, že je len otázkou času, kedy poznatky z kognitívnych vied, neurobiológie a aplikovanej informatiky môžu viesť k vytvoreniu aplikácií, ba dokonca účinne fungujúcich rozhraní – človek-stroj, za účelom zlepšenia ľudskej tvorivosti, alebo istej formy elaborácie umeleckej činnosti pôvodne ľudskeho tvorcu. Enhancement otvára otázky späté s morálnym rozmerom (odlišná finančná a technologická dostupnosť technologických zlepšení človeka povedie k prehĺbeniu nerovnosti a diskriminácii medzi jednotlivcami), ale dokonca aj vážne problémy transhumanizmu a povahy podstaty človeka a jeho práv.

Z uvedených problémov, ktoré azda všetky možno aplikovať aj na ostatné oblasti rozvoja umelej inteligencie a jej vzťahu k človeku, však za najzávažnejšie považujem samotné redefinovanie toho, pre koho je umenie určené a kto je jeho subjektom.

Kým v evolučne a kognitívnovednej oblasti sa spochybňuje základná premisa umenia, a síce, že ide o jeho bezúčelovosť, umelá inteligencia spochybňuje základné “dejisko” umenia, a síce uvedomenú skúsenosť. Zdá sa, že z tvorby umenia umelou inteligenciou celkom pokojne môžeme vynechať akékoľvek reflexie, intencie a prežívanie umelca. Tento prvok možno neprekvapí. Krása, ktorá môže a často býva súčasťou umeleckej tvorby, nepochádza len od reflektujúceho umelca. Nájdeme ju v prírode i v celkom nezamýšľanom ľudskom tvorení (ako napríklad vedľajší produkt – matematika a krása). Už v minulosti sme však mohli uvažovať aj o tom, že cez génia tvorí Príroda či Inteligencia a to často celkom inštinktívne či nevedomele (porovnaj napr. Schelling, 1990, s. 631). Vedomosť algoritmov tvorenia nie je teda nevyhnutnou podmienkou tvorby umeleckého diela. Niekedy, naopak, môže byť jeho prekážkou.

To, čo však asi prekvapí, je dôsledok druhej vetvy rozvoja umelej inteligencie. Ak bude umelá inteligencia spôsobilá posudzovať kvalitu umeleckého diela, jeho originalitu, ba dokonca atraktivitu, je celkom zrejmé, že bude (spočiatku len pomáhať) rozhodovať o akvizíciách umeleckých diel galériami či múzeami, ale aj radiť zberateľom a v konečnom dôsledku, bude spolu s ekonomickými programami stanovovať aj cenu jednotlivých diel. Spolu so sledovaním atraktivity obrázkov na sociálnych siet'ach, pozorovaní času stráveného pred tou-ktorou maľbou v galérii, návštevnosti digitálnych prezentácií napríklad na webových portáloch, početnosti vyhľadávaní umelca, diela, prúdu, školy a pod., ale aj sledovania a sťahovania jednotlivých umeleckých diel, napr. Cez Apple store, Spotify a pod. sa tak napokon stane umelá inteligencia relatívne objektívnym arbitrom rôznych dimenzií umenia, z ktorých bude vyplývať aj podpora jednotlivých módných a umeleckých trendov a umení. Spôsobilosť posudzovať tak nemusí byť spätá s vedomou reflexiou a umeleckým či extatickým zážitkom. Z umenia sa tak postupne vytráti význam individuálneho vedomého umeleckého zážitku a nahradí ho neosobné a istým spôsobom nevedomé hodnotenie. Možno namietat, že

tento fenomén je už dávno tu. Móda a spoločenský konsenzus nie sú výmyslom umelej inteligencie, ani produktom jednotlivého individuálneho vedomia. Sú skôr produktom hegelovského objektívneho ducha, spoluvedomia danej kultúry či subkultúry, ktorá nedisponuje jednotlivým vedomím ako seba sa reflektujúci duch, ale ktorá, prostredníctvom svojich pravidiel, podpory a hodnotenia dobových, historických a iných determinantov umožňuje prezentáciu a manifestáciu jednotlivých foriem umenia a ich relevantných príkladov. Hegel by preto možno chápal objektivizáciu a posudzovanie umenia prostredníctvom počítačových algoritmov podobne ako tvorbu objektívneho ducha. A možno by predvídal zvýšenie jeho výpočtových kapacít ako cestu k uvedomeniu si Absolútneho ducha. Toho však možno chápať ako inteligenciu aj ako osobu. Na rozdiel od Hegla však v prípade decentralizovanej umelej inteligencie hrozí, že pojem inteligencie nemusí byť nijako spojený s pojmom vedomia či osoby. Scenár s osobným vnímaním a posudzovaním podnetov totiž predpokladá plne centralizované rozhodovacie procesy a vznik superinteligentného posudzovateľa. Toto nebezpečenstvo superinteligentného a “vševediaceho” umeleckého kritika tu je, avšak v dobách preferovania otvorených a decentralizovaných sietí, predpokladáme skôr existenciu celej plejády rozmanitých platforiem a posudzovateľov.

Záver

V uvedenom príspevku som sa nesnažil vystríhať pred zjavnými etickými problémami, ktoré so sebou prináša rozvoj technológií a osobitne umelej inteligencie, ani načrtávať nejaké apokalyptické scenáre. Naopak. To, čo vnímam, v súvislosti s rozvojom umelej inteligencie a jej vplyvom na umenie, sú skôr pozitíva – možnosti testovania nášho poznania o jednotlivých determinantoch estetickej skúsenosti a umeleckej tvorby, rýchla a presná elaborácia, testovanie aj málo preskúmatelných a nepravdepodobných variantov a mutácií. Podobne ako aj v iných oblastiach i tu si uvedomujem, že umelá inteligencia môže byť výnimočným pomocníkom, ktorý v úzko špecializovaných oblastiach môže a často aj významne predčí možnosti a schopnosti ľudského umeleckého subjektu. Problémy, ktoré jej rozvoj prinášajú, spočívajú skôr v necelostnosti schopností umelej inteligencie a teda v možných neželaných dôsledkoch jej využívania v jednej oblasti a prenosi jej účinkov do iných dimenzií a oblastí. Na druhej strane však, práve táto necelostnosť je zároveň aj tým, čo nás zatiaľ chráni pred obavami z “ovládnutia nášho sveta” neorganickou a výpočtovou inteligenciou, nakoľko dosiaľ nedisponujeme tak mnohostrannou a celostnou inteligenciou, aký nám ponúka evolučne vytvorených – mutáciami, pokusom a omylom, selekčným tlakom, prirodzeným výberom a pod. – niekoľko miliárd neuronálnych synapsí nášho mozgu. To však neznamená, že tento proces nesmeruje práve k umeniu vytvoreného pre niekoho inteligentnejšieho a vnímavejšieho (možno aj pre umelú inteligenciu) – práve umelou inteligenciou. Ako by vyzeralo umenie takéhoto druhu z pohľadu takejto superinteligencie, je však skôr otázkou pre AI vizionárov. Predmetom môjho záujmu je estetická, prípadne umelecká, skúsenosť nášho živočíšneho druhu, teraz a tu – prípadne v iných historických a kultúrnych súvislostiach – teda povaha ľudskej estetickej skúsenosti a jej prežívanie – nie umenie osebe, či umenie v algoritmoch umelej inteligencie pre inteligenciu samotnú.

Literatúra:

- [1] *Cope Music*. Dostupné na: <<https://www.youtube.com/watch?v=PczDLl92vlc>> a <<https://www.youtube.com/watch?v=2kuY3BrmTfQ>>.
- [2] DAVIES, S. (2014): *The Artful Species*. Oxford: Oxford University Press.
- [3] DAWKINS, R. (2006): *The Selfish Gene: 30th Anniversary Edition*. Oxford: Oxford University Press.

- [4] *Deep Dream*. Dostupné na: <<https://deepdreamgenerator.com>>.
- [5] *Deep Forger*. Dostupné na: <<https://twitter.com/deepforger>>.
- [6] DÉMUTH, A. (2019): Vnímanie obrazu je výpočet. In: M. Zervan – I. Gerát (eds.): *Algoritmy obrazov – obrazy algoritmov. K povabe výskumov v súčasnom umení*. Bratislava: Nadácia NOVUM, s. 48–66.
- [7] DÉMUTH, A. – DÉMUTHOVÁ, S. – SLAVKOVSKÝ, A. (2019): Mathematics and Beauty. An Attempt to Link the Cognitive and Philosophical-Spiritual Aspects of Beauty. Berlin: Peter Lang Verlag.
- [8] DREDGE, S. (2017): AI and Music: will we be slaves to the algorithm? In: *Guardian*, 6.8.2017 [Cit. 2020-30-03], Dostupné na: <<https://www.theguardian.com/technology/2017/aug/06/artificial-intelligence-and-will-we-be-slaves-to-the-algorithm>>.
- [9] DUTTON, D. (2009): *The art instinct: beauty, pleasure, & human evolution*. Oxford: Oxford University Press.
- [10] ELGAMMAL, A. – SAHEL, B. (2015): Quantifying Creativity in Art Networks. *Proceedings of the Sixth International Conference on Computational Creativity (ICCC 2015, June 29 - July 2, 2015, Park City, UT, USA)*, Hannu Toivonen et al., Provo: Brigham Young University, s. 39–46.
- [11] ETCOFF, N. (2000): *Survival of the prettiest: the science of beauty*. London: Abacus.
- [12] *Elgammal Project*. Dostupné na: <<https://www.artpi.co/how-it-works> a <https://www.artpi.co/artfx>>.
- [13] FERNANDÉZ, J., D. – VICO, F. (2013): AI Methods in Algorithmic Composition: A Comprehensive Survey. In: *Journal of Artificial Intelligence Research*, 48, s. 513–582.
- [14] HARARI, Y., N. (2015): *Homo Deus stručná história zjajtrajška*. Bratislava: Aktuell.
- [15] HARARI, Y., N. (2019): *21 lekcí pro 21. století*. Voznice: LEDA.
- [16] POGUE, D. (2018): Is Art Created by AI Really Art? *Scientific American*, February 1.
- [17] RIDLEY, M. (2003): *The Red Queen: Sex and the Evolution of Human Nature*. New York: Harper Perennial.
- [18] ROLLS, E., T. (2014): The Origins of Aesthetics. In: E. Schellekens – P. Goldie (eds.): *The Aesthetic Mind*. Oxford: Oxford University Press, s. 116–165.
- [19] SCHELLING, F., W., J. (1990): *Výbor z díla. Rané spisy*. Praha: Svoboda – Libertás.
- [20] UNIVERSITY OF READING (2014): First Turing Test success marks milestone in computing history. In: *phys.org* (2014-06-09). [Cit. 2020-30-03], Dostupné na: <<https://phys.org/news/2014-06-turing-success-milestone-history.html>>.
- [21] TURING, A. (1950): Computing Machinery and Intelligence. In: *Mind*, LIX/236, s. 433–460.

prof., PhD, Mgr. et Mgr. Andrej Démuth,
 Univerzita Komenského/Bratislava (SK)
andrej.demuth@uniba.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Recepcia estetického myslenia Theodora W. Adorna v českej a slovenskej muzikológii v 60. – 80. rokoch 20. storočia*

Vladimír Fulka; martinu@post.sk

Abstract: In the 1960s, texts by the prominent German philosopher and musicologist Theodor W. Adorno were translated into the Czech and Slovak language. This was only possible due to the more relaxed social and political atmosphere of those years. The translated essays were published in professionally-oriented periodicals. This paper is aimed to map and evaluate the reception of Adorno's translated works in Czechoslovakia. Although these texts embraced above all Adorno's work in the sociology of philosophy, aesthetics of literature and musicology, this paper is mainly focused on Adorno's musicological texts. Albeit mostly regarded as an original and extremely versatile author in Czechoslovakia, Adorno was also criticised on the background of Marxist-Leninist philosophy. In order to evaluate the reception of Adorno's ideas in the Czech and Slovak environment, it is methodologically necessary to adopt a broader aesthetic-philosophical perspective that enables us to account for Adorno's endorsement of the Marxist philosophy pursued at *Frankfurt School of Philosophy*.

Keywords: dodecaphony, twelve-tone method of composition, atonality, musical form, Aesthetics, marxism-leninism, Frankfurt School of Philosophy, western marxism.

Negatívna a pozitívna recepcia Theodora W. Adorna v Československu a jej filozofické pozadie

Theodor W. Adorno (1903–1969), významný nemecký filozof, muzikológ a estetik 20. storočia, bol v bývalom Československu v ére socializmu málo známou resp. z ideologických dôvodov zamlčovanou osobnosťou. Situácia sa začala meniť, keď sa z Adornovho mimoriadne rozsiahleho diela v 60. rokoch začali prekladať do češtiny a slovenčiny jeho prvé eseje a články, hoci väčšina z nich bola aj naďalej prístupná v pôvodnej nemeckej verzii iba úzkemu okruhu znalcov, literárnych vedcov, germanistov, sociológov, filozofov, estetikov a muzikológov. Cieľom štúdie je mapovať nielen „pozitívnu“, ale aj „negatívnu“ recepciu Adornovho filozofického a estetického myslenia v československej kultúre. Theodor W. Adorno bol kriticky čítaný, parciálne hodnotený, a akceptovaný, ale v zásade odmietaný, čo bolo symptomatické pre kultúrno-politickú atmosféru v časoch socializmu a totalitný režim bol apriórne podozrievavý voči vplyvom západného kapitalistického sveta v oblasti filozofie, kultúry a vedy.

Voči Adornovi boli dôvody podozrievavosti ešte väčšie, keďže patril do Frankfurtskej filozofickej školy, predstavujúcej filozofický prúd „západného marxizmu“. Frankfurtská škola a jej kritická teória inšpirovaná Karlom Marxom bola kritickou analýzou buržoázno-kapitalistickej spoločnosti, filozofiou zameranou na skúmanie jej dehumanizovanej a totalitnej podstaty ako prekážky slobodného rozvoja človeka. Frankfurtská filozofia sa však napokon netýkala iba kapitalistickej spoločnosti, ale týkala sa každého

* Štúdia *Recepcia estetického myslenia Theodora W. Adorna v českej a slovenskej muzikológii v 60. – 80. rokoch 20. storočia* je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0116/20, Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18.–20. storočia na Slovensku (2020–2023) riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

totalitného systému, a teda aj systému socializmu. Frankfurtská škola a jej kritická teória mali preto v očiach totalitných marxisticko-leninských filozofov-ideológov signum nebezpečnej a deštruktívnej herézy, úchyľky od jedine správneho marxisticko-leninského učenia kánonizovaného v Sovietskom zväze. Ešte aj v 80. rokoch bola vo *Filozofickom slovníku* (1982) frankfurtská filozofia charakterizovaná, či skôr denuncovaná, ako revizionizmus (Frolov, 1982, s. 10, 140, 141), čo ako pokus prekrútiť a falzifikovať obsah marxizmu.

Ako zásadná a paušálna kritika Adorna a všetkých frankfurtských filozofov je poňatý aj zborník *Filozofie a ideologie Frankfurtské školy* (1976). Aj vo vzťahu k Adornovi použili editori zborníka typickú dikciu marxizmu-leninizmu, keď zámer svojho zborníka charakterizovali takto. „*Chtěli jsme přitom ukázat jak revizionisté 60. let pod záminkou tvůrčího rozvoje marxismu nabrazovali jeho revoluční obsah módními buržoazními ideologickými produkty, ale chtěli jsme i hlouběji objasnit buržoazní přispůsobivost a ve své podstatě antisocialistickou povahu sociálně filozofické školy*“ (Javůrek et al., 1976, s. 11). Podľa tejto filozofie Frankfurtská škola a jej predstavitelia nenachádzali cestu k revolučnému robotníckemu hnutiu a k nastolenému socializmu, čo bola nepochybne výstižná charakteristika. Frankfurtská filozofia skutočne takúto cestu neľadala. Aj Adornova filozofia bola preto kvalifikovaná ako revizionistická, prejav úpadkovej buržoáznej filozofie, ktorá tak vypovedala marxizmu-leninizmu boj. To je jedna z podôb recepcie Adorna v československom kultúrnom priestore, ktorá sa napokon niekedy premietla aj do muzikologickej recepcie, do negatívneho vnímania Adorna ako estetika-muzikológa ako naznačíme v ďalších úvahách. Ojedinele sa negatívna recepcia Adorna v duchu marxizmu-leninizmu objavila v muzikológii aj pred vznikom uvedeného zborníka.¹

Česká marxistická kritika Adorna sa sústreďovala najmä na jeho filozofické diela *Dialektik der Aufklärung/Dialektika osvietenstva* (1947) a *Negative Dialektik/Negatívna dialektika* (1966). Adornove diela stelesňovali pre marxistov-leninistov pesimistickú filozofiu dejín ľavicovo-extremistického zafarbenia a vulgárno-sociologickú interpretáciu javov vedy a kultúry. Podľa nich Adornova filozofia v týchto dielach oslavuje negatívu a totálnu negáciu, „*maloburžoazní revolucionizmus jež nevěří v tvůrčí budovatelské schopnosti revolučního proletariátu a v dialektiku*“ (Bogomolov, 1978, s. 205). Adornova filozofia negatívnej dialektiky bola z pohľadu kánonu marxisticko-leninskej „optimistickej“ filozofie spenglerovské pesimistické kompromisníctvo. Adornov „pesimizmus“ však vyplynul z jeho hlbokkej reflexie dejín a ich smerovania v západnej a východnej spoločnosti v 20. storočí. Adornov „pesimizmus“ mal svoje epistemologické odôvodnenie, premyslenosť, či logiku, ako o tom svedčí úvaha na záver jeho diskusie so slovenskými skladateľmi a muzikológmi v Bratislave, ktorá sa uskutočnila v Bratislave v roku 1966 (Adorno, 1967a). Adorno vo svojej práci *Negative Dialektik* len rozvinul „negatívny potenciál“ Heglovej a Marxovej filozofie (Klein et al., 2019).

Sovietska filozofka I. P. Farmanová (1976) venovala pozornosť aj Adornovej muzikológii a estetike ako súčasť Frankfurtskej filozofie. V zborníku viacerých autorov (Javůrek et al., 1976) je teda obsiahnutá aj recepcia Adorna ako muzikológa, ktorá zároveň artikuluje aj oficiálny sovietsky (marxisticko-leninský) negatívny postoj k filozofovi a znalcovi hudby.² Aj muzikologická časť Adornovho odkazu, týkajúca sa problematiky Druhej Viedenskej školy je u Farmanovej (1976) interpretovaná ako protirečiaca zmyslu marxizmu, zmienená autorka k hlbšej analýze Adornovej muzikológie ani nepristúpila. V českej marxistickej filozofii 60. rokov 20. storočia však nachádzame aj ojedinelú, výnimočne fundovanú

¹ Ako príklad na ilustráciu tohto tvrdenia môžeme uviesť prácu Šimunka (1963).

² V zborníku *Filozofie a Ideologie Frankfurtské školy (Kritika některých konceptů)* (Javůrek et al. 1976) publikovali štúdie o Frankfurtskej škole aj ďalší známi sovietski filozofi ako T. I. Ojzerman a E. Ju. Soloviev. Téma recepcie Adorna sa tu v istom zmysle rozširuje na tému „sovietskej recepcie“ T. W. Adorna.

a konštruktívnu (hoci odmietavú) kritiku Adornovho diela *Negative Dialektik* od českého marxistického filozofa Antonína Mokejša (1969).

Pre pochopenie averzie marxisticko-leninských filozofov voči Adornovi, jeho negatívnej recepcie, ale aj pre analýzu recepcie Adornovho muzikologického diela a jeho estetiky v česko-slovenskom kontexte, je potrebné chápať jeho príslušnosť ku Frankfurtskej filozofickej škole ako príslušnosť k západnému marxizmu (neomarxizmu), ktorý tvorí integrálnu súčasť Adornovho muzikologického diskurzu. Frankfurtská škola bola predvojom filozofického prúdu západného marxizmu (do ktorého patrili neskôr aj J. Sartre a L. Althusser), ideového prúdu, ako uvádza Anderson (1976), ktorý vzbudzoval silnú averziu u „východných“ marxistov. Západný neomarxizmus bol podozrivý lebo ohrozoval výlučné nároky marxizmu-leninizmu na Marxovo dedičstvo a bol kritický nielen ku buržoázno-kapitalistickej spoločnosti, ale aj ku totalitnému systému východného socializmu. K revidovaniu Marxových téz o smerovaní západnej spoločnosti ku komunizmu viedla frankfurtských filozofov spoločensko-politická realita totalitných režimov 20. storočia, komunizmus a fašizmus, ich byrokratický etatizmus, ale aj neúspech marxizmom-leninizmom proklamovanej svetovej socialistickej revolúcie.

Pre západných marxistov vývoj očividne nenaplňal marxistickú víziu premeny západnej spoločnosti, ale aj sovietskej spoločnosti na komunistickú spoločnosť. Frankfurtský marxizmus spochybňoval zásadnú úlohu komunistického hnutia (komunistických strán), triedneho boja, revolučnej robotníckej triedy pri vzniku novej spoločnosti. Spochybnil najmä primárnosť a jednoznačnosť sociálno-ekonomickej politickej determinovanosti dejín výrobnými vzťahmi, hoci ju nepopieral. Frankfurtskí marxisti rovnako, alebo ešte viac, zdôrazňovali vnútornú determinovanosť spoločenského vývoja. V kritizme spoločnosti a západnej a východnej civilizácie sa však frankfurtskí filozofi napriek tomu považovali za dedičov Marxovho odkazu, odvolávajú sa najmä na „mladého Marxa“. Frankfurtská kritická teória venovala pozornosť nielen politickej ekonómii ako „základní“, ale najmä „nadstavbe“. Filozofii vedomia, kultúre, umeniu a estetike bola v marxizme tradične venovaná marginálna pozornosť. Adorno bol hlavným exponentom týchto kultúrnych tendencií Frankfurtskej školy, popri literárnom teoretikovi György Lukácsovi, filozofovi Walterovi Benjaminovi, literárnom sociológovi Leovi Löwenhalovi a hudobnom estetikovi-filozofovi Ernstovi Blochovi. Bol to maďarský marxistický literárny vedec György Lukács, ktorý bol u Adorna inšpirujúcim podnetom jeho marxistickej estetiky s jej zásadným sociálno-politickým aspektom determinovanosti kultúry a umenia.

Organickou súčasťou frankfurtskej filozofickej školy sa tak stali – vďaka Adornovi (ale aj marxisticky a mesianisticky zameranému filozofovi E. Blochovi) – muzikológia a hudobná estetika. Vo frankfurtskom marxizme sa veľký dôraz kládol na humánny aspekt v interpretácii vývoja dejín a spoločnosti, s dôrazom na antropológiu, psychológiu a sociológiu. Frankfurtská filozofia pátrala po podvedomých skrytých, sublimovaných mechanizmoch spoločenského vedomia. Frankfurtská škola (E. Fromm, a tiež Adorno) preto venovala veľkú pozornosť Freudovej psychoanalýze, ktorú východní marxisti nikdy do marxistickej filozofie neprijali. „*Inspirováni existencializmom, a poučení odstrašujúcimi výsledky východoevropského štátného komunizmu dospeli mnozí neomarxisté s použitím raných spisov K. Marxa k daleko bohatšiemu obrazu človeka než je tomu treba v ortodoxnom marxizmu-leninizmu. Stredom zájmu se stává člověk jako svobodná tvůrčí osoba mající svou samostatnost a odpovědnost*“ (Anzenbacher, 1990, s. 68).

U Adorna, ako muzikológa a estetika, nachádzame články, štúdie a eseje, v ktorých hovoril Marxovou dikciou o proletariáte, nadhodnote, kapitále, o dialektike výrobných síl a výrobných vzťahov. Adorno hovoril tiež o odcudzení, spoločenskom bezprávi a vykorisťovaní v buržoáznej spoločnosti určenej primárne ekonomicko-peňažnými vzťahmi. V takejto spoločnosti nemožno podľa Adorna žiť

plnohodnotný život (Adorno, 1997a). Adorno to vyjadril aj názvom svojej knihy aforizmov *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben/Minima Moralia. Reflexie z poškodeného života* (1951), neskôr aj v zborníku muzikologických esejí *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt/Dissonancie: Hudba v ovládanom svete* (1958). Jeho kritický manifest proti kultúrnej politike v socialistickom Československu nesie názov *Die gegängelte Musik. Bemerkungen über Musikpolitik der Ostblockstaaten/Manipulovaná hudba. Poznámky o hudobnej politike východných štátov* (1953). Adornova hudobná sociológia smerovala k výskumu krízových a úpadkových momentov kultúry a hudobnej kultúry v spoločnosti, regresie hudobného sluchu, ku fetišizácii a komercializácii hudby ako tovaru (Adorno 1964). Ich synonymom boli pre konzervatívneho filozofa s klasickým hudobným kompozičným a vzdelaním populárna hudba a jazz, ktoré do svojho sveta hudobných hodnôt nikdy neprijal.³ V pozadí filozofie Frankfurtskej školy a filozofie Theodora W. Adorna je nová recepcia F. Hegela a K. Marxa, ale aj I. Kanta, F. Nietzscheho a O. Spenglera. V Adornovej estetike mali osobitné postavenie S. Kirkegaard a W. Benjamin. Do Adornovej marxistickej filozofie vstupovali prekvapivo aj prvky teológie a mesianizmu. Táto zdanlivo absolútne nekompatibilná fúzia nebola podľa nedávnych výskumov u Adorna ojedinelá (Brumlik, 2019).

Theodor Wiesengrund Adorno v českej a slovenskej kultúrnej publicistike

Oficiálna filozofia marxizmu-leninizmu teda mala ku Adornovi odmietavý, či prinajmenšom rezervovaný postoj. Adornov význam ako filozofa, estetika, sociológa, muzikológa a literárneho vedca bol však tak veľký, že ani v socialistickom Československu už nebolo možné reflektovať ho len s pozíciou dogmatického marxizmu-leninizmu ako revizionistu „pravoverného“ marxizmu. Adorno napokon musel byť aj tu reflektovaný ako významný filozof, sociológ a muzikológ. V ambivaletnosti hodnotenia Adorna možno vidieť prejav uvoľňujúcej sa atmosféry 60. rokov 20. storočia v Československu, keď režim už nedokázal mať kultúru plne pod ideologickou kontrolou. Ambivalentnosť v prístupe ku Adornovi v tomto zmysle by v Československu v 50. rokoch 20. storočia nebola bývala možná, ale nebola možná ani v nasledujúcej normalizácii v 70. rokoch, kedy sa meno Adorna akoby stráca z kultúrnej sféry a z kultúrneho povedomia.

Prejavom tohto uvoľnenia je aj český zborník štúdií troch predstaviteľov Frankfurtskej školy s názvom *Th. W. Adorno, J. Habermas a L. Friedeburg, Dialektika sociologie. Výbor z prací představitelů tzv. Frankfurtské školy* (1967). Hodnotenie Adorna v úvode zborníka⁴ (Filipec, 1967) bolo výrazne odlišné od uvedeného zborníka českých a sovietskych marxistov-leninistov z roku 1976 (Javůrek et al., 1976). Iný prístup je zrejmý v kultúrnej publicistike 60. rokov, keď zaznamenávame preklady Adornových textov v časopisoch a zborníkoch *Divadlo, Literární noviny, Literární listy, Hudební rozhledy Hudební věda, Orientace, Sociologický časopis a Slovenská hudba* (Siostrzonek, 2017).⁵ Viaceré z týchto periodík, napríklad *Slovenská hudba* a *Literární listy*, boli po nástupe normalizácie zakázané. Preklady a reflexie v týchto periodikách už čiastočne pokrývali pomerne široké spektrum Adornových textov: okrem muzikológie aj sociológiu, literárnu esejistiku a estetiku.

Pozoruhodným sa môže javiť publikovanie českého prekladu Adornovej muzikologicko-estetickéj eseje *Opera*, pozoruhodnej aj preto, lebo vyšla v teatrologickej revue *Divadlo* (Adorno, 1966c). Témou eseje je

³ Podobne platí, že marxistické úvahy o buržoáznej spoločnosti, vízia spravodlivejšej spoločnosti sa vinú ako červená niť vo všetkých Adornových dielach.

⁴ Hodnotenie sa vzťahuje na dve Adornove štúdie publikované v zborníku, *Sociologický a empirický výskum a Ke vzťahu mezi sociologií a psychologií*. Editorom zborníka bol český marxistický filozof Jindřich Filipec.

⁵ V bibliografii Adornových textov, zostavenej v roku 2017 P. Siostrzonekom, však niektoré texty chýbajú. K bibliografii je poznámka, že bude priebežne dopĺňovaná.

konfrontácia činoherného divadla a opery, či ne-divadelnosti opery, s marxistickým interpretačným pozadím. Prvou marxistickou štúdiou autora publikovanou v teatrologickom periodiku *Divadlo* bola jeho muzikologicko-sociologická štúdia *O fetišovom charakteru v hudbe a regresi sluchu* (1964). Revue *Divadlo* uverejnila v roku 1965 preklad sociologickej eseje *Televízie jako ideologie* (Adorno, 1965). V tej iste revue vyšla aj Adornova literárna esej *Pokus o pochopení „Konce hry“* (Adorno, 1966d, Adorno, 1967b) o divadelnej hre S. Becketta *The Endgame*. Táto esej, publikovaná v revue *Divadlo*, podobne ako *Angažovanost/Endgagement* (Adorno, 1969), svedčí o tom, že Adornov významný zborník literárno-filozofických esejí *Noten zur Literatur/Poznámky k literatúre* (1958) odkiaľ obe eseje pochádzajú, bol na českej filozoficko-kultúrnej scéne známy už v 60. rokoch. Súčasťou tohto zborníka je aj Adornova literárna esej *Esej ako forma*, ktorá vyšla v literárnej revue *Romboid* (Adorno, 1970a).

Esej *Angažovanost* je o spoločenskej angažovanosti umeleckého diela, potenciálne aj hudobného diela (Adorno, 1969a). České periodikum *Orientace* uverejnilo v roku 1969 preklad Adornovej sociologicko-filozofickej (marxistickej a súčasne heglovskej), štúdie resp. prednášky *Teorie polovzdělanosti* (pôv. 1958), kde Adorno hovoril aj o hudobnom vzdelaní v socialistickej spoločnosti (Adorno, 1966e). V revue *Literární listy* vyšiel sociologický článok *Čtyřikrát o kulturním průmyslu* (Adorno, 1966a). Hudobný kritik, súčasne aj teoretik kritiky, napísal teoretickú úvahu *Reflexe o hudební kritice* (Adorno, 1970c). Stále znova sa vracal k problému „nezrozumiteľnosti“ modernej hudby, o čom svedčí aj obsahová analýza problému publikovaná v Československu v eseji *Potíže při chápání nové hudby* (Adorno, 1970b, 1997d).

Z prehľadu publicistiky je zrejme že veľká časť v češtine a slovenčine publikovaných prekladov esejistických textov sa týkala sociológie alebo hudobnej sociológie ktorá však bola úzko prepojená s filozofiou. Do tejto kategórie patrí aj krátka štúdia *Teze k sociologii umění/Thesen zur Kunstsoziologie* (1965), ktorá vyšla v preklade v revue *Sociologický časopis* (Adorno, 1967c). Štúdia je pojednaním o hudobnej sociológii vychádzajúca z výskumov amerického sociológa Paula S. Lazarsfelda o vplyve masmédií na poslucháča, ideovo čerpe aj z Adornovej knihy *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962), v českom preklade vyšla nedávno s názvom *Úvod do sociologie hudby* (Adorno, 2015).

Esej *Ohne Leitbild. Über Tradition/Bez ideálu. O tradícii*, bola preložená do slovenčiny Jánom Albrechtom a bola publikovaná v periodiku *Slovenská hudba* (Adorno, 1971). Je to esteticko-filozofická esej v duchu Frankfurtskej marxistickej školy o vnútornej rozporuplnosti a ambivaletnosti tradície v spoločenskom vedomí a v kultúre. Esej sa odvoláva na poéziu a literatúru, na J. W. Goetheho a P. Valéryho, A. Gidea, J. Cocteaua a i., avšak nie explicitne na hudbu. Ján Albrecht ktorý napísal ku tejto štúdii zasvätený úvod však našiel v Adornovej štúdii skryté hudobné konotácie súvisiace s románom Thomasa Manna *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde/Doktor Faust. Život nemeckého skladateľa Adrina Leverkühna vyrozprávaný jeho priateľom* (1947), na ktorom sa Adorno výrazne podieľal ako poradca spisovateľa v otázkach hudby. V tomto zmysle bol Albrechtov úvod veľmi krátkou muzikologickou reflexiou tejto inak rozhodne nie muzikologickej eseje (hoci, publikovanej v muzikologickej revue *Slovenská hudba*).

Za najvýznamnejšie preklady publikované v 60. a 70. rokoch v Československu možno považovať zaznamenané darmstadtcké a kolokvialne prednášky realizované skladateľom a filozofom v druhej polovici 60. rokov, napr. o hudobnom informele *Vers une musique informelle* (1970), o teórii kompozície avantgardnej hudby darmstadtckého okruhu, nazvanú v preklade *O niektorých ťažkostiach pri komponovaní hudby v súčasnosti* (1965) a či oceňovaný súbor štúdií *Alban Berg, Anton Webern. Bergovy skladebné technické prínosy* (Adorno, 1965, 1970d, 1970e). Z hľadiska správneho pochopenia úlohy Druhej viedenskej školy, ktorú zohrala pri konštitúcii hudobnej avantgardy (presnejšie serializmu) po druhej svetovej vojne, pristavíme sa na chvíľu

pri problematike Adornových textov uverejnených v češtine a slovenčine sa týkajúcich sa Arnolda Schönberga a jeho dvoch geniálnych žiakov, Albana Berga a Antona Webera.

Druhá Viedenská škola, voľná atonalita a dodekafónia u Schönberga, A. Berga a A. Webera, ako aj darmstadský serializmus P. Bouleza a K. Stockhausena boli ústrednými tematickými okruhmi Adornovej muzikológie. Na tieto témy napísal Adorno množstvo esejí, štúdií článkov a kritik, a napokon aj dve monografie.⁶ Adorno napísal aj monografie o G. Mahlerovi a R. Wagnerovi; písal eseje a analýzy o L. v. Beethovenovi, o F. Schubertovi, R. Wagnerovi, J. Brahmsovi, B. Bartókovi, P. Hindemitovi, ako aj I. Stravinskovi. Adorno sa kriticky, ale aj s určitým uznaním vyjadroval o J. Cageovej aleatorike. Téma Druhej Viedenskej školy však Adorna zamestnávala najintenzívnejšie a na túto tému napísal najväčšie kvantum textov. Adornova muzikologická zaangažovanosť v Druhej viedenskej škole a serializme súvisela s jeho skladateľským vzdelaním získaným u A. Berga, skladateľskou príslušnosťou k tejto škole, ako aj jeho participáciou na Darmstadtských kurzoch modernej hudby. Adornove texty v českej a slovenskej publicistike možno považovať za významný príspevok k hudobnému povedomiu o Schönbergovej skladateľskej škole a seriálnej avantgarde v 60. rokoch 20. storočia, v čase, keď v Československu existovala iba veľmi sporadická, opatrne sa rodiaca muzikologická reflexia týchto tém. V Adornovi prehovoril v Československu o Druhej viedenskej škole jeden z najpoprednejších znalcov tejto témy.⁷

Osobitný a špecifický prípad textov predstavuje Adornova bratislavská prednáška *Formové princípy súčasnej hudby* (Adorno, 1966b) a diskusia so slovenskými skladateľmi a muzikológmi v apríli roku 1966, publikovaná pod názvom *Dnes je možné iba radikálne kritické myslenie* (Adorno, 1967a). Prednáška sa obsahovo a tematicky úzko viaže na Druhú viedenskú školu a serializmus, hoci problém formových princípov tu má aj univerzálnejší rozmer. Adorno sa tu vrátil do minulosti hudobného vývoja, napr. k sonátovej forme, k hudbe L. v. Beethovena, G. Mahlera a P. I. Čajkovského. Adorno sa v Bratislave prezentoval svojou prednáškou osobne prvý a posledný krát a slovenská hudobná obec ho mohla vnímať „naživo“. Túto udalosť možno považovať za významný podnet k muzikologickej recepcii Adorna v Československu. Slovenskí hudobní skladatelia a muzikológovia mali jedinečnú možnosť konfrontovať sa s Adornovým „radikálne kritickým myslením“, ktoré bolo „živené“ práve frankfurtskou neomarxistickou filozofiou, ale tiež F. Heglom a S. Kierkegaardom, hoci Adornovo kritické myslenie bolo neraz značne kontroverzné, vymykajúce sa bežným rámcom v našom myšlienkovom prostredí bežného či zaužívaného uvažovania, napr. v Adornových pohľadoch na ľudovú hudbu a na B. Bartóka.

Za podobne významný zdroj informácií k adornovskej recepcii v oblasti muzikológie v Československu možno považovať krátke, ale veľmi obsažné interview hudobného sociológa Vladimíra Karbusického s Th. W. Adornom pri jeho návšteve v Prahe 26. apríla 1966, kam prišiel Adorno prednášať na pozvanie Sociologickej spoločnosti.⁸ Interview vyšlo pod názvom *Půlbodinka s Adornem* v periodiku *Hudební rozhledy*, (Karbusický 1966.) V krátkom úvode Vladimír Karbusický, očividne s veľkou, či vtedy určite skôr ojedinelou znalosťou Adornových textov z filozofie a estetiky, vyzdvihoval Adornov „[d]ialektický způsob

⁶ Adornova monografia *Philosophie der neuen Musik* (1. vyd. 1949) je v prvej polovici, nazvanej *Schönberg und der Fortschritt*, venovaná Schönbergovej hudbe. Adorno je autorom monografie o ďalšom príslušníkovi Druhej viedenskej školy, *Berg, Der Meister des kleinen Übergangs* (1968).

⁷ Pre pochopenie Adornových textov preložených do češtiny a slovenčiny sa ukazuje takmer nevyhnutným poznať tieto skutočnosti, ale aj konfrontovať tieto texty širším okruhom Adornových textov, ktoré doteraz preložené neboli. Adorno sa na tieto texty často odvoláva, napríklad na text povestnej darmstadtskej rozhlasovej prednášky *Starnutie novej hudby/Das Altern der neuen Musik* (1954), ako ostrej kritiky serializmu (Adorno, 1997e), na eseje a články o A. Schönbergovi, A. Bergovi, a A. Weberovi (Adorno, 1970e), ako aj na knihu *Philosophie der neuen Musik* (1949), a i.

⁸ V rámci tejto cesty filozof následne cestoval do Bratislavy, kde mal prednášku pre slovenských muzikológov a skladateľov.

uvažování suverénně se pohybující mezi Marxem a Heglem, který mu umožňuje pronikavé vidění a odhalování různých společenských tabu jak na západě, tak na východě (Karbusický, 1966, s. 323). Je to nepochybné veľmi výstižná charakteristika Adornovho profilu ako aj spoločensko-politickej atmosféry socialistického Československa. Karbusický bol hudobný sociológ (emigroval z ČSR v období totalitného režimu) a bola to opäť najmä česká sociológia, ktorá veľmi intenzívne vnímala Adornove dielo.

V Karbusického interview sa česká a slovenská hudobná obec mohla od Adorna dozvedieť pozoruhodné a dovtedy iste neznáme skutočnosti. Adorno sa v interview vyjadril, že Československo navštívil v období tzv. prvej republiky a v rokoch 1925-1932 niekoľko krát, napr. aj v súvislosti s pražskou inscenáciou Bergovej opery *Wozzeck*, ktorá sa konala v roku 1926. Adorno sa v Prahe spoznal so spisovateľmi z pražskej nemecko-židovskej spisovateľskej komunity, F. Werfelom a M. Brodom (pritom s Pútost'ou poznamenal, že už nestihol spoznať F. Kafku, ktorý zomrel v roku 1924, rok pred Adornovou prvou návštevou Prahy). Poznal pražského nemeckého hudobného publicistu Hermanna Graba, skladateľov Boleslava Vomáčku a Erwina Schulhoffa, na ktorého by sa podľa Adorna nemalo pre jeho význam zabúdať. Návšteva Adorna v Prahe a Bratislave bola prejavom a súčasťou celkového uvoľňovania kultúrneho života v Československu v 60. rokoch. Adorno nezabudol v rozhovore s Karbusickým poznamenať, že cíti v Československu voľnejšiu atmosféru a možno už prestáva byť relevantné jeho označenie hudobnej kultúry v Československu ako „manipulovanej hudby“ (*gegängelte Musik*). Narážal tu na svoje označenie socialistickej hudobnej kultúry v Československu vo svojom manifeste *Gegängelte Musik. Bemerkungen über die Musikpolitik der Ostblockstaaten/Manipulovaná hudba. Poznámky o hudobnej politike štátov východného bloku* z roku 1954 (Adorno, 1997c). Manifest bol reakciou na *II. Mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků* v roku 1948, ktorý odštartoval éru totality aj v hudobnej kultúre v socialistickom Československu. Hoci Adorno svojím manifestom zaujal už v roku 1948 kritický postoj ku straníckemu kurzu reglementovania hudobnej kultúry, vo svojom interview s V. Karbusickým tento postoj znovu nepriamo potvrdil; sledoval teda politicko-kultúrnu situáciu v Československu a vedel čo sa tam dialo. Manifest preložený do češtiny a publikovaný v časopise *Hudební věda* v roku 1969 s názvom *Hudba na provázku* je kritikou komunistickej kultúrnej politiky a ideológie (Adorno, 1969b), ojedinelou v československej publicistike v ére socializmu. Štúdiou s podobným kritickým podtónom, hoci nie tak ofenzívnym, bol aj text *O niektorých ťažkostiach komponovania v súčasnosti* (Adorno 1965). V eseji ide Adornovi o problém zvrhnutia sa kultúrnej produkcie v ideológiu. Aj v bratislavskej diskusii so slovenskými skladateľmi a muzikológmi v roku 1966, v jej závere Adorno vyjadril k podobnému problému.

Osobitný príspevok k adornovskej recepcii v českej publicistike predstavuje ojedinelý nekrológ pri príležitosti Adornovej smrti v roku 1969, o ktorej referovali poprední českí sociológovia (Maršáľková – Dubský, 1970), pred nimi Mokrejš (1969). Nekrológ svedčí o tom, že oficiálna ideologická línia a od nej vtedy ešte značne nezávislé spoločenskovedné odbory sa v hodnotení Adorna rozchádzali. Nekrológ vyzdvihol význam Adornovej osobnosti. Obaja významní českí sociológovia vysoko oceňovali Adornov prínos v sociológii, ale aj v hudobnej sociológii a v muzikológii celkove. Českí sociológovia v nekrológu poodhalili aj okolnosti sprevádzajúce Adornovu smrť uprostred rozbúrenej spoločenskej atmosféry v Nemecku, kde sa študentské hnutie v rokoch 1968–69 verejne radikálne vzoprelo Adornovej autorite. Ľavicovo orientovaný Adorno bol pre študentstvo pôvodne ikonou a ich revoltu pôvodne aj morálne podporil a podnietil. Jeho účinkovanie na akademickej pôde frankfurtskej univerzity malo svoj politický rozmer. Autori nekrológu (Maršáľková – Dubský, 1970) pripomenuli, že študentská revolta, ktorá do značnej miery poškodila Adornov akademický a spoločenský kredit (aj kredit celej Frankfurtskej školy) mohla tak napokon údajne prispieť k Adornovej náhlejšej smrti v auguste roku 1969 vo Švajčiarsku. Na tieto

okolnosti Adornovho akademicko-spoločenského „pádu“ poukázali (akoby so zlomyseľným zadost'učinením) českí a sovietski marxisti-leninisti v zborníku o Frankfurtskej škole (Javůrek et al., 1976), aby tak tiež spochybnili Adornovu autoritu a kredit filozofa a vedca. Ich zmienka o Adornovi a nemeckej študentskej revolte v roku 1968 bola tiež súčasťou „adornovskej (negatívnej)“ recepcie⁹ v Československu.¹⁰

Nad Druhou viedenskou školou, boli v oficiálnej socialistickej hudobnej estetike rozpaky, v horšom prípade otvorené nepriateľstvo. Obrazom oficiálneho postoja k Schönbergovi bol aj známy pamflet slovenského muzikológa Zdenka Nováčka *Úvod do estetiky hudby* (1952). Z. Nováček personifikujúci stranícku líniu kultúrnej politiky šiel v línii vytýčenej českým dogmatickým muzikológom Zdeňkom Nejedlým a známymi sovietskymi hudobnými ideológmi V. Gorodinským a G. Šnejersonom. Ich texty (tiež preložené do češtiny) boli paušálnym odsúdením celej západnej hudby, s A. Schönbergom ako modelovým stelesnením „rozkladu“ hudobnej kultúry v buržoáznej spoločnosti a I. Stravinským ako kozmopolitným „odpadlíkom“ od slávnych tradícií ruskej hudby (Karbusický, 1969). Ak Adorno v rovnakej dobe podrobil A. Schönbergovu a I. Stravinského hudbu kritike vo svojej knihe *Philosophie der neuen Musik* ako prejavy „regresu“ hudby (Adorno, 1949), mal vo svojej nanajvyšš sofistikovanej kritike oboch skladateľov celkom odlišné „filozofické krytie“ svojich téz a tiež fundovanosť v schönbergovskej problematike neporovnateľnú s hudobnými ideológmi.

V 60. rokoch 20. storočia však už bol polooficiálny negatívny postoj k A. Schönbergovi neudržateľný a hudba Druhej viedenskej školy, ako aj seriálnej avantgardy prenikala do československého skladateľského, interpretačného, muzikologického a poslucháčskeho povedomia. Svedčia o tom práve prednormalizačné čísla revue *Slovenská hudba* s viacerými pokusmi vyrovnat' sa s touto témou. Adorno mohol prispieť svojimi textami preloženými do češtiny a slovenčiny k zmene povedomia, hoci bol na druhej strane určite vnímaný vo svojich úsudkoch aj ako sporný, napríklad neskoršie J. Kresánkom (1994), práve v súvislosti s knihou *Philosophie der neuen Musik*. Avšak z tejto určite najznámejšej Adornovej knihy si nemožno utvoriť komplexný obraz o Adornovej muzikológii. Napokon, Adorno samotný zaujal s odstupom času voči svojej knihe kritické a revidujúce stanovisko.

Významným prejavom tohto povedomia boli Adornove štúdie vydané v revue *Slovenskej hudbe*, ako aj v českom periodiku *Hudební rozhledy*, hoci to boli skôr len ukážky z Adornovho obrovského diela. Zrejme sa našiel málokto, kto vtedy obsiahol obrovskú muzikologickú a filozofickú produkciu Adorna. Adornovo dielo bolo viacmenej nedostupné a teda neznáme. Jeho poznanie bolo viazané na ovládanie Adornovho vysoko intelektuálneho štýlu a jeho literárneho nemeckého jazyka, a tiež na ovládanie širokého spektra filozofie, ktoré je integrálnou zložkou Adornovej muzikológie. Meno Adorna sa objavuje v hudobnej publicistike 60. rokov 20. storočia predovšetkým s súvislosti s P. Faltinom a A. Kolmanom, J. Albrechtom, O. Elschekom, J. Kresánkom a N. Hrčkovou (Kopčáková, 2013). Prístup k Adornovi mal otvorený Ján Albrecht zrejme z osobitného dôvodu, pretože len u neho bola zo slovenských muzikológov pôvodnou materinskou rečou nemčina (ako aj jazykom jeho vzdelania), čo mu umožnilo preložiť Adornov náročný filozofický text, esej *O tradícii* (1971).

⁹ Adornova *Philosophie der neuen Musik*, kniha o Schönbergovej a Stravinského hudbe, bola v československej muzikológii najznámejšou z Adornových kníh (podľa všetkého jedinou dostupnou a známou knihou, hoci vtedy ešte nepreloženou).

¹⁰ Na Slovensku napísala nekrológ k Adornovej smrti Naďa Hrčková (1970), ktorá spolu s Jánom Albrechtom zrejme najintenzívnejšie vnímala túto postavu nemeckej a svetovej muzikológie.

Česká a slovenská muzikológia spravidla nemala v súvislosti s Adornom „ideologický“ problém. Keď prišlo ku konfrontácii Adorna so slovenskými skladateľmi a muzikológmi na prednáške a diskusii v Bratislave v roku 1966 nikto z nich zrejme nevedel aký „problém“ má oficiálna filozofia-ideológia s prijatím marxistického Adorna. Muzikológov zaujímali pochopiteľne špecifické muzikologické otázky. Je však potom pozoruhodné, že aj bratislavské diskusné expoé Adorna („vyprovokované“ otázkou L. Burlasa) končí Adornovým pesimisticko-skeptickým filozofickým záverom: „Iba keď sa postavíme zoči voči možnosti aj najkrajnejšej negativity, možno očakávať, že z tobo niečo vzíde“ (Adorno, 1967a). Adorno skonštatoval, že umenie by sa radšej malo odmlčať a zaniknúť, než by sa malo podrobovať cieľom ktoré sú mu cudzie, čím očividne narážal aj na socialisticko-komunistickú predstavu kultúry.¹¹ Bol to prejav jeho radikálne kritického myslenia „živeného“ frankfurtskou filozofickou školou, ale aj výdatne recipovaným a zdieľaným dielom S. Kierkegaarda. Zdá sa, že o Adornovom filozofickom probléme „pesimizmu“ vedel slovenský marxistický estetik a hudobný publicista Eugen Šimunek, hoci ten na uvedenej diskusii zrejme nebol. Šimunek sa postavil k Adornovmu problému v duchu marxizmu-leninizmu v článku *O dezilúzii u nás* (1963). Adorna vnímal ako falošného proroka pocitu úzkosti ako prapodstaty človeka, čo bol nepochybne tendenčný a falšujúci pohľad na idey filozofa (Šimunek, 1963). Článok navyše obsahuje „výstražný“ podtón, varujúci pred Adornovou dezilúziou a „negativizmom“.

S Adornom mohol len málokto viesť rovnocennú širšiu polemiku aká sa odohrávala napríklad v Darmstade, alebo na nemeckých filozofických univerzitných fórach, práve aj pre nesmiernu komplexnosť Adornovej filozoficko-estetickéj argumentácie. Vo svojich prednáškach Adorno siahal napr. bežne ku spisovateľom a básnikom F. Kafkovi, M. Proustovi, F. J. W. Goethemu, F. Hölderlinovi či S. Beckettovi. Boli to spisovatelia, ktorí boli námetmi jeho literárnych esejí v zborníku *Noten zur Literatur* (1958). Z tohto zborníka (Adorno, 1958) bolo v českej kultúrnej publicistike uverejnených niekoľko esejí (Adorno, 1964, 1966d, 1967b, 1969a). V esejách je množstvo odkazov a asociácií na hudbu, napr. samostatná esej o R. Schumannovi. Do súvislosti s hudbou sa dostávajú aj kontácie s moderným výtvarným umením (V. Kandinský, P. Klee).

Z českých muzikológov to bol zrejme Vladimír Karbusický, kto poznal široké spektrum Adornových, a to nielen muzikologických, textov, ako naznačuje interview s Adornom. Medzi českých muzikológov ktorí v 60. rokoch prekladali do češtiny Adornove štúdie patril aj Ivan Vojtěch. Adornovej knihe *Philosophie der neuen Musik* venoval intenzívnu kritickú pozornosť vo svojich dvoch textoch český marxistický muzikológ Josef Bek (1979) v súvislosti s neoklasicizmom a s Bohuslavom Martinů. U Beka možno predpokladať dôkladnú znalosť obsahu knihy, ale práve Bek (1979 s. 45) sa priznáva v súvislosti s Adornom k mylným záverom, ba neskôr spresňuje, že boli údajne spôsobené „nedostatečnou znalostí konkrétnej situáci v poválečnom Nemecku i samotného Adornova díla kde jsem se soustředil pouze na inkriminovanou kapitolu Stravinskij a restaurace“ (Bek, 1982, s. 77).

V situácii pre 60. roky veľmi typického intenzívneho záujmu o avantgardu, české a slovenské preklady Adornových štúdií považovať za významný muzikologický počín, rovnako ako Adornovo vystúpenie v Bratislave, ktoré sa časovo zhoduje s vlnou intenzívneho, až frenetického záujmu o dodekafóniu a serializmus medzi mladými českými a slovenskými skladateľmi, cez sympatie k týmto kompozičným metódam demonštrujúcimi svoju neochotu podriať sa ideologickému diktátu režimu. Prejavom nonkonformnej atmosféry boli slovenské Smolenické semináre pre súčasnú hudbu v rokoch 1968–1970. K avantgarde a aleatorike sa filozof často vyjadroval veľmi polemicky a kriticky. V Smoleniciach bol v roku 1968 Karlheinz Stockhausen, s ktorým Adorno viedol, rovnako ako s P. Boulezom, vo svojich

¹¹ Do žiadnej inej krajiny socialistického bloku Adorno až do smrti nepricestoval.

textoch polemiky zároveň však o nich vo svojej bratislavskej prednáške hovoril ako o svojich „kranichsteinských priateľoch“. Do Smoleníc prišiel v roku 1969 hudobný skladateľ György Ligeti, Adornov blízky spolupracovník v Darmstadte. V Smoleniciach bol v roku 1969 a 1970 vplyvný nemecký muzikológ Carl Dahlhaus, jeden z Adornových oponentov. Jedným z popredných iniciátorov smolenických seminárov bol Peter Faltin a Peter Kolman. Peter Kolman s Juraj Hatrík boli spomedzi slovenských skladateľov tí, ktorí navštívili Darmstadtské (Kranichsteinské) semináre v polovici 60. rokov, hoci s Adornom sa tam zrejme nestretli. P. Kolman však bol aj účastníkom Adornovej bratislavskej prednášky a diskusie s ním. Zo slovenských muzikológov to bol len Oskar Elschek, ktorý sa s Adornom poznal osobne a má na neho aj osobné spomienky.¹² Ďalšie pokračovanie Smoleníc bolo podľa svedectiev žijúcich pamätníkov režimom administratívne znemožnené (Chalupka 2011), čo bolo výrečným prejavom nastupujúcej normalizácie v kultúre. Aj publikovanie Adornových textov sa po roku 1971, v čase nastupujúcej „normalizácie spoločenských pomerov“, zastavilo. Radikálna zmena situácie v prekladaní Adornových textov a ich recepcii nastala až po roku 1989.

Záver

V 50. rokoch 20. storočia bol Theodor W. Adorno v bývalom Československu prakticky neznámy. Časopisecké publikovanie jeho muzikologických, filozofických, estetických a sociologických textov a ich reflexia v bývalom Československu sa začala objavovať od 60. rokov 20. storočia. Po roku 1971 sa však načas vytratila, hoci muzikológovia Adornovi aj v čase normalizácie sporadicky venovali pozornosť (napr. J. Bek). Namiesto kultúrnej publicistiky nastúpila v 70. rokoch ideologická kritika Adorna z pozícií marxizmu-leninizmu. Česká a slovenská filozofia (marxistická filozofia) začala registrovať jeho dielo – spravidla paušálne odmietavo, výnimočne aj kladne – od 70. rokov 20. storočia. Pre ďalšie rozvíjanie tejto sa nám ako produktívna javí nastávajúca analýza prednášky v Bratislave (1966)¹³, keďže táto rozprava silne rezonuje s Adornovými darmstadtskými prednáškami realizovanými v nemeckej „mekke“ povojnovej avantgardy, Darmstadte. Aj na nej je možné potvrdiť predpoklad, že medzi muzikologickou a filozofickou recepciou Adornovej filozofie a estetiky dochádzalo len zriedkavo ku vzájomnej rezonancii.¹⁴

Literatúra:

- [1] ADORNO, T., W. (1949): *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Verlag J. C. B. Mohr.
- [2] ADORNO, T., W. (1958): *Noten zur Literatur*. Berlin: Suhrkamp.
- [3] ADORNO, T., W. (1964): O fetišovom charakteru v hudbe a regresi sluchu. In: *Divadlo*, 15/1, s. 16–22 a 15/2, s. 12–18.
- [4] ADORNO, T., W. (1965): O niektorých ťažkostiach pri komponovaní v súčasnosti. In: *Slovenská hudba*, 9/8, s. 353–362.

¹² Účastníkom smolenického seminára bol napríklad aj český muzikológ Eduard Herzog, editor zborníka *Nové cesty hudby* (1970) v ktorom bol publikovaný český preklad Adornovej významnej štúdie *Vers une musique informelle*. E. Herzog sa zúčastnil na poslednom, treťom Smolenickom seminári v roku 1970.

¹³ Prednáška realizovaná v Bratislave v bývalej Československej socialistickej republike bola publikovaná pod názvom *Formové princípy súčasnej hudby* (Adorno, 1966b).

¹⁴ Druhú časť štúdie, zameranú na hlbšiu analýzu vybraných textov T. W. Adorna publikovaných v ČSR, plánujeme uverejniť v blízkej budúcnosti.

- [5] ADORNO, T., W. (1966a): Čtyřikrát o kulturním průmyslu. In: *Literární noviny*, 15/20, s. 10–11.
- [6] ADORNO, T., W. (1966b): *Formové principy současnej hudby*. In: *Slovenská hudba*, 10/9, s. 385–391.
- [7] ADORNO, T., W. (1966c): Opera. In: *Divadlo*, 17/6, s. 56–62.
- [8] ADORNO, T., W. (1966d): Pokus o pochopení „Konce hry“. In: *Divadlo*, 17/10, s. 65–73.
- [9] ADORNO, T., W. (1966e): Teorie polovzdělanosti. In: *Orientace*, 1/1, s. 62–71 a č. 1/2, s. 66–75.
- [10] ADORNO, T., W. (1967a): Dnes je možné iba radikálne kritické myslenie. Rozhovor. In: *Slovenská hudba*, 11/9, s. 97–104.
- [11] ADORNO, T., W. (1967b): Pokus o pochopení „Konce hry“ (pokračovanie). In: *Divadlo*, 18/1, s. 67–75.
- [12] ADORNO, T., W. (1967c): Teze k sociologii umění (Věnováno Rolfu Tiedemannovi). In: *Sociologický časopis*, 3/1, s. 421–424.
- [13] ADORNO, T., W. (1969a): Angažovanost. In: *Divadlo*, 20/8, s. 3–13.
- [14] ADORNO, T., W. (1969b): Hudba na provázku. In: *Hudební věda*, 6/1, 92–101.
- [15] ADORNO, T., W. (1970a): Esej ako forma. In: *Romboid*, 5/1, s. 34–42.
- [16] ADORNO, T., W. (1970b): Potíže při chápání nové hudby. In: *Hudební rozhledy*, 23/5, s. 222–228.
- [17] ADORNO, T., W. (1970c): Reflexe o hudební kritice. In: *Hudební rozhledy*, 23/1, s. 29–34.
- [18] ADORNO, T., W. (1970d): *Alban Berg, Anton Webern, Bergovy skladebně technické přínosy*. In: *Hudební rozhledy*, 23/9, s. 401–417.
- [19] ADORNO, T., W. (1970e): Vers une musique informelle. In: E. Herzog (ed.): *Nové cesty hudby. Sborník studií o novodobých skladebních směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha/Bratislava: Edition Supraphon, s. 7–36.
- [20] ADORNO, T., W. (1971): O tradícii. In: *Slovenská hudba*, 15/8, s. 296–302.
- [21] ADORNO, T., W. (1997a): *Gesammelte Schriften, Bd. 8, Soziologische Schriften I*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, Taschenbuch Wissenschaft.
- [22] ADORNO, T., W. (1997b): *Gesammelte Schriften, Bd.18 Musikalische Schriften, V*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag.
- [23] ADORNO, T., W. (1997c): *Gegängelte Musik. Bemerkungen über die Musikpolitik der Ostblockstaaten*. In: *Gesammelte Schriften, Bd.14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, Taschenbuch Wissenschaft, s. 51–66.
- [24] ADORNO, T., W. (1997d): Ohne Leitbild. Über Tradition. In: *Gesammelte Schriften, Parva Aesthetica*, vol. 10, 1. Frankfurt am Mohan.
- [25] ADORNO, T., W. (1997e): Das Altern der neuen Musik. In: *Gesammelte Schriften, Bd.14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, Taschenbuch Wissenschaft, s. 143–167.
- [26] ADORNO, T., W. (2015): *Úvod do sociolóbie hudby*. Praha: Filosofia.
- [27] ANDERSON, P. (1976): *Consideration on Western Marxism*. Thetford, London: Thetford Press, Limited.
- [28] ANZENBACHER, A. (1990): *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

- [29] BEK, J. (1979): Adorno, Stravinskij, Martinů In: *Hudební rozhledy*, 32/11, s. 504–508;
- [30] BEK, J. (1982): *Hudební neoklasicizmus*. Praha: Akademia.
- [31] BOGOMOLOV, A., S. (1978): *Současná buržoazní filozofie*. Praha: Nakladatelství Svoboda.
- [32] BRUMLIK, M. (2019): Theologie und Mesianismus. In: R. Klein – J. Kreutzer – S. Müller-Doohm (et al.): *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, s. 361–373.
- [33] FARMANOVÁ, I., P. (1976): *Ke kritice koncepcí kultury u filozofů Frankfurtské školy*. In: Z. Javůrek – J. Černý – M. Havelka – P. Horák, eds. (1976): *Filosofie a Ideologie Frankfurtské školy (Kritika některých koncepcí)*. Praha: Československá akademie věd, s. 306–307.
- [34] FILIPEC, J., ed., (1967): *Tb. W. Adorno, J. Habermas a L. Friedeburg, Dialektika sociologie. Výbor z prací představitelů tzv. Frankfurtské školy*. Praha: Svoboda.
- [35] FROLOV, I., T., ed., (1982): *Filozofický slovník*. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda.
- [36] HRČKOVÁ, N. (1970): Pamiatke vedca, mysliteľa, človeka. In: *Slovenská hudba*, 14, s. 301.
- [37] CHALUPKA, E. (2011): *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: FF UK.
- [38] JAVŮREK, Z. – ČERNÝ, J. – HAVELKA, M. – HORÁK, P., eds. (1976): *Filosofie a Ideologie Frankfurtské školy (Kritika některých koncepcí)*. Praha: Československá akademie věd.
- [39] KARBUSICKÝ, V. (1966): *Půlhodinka s Adornem*. In: *Hudební rozhledy*, 19/11, s. 323–324.
- [40] KARBUSICKÝ, V. (1969): *K technologii pamfletů v hudbě z let 1948-1952*. In: *Hudební věda*, 6/3, s. 281–311.
- [41] KLEIN, R. – KREUTZER, J. – MÜLLER-DOOHM, S., et al., (2019): *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- [42] KOPČÁKOVÁ, S. (2013): *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí*. Prešov: FFPU v Prešove.
- [43] KRESÁNEK, J. (1994): *Tektonika*. Bratislava: Asco.
- [44] MARŠÁLKOVÁ, M. – DUBSKÝ, I. (1970): Adornova smrt. In: *Sociologický časopis*, 6/2, s. 207–211.
- [45] MOKREJŠ, A. (1969): Co je dialektika? T. W. Adorno: Negative Dialektik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. In: *Sociologický časopis*, 5/6, s. 641–647.
- [46] NOVÁČEK, Z. (1952): *Úvod do estetiky hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo SAVU.
- [47] SIOSTRZONEK, P., (ed.) (2017): *Frankfurtská škola – bibliografie primární literatury v češtině a slovenštině. (Bibliografia do češtiny a slovenčiny preložených textov predstaviteľov Frankfurtskej školy, T. W. Adorna, W. Benjamina, M. Horkheimera a H. Marcuseho)*. Dostupné na: <https://www.academia.edu/33514373/Frankfurtsk%C3%A1_%C5%A1kola_-_bibliografie_prim%C3%A1rn%C3%AD_literatury_v_%C4%8De%C5%A1tin%C4%9B_a_sloven%C5%A1tin%C4%9B_17._6._2017_>
- [48] ŠIMUNEK, E. (1963): *O dezilúzií v nás*. In: *Slovenská hudba*, 5/5, s. 139–141.

PhDr. Vladimír Fulka, PhD.
Ústav hudobnej vedy
Slovenská akadémia vied
martinu@post.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Poznámky k textu – Vnímání textu, (ne)porušení očekávání, recipient vs. autor

Ondřej Krátký; zakarija@seznam.cz

Abstract: The following paper is based on a broad understanding of communication (or the author-text-recipient relation) that considers as text basically anything that has been created within the framework of a cultural interaction by an author and that is perceived by a recipient. The first part of the paper introduces, explains and follows mostly cases in which the author's violations of the recipient's expectations have a communication value, i.e. provoke, in the recipient, a communication effect that matches the author's intentions. In such cases, this effect results as a consequence of an (author-controlled) violation of the communication „cooperative“ principles. This, at the recipient's end, translates into an event of expectancy violation. Each of such violations provokes an arousal in the recipient, which further motivates him/her to search for its cause. Finding this cause, and being “confronted” with the related violation pertaining to it with the norm equals, for the recipient, getting to the meaning of the text, or identifying its communication value etc. As part of the conclusion, a commented scheme is presented which offers a spectrum of possible communication outcomes “positioned” between the predictability of each textual element and the (author's latent) stochasticity of choice. The effort to illustrate all the explained facts results, in the paper, in a rich set of examples stemming from miscellaneous spheres of human activity – from “high (artistic) styles” to rather day-to-day activities, to pop-culture. The objective is to show that the described principles, if not valid in general, permeate at least all forms of interaction.

Keywords: text, expectation, duration, autor, violation, recipient.

Následující studie byla původně součástí většího teoretického výzkumu, v němž jsem se z různých pohledů zabýval komunikační interakcí, vztahem textu a kontextu, vztahem autora textu s jeho recipientem, jakož i dalšími, souvisejícími náměty. Časem se z dané studie vydělila některá samostatnější témata, která si zasloužila zvláštní pozornost – námátkou pasáže týkající se vnímání textu z hlediska délky jeho trvání, konečnosti textu, (ne)předvídatelnosti jeho dalšího pokračování, (ne)akceptovatelnosti textu recipientem apod. I díky těmto jednotlivým zamyšlením jsem se postupně dopracovával k námětu, který – jak jsem zjistil až s jistým odstupem – všechna obdobná témata s větší či menší relevancí prostupuje a spojuje. Řeč je v první řadě o (teorii) porušení očekávatelnosti, či prostě „očekávání“ („expectancy violation theory“, EVT). Jí zprostředkovaný pohled na komunikaci spatřuji jako do značné míry zásadní pro prakticky jakoukoli interakci, v níž funguje text¹ coby médium komunikace mezi autorem a recipientem – a tedy i pro v podstatě jakoukoli interakci či komunikaci mezi dvěma či více subjekty.

S EVT úzce souvisí pragmatismus v pojetí Paula Grice. Pro danou práci jsou zásadní jeho dva koncepty: jím formulované *komunikační zásady* a koncept *implikatury*. První koncept Grice (1989) pojímá jako soubor

¹ Identicky jako v přecházející studii (Krátký, 2018) a podobně jako například Goodman (1996, 2007), Mukařovský (1936, 1966) či Zuska (2001) chápu text v jeho širokém významu, tj. jako veškerý druh (kulturní, zejména – ne však výlučně – estetické) činnosti, který je produkován autorem s cílem vyvolání působení na recipienta – kniha, film, výtvarné umění, divadlo, chování jednotlivce, způsob oblékání, servírování jídla či jakýkoli jiný kulturní akt mající svého původce a adresáta).

čtyř hlavních zásad, jejichž pomocí je autorem tvořen určitý „právě ideální“² text. Porušení kterékoli ze zásad může mít negativní, nebo pozitivní účinek. Negativní účinek se projeví zhoršeným porozuměním či nejasností na straně recipienta, pozitivní účinek se projeví určitým „zefektivněným“ doručením předávané informace, a to od např. nadsázky až po poetický (či jiný estetický) účinek.³ Druhým hlavním konceptem je implikatura (viz Grice, 1981), která je chápána jako vše, co je vyvoditelné z textu *mimo* to, co v něm bylo explicitně řečeno. Nejen z hlediska estetiky lze přitom obhájitelně uvažovat nad tím, zda obě (resp. všechny „tři“) Griceem popsané jevy (tj. komunikační zásady a eventuality jejich porušení, implikatury) netvoří jeden celek odpovídající základnímu komunikačnímu (komplementárnímu) vztahu a) *text explicitně formulovaný* – b) *skutečnosti domyslitelné, dou/opravitelné, vyphývající* apod. Osobně jsem přesvědčen, že to možné je. I na základě toho se domnívám, že výše uvedený soubor Griceových (vzájemně komplementárních) poznatků svou podstatou odpovídá vztahu *očekávání vs. jeho porušení*, resp. *normy vs. její modifikace* (viz Krátký, 2018).

Chceme-li hovořit o vnímání textu na poli estetiky, je nutné věc nejprve zasadit do kontextu oborových konceptů, resp. poznatků formulovaných jejich autory. To jednak pomůže ozřejmit můj postoj ke zpracovávanému tématu, jednak ukáže na další (mezioborové) shody a paralely, jejichž aplikace (i) na poli estetiky může být pro další zkoumání přínosná.

Předmětem mého zkoumání je v první řadě detailnější rozbor (kulturní, resp. estetické) funkce porušení recipientových očekávání, resp. (řečeno Griceovým slovníkem) porušení komunikačních zásad ze strany autora. V souvislosti s tím nejenže uznávám platnost chápání „znaku“ jako určité „všeprostopující“ funkce, objasněné takto Goodmanem (2007), ale, následuje jeho příkladu, nechávám se jím vést napříč nejrůznějšími disciplínami, v nichž se realizuje vztah autor – text (znak) – recipient. Spíš než fakt toho, že pro (nejen estetické) účely autorem „porušený“ text se stává znakem, mě ovšem zajímají hlavně konkrétní aspekty⁴ takového porušení – tedy za jakých okolností a jak k němu dochází, jakých podob mohou taková porušení nabývat, stejně jako kde všude se tomuto jevu vyskytují paralely, a to jak praktické (příklady z praxe), tak teoretické (obdobné poznatky z jiných oborů).

Porušení očekávání spočívá na odchyškách vůči normě, resp. právě „vůči“ normě se takové odchyšky dějí. Zde věřím, že stejně jako jsme mohli „přehlédnout“ povrchové rozdílnosti mezi jinak „svébytnými“ obory či disciplínami pro to, abychom mohli souhlasit s goodmanovským závěrem [v tom smyslu, že komunikace napříč všemi „interakčními disciplínami“ stojí na v nich „funkcionalisticky“ integrovaném znaku (srov. Goodman, 1996, 2007)], lze podobným způsobem pojmout i „normu“: tj. nezabývat se jí v tom smyslu, co (resp. kdy, pro koho, za jakých podmínek apod.) je, či není „normální“, ale v rozumné míře ji abstraktizovat. Stejně jako text působí v (každý jeden) moment (každé jedné) dané textové realizace [resp. „konkretizace“ textu (srov. Ingarden, 1967, s. 13)], „goodmanovským“ znakem vždy *jedenkrát*, je vždy i *jen jedna norma*, na jejímž základě recipient příslušný „text“ v každou jednu konkrétní chvíli přijímá.

² Jde o zásadu stručnosti, pravdy, relevance a zřetelnosti (v orig. quantity, quality, relation, manner); srov. Grice (1989). Recipient by při dodržení všech těchto zásad (tohoto teoretického konceptu) měl dostat právě adekvátní, ideálně komponovaný text. Jinými slovy tak jde o „výrazivem pragmatismu“ popsaný vztah „modelový autor“ – „modelový recipient“ (srov. Grice 1981, 1989).

³ Nejen z literárního, ale i z obecně estetického hlediska sem tematicky dále náleží i jakákoli „vynechání“ ve smyslu Ingardenových (1989) „míst nedourčenosti“ (Unbestimmtheitsstellen) či Iserových (1972) „prázdných míst“ (Leerstellen); jakkoli jejich vzájemná souvztažnost může být relativizována (viz např. Kaplický, 2019).

⁴ Paralely zde spatřuji s ruským formalismem, srov. např. Šklovskij (1917, 1921), Ejchenbaum (1926), jde-li o přístup ke vztahu částí (textu) vůči celku pak strukturálním pojetím v podání např. Proppa (1928).

Shodně s Goodmanem promlouvám o jevech (resp. je chápu) vždy jen ve vztahu k jejich paradigmátům: za zvláštní považují nejen každou oblast komunikace či interakce, ale i každé jedno porušení norem (očekávání, zásad, každou „aktualizace“ apod.), jež se pochopitelně realizuje vždy jen v určitém paradigmatu (resp. se „vůči“ němu vymezuje). Ostatně našel-li Goodman určitý jednotný „element“, s jehož pomocí zpřehlednil fungování (popř. „funkceschopnost“) jednotlivých (a to i zdánlivě výrazně odlišných) paradigmat zejména uměleckého/estetického směřování, nenašel obdobně „univerzální“ principy Grice na poli komunikačním, popř. sociolingvistickém? V antropologii je pak obdobný přístup hledání (na úrovni dílčích elementů možná více- (či vše-stranně) distinktivních, z hlediska obecné funkčnosti celku ale) identických či alespoň velmi podobných principů doménou (zejména s anglosaským světem spojených) funkcionalistů.⁵

Jakkoli sdílím Mukařovského (1966, s. 27–40) pohled na neuchopitelnou povahu normy, resp. její relativnost, je i zde můj závěr podobný: není-li předmětem našeho zájmu kvantitativní sociologická studie, ale do značné míry teoretizující úvaha zabývající se procesy v rámci recipientova vnímání textu (leckdy až na úrovni momentu), není v zásadě nutné přehnaně se snažit normu jakkoli „lapit“ – recipient bude totiž stejně vždy vnímat každý textový „impulz“ svojí normou (a po svém na něj bude také reagovat). Nejde tu tedy o fakt přítomnosti či hledání („estetického“) znaku v jeho obecném smyslu, ale spíš o sledování toho typu změn v rámci onoho „čehosi“ (co je více či méně zástupné povahy – písmeno, barva, tvar, rovnice, zvuk...), co, autorem za tím účelem (do)upravené (modifikované, distortované, případně dokonce vynechané), je s to vyvolat v příslušné části mozku recipienta (autorem) více či méně žádaný (kýžený, očekávaný apod.) druh reakce (tj. v zásadě cokoli od emoce až po /pocit/ porozumění).

To, zda „Panklovi bydleli na Starém Bělidle“ (srov. Mukařovský, 1966, s. 45), tak není v centru mé pozornosti až tak z hlediska „pravdivosti“, resp. toho, zda to je, či není znakem, jako spíš z hlediska funkčnosti a míry, do jaké je nutné jakoukoli tomuto textu předcházející (reálnou, fiktivní) „předlohu“ autorsky adaptovat tak, aby se pro co největší počet recipientů stala co nejvhodnější („nejestetičtější“) odchylkou od (jejich) normy; případně něčím, co se pro co nejbystrostnější zpřítomnění prezentovaného stává téměř až (obecným, jeho, „svým vlastním“...) archetypem. „Možný svět“ je tu (doslova na mikroprostoru) vytvořen (resp.: *možnost možného světa* je zde „využita“) natolik přesvědčivě, že výsledek působí téměř reálněji než jakýkoli „svět“ skutečný: po přečtení dané věty vidíme Panklovy i Staré Bělidlo prakticky hned v téměř jasných konturách.⁶ Snad právě proto jsou podobné „instantně vizualizovatelné“ texty tohoto typu blízky archetypu; ze stejného důvodu jsou takové texty i symboly či „znaky“. Z pohledu mého výzkumného zájmu nejsou však jen jakýmsi co nejobecněji akceptovatelným „znakovým reprezentantem“ toho, co chce autor sdělit, ale především – pro v něm autorem vědomě provedené úpravy – dobře nakonfigurovaným nosičem (médiem, garantem apod.) toho, jak autor zamýšlí, aby jím sdělované na recipienta (za)působilo.

Nejen na relativistickém chápání „normy“ je vidět, že Mukařovský si je vědom jak faktu subjektivního vnímání (a tedy i jedinečnosti každého *procesu vnímání* textu), tak i odlišnosti paradigmat, z nichž se odlišnost norem odvíjí. Zmínuje přitom i větší složitost námětu, kdy anticipuje, že normy se „neadaptují“

⁵ Resp. již také poměrně silně relativizující obecný poznatek tkvící v konstatování, že jsou-li celky (systémy složené z elementů) funkční, je v zásadě lhostejno, nakolik jsou takové systémy (tj. povaha a vzájemná provázanost jejich elementů) shodné, podobné, odlišné či zcela jiné vůči jiným (v dané době míněno zejména „těm, na které jsme /coby obyvatelé „moderního“, popř. „západního“ světa/ zvyklí“).

⁶ Zmínil-li jsme antropologii či sociologii, je dle mého názoru debata o tom, zda „víc“ (v jakémkoli smyslu, tedy včetně poznání a především pochopení) přinese detailní a fakticky přesná studie, či vhodnými „archetypizujícími“ varianty aktualizovaná (byť na stejné téma psaná) beletrie, není zdaleka uzavřená.

pravidelně s tím, jak se mění paradigmaty, ale vždy s určitou setrvačností, resp. Zpožděním (srov. Mukařovský, 1936, s. 36). Pro účely této studie je nicméně opět podstatné především to, co mají všechny jevy společné: tedy fakt, že estetický prožitek má (minimálně jeden) stejný kořen jako záliba v konvenčním „vysokém“ umění, bavení se pop-kulturou či marketingově vyvolaná potřeba uskutečnit nákup – tedy *rozhodnutí se* pro započetí procesu vnímání, které v závislosti na kvalitě, kvantitě, případně sekvenci dalšího „sycení se“ buď přeroste v pokračování, nebo přerušeno vnímání. Tento přístup k tématu, jenž má svůj původ nejen v (americkém lingvisticko-sociologickém) pragmatismu,⁷ ale odkazuje i k antropologickému funkcionalismu,⁸ vychází z přesvědčení, že každé z těchto dennodenních paradigmat – nehledě na jeho „důstojnost“ či „ordinérnost“ – může představovat svébytný, kompaktní celek, který se, je-li v jeho rámci vnímání textu dokončeno, pro zkoumání (estetické) interakce mezi autorem a recipientem (za pomoci textu) stává ekvivalentně důležitým zdrojem příkladů k bližšímu pochopení celého procesu vnímání. Na jedné straně tak zde máme kritiku (mj.) „zappingu“, resp. povrchní, „zappingové“ kultury jako takové Zuskou (jež ovšem není namířena ani tak proti syžetu textů, jejichž vnímání recipienti pouze načínají a nedokončují, jako spíš proti nedokončenému procesu vnímání /příčemž Zuska (2001) se sám v téže publikaci přihlašuje k chápání „estetiky“, resp. „estetického prožitku“ v jeho největší šíři/); na straně druhé pak (z pozic estetiky pojatou) studii Sarkhoshe a Menninghause (2020) zabývající se p(r)ožitkem navozeným („poučeným“) sledováním tzv. „béčkové“ filmové produkce (spočívajícím v tom, že recipienti danou produkci záměrně vyhledávají proto, aby se „sytili“ opakovaným naplňováním svých očekávání /odhadem děje/, umožněným stereotypností syžetů filmové produkce daného typu). Explikační a ilustrativní hodnotu pop-kultury pro nastínění vysvětlovaných jevů (ostatně podobně jako komplexní chápání termínu „estetický prožitek“) v našem prostředí ostatně připomíná již i Zuska (2001). Věřím proto, že příklady zaznamenané nejen z prostředí „oddyhovější“ kultury, ale i ukázky „textů“, jež přináší dennodenní interakce, styly chování či přirozený jazyk jsou nejen názorné, ale lze z nich v mnoha případech činit legitimní obecněji platné závěry.

Jde-li o směřování textu, není možná od věci zmínit jeden drobný poznatek Isera (1994, s. 175), který v pasáži věnované interpretovatelnosti textu vyjadřuje určitou obavu, že užití konotovaného („východoněmeckého“) termínu „Rezeptionsvorgabe“ (dosl. „nadafinování“, popř. /až „doktrinální“ /před-ložení vjemu), tj. text (autora) může budít dojem, že komunikaci textového sdělení vůči recipientovi si nelze představit jinak, než jako „Einbahnstrasse“ (Iser, 1994, s. 176), tj. „jednosměrku“. Iserovy pohnutky lze pochopit, stejně tak lze však tvrdit, že po „technické“ stránce je vnímání každého hotového (tj. „k dispozici před-kládaného“) textu jako „Vorgabe“ zcela legitimní. Nebo snad budeme (či ji z naší strany možné) autorův text ještě *před jeho* recepcí měnit?⁹ Ve stejném duchu lze říci, že každá recepce textu je v každém konkrétním momentě (směrem ke každému konkrétnímu recipientovi) opravdu „Einbahnstrasse.“ Nebo je snad možné, že by jí (alespoň z fyzikálního hlediska) mohla nebýt?

S již zmíněnými ruskými formalisty nacházím paralely v tom, že (nejen) umění (ale i text jako takový /resp. konání autora směrem k jeho tvoření/) chápu jako (strategický) „nástroj“ (viz Školovskij, 2017),¹⁰ s jehož pomocí je autorem realizována řízená „změna“ ztělesněná právě výsledným „textem“. Při opětovné troše abstrahování (příčemž s vědomím toho, že princip, o němž nám jde především, je stále jeden a ten samý)

⁷ Kromě Gricea například N. Chomsky, J. Fodor či M. Halliday.

⁸ Kromě Malinowského např. zakladatel americké funkcionalistické školy F. Boaz, dále A. Radcliffe-Brown či E. Evans-Pritchard.

⁹ Zde jde mj. i o zásadní (námetový, myšlenkový) spor Eca s Ingradenem (či později právě Iserem), resp. konflikt přístupů strukturalistického a hermeneutického, jak ukazuje Bolech (2011).

¹⁰ V ruském originále „prijom“.

pak formalistická „defamiliarizace“ (viz Šklovskij, 2017)¹¹ může být vnímána nejen jako jedna z forem nedourčenosti, ale i jako „nedourčenost“ sama. Zájem formalistů především o „strategické“ aspekty (tvorby) textu představuje pak v zásadě (předválečný) „autorský protipól“ pozdější (poválečné) „zájmové preference“ (nejen) literární a estetické teorie o „stranu“ recipienta.¹²

Kde já vidím „pouhou“ (nebot' opět abstrahovanou, a tedy zdánlivě obecnější) „subjektivní normu“, tam Jauss (1994) rozlišuje několik typů očekávání; shoda nicméně panuje na předpokladu (resp. míře) „zkušenosti“, popř. zkušenosti dosavadní – přičemž nasnadě je, že i sebelepší autorský odhad recipienta se ve výsledku vždy střetne se subjektivnem. V této souvislosti Adorno (2019, s. 240) na jedné straně konstatuje, že „všechna umělecká díla včetně afirmativních jsou polemická“ (čímž celý řetězec /autor/ proces tvorby – text – proces vnímání /recipient/ elegantně „kompaktizuje“ do skutečné /nejen/ „estetické“ teorie), na druhé straně (2019, s. 242) dodává, že „umělecké dílo je procesem zejména ve vztahu celku a částí“. Jak myšlenku dále rozvíjí, (ne)přímo ukazuje, že za každým potenciálním (recipientským) interpretačním dramatem stojí jedna pevná (autorem stvořená) konfigurace. Jsem přitom přesvědčen, že za účelem pochopení působení textu na recipienta má smysl se nadále plně zabývat i touto vnitřní stavbou textu, resp. co do strukturálního pojetí nadále vnímat text jako integrální, svébytný (až „výsostný“) celek.

Právě ve struktuře textu, v jeho konfiguraci, jsou totiž zakomponovány (nezbytné „technické“) elementy všech (řízených) autorských změn, s jejichž strategickým uvážením autor svůj text staví a je tak za tímto účelem do textu vkládá. Všechna tato pragmatická (tj. vědomá, řízená) „porušení“ (recipientských) očekávání mají v naprosté většině případů komunikační hodnotu. Právě s vědomím této hodnoty jsou autorem i koncipována a následně aplikována. V tomto svém „strategickém“ záměru tak autor v zásadě rozhoduje o tom, zda v recipientovi vyvolá a) určité zklidnění a uspokojení (které se dostaví díky dojmu nerušeného plynutí textu /majícího svůj základ v naplňování recipientských očekávání od daného textu, tj. ze strany jeho autora/), nebo naopak v příjemci jím produkováného textu vyvolá b) vzruch, který je způsoben (resp. je důsledkem) autorem do textu vhodně vložených neočekávatelností (majících svou /daný vzruch způsobující/ překvapivostí upozornit na významnou komunikační hodnotu, kterou nesou či k ní odkazují). Toto ukazuje, že s integrací „griceovského“ pragmatismu je EVT pochopitelná úplněji, zároveň je takto schopna nabídnout podstatně ucelenější pohled na celé spektrum komunikačních situací, variant a interakcí.

Jak jsem již uvedl, jsou společným jmenovatelem všech těchto témat úvahy nad „přirozenou“ výchozí osou pro jakékoli (ne)porušení (očekávání) – tj. „normou“ (standardem, normalitou apod.). Autorskou projekcí normy, s níž také pracuje každý „modelový autor“, který se spoléhá na objem recipientských znalostí (jeho „normální“ fundovanost, objem znalostí, kompetencí apod., tj. na „modelového“, resp. „implicitního“¹³ čtenáře), je pak již uvedený pragmatismus, resp. pragmatický přístup ke tvorbě textu. Ten – zjednodušeně řečeno – na jedné straně velí (či doporučuje) autorovi nekonat jakoukoli akci (v rámci mluveného textu tedy „mlčet“; v psaní „vynechat“, „neuvádět“ apod.) kdekoli, kde je důvod se domnívat, že by danou informaci recipient již mohl mít či si ji úspěšně domyslet; mluvit namísto mlčení by se v takovém případě dalo považovat až za porušení očekávání (resp. „normy“) – podobně jako použít kdekoli jakéhokoli textového elementu, který je „neočekávaný“ (ať již obsahově, formálně, stylisticky, zvukově či jakkoli kvalitativně jinak).

¹¹ V ruském originále „ostraněnie“.

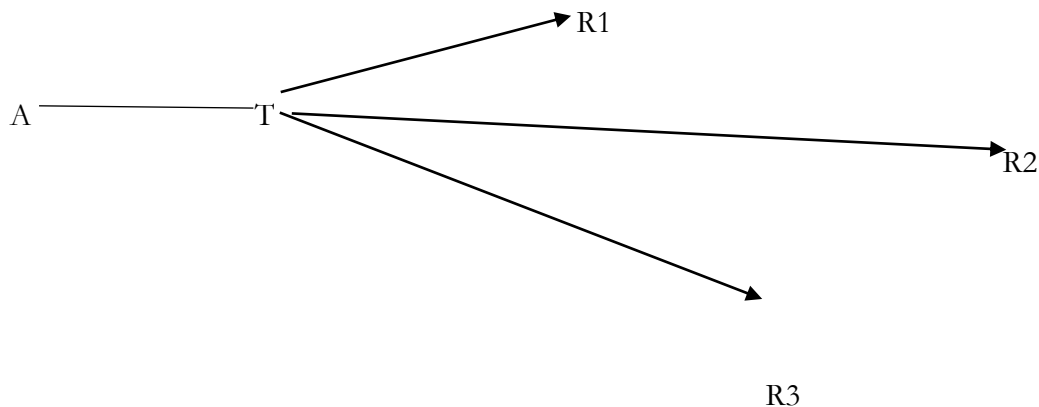
¹² Přičemž nabízející se námět, nakolik jde ve finále „jen“ o dvě strany té samé mince, si na tomto místě rozvádět nedovolím.

¹³ Iserův (1972) termín „impliziter Leser“.

To nás pak opět vrací zpět k EVT, zároveň ukazuje, nakolik všudypřítomná, ale i nezastupitelná role EVT v komunikaci je. Pokusíme-li se totiž s jejím pochopením podívat na komunikační výměnu očima nejen recipienta, ale i autora, můžeme náš zážitek z komunikace i její analýzu výrazně zlepšit – a to nejen tím, že lépe porozumíme některým autorským „strategickým“ komunikačním tahům, ale i tím, že jinak zdánlivě překvapivým, nelogickým či jiným způsobem „neočekávaným“ autorským rozhodnutím budeme nakonec schopni přisoudit náležitou komunikační hodnotu.

Autor, text, recipient

Předání informace od autora textu k jeho recipientovi je podstatou komunikace, na daném principu stavící informační výměna pak podstatou interakce. Za základní událost v rámci obou považují *realizaci textu* (v přirozeném jazyce pak „řečovou epizodu“, *speech act* atp.). Realizací textu rozumím každou situaci, kdy text produkován autorem je nějakým způsobem vnímán recipientem [srov. mj. Ingardenova (1967) „konkretizace textu“].¹⁴ Textová realizace je započata a) tvorbou textu ze strany autora a ukončena b) vnímáním daného textu recipientem. Textová realizace trvá do té doby, dokud je text produkován autorem vnímán recipientem. Počet textových realizací pro každý text je vždy takový počet, jaký je počet recipientů daného textu. Protože počet recipientů každého textu je teoreticky vždy neomezený, je stejně tak teoreticky neomezený i počet možných textových realizací. Zatímco text je produkován autorem vždy jednorázově, originálně a arbitrárně, je každým recipientem vnímán vždy různě. Chápeme-li tedy realizaci textu jako osu *autor – text – recipient*, probíhá pak každá realizace textu samostatně, je vždy originální a odlišná. Graficky to lze znázornit přibližně takto:



Kdy „A“ je „autor“, „T“ je „text“ a „R“ je „recipient“; následně $(A - T - R1) =$ jedna realizace, $(A - T - R2) =$ druhá realizace, $(A - T - R3) =$ třetí realizace atp. – teoreticky do neomezeného počtu realizací (názorně lze vidět např. u knihy /čtena v různých časech různými čtenáři/ či filmu /sledován ve stejném či v různých časech různými diváky/).

Novou, nezávislou realizací textu tak je i zhlédnutí či přečtení „stejného“ textu „stejným“ recipientem, a to proto, že do takové interakce vstupuje recipient vždy v jinou dobu, za jiných okolností, s novým objemem

¹⁴ V Ingardenově pojetí nejde v případě termínu „konkretizace textu“ pouze o vnímání, ale již o individuální „pochopení“ (či „uchopení“) vnímaného textu, tj. doplnění samotného (fyzicky, smyslově) do dané chvíle „navnímaného“ textu o vše, co každý individuální recipient takového textu považuje k příslušnému vjemu daného textu za vhodné doplnit (srov. např. Ingarden, 1967, s. 13).

znalostí apod. Celkově (tj. jak ve svém načasování, tak v celkovém kontextu) tedy jde o objektivně vždy zcela jinou situaci. Tyto situačně podmíněné rozdíly, s nimiž jednotliví recipienti vnímají ten samý text, jsou proto ve výše uvedeném grafu (v rámci ilustrativní přibližnosti) reflektovány různě umístěnými pozicemi recipientských částí takových realizací (rozdílný čas, kdy se k textu recipienti dostávají, různou perspektivu, kterou ze svého pohledu k textu a autorovi zaujímají, podobně jako zaujímá různou perspektivu autor k nim atp.).¹⁵

Text není v této úvaze předmětem lingvistického zkoumání, není proto chápán jako celek existující osamoceně a izolovaně; text existuje jen tehdy, pokud je (kromě toho, že je produkován) vnímán. Je-li vnímán, má vždy určitou délku trvání. Mám-li vyjít z výše uvedeného vymezení realizace textu, lze pak tuto délku vymezit jako dobu trvání textu produkovatého autorem do té chvíle, než dojde k jakémukoli jeho přerušení ze strany recipienta.¹⁶

Takové chápání vyplývá z jednoho hlavního předpokladu – recipient nebude mít potřebu přerušovat jen takový text, který na něj bude působit akceptovatelně. Všestranná přijatelnost autorova textu recipientem je tak hlavním kritériem toho, aby text mohl nerušeně pokračovat ke svému přirozenému konci. O tom, do jaké míry se tak reálně (ne)stalo, pak vypovídá délka každé jedné „komunikační události“, resp. doby *od počátku až do konce* vnímání každého realizovaného textu – tj. délky každé jedné *realizace textu*.

Ukončení realizace textu přichází buď s ukončením tvorby textu ze strany autora (ukončení očekávané, nebo předčasné, přerušeni apod.), absencí recipienta (chybí základní element interakce), či s příchodem textu recipienta (recipient se stává autorem). Délka každé realizace textu je tedy různá – na jedné straně je zde rychlé střídání jednotlivých realizací textů v konverzaci, na straně druhé dlouhodobější či dlouhodobé souvislé působení jednoho textu na recipienta, např. u koncertu, filmu či knihy (zejména je-li čtena tzv. „jedním dechem“) atp.

Autor, tím jak sleduje individuální cíle, zčásti každým svým textem zanechává v kontextu subjektivní otisk, zčásti jím posiluje „sdílené“, objektivní instituce, kterých pro realizaci textu využívá.¹⁷ Svůj text tak autor tvoří vždy určitou kombinací *imitace* (co nejpřesnější respektování pravidel, vzorů, norem atp.),¹⁸ *aktualizace* (drobné odchylky, přes které lze stále přesvědčivě identifikovat normu, systém či paradigma, k nimž se

¹⁵ Pro způsob zaujímání různých perspektiv při/pro vnímání textu, resp. jeho „nahlížení“ srov. Ingarden (1967, s. 133–139); popř. pro analýzu (zejména) estetického recepčního procesu pak Jauss (1982).

¹⁶ A to i (v případě běžné konverzace) například otázkou vyvolanou nejasností, případně odchodem z kina v reakci na některou z filmových scén apod. V estetické rovině srov. mj. (nejen) Adornovo (2019) chápání pojmů „nezainteresovanost“ či „odstup“ coby základních „konstituentů“ estetického vnímání.

¹⁷ Běžně se tak děje u všech základních elementů jím produkovatého textu (např. hlásky v rámci přirozeného jazyka, charakteristické tahy při malování v určitém stylu, základní taneční pohyby atp.); méně pak u celků, které jsou či by měly nebo mohly z těchto elementů být složeny (styl, chování atp.). Zatímco nejmenší elementy je pro autora poměrně přirozené, „snadné“ a především žádoucí uchovat ve víceméně „stejně“ podobě (málokdo je chce neimitovat), jsou vyšší celky (individuální texty, promluvy) ze své podstaty dynamičtější proměnné.

¹⁸ Imitace (určitého nejnütějšího, alespoň minimálního objemu) některých již existujících, funkčních kulturních „textů“ (resp. vzorců, pravidel, skladebných částí vyšších celků apod.) je základním předpokladem srozumitelnosti. Takové texty (resp. skladebné části toho, co je běžně chápán jako „text“ – tj. slova, hlásky, případně noty, základní tahy, čáry, pohyby apod.) jsou elementy jakékoli interakce. Imitace tedy tvoří nejčastější jev v rámci interakce; zatímco výtvarné dílo je unikátem, který nemá smysl (pro dosažení uměleckého účelu) napodobovat a jehož prostřednictvím se umělec snaží „jinou cestou“, resp. „oklikou“ sdělit něco, co by teoreticky mohl sdělit i slovy, je řečový element (slovo, hláska, resp. alofon atp.) kolektivním „uměleckým“ dílem (resp. produktem „lidové tvořivosti“), jež pozbylo autorství, které se nikdo nesnaží zpochybnit a které každý „ochotně“ napodobuje (a to nikoli pro umělecký účel, ale pro schopnost vyvolat právě tu asociaci, která je s ním, jak je „obecně známo“, spojována).

text/autor hlásí, vztahuje, popř. vůči kterým se dílčím způsobem vymezuje),¹⁹ popřípadě *re-invence* (tj. modifikace podstatných rysů norem či pravidel, popř. popření, resp. zásadní změna paradigmatu atp.).²⁰

Autor se před tvorbou každého svého textu rozhoduje, do jaké míry se (vzhledem k okolnostem, svým cílům či jiným kritériím) bude v jeho rámci držet jak určitých „obecných“ norem, tak jím odhadovaných, resp. předpokládaných recipientových očekávání. Na konečnou podobu jím tvořeného textu tak má zásadní vliv jeho vyhodnocení (okamžitého, resp. proměnlivého) kontextu, který se mu (aktuálně) předestírá a v jehož rámci autor svůj text tvoří (tj. situace, okolnosti, symboly použitelné pro realizaci textu, ale také osobnost recipienta či recipientů, jejich dispozice, schopnosti, možnosti a limity pochopení atp.).²¹

¹⁹ „Aktualizaci“ (či „inovaci“) coby mezistupeň mezi „imitací“ a „re-invincí“ chápu jako formální změnu, které ze své podstaty už sice není čistou nápodobou původního vzoru, zároveň ale ještě nevykazuje tendence ke změně stávajícího (či „inauguraci“ nového) paradigmatu. Aktualizace představuje drobnější modifikaci sloužící k čemukoli od přesnějšího nadávkování autorské interpretace reality (zdrobnělina, zdvořilostní opis či volba různých gramatických vazeb, časů, způsobů atp.) přes vymezení se proti původní předloze (parodie, ironie) po esteticky modifikovanou interpretaci původní předlohy či myšlenky (umění). Aby byl jakýkoli text (či jeho část) aktualizován (tj. parafrázován, modifikován, parodován atp.), musí být (zde nejčastěji prostřednictvím svých předchozích použit) dostatečně „zažitý“ (resp. známý, jasný, jednoznačný, častokrát opakovaný atp.): aktualizace je totiž vždy přímo závislá na entitě, vůči níž se svým („aktualizujícím“) způsobem vymezuje, resp. je přímo závislá na tom, že recipient spolehlivě pochopí paradigma, vůči jehož normě se (právě pomocí aktualizované entity) autor aktualizace vymezuje. Formy mohou být různé, např. účelová volba méně časté varianty (např. „I'm loving you“ místo „I love you“) při zachování pravidel paradigmatu, v němž je realizována; karikatura (zvýraznění jednoho či víc rysů za paralelního odkazu pomocí ostatních rysů či celkové konfigurace na entitu, které je karikována); parodie – určitými rysy je dáno avízo či odkaz na „základ“, vůči němuž se pak parodický text ve svých odchylkách vymezuje; je na diskusi, zda případně aktualizace foneticko-morfologické povahy, které se postupně staly normou, mohly stát i u vzniku gramatických pravidelností, nejnázorněji flexe, tedy včetně skloňování – viz např. změnu „základního“ tvaru latinského slova schola na (jen velmi lehce „aktualizovaný“) tvar scholae; již tato (nejelementárnější, minimální) změna dodává původnímu, „neutrálnímu“ tvaru další význam (genitivu, resp. přivlastnění; popř. plurálu apod.).

²⁰ Za „re-invincí“ („změnu paradigmatu“) pokládám originální způsob autorova výběru a vázání elementů textu, který po formální stránce nemá „precedens“ (v doslovném slova smyslu, tj. typologického „předchůdce“) a tím, jak je (je-li) postupně akceptován (a dále imitován) vytváří nové svébytné paradigma s vlastní normou. Tento princip (= kvalitativní změnu) lze teoreticky předpokládat na všech úrovních, je však nasnadě, že čím blíže jsme elementárním prvkům systému, tím menší je šance na prosazení, resp. obecnou akceptovatelnost nového elementu (= těžko lze např. prosadit novou hlásku); na druhé straně snadněji jsou akceptovatelné a prosaditelné komplexnější (kulturní) celky, tj. kombinace elementů a nižších celků; originální výstavba textu či uměleckého stylu se snadněji stane předlohou pro další imitace. Kulturní „dopad“ („impakt“) takových re-invenčních textů je zřetelně vidět na vystoupeních reformátorů, revolucionářů, proroků či u jiných (nejen kulturních) re-inventistů. (Není tu bez zajímavosti, že v kontextu vývoje lingvistiky vzpomíná Jackendoff na počátky prosazování generativní gramatiky, když říká, že „pokaždé když jsi /v té době/ promluvil, tvořil jsi dějiny“; viz Language, consciousness, culture (Jackendoff, 2007, s. 25). Jackendoff tím ukazuje, jak „neorané pole“ bezprecedentních stavů přináší s každým novým precedentem /a leckdy i v rychlém sledu/ i nové paradigma /v tomto případě „výzkumu“, „metodiky“, „teorie“ atp./). Na poli estetiky s aktualizacemi, resp. změnou, slovy Zusky (2001), „artefaktuálního rámce“ programově pracovali mj. ruští formalisté; viz např. Šklovskij (1917) či Ejchenbaum (1925).

²¹ K tématu autorského vyhodnocení recipienta viz např. Iser (1972), Eco (1979, 1990, 1997) či Ingarden (1967, 1989). Zároveň lze předpokládat, že čím víc souběžných paradigmatických úrovní realizovaných ve stejném čase text má (např.: forma prezentace, místo, hlas, gesta a oblečení, popř. intonace a hovor, popř. zpívaný text a show atp.), tím roste potenciál jeho „impaktu“ na recipienta. Zároveň se však zvyšují nároky na všestrannost autorových kompetencí a jeho schopnost synchronizace jednotlivých textů; úměrně tomu vzrůstá i pravděpodobnost odmítnutí takového výsledného „multidimenzionálního“ textu ze strany recipienta kvůli nenaplnění očekávání v rámci byť jednoho z paradigmat (textů v rámci multidimenzionálního celku), podobně jako se v případě specifických multidimenzionálních textů může různit velikost recipientské komunity. Texty takto fungující (pop-kultura, atp.) disponují vždy do určité míry kalkulem a určitým populistickým nádechem, v němž se odráží obeznamenost s tím, co „lidé chtějí“; texty jsou vystaveny tak, aby „zasáhly co největší okruh recipientů“. Eco (1979, s. 144–172) se v podobném duchu vyjadřuje o spisovatelském stylu autora „bondovek“ Iana Fleminga, kdy podle něj: „Fleming writes well, in the most banal but honest meaning of the term. He has a rhythm, a polish, a certain sensuous feeling for words. That is not to say that Fleming is an artist; yet he writes with art“. Dost možná právě této kombinaci – tj. schopnosti vzbudit ve

Jak jsem nastínil již dříve (viz. Krátký, 2008), při samotné realizaci textu se jeho počátkem autor obvykle přihlásí k určitému paradigmatu, „stylu“, popř. se v něm „ocitne“ v důsledku jednoho či (většinou) vícera (kulturních) antecedentů²² (např. hudebník na pódiu v rámci koncertu, jehož program je dopředu připravován a v rámci propagace zveřejněn). Daným přihlášením, („avízem“) umožní autor recipientovi zařadit si autorem produkovaný text do určitého paradigmatu; jakmile recipient avizované paradigma rozpozná, iniciují se v něm relevantní očekávání, jakož i hodnotící kritéria.

S narůstající, resp. ubíhající textovou realizací (resp. s elementy, které „text“ vytváří pro své vlastní další pokračování, popř. antecedenty danými kulturní konfigurací, v níž autor textu, který je z povahy dané konfigurace od autora očekáván, operuje) narůstá autorův závazek naplňovat v rámci svého textu očekávání recipienta: tj. především udržovat vyrovnanost textu, zachovávat adekvátní míru jeho předvídatelnosti (popř. srozumitelnosti, „čitelnosti“ apod.) a v neposlední řadě ukončit text ve chvíli, kdy je k tomu (jak na základě všech jeho doposud realizovaných částí, tak na základě relevantních norem a zvyklostí, ale i odhadovaných očekávání recipienta a míry saturace jeho očekávání) vhodná chvíle.

Recipient v průběhu textu naopak provádí neustálé vyhodnocování v rámci jemu nabízených paradigmat, sleduje míru (ne)dodržování a (ne)plnění svých očekávání, vyhodnocuje míru předvídatelnosti autora i srozumitelnost a jasnost textu jako celku. V případě kladného vyhodnocení (akceptovatelnosti) nechá autora jeho textovou realizaci dokončit v jím původně plánované délce. Naproti tomu při („pozitivní“) či („negativní“) diskrepanci ji jedním z více způsobů (potlesk, smích, otázka, vlastní text, vytvoření situace A - - - 0 atp.) přeruší. Situaci lze ilustrovat následovně:

	Počátek	Střed	Konec
A	úvod, nastolení paradigmatu, normy (běžné či „vlastní“)	snaha k adherenci k tomu, co bylo „avizováno“ pomocí úvodu	na základě precedentů postupně narůstající „závazek“ text dokončit
----- TEXT -----			
R	seznámení se, možnost rozhodnout se, zda nabízené paradigma a norma jsou přijatelné	kontrola autorovy adherence k normě, tj. míře naplnění recipientových očekávání získaných díky antecedentům, popř. vyrovnanosti jeho textu atp.	nechá autora tvořit text do té doby, dokud plní jeho (vícerá) očekávání; jinak přeruší, resp. ukončí

čtenáři umělecký dojem za souběžné naprosté srozumitelnosti a zábavnosti – vděčí Flemingovy bondovky za svou popularitu.

²² Tj. určitých systémových pre-determinant veškeré další „textové morfologie“, resp. (s využitím Chomského terminologie) textových „anafor“; popř. (zde a dále v této studii) „pre-determinanty“ každé příslušné realizace textu.

Text má za „normálních okolností“²³ tendenci být konečný, resp. mít omezený rozsah a spět ke svému konci. Toto svou povahou odpovídá Griceově zásadě co největší stručnosti (resp. adekvátního rozsahu) textu (viz. Grice, 1989). Za normálních okolností se tak s ubíhajícím textem (resp. probíhající realizací textu, popř. tím, jak text spěje ke svému konci) rovněž zmenšuje rozsah spektra elementů, které jsou recipientem (vzhledem jeho k průběžně upřesňovaným očekáváním) akceptovatelné, a z něhož tedy může autor vybírat.

Teoreticky lze připustit (a představit si), že každým okamžikem textu čelí jeho autor dvěma (latentním, nicméně hypotetickým) extrémním volbám: buď a) produkovat každý další element textu vždy *zcela libovolně*, nebo b) neprodukovat *zcela nic* (mlčet, být zticha apod.). Zatímco literární text má díky formě své prezentace (je postupně připravovaný, nedává sice možnost „podpůrného“ vyjadřování jako například gestikulace, nicméně skýtá možnost téměř „nekonečných“ úprav a oprav, apod.) častokrát solidní šanci být blízek skutečně „modelové“ podobě, praktická komunikace se realizuje za podmínek podstatně odlišných (bez „přípravy“, v reálném čase, s omezeným prostorem na „korektury“ či „cizelaci“ apod.). V praktické komunikaci jsou ovšem oba tyto extrémy (včas) omezovány (a „na pravou míru“ uváděny) jak širším (objektivním) kontextem, tak (více či méně subjektivními, resp. „osobními“, „vlastními“) precedenty, které autor vytvořil svým dosavadním textem (včetně jeho vlastních předešlých textů), resp. „antecedenty“²⁴, jež (daný autor) respektuje, dále posiluje či spoluvytváří tím, jak v jejich rámci daný text tvoří. Všechny tyto vlivy významným způsobem předurčují jím tvořený text (resp. jeho základní či hlavní rysy) častokrát již dlouho před tím, než s jeho tvorbou autor vůbec začne.

Tím, že autor tvorbu textu zahájí a následně v ní dál pokračuje, tyto antecedenty dál početně navršuje, popř. je tím i (postupně) kvalitativně posiluje, resp. (valenčně, konotačně apod.) „ukotvuje“. Úměrně tomu dál omezuje rozsah spektra elementů, z nichž může pro další tvorbu svého textu vybírat. Tímto způsobem zásadně omezuje (a postupně až prakticky zcela eliminuje) jakoukoli „libovolenost“ či „nahodilost“ stran (použití) každého dalšího elementu svého textu. Čím víc se pak jeho text blíží ke svému konci, tím méně je každý další element takového textu libovolný, resp. o to víc je předvídatelný.

Tak v případě jednoduché věty: „*Petr prodal svůj dům*“ (a za předpokladu, že jsme v prostředí, kde existuje jak a) povědomí o významu jednotlivých slov dané věty i o stavbě a smyslu případné věty celé, tak i b) očekávání, že do takového prostředí přichází autor, který má schopnosti a vůli být ve svém projevu blízek normě), může recipient poté, co autor pronese první slovo, tj.: „*Petr*“, na základě své zkušenosti (tj. jak všech jím do daného okamžiku navnímaných textů, tak kontextu dané situace a dalších indicií) pro začátek počítat s tím, že se autor velmi pravděpodobně chystá dodat nějaké pokračování. Tím, že prvním elementem jeho textu bylo slovo „*Petr*“, se rozsah spektra pro výběr dalších slov sice zmenšil, ne však příliš výrazně. Stále může následovat téměř libovolné slovo (pravděpodobně jsou eliminována cizojazyčná slova, dále slovo *Petr* /nebude-li tedy autor mluvit o někom, kdo se jmenuje „*Petr Petr*“ atp./, popřípadě podstatná jména atp.).

²³ Např. chování autora respektující normy relevantní k příslušné interakci, za splnění předpokladu „kooperativity“ účastníků interakce apod. Stále přitom samozřejmě platí poznámka z úvodu textu odkazující na vědomí si relativnosti „norem“, a tedy nutnosti jejich abstrahování, resp. nemožnosti jejich jasné identifikace (viz například Mukařovského komentář k normě a jejímu porušení v rámci poezie a poetického jazyka, jak jej cituje Iser (1994, s. 146).

²⁴ Zde a dále v textu chápáno nejen jako řídicí lingvistický prvek, na nějž je dále v textu odkazováno, ale ve zobecněném („nejobecnějším“) slova smyslu – tj. jako pravidla, paradigmatata apod., jimiž je další pokračování textu predeterminováno, jimiž se řídí, a tedy k nim i odkazuje. Více k původu a (lingvistickému) významu termínu viz např. Crystal, 1997; Carnie, 2002 popř. Büring, 2004.

Bude-li druhým slovem „*prodat*“, lze na základě valenčních dispozic slova „*prodat*“, kombinovaných s předpokladem autorovy vůle i schopnosti držet se norem (což se v textech obvykle projevuje dodržováním aktuálního jazykového úzu – tj. gramatiky, syntaxe atp.) dříve či později předpokládat výskyt předmětu ve 4. pádě (akuzativu).

Tím se rozsah libovольnosti opět zmenšuje. Narůstá sice možnost vložení adverbia (*včera, před rokem*), dativu (*Milanovi, sousedovi* atp.) či jiného typologicky vhodného elementu, výrazně se ale zredukovalo celkové spektrum těch výrazů, které může autor použít za předpokladu, že si přeje, aby v recipientovi nadále přetrval pocit autorovy adherence k normě (resp. paradigmatu, k němuž se počátkem textu přihlásil a v němž se v průběhu svého textu nadále pohybuje či se o to snaží).

Zatímco před začátkem tvorby textu byl celkový „rezervoár“ výrazů, které měl autor na výběr, teoreticky neomezený, je daný rezervoár již po několika málo textových elementech (zde: dvou slovech) o poznání omezenější. Následuje-li po slově „*prodat*“ slovo „*svůj*“, bude výběr redukován opět o něco víc – velmi pravděpodobně bude dalším textovým elementem jméno, bude v akuzativu, půjde o maskulinum, které bude neživotné atp. Po něm velmi pravděpodobně přijde konec věty, případně bude něco málo doplněno.

Na tomto prostém příkladu [který je určitým kulturně-lingvistickým zobecněním teorie vázání (viz. např. Buring, 2004; Horrocks, 1987; Chomsky, 1982 a i.)], se snažím ukázat, jak se autor již jen tím, *jak* či *za jakých okolností* svůj text započal, dostal do komplexní sítě (kulturních) závazků (kterou, kromě nutnosti respektovat její hlavní pravidla, má nicméně kdykoli možnost spoluvytvářet, modifikovat či měnit). V případě, že chce těmto závazkům dostát, znamená to ve většině případů respektovat pravidla, která odpovídají takovým očekáváním, která v recipientovi, svého textu vzbudil tím, že svůj text uvedl právě takovým avízem, které zvolil (např. odkazujícím na určité paradigma, implikujícím určité významy či vyvolávajícím některé asociace apod.), popř. tím, že vstoupil do konfigurace určitých okolností, čímž de facto přijal zodpovědnost za očekávání, která taková (zejména pak komplexnější) konfigurace (popř. okolnosti charakterizující svou konstelací určitou entitu jako autora) v recipientovi vzbuzuje.

V každém tematickém okruhu je výskyt určitých výrazů (konceptů) více či méně pravděpodobný a účelný, a je proto obvyklé určité výrazy (resp. obraty, slovní spojení, jejich kombinace apod.) v nějaké formě a na nějaké kvalitativní nebo kvantitativní úrovni jak a) očekávat („role“ recipienta), tak b) použít (role autora). Obdobné principy lze vysledovat v rámci kulturních textů obecně, stejně jako v jakýchkoli dalších oblastech, disciplínách, resp. systémech (z logiky věci) předpokládajících podobné nebo i (univerzálně) shodné tematické zaměření, pohled či vnímání. Lze tak předpokládat, že například při setkání tří lidí by měla zaznít alespoň šestkrát nějaká realizace konceptu pozdravu, popř. návaznost realizace určitého rituálu na tu či onu (více či méně vysledovatelnou systémovou) determinantu, resp. (kulturně podmíněnou) sekvenci (např.: *vítejte – odložte si – posaďte se – co vám nabídnu?* a pod.).

Uplatnění podobného principu lze dále pozorovat v případě označení jevů, jež vznikla jako důsledek výběru z nabídky, která již „byla k dispozici“. Lévi Strauss takovou eventualitu ilustruje popisem vzniku francouzského pojmenování brambory (*pomme-de-terre*) (viz. Lévi-Strauss, 1963, s. 90–91).²⁵ Jackendoff v „*Language, consciousness, culture*“ v pasáži „*Making coffee*“ nastiňuje obdobný „výběr z (nabízejících se) proměnných“, chápaný zde jako „*schopnost využít nabytou znalost (či „dovednost“: v orig.: „artifact knowledge“)*“

²⁵ Lévi-Strauss (1962) dobře demonstruje danou myšlenku v jedné z pasáží, kde polemizuje, zda francouzský výraz „*pomme-de-terre*“ vznikl (či mohl vzniknout) i jako výsledek „prostého“ výběru z vícera (nabízejících se, kombinačních apod. – pozn. autora) možností [či takový výběr svou formou představuje atp., dosl. „*nebyl předepsán, ale existoval jako možné řešení*“ (s. 90)].

v *propracovaných sekvencích jednání (chování)*“ (Jackendoff, 2007, s. 123–130);²⁶ snad jen s tou drobnou odlišností, že danou akci analyzuje nikoli od jakéhosi „prvopočátku“ či „bodu nula“ (tj. se vzetím do úvahy možnosti teoreticky libovolného výběru z potenciálně neomezených možností), ale sleduje ji až od chvíle, kdy je již ve stadiu *za rozhodnutím* připravit kávu tradičním, „konformním,“ normálním způsobem (co Jackendoffa zajímá, je totiž spíš sled a kombinace již vybraných klíčových elementů dané akce). Při dalším komentáři – snad máje na paměti vždy přítomný subjektivní rozměr, unikátnost a originalitu každé (takové, podobné) akce; zároveň nicméně dodává, že „*existuje značná diskrepance mezi schopností vnímat akci a tuto akci vykonávat*“ (Jackendoff, 2007, s. 122).²⁷

Lze-li zde využít terminologii amerického lingvisty M. Hallidaye (1978), dochází k výše uvedené činnosti (tj. přípravě kávy) tedy již v bodě za „*registrem*“ (Halliday, 1978),²⁸ tedy ve fázi autorem již realizované (pre)selektce konceptů klíčových pro zamýšlený text.²⁹ V této fázi jsou tyto koncepty nicméně zatím stále jen „vysunuty“ do popředí, resp. *preferovány*, a přestože již plně postihují smysl myšlenky a formují i určitý základ textu, výsledný text může být stále uskutečněn různorodým výběrem z nich (tj. jak různými kombinacemi těchto preferovaných, pro fungování textu i jeho sdělení relevantních, a za tímto účelem předvybraných elementů, tak za většího či menšího nálezení jednomu paradigmatu /např. stylistické roviny, výtvarné technice atp./)³⁰ Registr tak v zásadě odpovídá stadiu mezi myšlenkou a její formulací, tj. momentu, kdy je autorsky hotov abstrakt sdělení (jeho klíčový, hloubkový obsah, „konstanta“) a kdy má autor nakročeno k výběru z prostředků, jež se mu „předestírají“, aby za jejich využití v podobě textu realizoval takovou *konkrétní proměnnou*, která na hloubkový *invariant* (= jeho myšlenku) za dané situace (okolností, vzhledem k jeho cílům atp.) odkáže neefektivněji.³¹

²⁶ V originále: „*ability to put artifact knowledge to use in elaborate sequences of behaviour*“. Komplexněji viz Fodor – Bever – Garet (1974).

²⁷ V originále: „*considerable disparity between one's ability to perceive an action and one's ability to perform it*“ (viz i s. 275 a dál). Dané pojednání slouží jako dobrá ukázka toho, jak přes (individuální) odchylky od normy může být identifikováno (nalezeno, nacházeno) paradigma, tj. jak takové odchylky motivují ke zpětnému hledání normy.

²⁸ Halliday *registrem* označuje užší soubor možností volby z kontextu, které má (kooperativní) autor k dispozici v momentě, kdy se ocitne v určité situaci (která „spolu s ním“ v podstatě daný předvýběr provedla). Situaci chápe Halliday (1978, s. 109) prostředí, ve kterém text vzniká; text Halliday (1978, s. 109) chápe jako aktualizovaný potenciál významu systému, resp. systém jako potenciál významu, který je aktualizován textem (s. 141). Dále (s. 110) označuje registr jako sémantickou variabilnost („*variety*“), jako jejíž okamžitá podoba („*instance*“) může být text chápán. Přes tyto signály zdánlivě odkazující k zájmu o subjektivní procesy v mysli autora má Halliday jako lingvista tendenci chápat i analyzovat text jako nezávislý celek (tj. nikoli jako část interakce), tudíž registr vnímá spíš jako nutný předstupeň „ve službě“ textu a na cestě k němu, resp. jej nahlíží především na základě výsledného textu (= co textu jako finálnímu produktu předcházelo), než z pohledu autora (pro kterého je důležitá spíš myšlenka, resp. který jediný přesně ví, jak daná myšlenka „vypadá“, popř. do jaké míry se mu ji v podobě textu podařilo reprodukovat).

²⁹ Zatímco kontext je tvořen „*vším*“, co je k autorovi před tvorbou textu (teoreticky) k dispozici (a je tedy nezávislý na jeho vůli či působení), představuje registr soubor těch elementů kontextu, s nimiž autor pro svůj text preferenčně počítá (resp. bude či musí počítat) a v užší relevanci ke kterým bude svůj text také tvořit.

³⁰ Například myšlenku prodat dům, která již došla do stádia rozhodnutí, jež disponuje všemi více méně pevnými komponenty (má svůj „*registr*“), je možné originálně realizovat v různých podobách: a) přirozeným jazykem (např. inzercí v tisku); b) napsím na domě „*Prodám*“; c) kombinací plakátu na domě, napsí „*Na prodej*“ a telefonního čísla apod. Zde je vidět, že v reálu dochází k prolínání paradigmat, resp. komponentů patřících k nim. Příkladem prolínání paradigmat je ale i postmoderna, dada, surrealismus, fantasmagorie, slovní či „*behaviorální*“ salát: zde všude dochází ke střídání elementů více paradigmat i v rámci jedné „*kulturní věty*“. Důsledkem je stav, kdy v podstatě vše je kontextem, z něhož je možné čerpat, následně mu „*exponovat*“ text vzešlý z jeho samého, a po jeho skončení textu jej daným textem, který se stane jeho součástí, obohatit, resp. dále modifikovat.

³¹ Na poli literární teorie i estetiky s kontrastem (resp. komplementární funkcí) invariantu, možných variantů a variantu skutečně realizovaného pracují teorie „*možných světů*“ (srov. Goodman, 1996, 2007, 2017; Ingarden, 1967, 1989; Iser, 1994, 2017; popř. Eco, 1979, 1990, 1992, 1997, 2010). Zajímavé je přitom porovnání s tradiční de Saussureovskou „*dichotomií*“. Ta je obvykle chápána jako „*kontrast*“ langue vs. parole, kdy „*langue*“ je vysvětlován jako „*systém*“, resp. „*umělecká/ struktura, soubor norem*“ (Mukařovský, 2008, str. 36), zatímco „*parole*“ jako

Pokud uvedené poněkud zabstraktizujeme, identifikujeme dva základní protiklady, které budou v každém momentu tvorby textu (hypoteticky) představovat dva protilehlé, nejextrémnější, vzájemně kontrastní limity: na jedné straně a) při volbě každého dalšího elementu textu hypoteticky permanentně přítomnou možnost výběru každého dalšího elementu z pokaždé neomezeného (tj. vždy *stále stejně velkého*) rezervoáru (vždy) doslovně *všech* elementů (což by v praxi znamenalo možnost vždy zcela libovolného dalšího pokračování autorova textu bez ohledu na jakýkoli systém, kontext či paradigma). Na straně druhé b) pod tlakem antecedentů, cílů, kontextu a dalších faktorů reálnou možnost (resp. tendenci) uskutečnit vždy *jen jedinou* (více či méně efektivní) volbu, ústící v každý daný další konkrétní element – a, v podobě jejich sledu či kombinace, tedy i výsledný text.

Z tohoto pohledu pak text představuje vždy unikátní, do smyslově vnímatelné sekvence přetvořenou *kombinaci elementů* vzešlých z toho, co se (v každém momentu vždy znovu) nabízí v teoreticky sice konečném, vzhledem k paradigmatu každého konkrétního systému, v němž je text tvořen, ovšem reálně neomezeném množství. Myšlenku lze nastínit i oklikou – může-li být jakýkoli vynález vnímán jako výsledek kombinací (více či méně) propojitelných elementů, které se nabízejí a jsou volně k dispozici, nelze pak všechny vynálezy (poněkud „sorokinovsky“)³² chápat i jako objevy: tj. objevy nových funkčních kombinací?

Halliday (1991) sám přistupuje k tématu ze zdánlivě opačné perspektivy – ve své práci *Language, context and text*³³ na příkladu slovního spojení „30 please“ uvádí seznam možných situací, v nichž je dané slovní spojení možné zaznamenat. Dané eventuality logicky variují od těch nejbanálnějších až po ty méně očekávatelné. Tím Halliday ukazuje, jak kulturní okruh podmiňuje a do značné míry (pre)determinuje symboly či znaky, které budou v jeho rámci (resp. po vstupu do něj) s větší či menší pravděpodobností použity.



Rozdíl mezi tím, jak text zamýšlí či chápe autor, a jak jej vnímá každý recipient (tj. střet subjektivního cíle autora se subjektivním chápáním recipienta) je jako nějaká forma „ztracení v překladu“ v interakci běžným jevem. Dílo je jistě „otevřené“ (srov. Eco, 1989, dále Eco, 1979, 1990, 1992, 1997, 2010), čímž vybízí ke svým „konkretizacím“ (srov. Ingarden, 1967, 1986); ani přesto však stále nelze zapomínat, že, jak

(reálně) realizovaná varianta z pravidel daného systému vycházející. Ovšem z čeho taková varianta čerpá svůj „materiál“? Dle mého názoru velmi pravděpodobně právě z „rezervoáru“ všech možných (zde: jazykových) variant, tj. „langage“. Skutečný kontrast (dá-li se v této souvislosti vůbec hovořit o kontrastu a ne o určitém druhu komplementarity) je tedy langage vs. parole – přičemž langue je „pouze“ (systémová, na systému spočívající, na rysy „systému“ odkazující, a proto s ním častokrát identifikovaná) dovednost, metoda, „techné“ (srov. Saussure, 2005). Pokud tedy Mukařovský, který sám mezi langage a parole rozlišil (2008, s. 27) jako mezi „kolektivním“ a „privátním“ systémem hodnot, konstatuje (2008, s. 33), že věta je „aktualizovaná sdělovací jednotka“, a víme-li, že aktualizace se realizuje ve vztahu k něčemu, resp. na základě něčeho (z něčeho apod.), musíme se opět ptát: z čeho je aktualizovaná? Podle mého názoru je to právě z (celkového „potenciálu“ nabízeného) langage, a to za pomoci langue, přičemž výsledkem je parole. Zmiňuje-li nicméně Mukařovský (2008, s. 30) to, že umění je určitý druh poznání, můžeme ve světle v této poznámce uvedeného za technikou podmínku k tomu považovat i to, že, jak později dodává (2008, s. 33), je umění i stálý přebudovatel říše znaků. Dochází-li k tomuto konstantnímu přebudovávání právě za pomoci langue výběrem z langage, jsme jen krok od konstatování toho, že objasnění („technického“) principu „umožňujícího“ možné světy anticipoval již de Saussure.

³² Popřípadě, máme-li jít ještě hlouběji ke kořenům – „platónovský“. Pitirim Sorokin nicméně za Platónem (v obdobném druhu „logické důslednosti“, jež se místy opírá spíše o princip emanace božího principu než o cokoli, co by jen trochu mohlo zavánět pozitivismem či výsledkem cíleného úsilí emancipované individuality – a s ním jako by Sorokin místy vykazoval tendenci stírat rozdíl mezi jevy „vyšším“ či „obecným“ principem „danými lidstvu k dispozici“ a jevy skutečnou, existující individualitou „empiricky“ objevenými) nijak nezaostává.

³³ Pro srovnání a související příklady viz zejm. Halliday – Hassan, 1991, s. 37–39.

podotýká Goodman (2017, s. 78), i (takové) „různé interpretace jsou interpretacemi jednoho textu“. Kromě „nezřetelnosti“ sdělení či nejednoznačnosti jeho interpretace může být takové „nesdělení“ v některých případech i nevyhnutelným důsledkem dispozic paradigmatu, tj. jakýchsi „vyšších daností“ příslušných systémů či kontextů. Pokud je tak například v čínštině minimální jednotkou významu slabika a je-li zde zároveň omezený počet těchto slabik, lze předpokládat zvýšenou možnost polysémie či naopak homofonie; je-li slabika striktně kodifikována jako nejmenší označitelný celek, lze pak počítat s existencí různých symbolů pro podobné či shodné slabiky; dále, hovoří-li daným jazykem více než miliarda mluvčích, lze nejasnosti očekávat. Občas připomínané čínské „kreslení znaků na dlaně“ pro dosažení jednoznačnosti při výslovnostních pochybách je tak nutným důsledkem těchto různorodých vstupů. Na druhé straně však lze předpokládat (a jde-li např. o čínštinu, pak i konstatovat) že tato latentní různorodost (zapříčiněná určitými limity množiny základních elementů) bude kompenzována striktnějším dodržováním komunikačního úzu (konkrétně v čínštině například vysokou „pevností“ syntaktických vazeb), komunikační kooperativitou, stejně jako redukcí např. zvukomalebné nejednoznačnosti vedoucí k možným (nežádoucím) nejasnostem.

Případné měření (resp. „index“) čehosi, co by snad šlo označit za „povahu“ či „ducha“ textu by pak snad mohlo spočívat na identifikaci poměru a) pravděpodobného (resp. statisticky „očekávatelného“ či „normálního“) vůči b) skutečně realizovanému. Je nasnadě, že autorem vložená informace může být „čtena“ recipientem několika hlavními způsoby – vůbec, částečně, plně, víc, „jinak“ či špatně.³⁴ Příprava na „indexaci“ či „rating“ to, nakolik se tak stalo, by zřejmě nebyla nemožná, je nicméně evidentní, že by předpokládala maximálně pečlivou a obsáhlou analýzu autorových vstupů v každé konkrétní situaci, tj. relativně velkou databázi fakt či dat, která by umožnila alespoň částečně validní výstup. Odhad či stanovení pravděpodobnosti výskytu „všech“ textových elementů (a zejména větších celků) by stejně nikdy nebylo zcela přesné. Jediným spolehlivým závěrem tak nadále zůstává již zmíněná „nepřímá úměrnost“, kterou lze shrnout zhruba takto: *Čím více kulturních antecedentů pro tu kterou interakční situaci existuje a čím „normálnější“ (kooperativnější) je přístup aktérů k takové interakci či jakékoli jiné tvorbě textu, tím menší (resp. neustále se zmenšující) se postupně stává libovolnost způsobu výběru, sledu, řazení a dalších kombinací každého dalšího z elementů autorem pro tvorbu takového textu využitých.*

Autorská (ne)porušení recipientských očekávání

Pokud připustíme, že mezi recipientem akceptovatelnými texty³⁵ existují „akceptovatelnější“ i „méně akceptovatelné“, tj. v rámci svého průběhu každým svým (dalším) elementem více či méně předvídatelné, resp. více či méně naplňující recipientova očekávání (neboli subjektivní normu, kterou na autorův text aplikuje vzhledem k avízu, které autor vyslal počátkem svého textu), lze vyvodit, že akceptovatelnost textu bude přímo úměrná míře naplňování tohoto očekávání, resp. průběžnému respektování (odhadu, zachování a dodržení) recipientovy subjektivní normy v rámci avizovaného paradigmatu.³⁶ Pocit zvýšené

³⁴ Více k tématu interpretace mj. Ingarden (1967, 1989), Eco (1979, 1989, 1990, 1992, 1997) a Iser (1972, 1994, 2017)

³⁵ Zde opět v nejšířším slova smyslu, a to od (každé jedné) propracované umělecké kompozice až po např. (každou jednu) souvislou (tj. recipientem nepřerušenu) část běžné konverzace.

³⁶ Čím „elementárnější“ jsou základní skladebné prvky textu, tím menší je z jejich podstaty (např. u hlásek, slabik atp.) libovolnost, resp. měnitelnost vazeb a povahy jejich vnitřních skladebných elementů, tzn. je obecně méně předpokládatelnější tvorbu sledu takových elementů, která neodpovídá jak avízu či dalším antecedentům, tak v extrémním případě zcela ničemu.

možnosti libovolného výběru (resp. nahodilosti volby) každého dalšího elementu textu ze strany autora³⁷ je zároveň nepřímo úměrný míře toho, jak se autor recipientovi jeví jako předvídatelný.

Míru (ne)žádoucí (ne)předvídatelnosti přitom považuji za jeden z klíčových faktorů, který zásadním způsobem ovlivňuje rozhodnutí recipienta v interakci vytrvat, nebo ji opustit. Pocit (ne)žádoucí nepředvídatelnosti z textu (resp. z autora) může na straně recipienta ústit v nejistotu a případně obavy přecházející až v eventuální pocit ohrožení z (každého) dalšího elementu autorova „textu“.³⁸

Ztělesněním pocitu ohrožení, nejistoty či nedůvěry jsou obvykle obavy či neklid, v estetické rovině pak pocit disharmonie, nesouladu, nekoncepčnosti či nevkusu; ještě silnějšími emocemi obdobné povahy jsou úzkost nebo strach. Na určitou diskusi možná je, do jaké míry tyto pocity vznikají v důsledku (přímých dopadů) *dosud proběhlých* textů či akcí autora („antecedentů“), anebo spíše kvůli nejistotě z *dalšího* autorova kroku, kterou „specificky nesystematická“ kombinace takových dosavadních antecedentů sugereje. Kloním-li se spíše k druhé možnosti, nemusí to být až tolik zářející – autorův krok, jenž má být učiněn v návaznosti na sled antecedentů dosud působících „nevítaně“ nesystematicky, bude totiž jen stěží představovat něco jiného, než setrvačné pokračování dosavadního (z pohledu recipienta nežádoucího, a zřejmě tak i neakceptovatelného) stavu. Z pohledu recipienta je tím pádem každý (nebo alespoň nejbližší) další (autorův) krok sice neznámý, částečně však již předvídatelný – alespoň do té míry, že jej recipient vyhodnocuje jako s největší pravděpodobností nevídaný. Obavy či nejistota zde tedy nespočívají v prosté akumulaci antecedentů, ale v jejich navržení či konfiguraci v takovém sledu, který vytváří pocit (ne-li přímo nepředvídatelnosti, pak alespoň určité) „předvídatelné nevypočitatelnosti“ věci následujících („*u něj nevíš, co udělá...*“).³⁹

Ačkoli důvodem obavy je v takových případech právě dojem zvýšené libovolnosti (resp. nahodilosti či „stochastičnosti“) – a tedy i větší či menší nepředvídatelnosti – každého dalšího kroku, nemusí vždy jít o libovolnost či nahodilost, která se děje „jen tak“. I nestandardní chování (opičení se, záměrně nekoordinovaná gestikulace jako výraz pohrdání stavějící ve své podstatě na lhostejnosti ohledně toho, jak bude recipient takový autorův text vnímat, resp. „*co si pomyslí*“ atp.) má většinou své standardy (normy,

³⁷ Např. absence (klasicky očekávatelného, „tradičního“) začátku či konce, popř. struktury textu, nerespektování pravidel vázání (valence na úrovni slov, resp. syntaxe v rámci stavby vět), nepřítomnost jakékoli textové soudržnosti vzhledem k antecedentům, resp. nevyrovnanost vedoucí k pocitu absence jakéhokoli paradigmatu, zároveň nemožnost očekávat nápravu koheze, vázání či jakoukoli pravidelnost vzhledem k antecedentům či naopak neopakování toho samého elementu v případě jakéhokoli dalšího elementu atp.; v přirozeném jazyce může být příkladem tzv. slovní salát.

³⁸ Malinowski vnímal jako klíčovou pro minimalizaci či odstranění zneklidňujícího efektu neznámých, nepředvídatelných situací roli magického rituálu; je možné, že jednou z podstat jeho účinnosti bylo to, že takový rituál svým (pevně organizovaným, „předvídatelným“) průběhem situaci skládající se z takové konfigurace elementů, která disponovala přesvědčivou silou a potřebným setrvačným efektem přinášejícím ještě na dlouhou dobu po jeho skončení uklidnění spočívající více než na čem jiném na zdání toho, že vše daný rituál následující je jen další součástí jeho známého, vždy „dobře dopadajícího“ (resp. co do své předvídatelnosti absolutně spolehlivě se vyvíjejícího) děje, který tu již nescetněkrát byl. Smyslem magického rituálu tedy mohlo v jeho podstatě být zahalení nepředvídatelného do komplexu jemu předcházejících dějů, a tedy i kvantitativní minimalizaci „nepředvídatelné“ části vůči takto vzniklému většímu integrálnímu celku. Viz zejm. Malinowski, 1932, 1944, 1948). To konvenuje se širším konceptem sociálních institucí, jejichž společenský význam Malinowski a další funkcionalisté spatřovali právě v předvídatelnosti jimi garantovaných či nabízených paradigmat umožňující funkčnost systému, důvěru v něj, z ní pramenící jistotu, možnost plánování atp. Hauserem (1975, s. 9) je to samé lapidárně, ale velmi výstižně shrnuto v jeho Filozofii dějin umění, kde konstatuje, že „účelem kultury je ochraňovat společnost“.

³⁹ Rozbouřenost, nedisciplinovanost a nekontrolovatelnost myslí jako jedné z příčin neparadigmatických textů a nepředvídatelnosti chování výstižně označuje ruština „short-cutem“ „вздуматься“ (přel. „svévolně napadnout“, „náhlým poryvem myslí/ si usmyslet“ apod.): „никто не знает, что ему вздумается“ (přel. „nikdo neví, co mu přijde na mysl“).

trendy, pravidelnosti, paradigmatata atp.). Některé z nich mohou být kvůli neadherenci k běžným standardům hned po fázi avíza recipientem neakceptovány. To vede k ukončení realizace textu ze strany recipienta (např. nějakou formou jeho „exitu“ z interakce atp.). Podobně texty, které mají za cíl vytvoření obav či strachu (výhrůžky, demonstrace síly atp.), mohou mít v rámci pevného celku (začátek – střed – konec) poměrně volnou strukturu, která leckdy hraničí s nepředvídatelností či nezařaditelností (série demonstrativních příkladů nestandardního chování různých povah, které má za cíl zastrašování přesvědčit o tom, že zastrašující „je nepředvídatelný“, resp. má navodit dojem, že rozsah škály možností pro výběr jeho dalšího kroku je podstatně širší než jen normál, a to zejména pokud jde o silové či obdobně „nekonvenční“ postupy – tj. že daný autor chce působit dojmem, že „je schopen čehokoli“).⁴⁰

K pochopení toho, jak dané recipientské vyhodnocování probíhá, k čemu v něm dochází a co podmiňuje jeho výstupy, může napomoci, zakomponujeme-li do úvahy hledisko (*ne*)očekávatelnosti (expectancy) – respektive s ní na poli komunikace těsně související *teorii porušení očekávání* (expectancy violation theory). Námět (na poli literární a umělecké teorie coby „porušení normy“ známý mj. již Mukařovskému; Srov. např. Iser, 1994, s. 146) byl (na poli behaviorální interakce, tj. oborově nezávisle) rozvinut zejména Judee Burgoon v letech 1976–1978, a to v rámci sociologického experimentu zkoumajícího (různé) reakce recipientů na (různé) způsoby (ne)naplnění očekávání, jež měli ohledně respektování jejich osobního prostoru ze strany druhé osoby (resp. dalšího účastníka experimentu).⁴¹ Vzhledem ke zde reflektovaným tématům lze za jedny z jejích nejdůležitějších výstupů považovat jednak Burgoonové (1976, str. 135) připomenutí, že „očekávání (toho, jaký prostorový vztah bude s příslušnými osobami za jakýchkoli daných podmínek nastaven) rozvíjíme jak díky zkušenosti s normativními typy chování ve společnosti, tak na znalosti jedinečných proxemických vzorců těch, s nimiž vstupujeme v interakci“. To lze myslím obhájitelně interpretovat i tak, že výstupy z dosavadních vnímaných textů (resp. vjemů) vytvářejí očekávání od textů (vjemů), které budou následovat po nich. Dále je důležité její konstatování, že jsou-li očekávání porušena, způsobuje každé takové porušení očekávání (tj. rozpor s určitou *osobní*, popř. subjektivně *předpokládanou* či *tušenou* atp. normou) u recipienta *vzruch* (arousal); jakož i určité „vedení na pravou míru“ toho, že dané vzruchy (resp. je stimulující porušení očekávání) *nemusejí být nutně negativní* (jak by pojem *expectancy violation* mohl sugerovat), a *mohou tedy mít na recipienta i pozitivní efekt*.⁴²

⁴⁰ V pop-kultuře např. scéna ve snímku „Kmotr“ (viz https://www.youtube.com/watch?v=VC1_tdnZq1A, čas 00:01 – 01:29), jejíž smyslem je ilustrovat „autorský“ postup hlavní postavy pro to, aby záměrně šokujícím způsobem „deklaroval“ svou připravenost k v zásadě libovolnému dalšímu kroku – tj. reálnou neomezenost svých „vyjednávacích“ metod. Praktickým cílem takového „autorského“ textu je vyvolání strachu (v recipientovi daného „textu“), a v jeho důsledku tedy i získání (recipientova) souhlasu s (autorovým) požadavkem.

⁴¹ Pro Burgoon zpracovávané téma „očekávatelnosti“ a jejího porušení („expectation violation“ theory) na příkladech nonverbální komunikace viz zejm. Burgoon, 1978, s. 129–142, popř. Burgoon – Hale, 1988, s. 55, 58–79.

⁴² Dlužno nicméně dodat, že Burgoon svůj výzkum neuskutečnila za pomoci „přirozeného“ psaného či mluveného textu (či případně vnímání uměleckých děl nebo produktů popkultury), ale prostřednictvím experimentu sledujícího reakce jeho účastníků v návaznosti na (ne)narušení jejich osobního prostoru. Proměnná v rámci experimentu spočívala v obměně (na základě co nejobektivněji nadefinovaných obecných kritérií cíleně různě atraktivních) „autorů“ vstupního „textu“, a to s tím, že autor (Burgoon označovaný jako „iniciátor“, „iniciátor“) se podle zadání autorky experimentu k „recipientovi“ (Burgoon označovaný jako „reactant“, „reagující“) přiblížil vždy buď na větší, nebo menší (než, dle kritérií experimentu určitým způsobem nadefinovaných kritérií, očekávanou) vzdálenost. Reakce recipienta na (ne)porušení osobního prostoru (ne)atraktivním „iniciátorem“ (tj. autorem) tak vyjevily jednotlivé eventuality recipientova vnímání (ne)oblíbenosti (ne)očekávaného porušení osobního prostoru, a to právě v závislosti na vstupních proměnných. Obecně lze říci, že tím, jak Burgoon pro potřeby svého výzkumu rozdělila „realitu“ daného experimentu na jednotlivé hlavní elementy, v podstatě velmi zdařile nadefinovala několik základních (vzájemně „komplementárních“, resp. skladebných atp.) entit, které jsou pro zkoumání komunikace z hlediska porušení očekávání klíčové. Toto rozdělení (kromě několika příkladů zejména v předchozím a následujícím odstavci viz zejm. Burgoon, 1976, s. 132–136, Burgoon, 1978, s. 130–131) je podle mě velmi reprezentativní, výstižné a disponující obecnější platností, tudíž je pro další práci s tématem cenné. Autora textu (jakéhokoli, tj. i v rámci



Je-li z pohledu recipienta jedním teoretickým extrémem nepředvídatelnosti jeho pocit, že každý další element autorova textu (resp. každý další element autorova „výběr z kontextu“) může být uskutečněn zcela náhodně (což častokrát samo o sobě vede k recipientovu ústupu z interakce), leží další hypotetický extrém (vedoucí k pravděpodobnému ukončení, resp. neuskutečnění interakce) na opačném konci pomyslné škály představitelných komunikačních variant. Oproti (absolutní) „anarchii“ je jím určitá „totalita“ (absolutní) předvídatelnosti, kdy každý krok je přede přesně daný a v zásadě tak neexistuje jakákoli neočekávatelná varianta, resp. „nahodilost“. Na kvantitativní úrovni může být synonymem takové „totality“ autorovo (absolutní) mlčení, resp. *netvoření jakéhokoli textu*, popř. monolog.⁴³ To vše totiž stojí v přímém kontrastu k množstevně latentně nepřetržité realizaci textu v případě původně uvedeného hypotetického extrému (tj. naprosté libovolnosti textové tvorby ze strany autora, v extrémní poloze se na kvantitativní úrovni projevující v podobě neomezeného chrlení /s největší pravděpodobností vzájemně nesourodých/ textových elementů). Mlčení je naproti tomu situací, kdy autor sice (možná) disponuje určitými kompetencemi, cíli či obeznámeností s kontextem, impakt jeho textu je ale (záměrně) minimalizován. Text, ač by vzhledem k situaci byl žádoucí či očekávaný, je tedy z hlediska stopy, kterou zanechá v *langage* (resp. celkovém kontextu),⁴⁴ prakticky zanedbatelný; nehledě na to, že možnosti plnohodnotné interakce jsou při „autorově“ mlčení v podstatě nulové.

Reálný kompromis mezi oběma extrémů, tato výměna komunikačních „darů“, je pak podstatou většiny interakčních situací a logicky také základem normy, resp. „normálnosti.“ Norma (resp. normálnost) je „stanovená“ (a průběžně stanovovaná) množstvím a povahou všech realizovatelných i realizovaných textů a jejich elementů (*langage*), z nichž prostřednictvím permanentního autorsko – recipientského „plebiscitu“ neustále vznikají sekvence větších či menších pravidelností, modelů či vzorců, dávající dále základ pro vzájemnou shodu či podobnost v asociacích i k tendenci podobné kategorizovat, systematizovat realitu, vnímat i tvořit paradigmata a chápat jejich vlastní dílčí normy. Normy, které se díky faktu podobností (a posteriori či paralelně s realizací textů) ustavily či ustavují, jsou tak následně dalšími novými texty více či méně respektovány, resp. – z opačného pohledu – prostřednictvím drobných či větších odchylek dílčími způsoby více či méně (ne)porušovány, resp. (ne)dodržovány.

uměleckého paradigmatu) je tak v zásadě možné ztotožnit s tím, co Burgoon ve svém experimentu nazývá iniciátorem (initiator), recipienta pak s jejím termínem reagující (reactant). Normu chápe (či popisuje) jako sociální normu (social norm), subjektivní odchylku, která nicméně stále nepřekračuje její rámec pak jako idiosyncracii (idiosyncrasy). Jako odchylku (deviation) pak označuje jakoukoli odchylku od očekávání, resp. „jiné než očekávané“ – porušení očekávání pak jako jakoukoli rozpoznatelnou odchylku (any recognizable deviation). Cenný je dále element, který v rámci této její „disekce“ reality (pro účely daného experimentu) označuje jako vyhodnocení (či vyhodnocování; evaluation), resp. komunikační výstup (communication outcome). Komunikační výstup jsou podle Burgoon (cit.) „*typy chování reagujícího a jeho vyhodnocování na to, jak iniciátor zvolí vzdálenost. Typickými výstupy, které sem lze zahrnout, by byly porozumění, změna postoje, důvěra, otevření se, přitažlivost a různá vyhodnocování iniciátorovy důvěryhodnosti. Za výstup lze považovat jak reakci na jeden podnět ze strany iniciátora, tak soubornou odpověď reagujícího na vzdálenostní vzorce iniciátora v průběhu konverzace*“ (srov. Burgoon, 1978, s. 130–131).

⁴³ Který, je-li alespoň pozorován s, může sice být považován za kulturní text, resp. součást dialogu, a tedy komunikace; v praxi je ovšem takový projev – zvláště je-li nesrozumitelný nebo zvukově neregistrovatelný – v podstatě na samé „hranici“ toho, co lze ještě považovat za interakci.

⁴⁴ Jak jsem již uvedl výše v textu, termín *langage* je zde chápán jako soubor všech potenciálních možností (resp. celkový kontext, rezervoár všech výrazových prostředků apod.), který má kdokoli, kdo se chystá realizovat jakýkoli text, latentně stále na výběr. Parole (resp. textová realizace, v přirozeném jazyce speech act apod.) pak jako ta (vždy jen jediná) vybraná z nich. Jako *langue* pak chápu mechanismus, jímž je daný výběr (a tedy i realizace textu) uskutečňován – tedy určitou mechanickou, „gramaticko-lexikálně-syntaktickou“ atp. stránku přirozeného jazyka, resp. jakéhokoli jiného systému, který může sloužit jako výrazový prostředek.

Odchylky od normy se přitom buď nekontrolovaně „přihází“ (to v případě chyb, omylů, překlepů či prostých neznalostí), anebo jsou autory do textů vkládány úmyslně. V takovém případě se tak děje s cílem vyvolat v recipientovi takto „upravených“ textů⁴⁵ nějakou formu vzruchu. Jak už bylo ukázáno výš (i řečeno jinde; viz Krátký, 2018, 2019), vzruch vyvolaný v recipientovi porušením jeho očekávání (tj. odchylce od /očekávatelné/ normy) má většinou za důsledek recipientovo zbystrění a přesun pozornosti k a) odchylce samotné, případně k b) textu jako takovému či dokonce jeho samotnému autorovi. Je-li tento přesun pozornosti následován recipientovým zamyšlením se nad příčinou (povahou, pravdivostí, hodnotou, významem apod.) autorem do textu takto vložené odchylky, případně je-li toto recipientovo zamyšlení se následováno tím, že recipient objeví a správně „přečte“ komunikační hodnotu dané odchylky, lze říci, že a) potenciál takové komunikační hodnoty byl naplněn, resp. to, že b) aplikace příslušné odchylky splnila svůj účel.⁴⁶

Častým způsobem vyvolání vzruchu s cílem upoutání pozornosti je vložení elementu neočekávatelnosti (popř. „závažněji“: nepředvídatelnosti) do takových komunikačních konstrukcí, které jsou dostatečně „zaběhané“, za normálních okolností předvídatelné a v mysli recipienta jaksí podvědomě „zafixované“ (v ideálně jednom, „archetypizovaném“, souměrném, obvyklém, konvenčním apod. tvaru). Spouštěčem vzruchu je zde pak v zásadě opět diskrepance mezi čímsi zvyklostně a očekávatelným (a recipientem tedy i očekávaným) a b) skutečným. Ve své podstatě jde nicméně stále o stejný typ kontrastu, jenž přibližuje již Ernst Gombrich (1998) na příkladu střídmeho, funkcionalisticky strohého abstraktního „mondrianovského“ námětu následovaného „oku neladícím“⁴⁷ barokně opulentním podpisem.

Efekt, který taková disproporce má, spočívá na tom, že jakýkoli text je jednak vždy vnímán v zásadě (časově) lineárně (tj. postupně), přičemž vnímání výjevu dalšího vždy v paměti nějakým způsobem odkazuje na předchozí text, antecedenty (tím spíš, pokud mu předcházely skutečně těsně). Pokud je předcházející výjev typologicky nesourodý s výjevem jemu následujícím, dostavuje se pocit (estetického) diskomfortu. Nemusí se přitom jednat jen námět natolik „vznešený“ jako Gombrichův příklad (kdy po prostorově „plných“, strohých čtvercích a obdélnících v těsném sledu následují disproporčně košaté, vzletné, zároveň „úzké“ elipsy „barokního“ podpisu) – princip je platný i u tak obyčejného percepčního zážitku jakým je pocit nesouladu při vnímání např. chybějícího zubu (v ústech „autora“, resp. „nositele“ tohoto percepčního stimulu), následující poté, co se recipient takového vjemu „nastavil“ na dojem pravidelnosti daný přítomností všech okolních přítomných zubů; stejně tak pocit disproporce při pohledu na dům nevkusně zasazený do svého okolí apod.

S vědomím si funkčnosti tohoto principu pak pracuje (či může pracovat) kdokoli, kdo nejenže se odchylek podobného typu ve svých textech nedopouští nevědomky, ale naopak je do takových textů vkládá s poměrně jasnými cíli. Vezmeme-li v úvahu, že takový autor spoléhá při svém konání na recipientovu

⁴⁵ Přičemž text je zde (jako ostatně i jinde v této studii) stále míněn v co nejširším možném pojetí, tj. v zásadě jakákoli autorem produkovaná činnost, která je vnímána recipientem.

⁴⁶ Pochopení smyslu odchylky (nepravidelnosti, nestandardnosti apod.) přichází jednou prakticky bezprostředně po vyvolání vzruchu, který má za důsledek upoutání a udržení si recipientovy pozornosti (například v případě tučného začervnění jinak fádního černého textu – zde je cílem „prosté“ zvýraznění důležité pasáže či výrazu); jindy vyžaduje toto pochopení o něco větší schopnost abstrakce, kontextuální znalosti či komunikační kompetence jako takové (např. u nadsázek spočívajících v metaforách, sarkasmu, ironii apod.). Jako přímo související téma z oblasti estetiky lze pak chápat Ingardenův koncept „míst nedourčení“ (Unbestimmtheitsstellen), resp. Iserův koncept „Leerstellen“ (prázdných míst); srov. Ingarden (1989), Iser (1972). Doplněním těchto „proluk“ (tj. kompletním „pochopením“ textu) dochází k autorem zamýšlenému (zejména tedy estetickému), „úplnému“ působení textu.

⁴⁷ Protože v paradigmatu Gombrichem popisovaného výtvarného umění co do souměrnosti, proporční vyváženosti, resp. estetické návaznosti mezi dvěma sousedícími styly nekorelujícím, zároveň „po“ prvním námětu příliš rychle „jdoucím“ (viz Gombrich, 1998, s. 237).

zkušenost a zároveň (přirozeným způsobem) „využívá“ časově lineární povahu jeho vnímání, lze se ptát, do jaké míry je porušení normy (resp. očekávání, komunikačních zásad apod.) vlastně „ohraným“ filozofickým námětem – tj. kontrastem *obsahu* (zde: „esence“ /i formální/, očekávaného, normy) a *formy* (zde: posunů /i obsahových/, modifikací, distorzí, vynechání apod.).

Jen o něco jiná je situace u ještě zřetelněji „lineárně“ vnímaných textů, tj. textů nabídnutých ne jako dvoj- či trojrozměrný „celek“ (tedy ne tak, že recipient bude jejich jednotlivé komponenty vnímat časově lineárně v pořadí, které si sám určí poté, co je vystaven prvnímu pohledu na celek, celkovému „prvnímu dojmu“ apod. – tj. obrazy, sochy, ale i úprava jídel, oblečení, tváře či účesu), ale prezentovaných tak, aby byly vnímány postupně od svého začátku do konce (ideálně, resp. „direktivně“) po jednotlivých elementech a v takovém sledu, do nějž byly autorem sestaveny. Řeč je samozřejmě stále jak o klasickém (psaném) „textu“, tak o všech typech textů mluvených, dále o hudbě, ale i tanci, filmu apod. I v těchto textech se uplatňuje prakticky totožný princip: strukturu, která je (většinou) dobře „zažitá“, lze selektivním vložením podnětu navozujícího pocit porušení očekávatelného modifikovat tak, aby byl vyvolán vzruch, a tím i dosaženo žádaného efektu. Je přitom samozřejmě jedno, jestli se takový stimul objeví „bodově“ (tj. vložení například překvapujícího či šokujícího výrazu tam, kde by byl jinak očekáván jazykový standard) či „strukturálněji“ (například proházením větných či významových sekvencí, porušením vývojové linky, záměrným zkrácením či protažením té či oné části tak, aby její délka byla potřebným způsobem jiná, než je zvykem apod.). Princip je ve finále stále jeden a tentýž: autor porušením očekávaného vyvolává v recipientovi vzruch, kterým strhává, přesunuje a „redefinuje“ jeho pozornost tak, aby jej upozornil na a) zvrát, skrytý význam nebo jinou dějovou markantu; či případně b) sám na sebe.



I (a nejen) v této souvislosti lze zmínit, že z pohledu (ne)očekávatelnosti je zajímavým a přinejmenším krátkého zamyšlení hodným jevem vztah a) názvu díla a b) jeho obsahu. Název díla je přitom v podstatě jen dalším typem (autorského) „avíza“, které má za cíl navodit určitá (recipientská) očekávání. V souladu s ilustrací průběhu tvorby a percepce textu mezi autorem a recipientem uvedenou na počátku této studie jsou pak tato (recipientova) očekávání (recipientem) poměřována s vlastním obsahem (autorem produkovaného) textu. V průběhu „toku“ textu tak recipient sleduje, nakolik dochází k (ne)naplnění toho, co od textu na základě jeho názvu očekával. Toto autor samozřejmě ví, tj. staví „antecedent“ názvu tak, aby efekt, který toto avízo v recipientovi vzbudí, byl následně maximálně využit v rámci rozvinutí a dalšího pokračování textu. Název přitom není jen jakýmsi odrazovým můstkem pro (např. jednorázový) „šokový“ kontrast, ale i permanentním referenčním základem, vůči němuž je průběžně poměřována (ne)shoda, kterou dílo vůči prvotnímu avízu v podobě svého názvu z pohledu recipienta vykazuje. „Název“ (za všechny si, s vědomím si jejich reálných zpodobnění, připomeňme například *Láska ke třem pomerančům*; *Ocel pije*; *Vejce a já* apod.) coby dnes v zásadě přirozená kulturní instituce či kategorie tak z mého pohledu permanentně osciluje kdesi mezi vítaným autorovým pomocníkem na jedné straně – a lacinou, téma nejen rámuující, ale je si svým způsobem až s dětinským dupnutím „vynucující“ (resp. je doktrinálně „nastolující“) berličkou na straně druhé.

Vztah mezi a) názvem díla (nutně vyvolávajícím představu, asociace a s nimi spojená očekávání) a b) dílem samotným ze své podstaty nabízí prostor, který může být vyplněn větším či menším „napětím“. Dílo samo totiž může být o čemkoli jiném, než co (zdánlivě) avizuje jeho název. Pocity vznikající (a ideálně se ještě stupňující) v průběhu vnímání takového („názvem opatřeného“) textu jsou pak mimo jiné i důsledkem (případných) rozporů mezi a) očekávanými sugerovanými názvem a b) skutečností (která se přinejmenším

s některými z takto navozených očekávání vždy více či méně rozchází). Obdobné „rozpory“, resp. „napětí“ mezi avízem (názvem) a „hlavním“ textem (dílem jako takovým) se přitom mohou realizovat i na subtilnější a zdánlivě slaběji registrovatelné úrovni. Příkladem mohou být dvě (existující) varianty českého překladu názvu Munchova díla „*Skrík*“, lehce hřešící na absenci (ne)dokonavosti na jmenové úrovni v norském originále. Zatímco „*Výkřik*“ nutí obraz vnímat jako jakousi „jednorázovou“ (a spíš skandální až komickou) epizodu, působí nedokonavé „*Křik*“ jako (podle mě výstižnější) reflexe reálného, dlouhodobého a naléhavého volání soužené duše, jež si podle mě autor prostřednictvím daného obrazu předsevzal ztvárnit.

Nemá zde smysl teoretizovat nad tím, do jaké míry či v jakých případech je název uceleného uměleckého celku „oprávněnější“ a kdy je jen berličkou pohodlně pomáhající tam, mohlo být smyslu vyjádřeného nadpisem (tj. jaksi „napřímo“, „explicitně“) dosaženo postupněji, rafinovaněji a/či za využití subtilnějších prostředků. Společným jmenovatelem takovýchto úvah je spíš dotaz, zda je některé – a pokud ano, jaké – dílo svým obsahem či formou dostatečně silné a závažné na to, aby mohlo zůstat bez názvu; anebo zda je název díla něčím, co už je natolik běžné, až je to v zásadě „bezpříznakové“ (a že „nařčení“ z toho, že jde v některých případech jen o berličku podírající umělecké nedochůdce, je tedy liché).

Určitý „reklamní“ rozměr názvu (některých) děl (resp. kontext, ve kterém se vyskytuje či je recipientovi „prezentován“) je přitom tak či onak nepopíratelný: je-li právě *název* prvním kontaktem recipienta s dílem (tj. nejčastěji u knih, hudby či filmů), je (či ve většině případů „má“ být) tím elementem, který přitáhne pozornost i vytvoří očekávání (srov. Zuska, 1994, 2001). Je pak již na díle samotném (tj. autorově „textu“), do jaké míry bude s takovými očekáváním v souladu, případně jak moc bude ve vztahu k nim kontrastní.⁴⁸



Zvláštním přesahem do pragmatismu jsou pak všechna taková vynechání či „volná políčka“ v textu, která si pod tlakem „masy“ jim předcházejícího textu vynutí potřebu takové prázdné prostoty vyplnit. Tato potřeba se prakticky invariantně, zároveň zcela přirozeně zhmotňuje v at' již tiché, subjektivní, či naopak hlasité a veřejné odezvě či reakci. „Proluky“, které danou potřebu vyvolávají, mohou mít různé podoby: od „vloženého“ (tj. na neočekávané místo autorem „překvapivě“ vsazeného) „ticha“ až po otevřeně „zející lapsus“ – např. v podobně hádanky či prázdného prostoru podtrženého souvislou čarou říkajícího si o „výsledek“ či „řešení“. Přítomnost „ticha“ (resp. „nicoty“, prázdného prostoru, nevyřčeného otazníku, místa pro doplnění apod.) tam, kde by v případě, že by bylo dodrženo „normální“ pokračování textu za přítomnosti všech v něm očekávaných elementů, toto ticho nebylo (resp. být nemělo či nemuselo), je sama o sobě nečekaností, a jako taková nutně vyvolává nějaký typ vzruchu. Tento vzruch si dále vynucuje reakci, která nás motivuje se s daným prázdňem „vyrovnat“, ticho „přebít“, resp. „nenechat to tak být“. Právě zde jsou kořeny nutkání k zaplnění těchto prostor; nutkání, které nás v případě, že jsme s příslušnými prolukami konfrontováni, prakticky automaticky vybídne k akci.

Typickými příklady může být (nezodpovězená) otázka; prosté mlčení, „žádající“ si odpověď, doplnění či prostě jakoukoli reakci; „mediální“ vypínutí slov či zvuků, které by měly být jinak zřetelně slyšitelné; ale i kulturní jevy či komunikační „institute“ typu hádanky. Kvůli v zásadě identické struktuře (tj. text

⁴⁸ Stejně jako cestovní kanceláři avizovaná „dovolená snů“ může končit v zablešeném hotelu a četné „mnohoprocentní“ slevy častokrát obsahují skryté výjimky, mohou i prvotní avíza (tedy i názvy děl) vedoucí ke získání recipientovy pozornosti (směřující ke shlédnutí filmu či přečtení knihy) být v příkrém rozporu s recipientovým pozdějším dojmem ze skutečně navímaného textu.

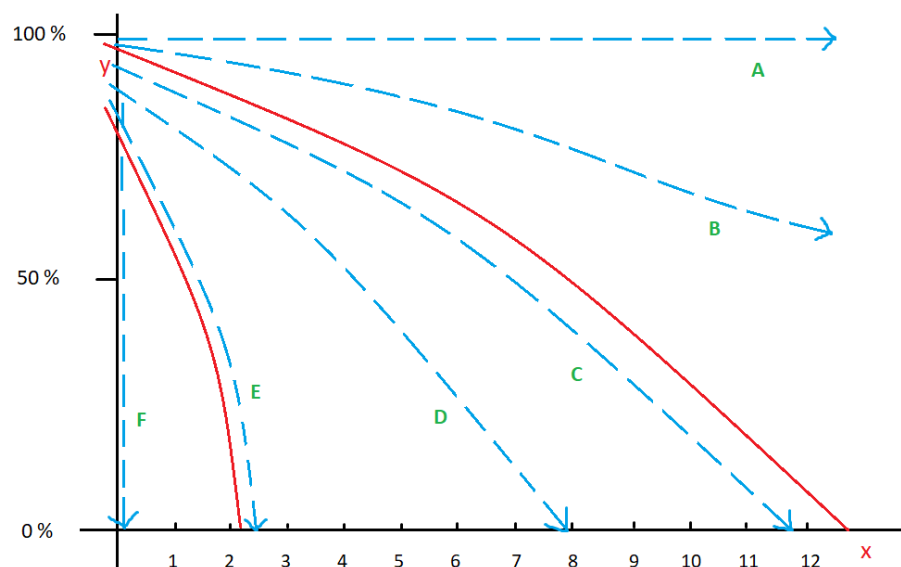
následovaný nějakou formou „_____“ se s těmito „vzorci“ možná trochu nešťastně „svezla“ i (matematická) rovnice. Její podstatou (jak ostatně název napovídá) sice je nalezení ekvivalentní „protihodnoty“, která jak „vyváží“ jednu stranu, tak zachová rovnováhu, nicméně právě kvůli zdánlivé sekvenční podobnosti působí rovnice spíše jako pátrání po pachateli – v podobě *výsledku*.

(Zejména uměleckou) variantou porušení griceovských zásad (ve smyslu /záměrně/ neúplné, popř. vynechané informace) je pak jakýkoli případ „čehokoli“, co bylo svým „vynecháním“ (tj. explicitním nezmiňením v textu) cíleně nabídnuto k tomu, aby si je recipient „doplnil“ pomocí vlastní kontemplace nad jím vnímaným textem. Toto „cokoli“ tak představuje potenciál, který vytváří rozdíl mezi „objektem“ (resp. „textem“ v jeho „face-value“ podobě) a jeho estetickou hodnotou. Kdykoli jsou taková „místa nedourčenosti“ (Unbestimmtheitsstellen), resp. „prázdná místa“ (Leerstellen)⁴⁹ doplněna v souladu s autorovým záměrem, *děje se* estetika.

Očekávatelnost, libovольnost, konečnost

Recipient bude autorův text vnímat především úměrně tomu, do jaké míry příslušný text (ne)odpovídá normám (paradigmat), jež autor prostřednictvím antecedentů takového textu recipientovi avizoval coby paradigmata pro daný text očekávatelně nejrelevantnější. Nakolik může být text vnímán jako „normální“ a standardní, nebo naopak excentrický či jinak kvantitativně nebo kvalitativně (ne)předvídatelný, jsem se symbolicky pokusil znázornit pomocí jednoduchého grafu. Graf by měl (ilustrativně, orientačně) znázorňovat (v závislosti na předchozím autorově textu různá) recipientova očekávání toho, jaký bude *každý další* element daným autorem produkovaného textu, a to na základě: a) (ne)standardnosti, resp. (ne)očekávatelnosti či (ne)překvapivosti autorem dosud produkovaného textu, resp. z něj z pro recipienta vyplývající b) míře (ne)předvídatelnosti každého dalšího elementu takového textu, který má následovat. Nejmenší součásti grafu, krátké „čárky“, představují dané recipientem očekávané „další“ autorovy kroky; přímky, které jsou souborem těchto (ilustrativních, předpokládaných) dalších kroků, pak mapují určitý „typ“ (či povahu, tendenci apod.) celkové (ne)předvídatelnosti autorova textu z pohledu jeho recipienta.

Budu-li za výchozí, „základní“ situaci považovat takovou, kdy mluvíme o standardním textu v rámci autorsko – recipientské kooperativity, bude celek včetně ilustrativních (záměrně výrazných) eventualit vypadat zhruba takto:



Vysvětlivky: Osa X představuje (časovou) linearitu vnímání textu recipientem; osa Y je míra toho, jak recipient textu na základě antecedentů dodaných autorem vnímá, resp. bude vnímat každý další element

⁴⁹ Pro přesnější rozlišení mezi oběma zdánlivě identickými termíny viz opět Kaplický (2019)

autorem tvořeného textu jako libovolný, resp. (ne)předvídatelný (s tím, že čím vyšší je procentuální hodnota, tím jednoznačnější je i dojem toho, že každý další element, který ze strany autora přijde, bude libovolnější/stále méně předvídatelný – a to až k hodnotě 100%, tj. dojmu *naprosté nepředvídatelnosti* každého dalšího elementu autorova textu, resp. absolutní *nabodilosti* (resp. *libovlnosti*) *výběru* každého dalšího jeho kroku).

V návaznosti na to tedy dále (tendence) **A**: Dosavadní autorský text nemá jakýkoli vliv na zvýšení recipientova dojmu, že následující text bude jakýmkoli způsobem předvídatelný, tj. dosavadní text budí v recipientovi takový dojem, že s každým dalším okamžikem může následovat vždy „jakýkoli“ (resp. „libovolný“) element (teoreticky i včetně toho, který byl zrovna realizován). Příjemcem je potenciálně kdokoli a zároveň nikdo, text nevykazuje adherenci k žádnému systému, resp. permanentně buduje vlastní antecedenty, které neaspírají na vytvoření jakéhokoli kohezního paradigmatu; nejde zde ani o improvizaci, protože ta se vždy drží alespoň rámcové struktury či respektuje určité existující postupy atp. Jde tedy o jeden z (hypotetických) extrémů, jehož konkrétními (či jim se blízcími) projevy může být například slovní salát, válka či „umělecké“ dílo nemající tzv. „hlavu ani patu“. **B**: Míra libovlnosti každého dalšího elementu se pohybuje mimo normu (vymezena oběma červenými úsečkami), text alespoň nějakou svou složkou budí v recipientovi pocit vysoké nepředvídatelnosti; v případě nepředvídatelnosti nevídané (např. nekoordinovaného chování autora) může mít recipient snahu text ukončit či nutkání zabývat se spíš osobou autora než obsahem textu;⁵⁰ v jiných případech může naopak míra určité „zábavné nepředvídatelnosti“ pomoci akceptovatelnosti i takovýchto textů (např. Joyce v „*proudu myslě*“ představeném v *Odysseovi*, Morgenstern ve své poetické tvorbě atp.). **C**: vrchní hranice normy, „normálu“; z pohledu např. tzv. „moderního“ (tzv. „efektivně“ uvažujícího apod.) člověka jde snad o určitý poetický, „pábitelský“ či „bricoleurský“ projev, přičemž pro některé recipienty může být akceptovatelnost i zde „na hraně“; odchylky jsou přesto spíš formální (stylové, kvantitativní, asociační atp.) v rámci jinak zachovaného paradigmatu; výrazová metoda autora vykazuje podstatně větší „slabost pro hru“ (než ve své sterilně úsporný či k normě adherující Lévi-straussovský „*ingénieur*“ (srov. Lévi-Strauss, 1962), případně griceovsky absolutně „zásadový“⁵¹ autor); extrémnější poloha, nicméně již v „limitech“ normy, a jako taková platící pro určitý svébytný, možné méně rafinovaný či zkrocený, zároveň však originální, neotřelý a „živý“ způsob textové produkce. **D**: teoretický střed normy, zcela „normálně“, „čitelně“ a relativně předvídatelně tvořený text, hypotetický běžný, „střední proud“; **E**: Opačný extrém normy: ve svém textu (snad z pohledu člověka „přírodního“, „vesnického“ apod.) „nezábavně“, ale o to spolehlivěji, čitelněji, předvídatelněji (a ve své předvídatelnosti neselhávaje) postupující autor; Lévi-Straussův (1962) „*ingénieur*“ – záruka spolehlivosti, autorita, „patron“; garant konformity s normami, a tím i „trvalé udržitelnosti“ pořádku věcí a klidu (např. v komunitě); autor takového textu je sice exaktním, korektním a vzorovým archetypem tvůrce situačně vždy nejvhodnějšího projevu, v zásadě ale také určitým „chladným strojem“, produkujícím takový druh textu, který zřejmě nejvíc ze všech uvedených variant konvenuje Griceovým (1989) „zásadám“, resp. *plánovitě* od těchto zásad neuhýbá). **F**: nulová interakční aktivita autora, signalizující jeho (předvídatelnou) neexistenci, absenci, popř. („totálně“ předvídatelně) mlčení značící buď absolutní informovanost autora nevyžadující další interakci, nebo jeho monolog či jiný „*rozbor, který vede duše ve svém nitru sama se sebou bez hlasu*“ (Platón 1933, s. 78 in Nakonečný, 1998, s. 355). Autor textu je sám sobě recipientem; ticho či samomluva vedou samy svou podstatou k neakceptovatelnosti a vyloučení

⁵⁰ Viz např.: <http://www.novinky.cz/krimi/332387-jsem-bond-a-tocim-tu-klip-s-bilou-vysvetloval-ridic-skoncil-v-bohnicich.html>

⁵¹ Tj. dodržující tzv. komunikační zásady (resp. komunikačně kooperativní) více méně v tom smyslu, jak je shrnul Paul Grice (1989).

autora, resp. neexistenci interakce; autor textu tak může buď vědět vše, nebo nemá zájem komunikovat; antecedentem je takové mlčení, které dává předvídat, že bude trvat dál; i zde jde o teoretický extrém uvedený hlavně pro názornost.

V praktické interakci velmi pravděpodobně však platí, že čím menší je předvídatelnost autorova textu, resp. čím větší je recipientův pocit zvýšené libovolnosti či „nahodilosti“ každého dalšího komponentu autorova textu (zde především ve smyslu odchylky včetně nejasností vzhledem k jeho chápání normy a s ní souvisejícím očekáváním, resp. očekáváním, která vzbudil autor doposud vyprodukovaným textem, jeho prostřednictvím se přihlásil k určitému paradigmatu), tím větší je pravděpodobnost nějakého ukončení autorova textu ze strany recipienta. K danému ukončení může dojít jak vytvořením vlastního textu (dotazu, vyjádření nesouhlasu atp.), tak „exitem“ z komunikace jako takové – nejčastěji mlčením a dalším nereagováním, případně svým (fyzickým) „odchodem“; resp. jakýmkoli jiným způsobem, kdy dojde k vytvoření situace: $A \text{ ---- } 0$.⁵² Zatímco taková eventualita je nejpravděpodobnější u textů, které na recipienta působí s určitou „nevítanou“ nepředvídatelností (chaos, kakofonie, agrese), mohou texty nepředvídatelné „vítanější“ (tj. zábavné – například komedie, improvizace apod.) naopak „vtáhnout“ recipienta o to víc, oč je jimi zprostředkovaná zábavnost servírována méně očekávatelně, resp. v každém daném textu rozvržena „nepravidelněji“.

Správný odhad recipientových očekávání autorem a tvorba jim odpovídajícího (tj. jím recipientovi „na míru ušitého“) textu bude ve většině případů stimulovat recipientovu vůli pokračovat v komunikaci. Klíčové je zde opět dosažení recipientova pocitu toho, že autor je ve svém přístupu k tvorbě textu předvídatelný (resp. kooperativní), tj. naplňuje (a bude naplňovat) očekávání, která recipient prostřednictvím jeho textu získává. Pokud „text“ upraveného zevnějšku, kultivovaného vystupování a dle všech vysledovatelných indicií i dobrého morálního profilu „píšící“ mladý muž (po určitém časovém období, které je v místě a čase považované za obvyklé, podobně jako za okolností, za nichž je daný text realizován) řekne své dívce některou z proměnných „invariantu“ interpretovatelného např. slovy: „*Vezmeš si mě?*“, lze ve většině případů očekávat úspěch. Muž totiž v kratším či delším časovém horizontu a „strategickém plánu“ vzal na vědomí (a respektoval) vícero komunikačních institucí, zároveň předpokládal, že jeho partnerka tyto instituce zná a rozpozná. Muž, který v daném ohledu smýšlel (účelně) konzervativně (a vybral si za svou nastávající dívku, která v daném ohledu smýšlí stejně), v podstatě imitoval tradiční chování v rámci institucí, které jsou k dispozici, maximálně s jejich možnou drobnou inovací, „vtipnou“ či jinak žádanou, nerušivou aktualizací (podtrhující jeho osobnost, ukazující, že „*není suchar*“ atp.).⁵³ Jestliže souhrn jeho textů (resp. celkový multidimenzionální proces v paradigmatu námluv) z pohledu dívky nabídl vícenásobné garance toho, že antecedenty v podobě nápadníkem doposud realizovaných textů (nejrůznější povahy: oblečení, chování, spolehlivost, smysl pro humor, chování vůči ostatním, vztah k dětem, chápání času, schopnost mluvit zřetelně, srozumitelně a gramaticky správně atp.), jsou dostatečně pevné, přesvědčivé, „zakořeněné“ na to, aby zaručovaly jejich další pokračování

⁵² Tj. autor tvořící text pro „nulu“ recipientů, pro „nikoho“, pro „absentujícího“, „neexistujícího“ či „nepřítomného“ recipienta apod.

⁵³ Pocit důvěry a bezpečí se zde tvořil delší dobu – v průběhu námluv dvou konzervativně, resp. tradičně, „normálně“ založených lidí situace vyžadovala spíš konformitu, resp. povolovala nanejvýš drobnou inovaci. Jakákoli odchylka, která by v tomto poměrně citlivém procesu naznačovala rozdílný subjektivní pohled (např. na načasování výše uvedené výzvy), resp. různé chápání „norem“, by na straně recipienta vyvolala vzruch, jenž by se dál projevil jeho reakcí (a tedy i přerušením – jinak nerušeně plynoucího – hlavního textu původního autora): pokud by např. nápadník s návrhem ženitby otálel, dívka by to, co vnímá jako jeho odchylku od normy, nejspíš popsala, jako že „se upejpá“. Pokud by obdobný návrh pronesl např. první den známosti, velmi pravděpodobně by řekla, že „to snad nemyslí vážně!“

v kvalitativně přibližně stejných a (v dané kvalitě, alespoň pokud jde o základní rysy) předvídatelných intencích, lze předpokládat, že její odpovědí bude ono romanticky vytoužené (poměrně komplexními procesy ovšem podložené) „Ano“:⁵⁴

Literatura:

- [1] ADORNO, T. (2019): *Estetická teorie*. Praha: Oikomene.
- [2] BOLECH, M. (2012): *Interpretační teorie Umberta Eca a Romana Ingardena*. Brno: Filozofická fakulta MU.
- [3] BURGOON, J., K. – JONES, S., B. (1976): Toward a theory of personal space expectations and their violations. In: *Human communication research*, 2/2, s. 131–146.
- [4] BURGOON, J., K. (1978): A communication model of personal space violation: Explication and an initial test. In: *Human communication research*, 4/2, s. 129–142.
- [5] BÜRING, D. (2004): *Binding Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [6] CARNIE, A. (2002): *Syntax: A Generative Introduction*. Malden: Blackwell.
- [7] CRYSTAL, D. (1997): *A Dictionary of Linguistics and Phonetics (4th edition)*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- [8] ECO, U. (1979): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- [9] ECO, U. (1989): *The Open Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Dostupné na: <monoskop.org/images/6/6b/Eco_Umberto_The_Open_Work.pdf>
- [10] ECO, U. (2010): *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia.
- [11] ECO, U. (1990): *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- [12] ECO, U. et. al. (1992): *Interpretation and Overinterpretation*. COLLINI, S. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- [13] ECO, U. (1997): *Šest procházek literárními lesy*. Votobia, Olomouc.
- [14] EJCHENBAUM, B. (1926): Teorija formal'nogo metoda. In: *Červonyj šljach*, 7–8, s. 182 – 207). Dostupné na: <http://opojaz.ru/method/method_intro.html>
- [15] FODOR, J., A. – BEVER, T., G. – GARRETT, M., F. (1974): *The Psychology of Language: an Introduction to psycholinguistics and generative grammar*. University of California: McGraw-Hill.
- [16] GOMBRICH, E. (1979): *The Sense of Order. a Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon.
- [17] GOMBRICH, E. (1982): *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon.
- [18] GOODMAN, N. (1996): *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa.
- [19] GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.

⁵⁴ Což může ovšem říci i sňatkovému podvodníkovi, tj. osobě, která svůj úspěch zakládá právě na tom, že očekávání své oběti a) anticipuje, a následně je i b) naplňuje. To by v případě naší – konzervativně smýšlející – partnerky znamenalo, že by jednal tradičně, resp. tradiční jednání imitoval.

- [20] GOODMAN, N. – ELGIN, C., Z. (2017): *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Trivium.
- [21] GRICE, H., P. (1975): Logic and conversation, In: P. Cole – J. Morgan (eds.): *Syntax and semantics. 3: Speech acts*, s. 41–58.
- [22] GRICE, H., P. (1981): *Presupposition and conversational implicature*. In: P. Cole (ed.). *Radical pragmatics*, New York, Ac. Press, s. 183–198.
- [23] GRICE, H., P. (1989): *Studies in the way of words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- [24] GRICE, H., P. (1991): *The conception of value*. Oxford: Clarendon Press.
- [25] HALLIDAY, M., A., K. (1978): *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold.
- [26] HALLIDAY, M., A., K. – HASAN, R. (1991): *Language, context and text: aspects of language in a socio-semiotic perspective*. New York: Oxford University Press.
- [27] HASPELMATH, M. (2007): Pre-established categories don't exist: consequences for language description and typology. In: *Linguistic Typology*, 11/1, s. 119–132.
- [28] HJELMSLEV, L. (1928): *Principes de grammaire générale*. Copenhagen: Bianco Lunos Bogtrykkeri.
- [29] HJELMSLEV, L. (1963): *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison: University of Wisconsin Press.
- [30] HORROCKS, G., C., (1987): *Generative grammar*. Longman, Routledge Ltd.: Routledge.
- [31] HOOPES, J. (1991): *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. The University of North Carolina Press.
- [32] HUDSON, R., A. (1980): *Sociolinguistics*. Cambridge Cambridgeshire UK: Cambridge University Press.
- [33] HUSSERL, E. (1984): *Die Konstitution der geistigen Welt*. Hamburg: F. Meiner.
- [34] HUSSERL, E. (1991): *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Hamburg: F. Meiner.
- [35] HUSSERL, E. (1999): *The idea of phenomenology*. Dordrecht: Springer Netherlands.
- [36] HUTTO, D. D. (2008): *Folk psychological narratives*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- [37] CHOMSKY, N. (1982): *Lectures on government and binding*. Dordrecht, Holland: Foris Publications.
- [38] CHOMSKY, N. (1966): *Topics in the theory of generative grammar*. The Hague: Mouton.
- [39] ICKES, W. – KNOWLES, E., S., eds. (1982): *Personality, roles, and social behavior*. New York, NY: Springer New York.
- [40] INGARDEN, R. (1967): *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel.
- [41] INGARDEN, R. (1989): *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon.
- [42] ISER, W. (1972): *Der implizite Leser*. München: Walter Fink Verlag
- [43] ISER, W. (1994): *Der Akt des Lesens*. München: Walter Fink Verlag.
- [44] ISER, W. (2017): *Fiktivní a imaginární. Perspektivy literární antropologie*. Praha: Karolinum
- [45] JACKENDOFF, R., S. (1994): *Patterns in the Mind: Language and Human Nature*. New York: Basic Books.

- [46] JACKENDOFF, R., S. (2007): *Language, Consciousness, Culture. Essays on Mental Structure*. Cambridge, Massachusetts / London: The MIT Press, A Bradford Book.
- [47] JAKOBSON, R. (1990): *On language*. Waugh, L. R. and Monville-Burston, M. (ed.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- [48] JAKOBSON, R. – POMORSKA, K. – BRUHMAN, H. (1982): *Poesie und Grammatik: Dialoge*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- [49] JAKOBSON, R. (1973): *Questions de poétique*. Paris: Editions du Seuil.
- [50] JAKOBSON, R. (1978): *Six lectures on sound and meaning*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- [51] JAUSS, R. (1982). *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [52] JAUSS, R. (1994). *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: *Rezeptionsästhetik*. München. Walter Fink Verlag, s. 126–162.
- [53] JELINEK, E. – DEMERS, R., A. (1994): *Predicates and Pronominal Arguments in Straits Salish*. In: *Language*, 70/4, s. 697–736.
- [54] KAPLICKÝ, M. (2019): *Kombinace, nebo doplnění? O dvou typech procesu v literární teorii Romana Ingardena a Wolfganga Isera*. In: *Slovo a mysl*, 16/32, s. 203–214.
- [55] KRÁTKÝ, O. (2018): *Perception, Length of its Duration, Evaluation: Various Authors, Related Observations*. In: *Aesthetica Universalis*, 2/2, s. 71–97.
- [56] KRÁTKÝ, O. (2019): *Where Peirce Ends*. In: *Aesthetica Universalis*, 4/8, s. 9–60.
- [57] LEECH, G., N. (1974): *Semantics*. Harmondsworth: Penguin Books.
- [58] LEVI-STRAUSS, C. (1962): *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- [59] LEVI-STRAUSS, C. (1963): *Structural anthropology*. New York: Basic Books.
- [60] LEVI-STRAUSS, C. (1983): *The Raw and the Cooked*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- [61] LEVI-STRAUSS, C. (2001): *Myth and Meaning*. London: Routledge.
- [62] LI, P. – GLEITMAN, L. (2002): *Turning the tables: Language and spatial reasoning*. In: *Cognition*, 83/3, s. 265–294.
- [63] LOUI, P. – WESSEL, D., L. (2007): *Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training*. In: *Perception and Psychophysics*, 69/7, s. 1084–1092.
- [64] MALINOWSKI, B., K. (1932): *The Sexual Life of Savages in North-western Melanesia*. London: Routledge and Sons, Co.
- [65] MALINOWSKI, B., K. (1944): *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- [66] MALINOWSKI, B., K. (1948): *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Illinois: The Free Press.
- [67] MALINOWSKI, B., K. (1922): *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge
- [68] MALINOWSKI, B., K. (1926): *Myth in primitive psychology*. London: Paulette Pub. Co.
- [69] MALINOWSKI, B., K. (1962): *Sex, culture and myth*. New York: Harcourt Brace.
- [70] MAUSS, M (2013): *Essai sur le don*. La République des Lettres

- [71] MUKAŘOVSKÝ, J. (1936): *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový.
- [72] MUKAŘOVSKÝ, J. (1966): *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- [73] MUKAŘOVSKÝ, J. (2000): *Studie I*. Brno: Host
- [74] MUKAŘOVSKÝ, J. (2008): *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- [75] NAKONEČNÝ, M. (1998): *Základy psychologie*. Academia.
- [76] OGDEN, C., K. (1923): *The Meaning of Meaning: a Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: Harcourt Brace.
- [77] ORWELL, G. (1946): *Politics and the English language*. Dostupné na: <https://www.orwell.ru/library/essays/politics/english/e_polit>
- [78] PEIRCE, C., S. (1995): *From pragmatism to pragmaticism*. New Jersey: Prometheus Books.
- [79] PINKER, S. (2013): *Learnability and cognition: the acquisition of argument structure*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [80] PRITCHARD, E., E. (1951): *Social anthropology*. Glencoe Illinois: Free Press.
- [81] PROPP, V., J. (1928): *Morfologija skazki*. Leningrad: Akademia. Dostupné na: <https://imwerden.de/pdf/propp_morfologiya_skazki_academia_1928_text.pdf>
- [82] RADCLIFFE-BROWN, A., R. (1957): *A natural science of society*. Glencoe Illinois: Free Press.
- [83] SAPIR, E. (1921): *Language: an introduction to the study of speech*. New York: Harcourt Brace.
- [84] SARKHOSH, K. – MENNINGHAUS, W. (2016): Enjoying trash films: Underlying features, viewing stances, and experiential response dimensions. In: *Poetics*, 57 (August 2016), s. 40–54.
- [85] SAUSSURE, F. (2005): *Cours de linguistique générale*. Genève: Arbre d'Or.
- [86] SEARLE, J., R. (1962): *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [87] SOROKIN, P., A. (1948): *The reconstruction of humanity*. Boston: Beacon Press.
- [88] SOROKIN, P., A. (1943): *Sociocultural causality, space, time: a study of referential principles of sociology and social science*. Durham NC: Duke University Press.
- [89] SOROKIN, P., A. (1937 – 1941): *Social and cultural mobility*. New York: American Book Co.
- [90] ŠKLOVSKIJ, V. (1917): Isskustvo kak prijom. In: *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, II, str. 3-14. Dostupné na: <<http://opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>>
- [91] ŠKLOVSKIJ, V. (1921): Strojenje rasskaza i romana. In: *Razvjortyvanie sjužeta*. Dostupné na: <http://opojaz.ru/shklovsky/strojenje_rasskaza.html>
- [92] THOMAS, J. (2009): *The minds of the moderns*. Stocksfield: Acumen.
- [93] TOBIN, Y. (1990): *Semiotics and Linguistics*. London: Longman.
- [94] TODOROV, T. (1987): Viaggio nella critica americana. *Lettera internazionale: rivista trimestrale europea*. 12, 2. 1987.
- [95] TRUBECKOI, N. (1949): *Principles de Phonologie*. Paris: Librairie C. Klincksieck
- [96] TRUDGILL, P. (1974): *Sociolinguistics: an introduction*. Harmondsworth: Penguin Books.
- [97] ULLMANN, S. (1962): *Semantics: an introduction to the science of meaning*. New York: Barnes & Noble.

- [98] ULLMANN, S. (1973): *Meaning and style: collected papers*. Oxford: B. Blackwell.
- [99] WÖLLFLIN, H. (1932): *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover Publications.
- [100] WÖLLFLIN, H. (1948): *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*. Basel: Benno Schwabe & Co.
- [101] ZUSKA, V. (1994): *Čas v možných světech: příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum.
- [102] ZUSKA, V. (2001): *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton.
- [103] ZUSKA, V. (2002): *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha: Triton.

Mgr. Ondřej Krátký, Ph.D.
Západočeská univerzita / Plzeň (CZ)
Filozofická fakulta
Katedra antropologických a historických věd
zakarija@seznam.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>

ŠVIHURA, L. (2019): *Umenie života a liberálna kultúra*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 185 s. ISBN 978-80-555-2322-4.

Peter G. Hrbatý; HrbatyP@gmail.com



V minulom roku uzrela svetlo sveta monografia Lukáša Švihuru s názvom *Umenie života a liberálna kultúra*, ktorá predstavuje vyústenie prinajmenšom šesťročného filozofického úsilia autora. Prehľadne členené dielo sa prostredníctvom štyroch kapitol zameriava na jednu z najnáročnejších filozofických otázok vôbec. Otázka, o ktorej hovoríme je bádáním nasmerovaným na nekonečné hľadanie ideálu života. Princiipiálne by sme sa mohli pýtať typicky filozoficky: „*Ako prežiť dobrý život?*“ Lenže Švihurova monografia toto pýtanie sa rozširuje a kladie si otázku inak: „*Ako prežiť kvalitný život?*“ či konkrétne „*Ako vnímať, či skôr žiť život ako umenie?*“

Z formálneho hľadiska je monografia vyváženým a jazykovo čistým dielom. Členenie kapitol je prehľadné a systematické. Jazyk diela vykazuje vysokú úroveň odbornosti, práca s termínmi je adekvátna a precízna. Pričom treba vyzdvihnúť fakt, že napriek vysokej odbornej úrovni textu je práca čitateľsky priaznivá a nepôsobí ťažkopádne.

Umením života sa zaoberá široká verejnosť z čisto prozaického dôvodu. Všetci ľudia sú jednotne donútení žiť a tiež sa dá povedať, že všetci ľudia sa zároveň domnievajú, že umenie života viac-menej ovládajú. Akoby samotný fakt, že človek žije dával hocikomu oprávnenie, aby sa na túto tému vyjadroval. Rovnako, ako sa ľudia s vodickým preukazom poväčšine domnievajú, že vedia šoférovať. Umenie života zaujíma filozofov, psychológov, antropológov, ale aj motivačných rečníkov, špiritistov, či rozličných „mysterióznych autorov“. Otázka, ktorá v čitateľovi vystáva hneď v momente, ako zoberie do rúk Švihurovu knihu znie: *Čo môže k tomu povedať tento prešovský filozof?*

Skúsenosť s textom ukazuje, že Švihura môže o „umení života“ poskytnúť fundované filozofické stanovisko. Poďme pekne od začiatku. Prvá kapitola štandardne predstavuje intro ku problematike, ako teminologické, tak aj ideologické. Kapitola otvára čitateľovi dvere do sveta problematiky. Zásadné je vysvetlenie autorovho chápania významového rozdielu medzi estetizáciou etického a etizáciou estetického. Práve tieto slovné spojenia sú dôležité v celom nasledujúcom texte. Taktiež považujeme za celkom vhodné vysvetlenie termínu *étos*, jednak v jeho rozmanitých významoch, ale najmä vo význame, v ktorý mu autor prikladá v nasledujúcich kapitolách. V neposlednom rade oceňujeme aj objasnenie pojmového významu „liberálnej kultúry“. Jedným dychom dodávame, že obsah jednotlivých pojmov je autorom predstavený prijateľne.

Jadro samotnej práce tvoria tri kapitoly; *Gýčové „umenie“ života, Etické umenie života a Estetické umenie života*. Už na prvý pohľad vnímame zjavnú gradáciu myšlienok, čo odzrkadľuje obratnosť autora na poli systematickej filozofie. Autor sa pohybuje od kvalitatívne druhoradejších foriem étosu k podobám, ktoré považuje za hodnotnejšie, aj keď sám sa explicitnej hierarchizácii bráni. Jednotlivé kapitoly predstavujú konkrétne podoby umenia života, ktoré boli kľúčové pre človeka 20. a 21. storočia.

Autor píšuc o gýčovom „umení života“ v podstate hovorí o typickej predstave života jednotlivca v rámci súčasnej konzumnej spoločnosti. Zásadný je pritom vnútorný rozmer tohto „pseudoumenia“. Opierajúc sa o Baumanu autor využíva príklad IKEY, kedy podľa vzoru škandinávskych nábytkov aj samotný človek skladá svoj život z prefabrikovaných častí, ktoré nie sú jeho vlastným výtvorom. „Život je v tejto perspektíve vždy utváraný na základe internalizovaných kultúrnych vzorov, ktoré jednotlivca predchádzajú“ (Švihura, 2019, s. 59).

Tretia kapitola - *Etické umenie života*, už pracuje s inou premisou a najvýraznejšie v tejto kapitole rezonujú myšlienky M. Foucaulta. Švihura etické umenie života predstavuje ako aktualizáciu antického umenia života vo filozofických kontextoch. Niekedy nie je rozlíšené medzi *etickým umením života* a *filozofickým umením života*, čo môže byť máta, najmä vo vzťahu k nasledujúcej kapitole. Nič to za to, kapitola poskytuje jasné odôvodnenie, prečo *etické umenie života* – tentokrát už v plnom význame (*techné tú biú*) naberá filozofický charakter a tiež zistíme, v čom sa odlišuje od *gýčového umenia života*. „*Etika robí zo života filozofa (alebo inej osoby, ktorá ju praktizuje) sui generis umelecké dielo, ktoré má potenciál oslovit', či upútať ostatných ľudí, lebo svojou estetickou formou (ktorá je v tomto prípade zároveň individuálnou etickou normou), predstavuje odklon od zvyčajného, masového, profánneho*“ (Švihura, 2019, s. 66). Prečo potom, ale hovoriť o ďalšom modeli života? „*Umenie života nemusí byť postavené len na individuálnej etike, ktorá by bola životnou estetikou, ale aj na osobnej estetike, ktorá by nebola životnou etikou*“ (Švihura, 2019, s. 82).

Kapitola s názvom *Estetické umenie života* opisuje práve túto podobu života. Domnievame sa, že celkom oprávnenne Švihura poukazuje na problém redukcie umenia života na čisto etickú rovinu. Švihura čitateľa upozorňuje na to, že umenie života nemôže byť postihnuté iba vágnym etickým konštatovaním: „*Umenie žiť to znamená, byť morálne dobrým človekom*.“ Ak sa chceme baviť o umení života ako takom, nesmieme človeka rozkúskovať na partikulárne časti s tým, že jednu z týchto častí (napr. morálku) označíme za podstatu života. V tom spočíva pasca, ktorá je nastražená pre každého autora, ktorý má ambíciu písať o živote. Ak totiž zredukujeme život len na jeden spomedzi jeho aspektov už nemôžeme hovoriť o živote. Lenže táto pasca je ešte zákernejšia, pretože platí, že ak životu ako pojmu uberíme čo i len jeden spomedzi jeho aspektov, znovu nemožno hovoriť o živote. Na Švihurovej monografii je zaujímavý práve spôsob, akým sa popasoval s týmto problémom.

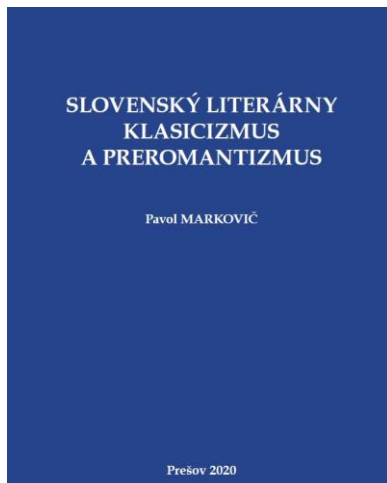
Za pomoci pragmatickej filozofie získavame obraz *estetického umenia života*. Zásadnými prvkami umenia života sa stávajú autenticita, originalita, autokreácia... pričom, tieto atribúty nie sú obmedzované na sféru myslenia, vnútorného prežívania a správania. Švihura neopomína ani telesnosť, axiológiu, sociálny kontext života a ani pluralitu súčasného liberálneho sveta. Z celej tejto konštrukcie sa napokon dostávame ku konečnému odkazu monografie k čitateľovi. Odkaz možno formulovať takto: „*Život je charakteristickým spôsobom bytia jednotlivca... je umeleckým dielom, ktoré autor tvorí svojim nádychom a výdychom, myšlienkami, slovami, skutkami, postojom k svetu vonkajšiemu aj vnútornému, postojom k sebe i k iným, chápaním svojho tela, svojej sexualitě či zovňajšku ako takého... Estetizácia existencie je takou praktickou realizáciou života, v rámci ktorej človek chápe svoj život práve ako umelecké dielo; čoby odpoveď na otázku: AKO ŽIŤ?.*“

Mgr. Peter G. Hrbatý
Prešovskej univerzity v Prešove (SK)
Filozofická fakulta
Inštitút filozofie
HrbatyP@gmail.com

<https://espes.ff.unipo.sk>

MARKOVIČ, P. (2020): Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove, 144 s. ISBN 978-80-555-2496-2.

Nina Kollárová, nina.kollarova@unipo.sk



Najnovšia monografia Pavla Markoviča *Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus* (2020) vychádza z dlhodobého výskumu, záujmu a praktických skúsenosti autora, a ponúka nové možnosti ako „čítať“ slovenskú literatúru. Kniha ukazuje, v akých ďalších (nielen literárnych, historických a estetických) súvislostiach je o nej možné uvažovať, i to, aký vývinový impulz znamenala pre ďalšie smerovanie slovenskej literatúry. Publikácia prináša interpretačný pohľad na diela a autorov, ktorí utvárali podobu tohto literárneho obdobia, a zároveň Pavol Markovič predstavuje a formuluje inovovanú typológiu literárneho klasicizmu a preromantizmu, ktorú rozdelil do piatich fáz, a to: osvietenský klasicizmus, epigónska (či imitujúca) fáza, fáza programovej poézie, vrcholný klasicizmus a romantizujúci klasicizmus

(Markovič, 2020, s. 118).

Ťažisko monografie predstavujú interpretačné kapitoly, ktoré interpretované dielo, poetiku i autora zasadzujú do literárno-historických, literárno-teoretických, literárno-estetických, literárno-kultúrnych súradníc, ktoré pre Pavla Markoviča nie sú uzatvorenou, ale otvorenou štruktúrou, a tak autorovi umožňujú iný náhľad na problematiku a ukazujú súvislosti a možnosti interpretácie, ktoré doposiaľ ešte neboli prezentované. Trinásť kapitol ponúka interpretačný pohľad na diela Juraja Fándlyho, Jozefa Ignáca Bajzu, Jána Kollára, Bohuslava Tablica, Juraja Palkoviča, Jána Hollého, Pavla Jozefa Šafárika, Karola Kuzmányho a iných, ale aj na žánre, napríklad cestopis, memoáre, ale i pohľad na literárnu kritiku v období slovenského národného obrodzenia.

Pomyselným samostatným celkom monografie, sú kapitoly, ktoré sa širokospektrálne venujú tvorbe a osobnosti Jána Kollára. Konkrétne sú to tieto štyri kapitoly: *Národopísne dielo Jána Kollára ako vývinový impulz slovenskej literatúry národného obrodzenia*, *Typologická reflexia autorskej osobnosti Jána Kollára a jej kontexty*, *Cestopisy a memoáre v diele Jána Kollára a Ján Kollár – paradoxný protagonista vzájomnosti*. V kapitole *Národopísne dielo Jána Kollára ako vývinový impulz slovenskej literatúry národného obrodzenia* sa autor zaoberá tvorbou J. Kollára vo všeobecnosti, ale zároveň sleduje aj realizáciu princípu harmonizácie (najmä v texte *Národné zpievanky*):

„Harmonizácia je ústredný princíp Kollárovej literárnej, básnickej, čiastočne aj vedeckej, a dokonca aj etnografickej a zberateľskej činnosti, ktorá bola orientovaná na útvary ľudovej slovesnosti. Dôležité je najmä skúmanie funkcie a zámeru tohto segmentu v činnosti Jána Kollára“ (Markovič, 2020, s. 24).

Interpretačná kapitola *Dialogizácia literárneho textu ako paralela spoločenských premien* analyzuje kľúčové diela Juraja Fándlyho a jeho spis: *Dúverná zmlúva medzi mníchom a diablom*, a prózu, resp. pokus o román Jozefa Ignáca Bajzu *René mládenca príbady a skúsenosti*. Obe diela majú spoločné poetologické črty a do istej miery ich spája aj snaha o inováciu žánru, forma dialógu, cez ktorý sa demonštruje osvietenenské myslenie.

V kapitole *Klasicizmus ako estetická artikulácia meštianskej morálky* autor analyzuje poéziu Bohuslava Tablica a Juraja Palkoviča. Tablicova poézia vypovedá o realite, morálke a ideáloch svojej doby, zároveň Pavol Markovič uvažuje, či môže Tablicova poézia reprezentovať literárny “midcult” 19. storočia. „*Vrcholné diela klasicizmu, spoluvytvárajúce kánon literatúry sú súčasťou vysokej kultúry, zatiaľ čo klasicizmus, ak je vonkajškový a mechanicky napodobňujúci nielen antickú literatúru, ale aj dobové vzory a kanonické diela, takpovediac, vytvárajúci napodobeniny napodobenín, je zárodkom midcultu tak, ako je meštianska spoločnosť 19. storočia predchodcom strednej spoločenskej vrstvy v 20. storočí.*“ (Markovič, 2020, s. 37 – 38).

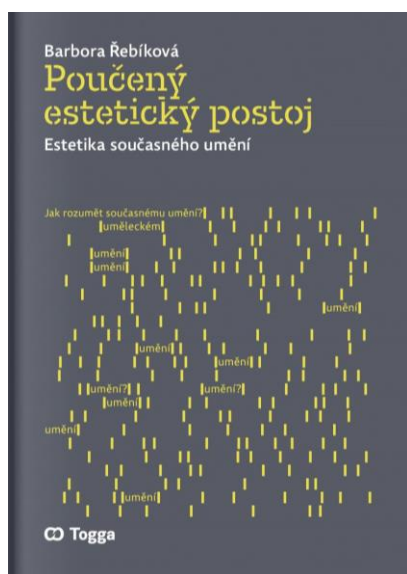
Z analýz a interpretácií vyplýva, že skúmané literárne obdobie je plné dejinných zmien, čo sa nepriamo prejavuje aj tým, že literárne texty majú vysoko synkretický charakter. Niekedy o nich môžeme uvažovať ako o anachronických, niekedy, naopak, predbehnú svoju dobu či anticipujú zmeny. Po prečítaní monografie *Slovenskej literárny klasicizmus a preromantizmus* o slovenskej literatúre národného obrodzenia uvažujem inak, otvorenejšie a v nových súvislostiach.

Mgr. Nina Kollárová, PhD
Prešovská univerzita v Prešove
Filozofická fakulta
Inštitút anglistiky a amerikanistiky
nina.kollarova@unipo.sk

<https://espes.ff.unipo.sk>

ŘEBÍKOVÁ, B. (2020): Poučený estetický postoj – Estetika současného umění. Praha: Togga, 234 s. ISBN 9788074761706.

Tomáš Timko; tomas.timko@smail.unipo.com



Pražské vydavateľstvo Togga spolu s Univerzitou J. E. Purkyně v Ústí nad Labem vydalo začiatkom roka 2020 publikáciu *Poučený estetický postoj* s podtitulom *Estetika súčasného umění* autorky Barbory Řebíkovej. Táto publikácia je príspevkom k veľmi aktuálnej problematike súčasných umeleckých prejavov v oblasti vizuálneho umenia a dokazuje, že potreba pomenovať a popisovať relácie medzi súčasným umením a poznaním narastá s každou novou umeleckou produkciou. Potvrdzuje tiež, že s ňou ruka v ruke kráča potreba edukácie publika a jej overené, ako aj inovatívne metódy.

Autorka sa vyjadruje najmä k výtvarnému umeniu, no hlavné závery jej úvah by sme rozhodne mohli aplikovať na celú oblasť súčasného umenia v jeho plnej šírke a rozmanitosti. Ťažšie zrozumiteľné súčasné umenie má podľa nej takú podobu, ktorá prirodzene vedie k tzv. „obratom“, pričom za dva najzásadnejšie z nich považuje edukatívny a sociálny obrat. Špecifikom edukatívneho obratu je rozmach sprievodných programov v umeleckých inštitúciách, pričom tieto programy aktuálne stoja v centre záujmu zo strany recipientov, ale aj samotných inštitúcií, ktoré sa s ich pomocou usilovne snažia kreovať spojenie umenia s poznaním. Dôsledkom sociálneho obratu je zase zameranie pozornosti na diváka a často tiež záujem tvorcu o aktívne zapojenie recipienta do spoločensko-umeleckej akcie, produktom ktorej je participatívne umelecké dielo. Projekty takéhoto typu nachádzame aj vo verejnom priestore, kde vystriedali najmä v minulosti produkované trvalé monumenty. Sociálny obrat predstavuje takisto kritiku nadmernej vizuálnosti, ktorú vytvára a podporuje najmä komerčný svet reklamy a propagácie. Táto skutočnosť patrí tiež k motiváciám autorov k vytváraniu spoločensko-umeleckých akcií, keďže ich ako tvorcov prestal zaujímať pasívny proces recepcie umenia s jednoduchým vzorcom umenie – divák. Autorka však zmieňuje aj negatívny aspekt projektov vyplývajúcich zo sociálneho obratu, a tým je možný odklon od umenia na úkor silného sociálneho motívu.

Spoločne môžeme vyššie spomínané obraty zastrešiť zovšeobecňujúcim pojmom „obrat k divákovi“ (s. 17). Zjednodušene by sme mohli povedať, že kladie zásadný dôraz na diváka, a to tak v praxi, ako aj v teórii umenia. Jeho dôkazom práve v galerijnej praxi sú podľa Řebíkovej napr. tlačové správy vydávané k umeleckým výstavám, ktorých hlavným cieľom je poučiť diváka a vhodným spôsobom, podľa typu výstavy, mu priblížiť recipovanú umeleckú produkciu: „*Naprostá většina současných výstav (nikoli pouze výstav*

současného umění) je kurátorem či kurátorským týmem vybavena 'tiskovou zprávou', která divákům objasňuje kurátorský záměr, popisuje či přímo vysvětluje jednotlivá díla, představuje autory a nabízí další informace" (s. 17). Obrat k divákovi nepředstavuje iba jeho zapojenie do participatívnych akcií, ale tiež prácu pri výbere a organizovaní aktivít, ktoré majú diváka prilákať do umeleckých inštitúcií a snahu o všeobecný rozvoj jeho vizuálnej gramotnosti a kognitívnych schopností, ktoré sú podľa autorky nevyhnutné pri recepcii súčasného umenia (kap. „Obrat k divákovi“). Dnešnú dobu označuje za vizuálnu, no to nevyhnutne nezamenať, že automaticky rozumieme tomu, na čo sa dívame. Znalosť kontextu umožňuje práve tú rozlišovaciu schopnosť, ktorou oddeľujeme umenie od ne-umenia.

Najzásadnejšie faktory, ktoré umenie ovplyvnili takým smerom, že vyžaduje pre recepciu poznanie, sú podľa autorky už spomínaná súčasná vizuálna kultúra, inštitucionalizácia umenia a postprodukcija v umení. Vizuálna kultúra, ktorá podľa Ľebíkovej tvorí podklad pre súčasné umenie, má korene v postmoderne a od konca 20. storočia môžeme hovoriť zároveň o „obrate k obrazu“, ktorý podľa amerického teoretika umenia W. T. J. Mitchella prichádza po období „textuality“. Zjednodušene fenomén „obratu k obrazu“ môžeme vysvetliť tak, že svet, zaplnený obrazmi, a našu vizuálnu skúsenosť už nie je možné vyjadriť iba slovne (textovo), no musíme stále viac využívať obraznosť. K tomu autorka domýšľa tézu, že aj keď nie všetko umenie využíva obrazy, môžeme sa s ním v podobe obrazu stretnúť (kap. *Vizuálna kultúra a umenie*).

V rovnakom období, ako vizuálna kultúra, teda od 2. polovice 20. storočia, sa začala rozvíjať aj inštitucionálna definícia umenia. Vo všeobecnosti táto definícia umenia predstavuje názor, že umenie, ktoré je divákovi predkladané, aj to, ktoré ešte len vzniká, je ovplyvnené umeleckými inštitúciami, tvorenými v najširšom zmysle plejádou ľudí s rôznym postavením v ich hierarchii, od riaditeľa inštitúcie až po fanúšika umenia, ktorý sa rozhodne stať súčasťou sveta umenia. Dôsledkom akceptácie inštitucionálnej definície umenia je podľa autorky rozširovanie a uvoľňovanie používania pojmu „umenie“, ktoré v súčasnej dobe môže označovať takú produkciu, ktorej by sme v minulosti status umenia rozhodne nepriznali.

Posledný zo zásadných faktorov, ovplyvňujúcich súčasné umenie, postprodukcija, tvorí podľa autorky výrazný rys súčasnej umeleckej tvorby. Umeni sa často už nepracujú so surovou formou, naopak, využívajú existujúce diela druhých umelcov ako informácie, ktoré môžu ďalej použiť. Aj keď sa jedná podľa Ľebíkovej o dominantnú tendenciu v súčasnom umení, neznamená to, že umelci kopírujú staré diela. Naopak, hľadajú nové zobrazenia starých informácií, čo ale podľa autorky výrazným spôsobom zvyšuje nároky na diváka, ktorý pre správnu interpretáciu nového diela musí rovnako poznať aj dielo staré, tvoriace základ novej produkcie.

Ľebíková ďalej vo svojej knihe predstavuje estetický kognitivismus ako významný filozofický prúd, ktorý sa vzťahom umenia a poznania zaoberá. Predkladá nám jeho stručnú históriu, pričom jeho základy datuje už do obdobia antiky (kap. *Základy: Platón a Aristotelés*). Obširne sa Ľebíková venuje typom poznania, pričom vychádza z koncepcie siedmych rôznych druhov poznania od teoretika Berysa Gauta (kap. *Estetický kognitivismus*). Ten zároveň reaguje na kritiku estetického kognitivismu, autorom ktorej je okrem iných aj Jerome Stolnitz, a ktorá v jeho podaní spočíva najmä v troch výhradách: 1. poznanie, plynúce z umenia je banálne; 2. jeho platnosť je obmedzená a 3. nemôžeme toto poznanie previesť do výrokovej formy. Ľebíková polemizuje najmä s tretou výhradou, pretože podľa nej redukcia skutočnosti na pojem prehliada udalostný a časový charakter skutočnosti a deformuje pohľad na ňu, človeka aj prírodu (kap. *Protí estetickému kognitivismu: estetický antikognitivismus*). Konfrontuje čitateľa s názormi ďalších kritikov estetického kognitivismu, ako napr. Douglas N. Morgan, pričom sa síce stavia na stranu obhajcov

estetického kognitivismu, avšak tomuto prúdu myslenia vyčíta, že v rámci umenia vyzdvihuje jeho kognitívnu funkciu ako jedinú. Vo veľkej miere sa konfrontuje aj s názormi Nelsona Goodmana, s ktorým sa musí zrejme už viac ako polovicu storočia vyrovnávať každý estetik uvažujúci o súčasnom umení.

Za najvhodnejší nástroj na uvažovanie o súčasnom umení, a tiež jeho vzťahu k poznaniu, považuje autorka oblasť estetického myslenia (kap. *Možnosti estetiky*). Estetika disponuje množstvom vhodných a preverených prostriedkov a bohatým pojmovým aparátom, ale najmä, zaoberá sa aj mimoumeleckou estetikou, čo je podľa Ľebíkovovej vo vzťahu k súčasnému umeniu zásadné: „*Estetika se na rozdíl od filosofie umění neomezuje pouze na analýzy umění a uměleckých děl, ale věnuje se i takzvanému ‘mimoumeleckému estetickému’*. Pro analýzu současného vizuálního umění tak má k dispozici účinné nástroje myšlení a bohatou pojmovou výbavu, která se již osvědčila při zkoumání mimoumeleckých jevů (tj. jevů, které nejsou uměním a jako umění ‘nevypadají’). A právě to může být při zkoumání současného vizuálního umění, které, jak jsme si ukázali, může nabývat také všech tvarů, forem a podob, přínosem“ (s. 166).

V závere knihy Ľebíková prezentuje vlastný prínos v skúmanej oblasti v podobe pokusu zadefinovať ňou navrhnutý pojem „poučený estetický postoj“, v jej koncepcii chápaný ako „upgrade“ pojmu „estetický postoj“. Súčasné umelecké diela počítajú s účasťou diváka, nechávajú mu miesto v interpretačnej rovine, alebo dokonca aj na úrovni spoluautorstva. Podstatou tejto novej situácie je, že recipient musí byť podľa Ľebíkovovej poučený k vnímaniu umeleckého diela. S takýmto cieľom prichádza galerijná pedagogika, ktorá v dnešnej dobe ponúka bohaté možnosti edukácie recipienta umenia. Za poučený estetický postoj považuje autorka taký, ktorý týmto aktivitám vychádza v ústrety a rovnako si vyhľadáva ďalšie informácie o ponúkanej umeleckej produkcii. Takáto znalosť externých vlastností diela, ktoré nie sú jeho súčasťou, je podľa nej relevantná a napomáha vytvárať estetický zážitok. Informácie, plynúce zo znalostí sú vzhľadom na súčasnú umeleckú produkciu veľmi dôležité. Súčasné umenie sa totiž samo snaží o zneistenie recipienta, čo môže byť podľa autorky jeden z dôvodov, pre ktorý bežní ľudia dávajú prednosť jeho klasickým formám, teda umeniu, ktorého snahou je *miméziš*. Ľebíková preto za kľúč k teórii vizuálneho umenia, ktorá bude reagovať na súčasnú umeleckú produkciu, považuje zameranie na diváka, jeho podporu v snahe vedome sa rozhodovať pre estetický postoj, ktorý má záujem nechať sa poučiť a sám vyhľadáva ďalšie relevantné informácie o dielach súčasného umenia.

Monografia *Poučený estetický postoj* má veľmi príjemné grafické spracovanie, jej formát a ekologický papier z nej robia publikáciu „vhodnú do vrečka“, aká by rozhodne nemala chýbať v knižnici estetikov a teoretikov umenia, o to viac študentov umeleckých odborov, estetiky a filozofie. Je výbornou pomôckou, ako sa rýchlo, vecne a efektívne zorientovať v aktuálnej a dôležitej problematike prístupu k vzťahom „recipient – súčasné umenie“ a „recipient – poznanie z umenia“. Okrem analýzy teórií poznania a premyslene zvolených estetických teórií ponúka autorka vlastné riešenie, ktoré vidí v edukácii recipientov smerom k dosiahnutiu uvedomelého estetického postoja. Opierajúc sa o najnovšie (domáce aj zahraničné) poznatky z filozofie autorka prináša do rozpráv o vzťahu poznania a umenia nový pojem „poučený estetický postoj“, ktorý považujeme za vlastný prínos ako výsledok úvah nad nastolenými otázkami. Pluralita a progresívnosť foriem (nielen) súčasného umenia takéto teórie rozhodne potrebujú, preto je táto publikácia nepochybne zaujímavým obohatením diskurzívnych kontextov súčasnej estetiky.

Mgr. Tomáš Timko
Prešovskej univerzity v Prešove (SK)
Filozofická fakulta
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
tomas.timko@smail.unipo.sk

<https://espes.ff.unipo.sk>
