

Od příslibu k záruce:

Estetika ironie a afirmativní umění

Jakub Stejskal

Bývaly doby, kdy umělecké dílo sloužilo jako příkladný předmět filosofické hermeneutiky: umění zaujímalo v odkouzleném světě privilegované místo imanentního vyvstávání smyslu, i kdyby se rodil z „bezohledného a až k jádru sahajícího odhalování, že tato imanence je nepřítomná“ (Georg Lukács). Minimálně od Duchampa však tento vztah mezi filosofií a uměním, zprostředkovávaný estetickou teorií, prodělává vleklou krizi, ze které se filosofie a potažmo estetika jen těžko vzpamatovává. Umělci a kurátoři se stávají suverénními vykladači svých děl, či dokonce těmito výklady samotná díla nahrazují. Akademická estetika a filosofie dál produkuje texty, ale příklady, na kterých demonstruje své vývody, většinou přicházejí z těch blažených dob Vermeera, Leonarda, či nanějvýš Pollocka, současné umění zůstává často na okraji jejího zájmu. Minimálně proto by kniha esejí *Pod čarou umění* od Jiřího Přibáně neměla zapadnout. Je totiž napsaná filosofem a týká se současného umění. Mohli bychom tedy od ní očekávat alespoň náznak možné odpovědi na otázku, co může současná filosofie říci podnětného o současném umění.

Sto čtyřicet stránek knížky *Pod čarou umění* se skládá z esejí psaných pro kulturní přílohu deníku Právo. Nejstarší text je z června 2004, nejmladší z listopadu 2007, přičemž eseje nejsou řazeny chronologicky, což ukazuje, že Přibáněovy názory na umění a kulturu se za těch pár let příliš neměnily, že editorská práce spočívala spíš v umném složení různých podob jeho pohledu do smysluplného celku. Přibáněova pozice je opravdu v podstatě jasná a v mnoha ohledech se zdá navazovat na odkaz evropské estetické tradice, jejíž je také svého druhu apologií (jak ale ukážeme, jde spíše o mediální službu): umění je specifický a neredukovatelný způsob lidské činnosti a poznávání. To, co nám prostředkuje, nelze získat jinak. Estetická zkušenost má svébytná kritéria a vyžaduje vlastní obor rozpravy nepřevoditelný na morální, politický, či dokonce ekonomický diskurz.

Autonomnost umění je snad nejsilnějším leitmotivem knížky. Speci-
fičnost umění spočívá v tom, že nám dokáže prostředkovat poznání
nezachytitelné běžnými komunikačními kanály. Není to poznání
v úzkém slova smyslu přesně podané informace, ale naopak neurčitý,
znejistující pohled na náš svět a v neposlední řadě na nás samé. For-
mální i myšlenková neotřelost skutečného uměleckého díla vystupuje
ostře proti všude se rozpínajícím klišé, těmto „zmechanizovaným
a pevně ustáleným výrazům potvrzujícím kolektivně sdílené předsta-
vy“. (esej „Bez hrozby kýče, v záplavě klišé?“) V tom také spočívá
bytostná otevřenost a demokratičnost umění: „V tom, že je umění ne-
závislé na politickém kánonu, spočívá jeho hlavní politický smysl.“
(„Kdo se bojí kulturního průmyslu?“) Umění svou demonstrativní ne-
závislostí na vnějších motivacích symbolizuje lidskou svobodu a svou
nesamozřejmostí evokuje krásu. Příběh evidentně nechápe krásu jen
jako povrchní přitažlivost zjevu, ale jako něco, co vyvolává „estetický
úžas“, zneklidnění vedoucí ke „schopnosti vnímat kulturu jako cosi
nesamozřejmého a samo o sobě cenného“. („Kulturní hrdinové naší
nebezpečné doby“) V tomto kontextu musíme chápat Příběhův poža-
davek, aby bylo současné umění krásné.

To, že krása umění nespočívá pouze v smyslové lahodnosti, souvisí
s jeho postmoderní ironičností. Dnešní umění musí podle Příběhě
být nutně ironické, chce-li se vyhnout nástrahám ideologického fa-
natismu, ale také elitářského estétství, které šmahem odmítá veške-
rou zábavní kulturu jako projev úpadku ducha. Ironie je kritický od-
stup nespokojující se s jednoduchými řešeními a kategorickými
apriorními soudy. Není to cynické negování všeho, ale liberální zpo-
chybňování každé zdánlivé samozřejmosti a pravdy. („Kdo hledá ce-
stu jinam a ven“) Výklad pojmu ironie jako klíčové devízy postmo-
derního kritického ducha přebírá Příběh od amerického
neopragmatisty Richarda Rortyho. Koriguje přitom jeho moralizující
čtení ironie v umění Kunderovým odmítnutím jakékoli aplikovatel-
nosti morálních měřítek na estetické problémy. („Čistit si hlavu od
harampádí“)

Ironická krása, kterou vyzdvihuje Příběh v současném umění (např. na dí-
lech českých vizuálních umělců Černého, Saláka, Císařovského), je přes
veškerý svůj kritický odstup krásou, tedy něčím, co se líbí, co zaujme.
Kdyby nebylo umění ironicky *krásné*, stalo by se nesnesitelným morali-

zováním, nebo nepochopitelným experimentem. Kdyby nebylo *ironicky* krásné, stalo by se pouhou masovou zábavou, vyprázdňeným klišé.

Optimismus, s nímž Příbář nahlíží umění a jeho společenskou roli, tedy neznamená, že by si neuvědomoval úskalí, se kterými se potýká umění současnosti. Právě proto, že je Příbář estetickým optimistou, odmítá umění, které se explicitně propůjčuje politickým, ekonomickým, ale třeba i humanitárním cílům. („Umělci v hladovění“) Taková zpronevěra podle něj stojí za politickým fiaskem avantgard, způsobuje také dějinnou vyprázdňenost tezovitého konceptualismu a plochość současného angažovaného umění, vesměs uměleckých směrů rezignujících na „krásu a estetický úžas“. („Kulturní hrdinové naší nebezpečné doby“) Po hubených letech ikonofobního konceptualismu se má umění obracet k postmoderní ironii a hře, pročež může slavit návrat krása, kterou z něj k jeho škodě vyháněli a vyhánějí samozvaní „kulturní hrdinové“.

Zdůraznění krásy jako kategorie relevantní i pro současné umění pomáhá Příbářovi vymezit se proti estétskému elitářství, které chce být za každou cenu a v každé situaci proti, a tak se v honbě za novým ve skutečnosti neliší od postoje konzumenta instantních požitků masové zábavy. („Kdo hledá cestu jinam a ven“) Příbář má snad pravdu, že ironická krása hraje důležitou roli v současném umění, i jeho kritika estétství míří známým směrem. Na druhou stranu zdůrazňováním zábavního charakteru („Jako kdyby umění nebylo zábavou!“ volá na str. 93) a kritikou nesrozumitelnosti a odtažitosti, či naopak otevřené angažovanosti některých uměleckých projevů rezignujících na krásu, odhaluje meze svého přístupu.

Příbář chce po umělci, aby vytvářel krásu tím, že svou tvorbu nebude podřizovat heteronomním cílům, že „bude plnit své závazky ke svobodě a nenech[á] se svést touhou přetvářet svět“. A hned dodává, „jen tak lze koneckonců svět měnit. A v tomto paradoxu spočívá nejvlastnější *krása* umění.“ („Kultura dusí, umění osvobozuje“) Odkud však čerpá tento paradox své oprávnění? Jak to že umělec tím, že si ve své tvorbě hledí svého a o nic jiného se nestará, nejúčinněji mění svět? Má tento Příbářův názor opodstatnění?

Paradox, o kterém Příbář mluví, leží v jádru morálního apelu moderní estetiky autenticity, jak ji formuloval Kant a romantici: krásné

umění je symbolem svobody právě proto, že je osvobozeno od morálních závazků společnosti, jinými slovy, je autonomní tak, jak by měl být autonomní i svobodný jedinec. Umělec se stává paradigmatickou postavou nové etiky volající po autentickém životě. Záblesk krásy je nepřímým příslibem možnosti vést takovou autonomní existenci ve světě, který se jinak jeví lidské svobodě notně nepřátelský, a umělecké dílo je expresí svobodné vůle umělce, exemplárním činem pro čin. Přesto je krása pouhým příslibem, protože kdyby se vydávala za (třeba i nepřímou) záruku svobody, propůjčovala by se ideologické iluzi, že svět se stal konečnou říší svobody.

Přibáň se však v jednom bodě zásadně liší od tradice, na jejíž ramena se snaží vyšplhat: umění a krása už nejsou příslibem svobody, ale právě její zárukou. Přibáň tvrdí, že umění „svým spoléháním se na otevřený a tolerantní prostor funguje jako jeho nejlepší záruka“ (str. 64). Tato věta uzavírá esej „Kdo se bojí kulturního průmyslu?“, ve kterém Přibáň kritizuje německého filosofa a představitele frankfurtské Kritické teorie Theodora Adorna za jeho směřování politických a estetických soudů, jeho argumentace ale přitom činí to samé. Staví proti Adornově údajně politické kritice tvrzení, že umění jako svobodná tvorba volá po svobodné společnosti (což tvrdí i Adorno a mnozí další), kterou se ukazuje být postmoderní pluralitní demokracie se svou konzumní kulturou (s čímž by Adorno rozhodně nesouhlasil). Toto tvrzení však implicitně předpokládá, že svoboda, kterou umění vyžaduje a která měla u Adorna ještě utopické rysy, se v naší společnosti již úspěšně realizovala. Politický utopismus, jenž Adorno umístil do neklidného srdce umění, v Přibáňově koncepci mizí jen za cenu předpokladu, že se utopie již uskutečnila. Alespoň tak podle všeho vnímá Přibáň situaci postmoderního ironického umění, které již není ohrožováno totalitními režimy, ale musí se vyrovnat s flexibilitou kulturního průmyslu. Ten podle něj sice parazituje na otevřenosti a tolerantnosti západních demokracií, zároveň však umožňuje plodnou diverzifikaci kultury, která je zas nutná pro uměleckou tvorbu. (str. 58, 62) Není ale příliš jasné, proč by Adornova interpretace utopického potenciálu umění měla být více politicky motivovaná, než tvrzení, že současná ironická krása umění je zárukou toho, že žijeme v otevřeném a tolerantním prostoru.

Přes četná tvrzení o subverzivní schopnosti umění má Přibáň sklon schematicky chápat umění jako zábavné znejistování každodenních

daností, které přes veškerou svou ironickou negaci zaběhlých pořádků legitimizuje *status quo* západních konzumních společností. Příbáňova kniha by se tak mohla stát příručkou leckterého kulturního manažera či úředníka ministerstva kultury, který by bez větších potíží mohl na základě četby Příbáňe dospět k jednoduchému závěru: Umění má své instituce, které zajišťují svobodu umělcům, a ti svou tvorbou zase legitimizují ony instituce, případně celou společnost, jejíž svobody jsou „nejlepší zárukou“. Z umění se stává zdánlivě apolitická a tudíž nestranná afirmace společnosti („nepřímý legitimizační prostředek“), která mu umožnila existenci. Potíž přitom není v tom, jak Příbáň interpretuje západní liberální demokracie a jejich konzumní kulturu, ale v nenápadném posunu od příslibu k záruce, posunu, který prozrazuje, že to není Adorno, který zrazuje estetickou autonomii umění, ale právě Příbáň.

Afirmativní povaha Příbáňovy interpretace umění se projevuje i v jeho ztotožnění dobrého umění s uměním ironicky krásným. Příbáň neustále zdůrazňuje subverzivní povahu ironie a její nepostradatelnost pro současné umění, navzdory tomu ironie není sebespásná. Ironický úsměšek se vyčerpává v okamžiku, kdy se stává pouhým symptomem rezignace na snahu překročit hranice již objeveného: Umění se redukuje na krasodušnou ironii, jejíž kritický osten je vlastně jen neškodným lechtáním připomínajícím nám nesamozřejmost (a tedy výjimečnost, viz str. 102.) našich kulturních hodnot. Je pak snadné zařadit jej mezi jiná kulturní povyražení, je jednoduché na něj přispívat granty a udržovat jeho společenskou prestiž, nic se tím totiž neriskuje. Právě před samolibou ironií by se však umění mělo mít na pozoru, jinak rychle upadá do omílání již ověřeného. Je sice pravda, že snaha umělce nezapadnout do banálního ironizování často končí v slepé uličce nečitelné hieroglyfičnosti, nebo naopak prvoplánovosti, avšak volit zlatou střední cestu (jak se zdá doporučovat Příbáň) se umění nikdy nevyplatilo. Příbáňovo koketování s afirmativním smyslem umění možná poslouží jako argument pro zvýšení dotací na kulturu, pro umění samotné může však být danajským darem.

Je tedy otázka, jestli nakonec Příbáňem tolik kritizovaný Adorno nepostupuje upřímněji. Ten totiž v uměleckém přitakávání společenskému řádu vidí úpadek umění do ideologie kulturního průmyslu a přeje umění raději smrt, než aby zapomnělo na své utopické jádro. Adorno ostatně

v takové interpretaci není sám. Jeden z duchovních předchůdců Příbáňova oblíbence Rortyho, americký pragmatista John Dewey, také zdůrazňoval ve své knize *Umění jako zkušenost* utopický rozměr umění, které v sobě koncentruje prožitek neodcizené zkušenosti symbolizující nedosažitelný, ale ideální stav společnosti. A Rortyho současník Stanley Cavell jednou poznamenal, že „požadavek, který klade socialista na umění zítřka, se v důsledku nijak neliší od kapitalistovy chvály umění dneška: oba chtějí od umění, aby dělalo nebo dokázalo to, co lze provést pouze sociálně. Což není kompliment umění, ale pouze nejednoznačný hold jeho odvěké síle a zdravý strach z něj.“ Jinak řečeno, od umění chceme vždy víc, než nám dokáže dát, a to proto, že v něm takový příslib nacházíme. V Příbáňově argumentaci však pro takový postřeh není místo.

Jak vidno (a je hodně banální to připomínat), Adorno není zdaleka první ani jediný, kdo objevil v umění utopický prvek; pouze rozvíjel téma minimálně od osvícenství přítomné v evropském estetickém myšlení. Ani Příbáň se mu nevyhnul. Jak jinak chápat umělcovo hledání „cest jinam a ven“ („Kdo hledá cestu jinam a ven“), než jako jeho utopický element? Zatímco Adorno tento problém vědomě pojmenovává, u Příbáňe vystupuje v podobě neřešeného paradoxu umělce, který si tvoří podle své libosti a jedině tím mění svět. Tento Příbáňův estetický optimismus se rodí z výše tematizovaného posunu od příslibu k záruce a ze souvisejícího předpokladu, že liberální tržní společnost vytvořila nejlepší možné podmínky pro umění, které se jí za to odvděčuje svou krásou. Přitom špatné svědomí, které samo umění z této krásy často má, spíš potvrzuje Adornův postřeh o tom, že krása umění se podílí na kulturním barbarství a zároveň je příslibem jeho překonání.

Příbáňovy „poznámky pod čarou“ o současném výtvarném umění se snaží nahlédnout situaci umění z širší perspektivy. Tato perspektiva, kterou jsme nazvali estetický optimismus, přisuzuje umění důležitou roli ožívování nesamozřejmosti smyslu. Jenomže důležitost této role devaluje Příbáňovo přesvědčení, že umění ji dnes může dostat jen krásnou ironií. Politický prvek umění tradičně spojovaný s jeho utopickým nábojem má Příbáň tendenci reinterpretovat s pomocí konceptu ironie jako apolitickou afirmaci „nejlepšího z možných světů“, totiž naší západní konzumní společnosti. Příbáňova obhajoba smyslnosti estetické kultury umění proti moralistům a filistrům je sice

sympatická, ale cena, kterou za ní nutí umění platit, by se mohla ukázat pro uměleckou praxi zhoubná.

Reflexe posunu od příslibu k záruce by však mohla směřovat k podnětnější oblasti filozofické reflexe současného či nedávného umění, než nabízí Příbáň. Zkusme ji naznačit otázkou: Jaký je osud oné estetiky autenticity, k níž se hlásí Příbáň, ve světle změn, které v umění nastaly? Tato otázka se zdá tak samozřejmou, že je s podivem, kolik teoretiků ji odmítá brát v potaz. Buď předpokládají, že se estetika autenticity nadobro překonala/realizovala (jakousi nevídaně úspěšnou postmoderní revolucí), nebo ji používají, jako by se nepsal rok 2008, ale 1808. Výsledek je však stejný, obejití samotného problému. Příbáňova oslava velkolepého návratu krásy a ironie vykazuje rysy právě takového úhybného manévru.