

Já a David Bowie

Pavel Zahrádka

Text Filipa Mikuše, ve kterém reaguje na mou knihu *Vysoké versus populární umění*, nepokládám za recenzi, protože čtenáře neinformuje ani tak o obsahu „recenzované“ knihy jako spíše o samotném „recenzentovi“ – o jeho zklamání a rozhořčení nad četbou knihy. Mikuš knize vytýká „přílišnou teoretičnost“ a je jí zklamán, protože se v ní nedočel o pop-artu, konceptuálním umění či například o úspěšných uměleckých počinech Arta Spiegelmana a Davida Bowieho. Mikuš ovšem nepochopil zásadní věc: kniha není kunsthistorická, ale analytická. Nezabývá se dějinami populárního a vysokého umění či dějinami jejich vzájemného prolínání a střetů, nýbrž dějinami myšlení o umění, resp. pojmovým rozlišením mezi vysokým a populárním uměním. Toto rozlišení začali užívat intelektuálové a kritici kultury na přelomu 19. a 20. století v domněnání, že vysoké umění je esteticky lepší než to populární. Odpůrci naopak poukazují na to, že uvedený rozdíl nemá v samotných dílech žádný reálný základ a spočívá pouze v odlišném přístupu a zacházení s díly, jež souvisí s odlišným sociálním postavením jejich recipientů. Cílem knihy je jednak seznámit čtenáře s teoretickou diskuzí o rozdílu mezi vysokým a populárním uměním od druhé poloviny 19. století až po současnost, a jednak najít odpověď na otázku, na základě jakých kritérií rozlišení vlastně funguje a zda je vůbec legitimní. V závěru knihy se rovněž zabývám otázkou, zda případné odmítnutí hierarchického estetického rozdílu mezi vysokým a populárním uměním znamená také kolaps veškerých

hierarchických rozlišení v oblasti tvorby a recepce umění. Analytické zaměření práce ovšem neznámá, že v knize nejsou uváděny žádné příklady uměleckých děl. Jejich funkce je ovšem argumentační, tj. uváděné příklady slouží ke zpochybnění nebo potvrzení určité teoretické pozice.

Mikuš knize dále vytýká anachronismus. Kniha je podle něj zbytečná, protože příklady kdysi opovrhaného populárního umění – jakými jsou komiksová tvorba nebo jazz – v současné době již dosáhly uměleckého uznání a etablovaly se v rámci vzdělávacího systému. To je bezpochyby pravda. Znamená to ale, že je zbytečné zabývat se původem a důvodem hierarchického dělení umění na vysoké a populární? Pojmový rozdíl mezi vysokým a populárním uměním není otázkou minulosti, ale přetrvává dodnes, i když se jeho předmět historicky a kulturně proměňuje. Představuje například jeden z důvodů legitimizující existenci klasických uměnovědných oborů na vysokých školách. Zasahuje ale i do individuálních lidských životů. Když si v roce 1994 smrtelnou dávkou heroinu předávkovaný zpěvák skupiny *Nirvana* Kurt Cobain prostřelil hlavu brokovnicí, zanechal po sobě v dopise na rozloučenou poznámku „Je lepší shořet, než vyhasnout“. Domnívám se, že jeho smrt nesouvisela s jeho sebedestruktivními sklony či nezřízeným způsobem života, nýbrž s představou o rozdílu mezi vysokým a populárním uměním, resp. s představou, že pokud chcete dělat dobrou a autentickou hudbu, musíte být nepopulární. Cobain se stal obětí této představy. Sám sebe poklá-

dal za punkového rockera, který vytváří alternativní hudbu. Jeho sebepojetí bylo ovšem v příkrém rozporu s masovým úspěchem jeho písní. Rozpor mezi příklonem k alternativní hudbě a komerčním úspěchem byl důvodem zpěvákových opakovaných pochybností o smyslu vlastní tvorby a příčinou jeho úzkosti, že zaprodal alternativní hudební scénu a ocitl se na nesprávné straně předělu mezi vysokým a populárním uměním. Sebevražda byla pro Cobaina východiskem z neřešitelné situace a jediným způsobem, jak si uchovat alespoň zbytek své identity.

Zkoumání mechanismů, na jejichž základě rozlišení mezi vysokým a populárním funguje, může kromě toho odhalit mnohé skutečnosti o sociální podmíněnosti zdánlivě autonomního světa čistých estetických forem: například to, že kulturní či estetické kategorie mnohdy slouží k prosazení mocenských zájmů a legitimizaci sociálních nerovností. Někoho – jako například Mikuše – takové zkoumání nezajímá nebo nebaví. Pro praktikující umělce je věda o umění skutečně mnohdy užitečná asi tolik, jako je ornitologie užitečná pro ptáky. Někoho jiného může ale podobné zkoumání zaujmout. Mikuše jako filozofujícího esejistu o umění by takové zkoumání dokonce zajímat mělo. Zdánlivě „akademická“ debata o kritériích rozdílu mezi vysokým a populárním uměním a jejich legitimitě může ve významné míře přispět ke kritické reflexi a revizi myšlenkových stereotypů o umění, kterých se Mikuš ve svém krátkém textu poměrně často dopouští. Zmíním pouze ty, které souvisí s tématem mé knihy.

Stereotyp číslo 1: „Umění je přeci jenom fenomén jiného druhu (zrovna jako kupř. náboženství), než jaký může být ohledán sociologickým výzkumem.“

(1) Samozřejmě, že sociologie může studovat umění, stejně jako religionistika může studovat náboženství. Dějiny sociologie umění a dějiny religionistiky jsou toho důkazem. Otázkou je, co může sociologie na umění zkoumat. Sociologie umění není bezpochyby vhodným nástrojem pro studium například estetického prožitku při vnímání uměleckého díla. Hodí se ale například jako nástroj pro zkoumání sociální funkce uměleckých děl či pro zkoumání vztahu mezi uměleckým dílem a společenským postavením jeho recipientů.

Problému kompetence sociologického zkoumání umění se částečně věnuji v závěru své knihy, když se zabývám otázkou normativní platnosti estetických soudů. Sociologové kultury na základě statistických zjištění týkajících se vztahu mezi sociálním postavením a kulturními preferencemi dotazovaných jedinců často docházejí k závěru, že kulturní preference jedince jsou podmíněny jeho sociálním původem, dosaženým vzděláním a zprostředkovaně jeho výchozí ekonomickou situací. Ve svých popisech kulturní spotřeby pak přiřazují určité sociální skupině určitý typ kulturní spotřeby. Lze z tohoto empirického zjištění ovšem vyvodit závěry o normativní platnosti estetických soudů? Je normativní platnost estetického soudu podmíněna sociálním postavením jedince, jenž daný soud vynáší? Je vysoká estetická hodnota připisovaná Shakespearovým hrám důsledkem vysokého sociálního postavení jejich recipientů? Je platnost estetického soudu přisuzujícího vysokou estetickou hodnotu Bergmanovým filmům zpochybněna skutečností, že Bergmanovy filmy jsou podle statistik přístupné pouze lidem, kteří dosáhli vysokoškolského vzdělání? Je otázka estetické hodnoty otázkou moci a sociální perspektivy? Má vůbec umělecké dílo nějakou estetickou funkci, nebo se jeho funkce a hodnota vyčerpává v sociální diferenciaci?

Proti přijetí takového závěru hovoří ovšem několik skutečností. Podrobněji se jimi zabývám ve své knize. Zde zmíním pouze metodologický důvod vyplývající ze samotné povahy sociologie jako popisné disciplíny. Sociolog umění se musí přidržet zásady, podle níž ve svém zkoumání nesmí směšovat deskriptivní a hodnotící soudy. To znamená, že z faktických poznatků o vztahu mezi hodnocením uměleckých děl a sociálním postavením hodnotících subjektů by neměl vyvozovat žádné závěry týkající se normativní platnosti hodnotících soudů. Sociologie umění jako deskriptivní disciplína není proto oprávněna k tomu, aby zaujímala stanovisko k otázce normativní platnosti estetických hodnotících soudů.

Stereotyp číslo 2: „Nikdo nedokáže zodpovědět, CO je vlastně umění, jelikož konkrétní definice z dneška musí být dílem tvůrčí povahy uměleckého pohybu nevyhnutelně potřena hned zítřejší produkcí.“

(2) Mikuš opakuje argument Moritze Weitze, podle kterého není logicky možné pojem umění definovat, protože umění se v důsledku neustálých inovací mění.¹ Domnívám se, že důvody potíží při definování umění spočívají někde jinde než v invenčnosti a inovativnosti umělecké tvorby: totiž v hodnotícím rozměru pojmu umění.² Zde však pouze poukážu na nesprávnost výše uvedeného argumentu. Mikuš ve svém tvrzení vychází z nedotázaného předpokladu, že zahrnutí nového případu uměleckého díla do rozsahu „umění“ musí být vždy doprovázeno také změnou jeho obsahu, tj. rozšířením podmínek užití. Co ho k tomuto předpokladu ale přivedlo? Existují přece i takové definice, které zahrnutí nových případů do rozsahu definovaného výrazu v žádném ohledu nebrání. Například funkcionalistická definice klasifikuje určitou skupinu předmětů vzhledem k funkci, kterou dané předměty plní. Tyto předměty mohou projít libovolnou vizuální proměnou, a přesto se bude jednat o stále tytéž předměty, jestliže budou nadále plnit svou původní funkci. Proč by taková definice nemohla být možná i v případě uměleckých děl? Rovněž Mikušem striktně odmítaná institucionální definice umění, která nevynechává umělecká díla na základě jejich imanentních vlastností, nýbrž na základě jejich vztahu k příslušnému sociálnímu kontextu (svět umění), není v žádném logickém rozporu s imperativem umělecké invence. Mikuš se sice domnívá, že umělecká kreativita je principiálně neslučitelná s definicí pojmu umění. Nic ovšem nebrání tomu, abychom kreativitu zahrnuli do definice pojmu umění jako jednu z nutných podmínek. Taková definice by nebyla v rozporu s požadovanou uměleckou tvořivostí, poněvadž by umělcům v žádném ohledu nepředepisovala, co mají vytvářet, přestože by trvala na tom, že jejich díla musejí být nápaditá.

Stereotyp číslo 3: „Domněnka, že umělecké dílo postrádá imanentní hodnotu, že vnitřní hodnota uměleckého díla neexistuje, budiž úctyhodná u myslitelů, pro něž byla v jejich době nevyhnutelná. Dnes vypovídá jen o příliš krátkouhlém prizmatu hlasatele nebo zoufalé nesamostatnosti jeho myšlení (to ovšem za předpokladu, že se o umění zajímá). Umění MÁ svou vnitřní hodnotu, a to zcela jednoznačně nezávislou na svém uznání. To také umožňuje zpětné docenění progresivních děl, k ně-

muž dochází právě proto, že dílo jako umělecké funguje a v budoucnu [...] může být doceněno [...] Umělec může čekat na uznání třeba i staletí, ale jeho dílo bude (může být) uměleckým po celou čekací lhůtu.“

(3) Teze o imanentní hodnotě, která je „zcela jednoznačně nezávislá na svém uznání“, je protimluvem. Vždy když hovoříme o hodnotě nějaké věci, tak danou věc vztahujeme k někomu, pro koho je hodnotná. Hodnota o sobě neexistuje. Hodnota existuje vždy pouze jako hodnota pro někoho. Tolik jen na úvod k logice pojmu hodnoty.

Ke způsobu, jakým Mikuš užívá pojem imanentní hodnoty uměleckého díla, je třeba nejprve učinit terminologickou poznámku. Termín „imanentní hodnota“ ve své knize neužívám. Užívám termín „vnitřní hodnota“, a to v souvislosti se snahou Robina Collingwooda o estetickou legitimizaci rozdílu mezi vysokým a populárním uměním, který se zakládá na rozdílu mezi vnitřní a instrumentální hodnotou. V rámci této teoretické pozice je vnitřní hodnota připisována dílům vysokého umění, která jsou hodnotná sama o sobě, zatímco instrumentální hodnota je přisuzována dílům populárního umění, která slouží jen jako prostředek k dosažení určitého cíle. Proč tuto terminologickou nuanci zdůrazňuji? Zatímco termín „vnitřní hodnota“ tak, jak ho užívám ve své knize, charakterizuje strukturu hodnoty uměleckého díla, Filip Mikuš imanenci hodnoty ztotožňuje s jejím ontologickým statutem, resp. s její trvalostí či objektivní existencí.

Přístupme ovšem na tuto (dez)interpretaci pojmu vnitřní hodnoty. Mikuš trvá na tom, že umění má imanentní hodnotu a svou tezi zdůvodňuje takzvaným „testem času“: mnohá umělecky hodnotná díla se dříve nebo později prosadí a dojdou uznání. Hodnota uměleckého díla je proto něčím, co dílo má, a my to můžeme, ale také nemusíme v díle odkrýt. Podobný argument užívají i někteří obhájci estetického rozdílu mezi vysokým a populárním uměním. Zatímco díla vysokého umění, jako například Homérovy eposy nebo Shakespearova dramata, mají podle nich nadčasovou schopnost kdykoliv a kdekoliv vyvolat estetické potěšení, schopnost děl populárního umění poskytovat estetické potěšení je pouze dobově podmíněná.

Ve své knize se snažím poukázat na ideologičnost uvedeného argumentu a na jeho zaslepenost vůči kulturnímu a sociálnímu kontextu, ve kterém se umělecká díla nacházejí. Estetická úspěšnost některých uměleckých děl napříč kulturami či historickými epochami je podmíněna nejen jejich imanentními vlastnostmi, nýbrž také institucionalizovanou nabídkou kulturních artefaktů a nabízeným kulturním vzděláním. Oba tyto sociálně-kulturní faktory skrytě určují předmět naší estetické záliby. Schopnost děl potěšit své recipienty napříč kulturními epochami není tudíž výhradně závislá na jejich estetické hodnotě, nýbrž také na sociálním a kulturním prostředí a kulturní kompetenci samotných recipientů.

Na začátku jsem uvedl, že Mikušův text nepokládám za recenzi. Jeho text není ovšem ani polemikou. Filip Mikuš svá tvrzení totiž nezdůvodňuje. Tvrdí například, že Dickieho institucionální teorie „je v uměnovědě jednou z mnoha“ a že „z dnešního pohledu je snaha stavět na takové koncepci přinejmenším scestná“. Pomínu-li skutečnost, že nepracuji s institucionální teorií, ale s institucionální definicí umění, pak vyvstává otázka, co je špatného na skutečnosti, že institucionální definice umění je jedním z mnoha přístupů, jak vysvětlit, co je to umění. Ze skutečnosti, že existuje větší počet pokusů, jak definovat umění, nelze vyvodit nic o tom, zda se jedná o dobré či špatné definice. Dále Mikuš tvrdí, že institucionální teorie umění je překonaná a že stavět na takové koncepci je scestné. Překonaná kým? Scestné proč? To už se čtenář nedozví.

Institucionální definice umění má bezpochyby své nevýhody a nedostatky, jakými jsou například definiční kruh či nedostatečná specifičnost jednotlivých definičních pojmů. Tyto problémy a nedostatky byly a jsou dodnes diskutovány, a to převážně v rámci analytické estetiky.³ Dickie dokonce na základě některých námitek první variantu definice upravil a předložil její druhou, propracovanější verzi.⁴ Na Dickieho pokus o institucionální vymezení umění navázali i další významní autoři jako například Arthur Danto, Howard Becker nebo Stephen Davies.⁵ Tvrdit, že institucionální teorie umění je překonaná nebo dokonce scestná, může jen ten, kdo je neznalý věci.

Institucionální definice umění má ale také své výhody. V prvé řadě není svázána se žádnými hodnotícími měřítky. Podle institucionální definice umění je uměleckým dílem každý artefakt, o kterém se umělecký kritik, umělec, kurátor výstavy, sběratel umění či umělecký laik domnívá, že si zaslouží ocenění. V čem však ono ocenění konkrétně spočívá, tj. jakých vlastností si máme při hodnocení uměleckého díla všimnout, institucionální teorie umění již neříká. Jinými slovy řečeno, institucionální definice vysvětluje, co je to umění, nikoli udáním důvodů, které pověřenou osobu přivedly k tomu, aby určitému objektu udělila status uměleckého díla, nýbrž tím, že popisuje způsob, jakým se objekt stává uměleckým dílem. Skutečnost, že určitý objekt je příslušnou osobou prohlášen za kandidáta na ocenění, tj. že získá status uměleckého díla, navíc ještě nic nevyovídá o kvalitě daného díla, tj. o tom, zda bude umělecké dílo hodnoceno pozitivně nebo negativně. Nehodnotící, resp. klasifikační ráz institucionální definice umění je kompatibilní se zásadou hodnotové neutrality, kterou se vyznačuje sociologické zkoumání a ke které se hlásím v úvodu své knihy. Proto jsem se také rozhodl vymežit pojem umění, který tvoří obecný pojmový rámec mé práce, právě prostřednictvím institucionální definice umění.

Jak jsem již uvedl, v Mikušově textu chybí věcná argumentace. Její absenci „recenzent“ nahrazuje dvěma způsoby. Tím prvním je rétorická argumentace „ad hominem“, tj. namísto toho, aby Mikuš polemizoval s obsahem knihy, snaží se mě vměstnat do stereotypní představy vědce, který trpí „naprostou neznalostí umění“, „neodvází se z izolace své studovny“ a neví nic o „progresivních uměleckých počinech Bowieho či Arta Spiegelmana“. Pokud to Mikuše skutečně zajímá, tak mu prozradím, že Spiegelmanovy komiksy jsem četl a Bowieho hudbu s oblibou poslouchám. To ovšem nijak nesouvisí s obsahem mé knihy. Kniha není kunsthistorická, ale je teoreticky analytická. Přístupovat k teoreticko-analytické práci s kunsthistorickým očekáváním je podobné, jako když si vezmete do ruky jízdní řád a očekáváte, že se v něm dočtete o Křemílkovi a Vocho-můrkovi.

Tam, kde Mikušovi chybí argumenty, volí rovněž velká slova. Kniha je podle něj souhrnem „nepřerušovaných citací a parafrází“, „metodologicky nezajímavá“, „ani

nezpracovává nezpracované“, „myšlenkově je dokonale sterilní“, „její závěr je banální“ a „opus těchto parametrů by mohl v řádu vteřin provést i počítačový software“. To všechno bez udání jediného důvodu. Proti takovému druhu nařčení se lze jen velmi obtížně hájit. Je to podobné, jako když vás někdo obviní, že jste kradl, a vy musíte pracně dokazovat, že jste nekradl. V matematice se tomuto postupu říká důkaz sporem. Namísto této strategie se znovu pokusím o stručnou charakteristiku své knihy.

Publikace seznamuje českého čtenáře s jednotlivými názory na téma legitimity rozdílu mezi vysokým a populárním uměním, které byly prezentovány v průběhu 20. století představiteli humanitních a sociálně vědních oborů v Evropě a USA. Kniha není primární objevnou studií, ale je studií sekundární, která přináší výklad a kritickou reflexi diskuze, která není v češtině dostupná. Domnívám se, že i takových knih je třeba – zvláště pak v českém

prostředí, které bylo řadu let odříznuté od vývoje mnoha vědních disciplín. Pokud Mikuš ví o nějaké jiné publikaci v češtině, která by se zabývala stejným tématem, tak ať na ní odkáže. V opačném případě jsou jeho výtky, že kniha je „zbytečná“ a „zpracovává zpracované“, prázdné. Pokud by „recenzent“ věděl, jak se sekundární texty tvoří, rovněž by ho nenapadla zvrácená výtka, že kniha je souhrnem citací a parafrází. Kniha se skutečně nevydává novým metodologickým směrem (ani to nebylo její ambicí), ale rekonstruuje a analyzuje dva odlišné metodologické přístupy k problému. Cožpak „recenzent“ nečetl úvod knihy? A jak může „recenzent“ označit závěr knihy za banální, když ho ve svém textu nedokázal ani správně shrnout? Sečteno a podrženo, Mikušův text není ani informativní recenzí, ani věcnou polemikou. Navíc nesplňuje formální požadavky věcné argumentace. Nepatří proto na stránky odborného časopisu, ale spíše na soukromý blog.

Poznámky:

- 1 Weitz, Morris, „Role teorie v estetice“, in: Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno*, Praha, Karolinum 2003, s. 77–88.
- 2 Svůj názor na to, zda definice umění je možná a co od takové definice můžeme smysluplně očekávat, jsem prezentoval v článku „Pojem umění v analytické estetice“, *Aluze* 7, 2004, č. 2–3, s. 155–174.
- 3 Viz Noël Carroll, *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press 2000; Dimitri Liebsch, „George Dickies Institutionstheorien“, in: T. Hecken – A. Spree (eds.), *Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Paderborn, Mentis 2002, s. 91–123.
- 4 Viz George Dickie, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York, Haven Publications, 1984.
- 5 Viz Artur Danto, „The Artworld“, *Journal of Philosophy* 61, 1964, s. 571–584; Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California 1982; Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca, Cornell University Press 1991.