

Proč Láokoón nekřičí? K diskontinuitám v poznání¹

Vojtěch Kolman

Univerzita Karlova

Problém, proč Láokoón na kopii původního řeckého sousoší v okamžiku agonie nekřičí, využil Lessing² k tažení hranice mezi uměním výtvarným a básnickým a ovlivnil tak podstatně další podobu osvícenské a současné sémiotiky a estetiky, jak to popisuje podrobně např. Wellberyho klasická studie.³ Při vědomí jisté návaznosti je cílem tohoto článku něco podstatně obecnějšího. Chci využít Lessingovu studii a kritérium, které stanovuje, jako východisko k většímu *zobecnění*, kdy mi nepůjde o to oddělit od sebe dva typy umění, ale umění jako takové coby případ *intencionálního* vysvětlení vůči vědě jako prototypu vysvětlení *kauzálního*. Zde se budu orientačně opírat o Scrutonovo rozlišení představitivosti a fikce, jak je podal zejména v diskusi otázky, zda lze počítat fotografii a film mezi umělecké formy.⁴ Sám rozdíl má ale starší kořeny, na něž navazuje sám Lessing.

Lessingovo kritérium v této stati popíšu jako způsob, jak ukázat nejen odlišnost vědy a umění, ale také souvislost obou, v duchu tradičních představ o jednotě zkušenosti, jak jsou systematicky artikulovány v německém idealismu, zejména pak ve filosofii Hegelově. Přihlásím se tím k představě, že i v případě umění můžeme hovořit o formě poznání a pravdivosti. Nejde mi zde přitom primárně o Hegelovu estetiku, kde je *Láokoón* zmiňován, byť v jiné výkladové linii,⁵ ale o vývojový systém jeho filosofie, v níž je pravdivost chápána šířeji nežli v pozitivně, a proto staticky založených pojetích zkušenosti, jejichž modelem je korespondenční teorie pravdy neboli *adaequatio rei et intellectus*. Cílem článku je ukázat, jak lze podle *idealistických* představ, které se dnes dostávají do popředí rovněž v analytickém a pragmatickém kontextu,⁶ jenž má tradičně

1 Stať vznikla v rámci řešení grantu GA13–20785S *Povaha normativity — ontologie, sémantika, logika* a programu Progres Q14 Univerzity Karlovy *Krise racionality a moderní myšlení*. Za cenné postřehy a komentáře je autor vděčný Tereze Matějčkové.

2 Lessing 2012.

3 Wellbery 1984.

4 Srov. studie shromážděné in: Scruton 1998, zejména kap. 9 „Photography and Representation“ a kap. 10 „Fantasy, Imagination and the Screen“.

5 Viz Hegel 1986 b, sv. II, s. 434–435, sv. III., s. 42–43. Pro studii k danému tématu viz König 2011.

6 Viz třeba Brandomův úvod in: Brandom 2000; především však jeho kniha *A Spirit of Trust* věnovaná Hegelově *Fenomenologii ducha*, která by měla brzy vyjít a jejíž průběžné verze se již dlouho objevovaly na autorově webu.

ke korespondenčnímu pozitivismu blízko, překonat jisté *diskontinuity*, které vznikají jak v poznání či zkušenosti samé — např. v rozdílu poznání a jeho objektu, toho, čeho je poznáním —, tak mezi odlišnými typy zkušenosti, jako jsou právě věda a umění.

PŘÍPAD LÁOKOÓN

Začněme rovnou Lessingovým *Láokoóntem*. Hlavní přínos Lessingovy odpovědi na otázku „proč Láokoón nekřičí?“ lze nahlédnout snadno v jejím srovnání s odpovědí Winckelmannovou, s níž Lessing průběžně polemizuje. Winckelmann⁷ vysvětluje klidný výraz Láokoóntovy tváře odkazem na „ušlechtilou prostotu a tichou velikost“ řeckého umění, které nedovolilo zachytit afekt v jeho extrémním projevu, ale usilovalo o jeho zjemnění, které by korespondovalo a takto *napodobilo* ušlechtilou a velkou duši řeckého člověka. Nezávisle na historické oprávněnosti tohoto závěru, je z obecně filosofického hlediska primárně problematický z důvodu, který naznačuje už Lessing,⁸ totiž že indukuje jakousi *estetizaci* etiky a obecně chápe umění jako cosi, co má nahrazovat surovou skutečnost útěšným surogátem. K tomu se dále dostaneme ve vymezení fikce. Vedlejším produktem tohoto přístupu, jenž pocítujeme zejména v moderní době, je představa umění jako něčeho odvozeného a neesenciálního pro život, v duchu teorií ekonomické nadstavby a jejích scientistických variací, z nichž ta, kterou např. prosazuje Steven Pinker, říká, že umění podobně jako pornografie pouze neadaptivně parazituje na adaptivních zdrojích slasti.⁹ Umění v této linii nemusí být považováno pouze za náhražku skutečnosti, ve smyslu opozice „Dichtung und Wahrheit“, ale i za skutečnost pokřivenou, klamnou.

Výhoda Lessingovy odpovědi spočívá v tom, že se jednak těmto konsekvencím vyhýbá, především ale, že fakt neadekvátního výrazu Láokoóntovy tváře nechápe jako záležitost *kontingentní*, související s danou vlastností řeckého umění, ale jako záležitost strukturální, a proto *nutnou*, vyjadřující něco o podstatě umění samotného. Lessing sám přitom uznává popsanou disproporci mezi Láokoóntovým výrazem a adekvátností situaci, upozorňuje ale zároveň, že existuje zjevná disproporce mezi Winckelmannovým vysvětlením z ušlechtilosti řecké duše a dalším uměním té doby, když např. ve Vergiliově *Aeneidě* nejsou křik či slabosti hrdinů, včetně diskutovaného Láokoónta, jakkoli zakazovány či nějak potlačovány. Proto je podle Lessinga důvod nesouladu třeba hledat jinde.

On sám ho identifikuje v rozdílné povaze výtvarného a básnického umění. Zatímco první totiž operuje v *prostoru*, a jako takové přirozeně zobrazuje *předměty*, je druhé uměním *časovým*, a ze své povahy se proto přirozeně hodí k zachycování *jednání*.¹⁰ To podle Lessinga znamená, že zatímco poezie může věc, např. Agamemnónův plášť, zachytit věrohodně jen nepřímou, skrze děj, např. tím, že si ho Agamemnón obléká,¹¹ jsou možnosti malířství ve vztahu k jednání omezeny tím, že vždy fixuje jeho

7 Winckelmann 1996 nn.

8 Lessing 2012, s. 23.

9 Srov. třeba Pinker 1997, s. 523.

10 K tomuto rozpisu srov. také Lessingova *Paralipomena*, otištěná in: Lessing 2012, s. 213–272, s. 220, obecně ale samotný spis, kap. XVI.

11 Tamtéž, s. 118.

jediný okamžik. Zachycení Láokoóntova křiku v nejzazším bodě utrpení by přitom upnulo naši pozornost nikoli k bolesti samé, ale k tomuto konkrétnímu bodu výkřiku, se všeho jeho nahodilostmi, jako jsou otevřená ústa či znetvořený obličej, což vede jednak k pocitům ošklivosti, jednak k podvázání *představivosti*. Zobrazený okamžik proto musí být volen tak, aby nebyl v souladu s okamžikem očekávaným, ale tento teprve plodně indukoval a takto vyvolal jisté napětí a prostor pro představivost.

Ačkoli je Lessingovo vysvětlení vůči vysvětlení Winckelmannovu ve výhodě v tom, že nemá čistě historickou povahu, chci ho chápat rovněž jako relativně úzké a v obecnosti nesprávné. Bude mi sloužit především jako podklad pro další zobecnění. Tvrdím totiž, že na případě *Láokoónta* nemáme demonstrován problém dvou typů umění, ale dvou typů *vztahu k objektu*, které odpovídají rozdílu zkušenosti *vědecké* a zkušenosti *umělecké*. Velmi zjednodušeně, až schematicky lze tento rozdíl opsat tak, že zatímco vědecké vysvětlení má charakter *kauzální*, tj. vyžaduje, aby fyzicky existoval jím popisovaný objekt, je umění nesené vztahem *intencionálním*, tj. daný objekt existovat nemusí.

Samo rozlišení je přirozeně velmi orientační, jak to ukazuje např. fotografie či film, tedy umění, která mají podstatně kauzální vztah k zobrazenému, zatímco abstraktní disciplíny jako matematika naopak bezprostředně kauzalitu nevykazují. Jeho původ lze přitom historicky vystopovat k rozlišení znaků „přirozených“ (*natürlich*) a „konvenčních“ (*willkürlich*), jak je Lessing v původních náčrtech spisu spojuje po řadě právě s malířstvím a poezií. První typ znaku má — spíše než napodobující podobu ikony — jednoduše původ v přírodě, v tom smyslu, v jakém má třeba kouř *kauzální* původ v ohni.¹² Druhý typ znaků nemá původ v přírodě, tj. v na nás nezávislé danosti, ale naopak v naší libovůli, tj. je veden svobodným rozhodnutím, *úmyslem*, stanovit vztah mezi znakem a označovaným tak a ne jinak.¹³

Intencionalitu umění budu dále užívat jako pojem *sui generis*, v tom smyslu, že se jedná o cosi kauzálně nevykazatelného. Obecně totiž platí, že úmysl je vůči chování ve vztahu, jež Wittgenstein nazývá *interním*: dobré úmysly např. nevedou kauzálně vždy k dobrým činům, ale zároveň je zřejmé, že ten, kdo nikdy žádný dobrý čin nevykonal, dobré úmysly určitě nemá, i kdyby si to myslel.¹⁴ Hegel tento komplikovaný vztah artikuluje heslem, že pravdou úmyslu je čin,¹⁵ kdy úmysl je pak něčím, co prostředkuje vztah příčiny a účinku, a tedy co komplikuje jednoduchý vztah subjektu a světa. Právě k této komplikaci či prostředkování, tvrdím, dochází v umění.

Rozdíl kauzálního a intencionálního lze ilustrovat právě na případu *Láokoónta*. To, k čemu zde dochází, není srovnání *provedeného* a *skutečného gesta*, protože takové gesto — kauzálně podmiňující gesto provedené — nikde není, a není zde tedy ani co kauzálně srovnávat. To, co srovnáváme, je *provedené* a *intencionální* gesto, ovšem nikoli co do jejich podobnosti či kauzální působnosti — neboť ani toto gesto nikde jednoduše není —, ale v aktivním smyslu vyvolávání jistého napětí, které cele pramení z nás, z naší představivosti. Jejich srovnání je tedy srovnání intencionálního ve výše popsaném smyslu rozlišení přírodního a libovolného. To vše je zásadní pro určení

12 Viz Wellbery 1984, s. 26.

13 Tamtéž, s. 17–18.

14 Srov. zejména: Wittgenstein 1984, s. 64.

15 Hegel 1986a, § 159. Dále se odkazují standardizovaným způsobem na paragrafové znění uváděné typicky v anglických překladech.

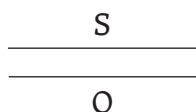
podstaty umění. Klíčový postřeh dalšího výkladu nyní spočívá v tom, že Lessingova charakterizace výtvarného umění je zcela obecná, tj. ani v dalších typech umění — právě pro jejich intencionalitu — nejde nikdy o vyjádřený okamžik, tedy kauzálně působící moment, ale o provedené gesto a jeho kontrast s gestem zamýšleným.

To nastává např. v *dramatu*. Specificky hudební drama, tedy opera, je díky hudební složce velmi gestická a každá její fráze může být čtena jako naznačené gesto. Platí přitom, že naznačená či očekávaná gesta nelze typicky přímo a plošně provádět, neboť by to vedlo ke komickým situacím, na něž je opera pro celkovou patetičnost zvláště citlivá. Jako ilustraci toho, jak lze zcela systematicky s napětím očekávaného a provedeného gesta pracovat, může posloužit třeba Kupferova vídeňská inscenace Strausovy *Elektry* z roku 1989 (Wiener Staatsoper, dir. Claudio Abbado, Arthaus 2009). Pozoruhodný je zvláště okamžik, kdy Elektra — představovaná vynikající Evou Martonovou — po celou hodinu trvajícím anabázi očekávání bratra, který nepřichází, konečně rozpozná Oresta v tajemném cizinci. Za táhlého burácení orchestru, jenž začne ve forte opisovat původní frázi Elektřina zoufalství a pocitu zmaru, nyní ve významu extáze a vzrušení, se k sobě Elektra a Orestés pomalu přibližují s rozpaženými rukama, aby se právě v okamžiku, kdy lze očekávat uvolnění celé anabáze letitého očekávání ve vzájemném objetí, náhle minuli. Jak přitom vypadá situace, v níž je každé naznačené gesto provedeno, ukazuje naopak berlínská inscenace *Trubadúra* z roku 2013 s režisérem Philippem Stölzlem (Staatsoper Berlin, dir. Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon 2014). Tento postup je jednoznačně komický, v tomto případě ale zcela zamýšleně, neboť celá opera je koncipovaná ve stylu *commedia dell'arte*. Identita zamýšleného a provedeného gesta je tedy obrácena ve prospěch díla, kdy se vyvolaná komika promění z náhody v nutnost.

REFLEXIVNÍ MODEL POZNÁNÍ

Případ *Láokoón* jsem použil jako motivační. Nyní od něho přejdu k vylíčení tří základních *diskontinuit* v poznání a způsobu jejich překonání, v němž bude hrát zásadní roli *reflexivní model poznání*, který stavím proti *modelu korespondenčnímu*. U obou se přitom jedná o další rozvinutí pojmů kauzálního a intencionálního vysvětlení, jež je imunní vůči uvedeným výjimkám, jako jsou např. matematické teorie v případě vědy a kauzálně podmíněná díla v případě umění.

V korespondenčním modelu stojí na jedné straně naše teorie, kognitivní kapacity či mysl, která jimi vládne, a na druhé straně objekt, který zkoumají, a jenž je považován za jejich příčinu v nejširším slova smyslu, stručně řečeno: máme zde vždy nějaký protiklad typu *subjekt* a *objekt*. Z podstaty věci se tedy jedná o model *dualistický*, *schematizovatelný* třeba takto:



Příslušné rozlišení je přitom z hlediska subjektu netriviální počín, a to již na ontogenetické úrovni, kdy odlišení subjektu dítěte od okolního světa představuje první krok k utvoření osobní identity a uznání okolí jako na dítěti nezávislého, v tom smyslu,

že dítě *cosi mívá*, ale svět to eventuálně *mění*. V tomto duchu se postupně konstituují i další tradiční duality, jako jsou např. jev a skutečnost, duch a tělo, forma a hmota, akcident a substance, predikát a subjekt či přísudek a podmět.

Tyto duality a korespondenční model poznání, jenž odpovídá vědecko-kauzálnímu typu vysvětlení, vedou přitom současně a zcela nevyhnutelně, jak konstatuje Hegel, k základní formě *epistemologické skepse*.¹⁶ Zatímco se totiž naše poznání, tj. poznání subjektu, neustále mění — což je zjevný, byť často ignorovaný epistemický fakt —, musí být jeho objekt alespoň relativně nehybný, aby ho bylo možné popsat. To platí i o matematice, jejíž teorie se jako součást kultury vyvíjejí, přičemž její předmět, např. geometrické formy či čísla, které náležejí „přírodě“ v širším slova smyslu, jsou naopak považovány za extrémní případ nehybnosti. Jak je to tedy s naším poznáním daného předmětu poznání, jestliže se to první pořadí mění a druhé má zůstat stejné? Jsme s to nehybný předmět naší zkušenosti popsat neomylně a ve vší celistvosti?

Platí přitom, že na začátku ustanovení korespondenčního paradigmatu nemáme jednu, ale v zásadě dva typy diskontinuity, totiž:

- (1) mezi poznáním a jeho předmětem,
- (2) mezi jednotlivými fázemi poznání.

Ta druhá vzniká tím, že fáze poznání nahrazují jedna za druhou, aniž by se zde zdála být naděje, že někdy dospějeme k uspokojivému a finálnímu cíli. Hegel v této souvislosti hovoří o poznání jako o *cestě zoufalství* a ptá se, jak ji proměnit v *cestu pokroku*.¹⁷ Lze nějak alespoň říct, že se pravdě přibližujeme, jako to činí Popper se svým konceptem *verisimilitude*, či najít nějaké jiné kritérium, podle něhož bude moci být změna posouzena alespoň jako změna k lepšímu?

Problém Popperovy teorie spočívá přitom v tom, že pravdu chápe jako externí celému pohybu poznání, v principu tedy žádný z uvedených předělů nepřeklenuje, ale pouze zastírá, že se tímto způsobem překlenout nedá: chci-li se k něčemu přibližovat a měřit, zda jsem se k tomu přiblížil více či méně, musím již ono přibližované znát, tj. musím vědět, kde ho lokalizovat, pročez ale žádného přibližování již není zapotřebí.

Cesta ven z těchto slepých uliček, jak ji navrhuje Hegel, spočívá v tom, že se pojem cíle, k němuž poznání směřuje, *internalizuje*, tj. tento cíl se vytvoří ze zdrojů samotného poznání, již proto, že žádné jiné zdroje nám ani k dispozici nejsou. V Hegelově *Fenomenologii ducha* je tato transformace cesty zoufalství v cestu pokroku identifikována s postřehem, že rozdíl poznání a jeho předmětu (o sobě) je sice legitimní, stejně jako je legitimní a vývojově nutná vědecká forma poznání, ale nebylo jimi ještě řečeno vše. Rozlišujeme jev a skutečnost, totiž věc, jak se nám jeví, jak ji poznáváme, jak je *pro nás*, od věci, jak je *o sobě*, nezávisle na nás. Podle vědeckého modelu poznání odkrýváme za jevy to, co není zprvu zjevné, odhalujeme tedy závoj šálení a dostáváme se ke skutečnosti samé: za hladkým stolem pak nalézáme členitou strukturu atomů, za zavrženímhodným chováním devianta nevinnost genetické výbavy apod. Toto vše jsou ale rovněž produkty našich teorií, našeho poznání, a tedy jen jiné jevy, jimiž jsme — více či méně oprávněně — nahradili jevy původní. Jev a skutečnost jsou

¹⁶ Hegel 1986a, § 78.

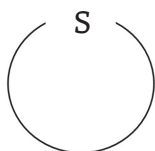
¹⁷ Tamtéž, § 78.

vlastně interní rozlišení, mezi věcmi pro nás a věcmi, jak jsou sice o sobě, ale vlastně opět pro nás.¹⁸ Skutečnost vzniká až jejich souhrou, což platí již gramaticky, neboť řeč o tom, co se jeví, dává smysl jen na pozadí řeči o tom, co je, a *vice versa*. S Hegelem lze pak říci, že skutečnost je *jev jako jev*.¹⁹

Tímto postřehem *přechází* kauzálně-vědecký, korespondenční model poznání v model intencionálně-dialektický, reflexivní. Poznání se odvrátilo od objektu a poukazuje opět k nám, poznávajícím — je *sebepoznáním*. Jeho motorem je přitom souhra dvou zmíněných principů, kauzálního a intencionálního, přírodního a kulturního, jak jsme je předběžně identifikovali v případě Láokoóntova sousoší. Jejich jednota je založena v tom, že stejně, jako je rozdíl přírody a kultury opět produktem kultury, je rozdíl poznání a jeho předmětu opět produktem poznání. Tím je účinně překonán i jejich rozdíl, tedy první z popsanych diskontinuit.

Překonání diskontinuity mezi jednotlivými fázemi poznání je vedlejším produktem téhož. Jednotlivé fáze poznání nesměřují k předem dané pravdě, mimo sebe. Jejich cílem, resp. cílem celého procesu je takříkajíc proces sám. Tím je otázka směřování progresu určena tímto progresem samotným, tedy čistě interně, nikoli externě jako v případě Popperovy *verisimilitude*. Celý proces poznání — a tedy i souvislost překonání obou zmíněných diskontinuit — je přitom hnán dopředu přecházením mezi tím, co je předmět o sobě a co je předmět pro nás. Mince se např. nejprve jeví jako eliptická, ale my ji prohlásíme za eliptickou jen pro nás, zatímco o sobě bude kulatá. V principu ale zjevně mezi jejím kulatým výskytem a výskytem eliptickým žádný epistemický rozdíl není, pouze jsme jeden z těchto výskytů — ten kulatý — použili jako *měřítka* skutečnosti.²⁰ V jiné situaci, kdy bude zapotřebí zkonstruovat kružnici, již daná mince tuto vlastnost ztratí, tj. její kulatost bude platit jen pro nás, nikoli o sobě atd. V žádném případě zde není nikdy po ruce žádné *tertium comparationis*, pevně a provždy daný standard, který by rozhodoval, jak se věci mají, ale vždy jen proces nahrazování jednoho jevu jevem jiným a relativní shoda těch, kdo se na tomto nahrazování podílejí.

Zásadní pro další postup přitom je vhléd, že korespondenční a reflexivní model vůči sobě nestojí jako *vylučující se* alternativy, ale jako kumulativní vývojové fáze, a to již proto, že jsme reflexivní model vlastně popsali jako *souhru* kauzálního a intencionálního vysvětlení, nikoli jako intencionální vysvětlení samotné. Tímto postupem se hned vyhneme chápání reflexivního modelu v čistě solipsistickém duchu, jak to mají ve zvyku kritikové idealismu, když berou reflexivitu poznání čistě jako původní vztah nerozlišeného subjektu k sobě, jak je tomu na počátku vývoje dítěte. Solipsistický model, schematizovatelný jako:

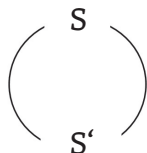


18 Tamtéž, § 83.

19 Tamtéž, § 147.

20 Tamtéž, § 81.

je třeba umístit před model korespondenční, a ten pak chápat již jako oboustranně podmíněný modelem reflexivním, v němž je jen objekt nahrazen samotným subjektem, tj. vypadá takto:



Všimněme si přitom, že stejně jako je reflexivní model upraveným modelem korespondenčním, má korespondenční model zjevné reflexivní rysy, neboť v něm postulovaná korespondence neboli shoda subjektu s objektem musí být něčím založena. Ve Wittgensteinově *Tractatu*, jenž korespondenční vizi jazyka jako obrazu světa předkládá a současně — byť ve freudovském duchu nutkavé, ale nevyslovitelné obsese — zpochybňuje, se tento postřeh zhmotňuje v pojmu *formy zobrazení*, kterou musí mít obraz a zobrazované společně, aby si mohly odpovídat, stát v příslušném interním vztahu.²¹

Platí tedy, že reflexivní model je upravený korespondenční model, přičemž původní objekt je nahrazen subjektem, jenž není jednoduše identický s původním subjektem, ale zahrnuje cestu k němu přes jiné subjekty, v tom samém smyslu, v jakém oddělení mého dětského já od světa kolem mne probíhá skrze internalizace pohledů druhých lidí, primárně rodičů. Teprve v okamžiku, kdy vidím věci tak, jak je vidí i jiní lidé, či jak si přejí, abych je viděl, mohu vidět bezprostředně i tak kauzálně neviditelné fenomény, jako jsou úmysly, a rozvinout tedy i intencionální způsoby vysvětlení.

Uchopíme-li nyní umění jako oblast zkušenosti, která je charakterizována intencionálně-reflexivním modelem, je zřejmé, proč je překonána další a poslední z uvažovaných diskontinuit — kterou je spíše než tradiční skepsi třeba připsat až moderně —, totiž diskontinuita

(3) mezi vědou a uměním.

Jelikož má reflexivní model zakomponován model kauzální v sobě, není s ním vůbec v rozporu v tom smyslu, že by se např. omezil pouze na stránku jevu coby klamu a skutečnosti by se vůbec nevěnoval, ale nanejvýš proto, že poukazuje na ontologickou labilitu kauzálního vysvětlení, v němž nejsou zohledněny jeho neexplikované, reflexivní rysy. Tímto postřehem se od obecných problémů zkušenosti dostávám zpátky k Lessingovu Láokoóntovi.

SMYSLOVÁ MANIFESTACE PRAVDY

Popsaná spojitost vědecké a umělecké zkušenosti má strukturu Hegelova „překonání“ (*Aufhebung*), kdy reflexivní model manifestovaný v umění již v sobě zahrnuje korespondenční model typický pro zkušenost vědeckou. Totéž schéma se fakticky od-

21 Srov. k tomu zejména: Wittgenstein 1922, § 5.542.

ráží i v Hegelově vymezení krásy jako *smyslové manifestace* (vzayařování) pravdy (ideje),²² čteme-li ho tak, že správné pojetí umění neodvrhuje kauzální model, ale překonává ho ve smyslu jeho použití k jiným než čistě kauzálním cílům. Tyto nekauzální cíle lze shrnout pod termín „intencionální“ a dále sebereflexivně rozvinout v napětí kauzálních a intencionálních aspektů skutečnosti. Hegelova devíza navíc uvedenou spojitost vědy a umění zakládá od počátku tím, že spojuje umění s pravdivostí (jejím vyzayařováním) a umožňuje tak chápat umění jako svého druhu poznání, což má svou oporu ve skutečnosti, že umění je něčím, čemu lze — jako třeba matematice či biologii — rozumět, a co má tedy vedle zjevné afektivní a smyslové stránky i stránku kognitivní, racionální. Otázka nyní je, o jakou to pravdu se vlastně jedná, tj. co za poznání je smyslově manifestováno v umění.

V odpovědi na tuto otázku vystupuje do popředí právě reflexivní model. Pravda, kterou umění manifestuje, je totiž — tak zní moje čtení — pravda o pravdě, o tom, jaká tato pravda je, např. že není jen odrazem skutečnosti, ale něčím vydřeným prací, koordinací provedeného a očekávaného gesta apod.²³ V Hegelově estetické koncepci přitom umění vykazuje různé stupně adekvátnosti v manifestaci této pravdy o pravdě, ve škále jdoucí zhruba od architektury přes malířství a literaturu k hudbě. Jinak řečeno, socha je spíše neadekvátní danému cíli, protože je velmi přímým odrazem skutečnosti, tj. svádí nás k upnutí se kauzálně na daný předmět. Obraz tomuto přímočarému, zvěcnělému čtení klade překážky svojí dvojrozměrností, což se pak ve větší míře daří v jednorozměrné poezii a hudbě, které bez intencionální složky nedávají žádný smysl. Posledním zastavením této cesty je hudební divadlo.

Nemusíme přitom podrobně rozebírat Hegelovy důvody pro tuto stupnici, abychom na případě opery seznali, že prostý realismus, jenž ještě u činohry nutí obsazovat mladé milovníky krásnými a mladými herci, neplatí. Důvodem přitom nejsou ani tak srozumitelná omezení daná povahou repertoáru a fyzickými nároky a specifiky zpěvu ve srovnání třeba s baletem, ale i fakt, že sama forma daného umění přirozeně přenáší naši pozornost mimo jevištní kauzalitu. Kerman ve své knize *Opera jako drama* uvádí následující příklad z *Péllea a Mélisandy*, který tento moment ilustruje:

V druhé scéně druhého dějství se např. Golaud ptá Mélisandy po příčinách jejího náhlého neodůvodněného pláče; sled jejích odpovědí je sofistikovane, možná až příliš, kontrolován skladatelem. První obecný směr Golaudových otázek narazí na pomalé, zajímavé odpovědi, oddělené od jeho otázek mlčením hudby. Golaud, tento realista, pak příznačně navrhuje, že příčinou smutku musí být nějaká osoba; a zdá se, že mu chvatnost její odpovědi „ne“ potvrdila, že má pravdu. [...] Poté se Golaud Mélisandy ptá, zda ho chce opustit, a znovu, rychlostí a intenzitou popření prozradí Mélisanda pocity, jichž si možná sama není plně vědoma. Ve hře by si dosažení tohoto efektu vyžádalo značnou inteligenci na straně herečky nebo režiséra. S Debussyho aranžmá se nemohou splést.²⁴

22 Hegel 1986b, s. 151.

23 Podrobně se tímto tématem zabývám ve své knize Kolman 2017.

24 Kerman 1988, s. 149.

Kauzální působení jeviště je takto podstatně omezeno a transformováno všudypřítomnou intencionalitou, bez níž lze provedené výjevy — např. v rámci ansámblů kde zpívá několik postav současně, či v dalších vysloveně „nedeskriptivních“ číslech — jen stěží pochopit. To pak v druhém plánu přirozeně zakládá i komplikovaný vztah umění ke skutečnosti.

Roger Scruton inspirativně rozvíjí toto téma napětí mezi kauzálním a intencionálním vysvětlením a jejich vztahem ke světu na pozadí rozdílu mezi fikcí (*fantasy*) a představivostí (*imagination*).²⁵ Fikce je podle něho žánr, který představuje zjevný či skrytý útěk před skutečností, kterou má tendenci pouze nahrazovat nějakým zástupným objektem, surogátem reality. Základem fikce je přitom podle Scrutona *skutečná* touha sledující s ohledem na skutečnou překážku nějaký *neskutečný, ale realizovaný* objekt.²⁶ Sadista, jenž má rozkoš ze škrčení, je si však vědom toho, že je nevhodné působit druhým bolest, může dosáhnout uvolnění ve sledování Shakespeara *Othella*, stejně jako může někdo jiný sledovat filmové zpracování *Vojny a míru* proto, že se mu líbí Audrey Hepburnová, nikoli kvůli nuancím zpracování Tolstého předlohy: jeho touha byla realizována v tom smyslu, že na něj předloha kauzálně působí, není však skutečná.

Oproti fikci nyní stavíme pravé umění jako to, co vede naopak od chudé, kauzálně fixované skutečnosti k jejímu širšímu pojetí, které odkrývá její nestatickou, vývojovou povahu. Celý problém překonání kauzality lze rozložit do tří modelových případů, z nichž postupně a přirozeně rozdíl fikce a umění vyvstane, zamyslíme-li se nad tím, co je podmínkou porozumění tomu, co se vlastně odehrává na divadelní scéně, která nám slouží jako specifický případ libovolné umělecké „plochy“:

(1) Nejprve je jasné, že na jevišti není jen samotný herec jako fyzická bytost. Toto chybné vidění umění bychom mohli nazvat modelem Nataši Rostovové, a to na základě pasáže z *Vojny a míru*, kde Tolstoj popisuje návštěvu Rostovových v opeře.²⁷ Nataša, rozrušená setkáním s Kuraginem, je na jevišti schopna vidět jen to, co tam kauzálně je, totiž prkna, tlusté nohy baletek apod. Zvláštní je, že tento interpretační rámec fakticky s Natašou sdílí i autor románu, jak to ukazuje jeho spis *Co je umění*, kde je zcela analogicky popsána jeho návštěva představení Wagnerova *Siegfrieda*. Čteme:

Na jevišti uprostřed dekorace, která měla představovati jeskyni ve skále před jakýmsi předmětem, který měl představovati zařízení kovární, seděl herec, nastrojený v trikotu a v kožesinovém plášti, s vlásenkou a s mohutným voussem, s bílýma, slabýma a neupracovanými rukama a tloukl kladivem, jaké nikdy nebývá, na meč, jaký vůbec ani nemůže býti, tloukl tak, jak nikdy kladiva netlukou a při tom, otvíraje podivně ústa, něco zpíval, čemu nebylo možno rozuměti.²⁸

25 Viz Scruton 1998, s. 149.

26 Tamtéž, s. 153.

27 Za příklad vděčím Petru Rezkovi, který o něm diskutoval v rámci našeho společného semináře Filosofická chapadla opery, realizovaného na FF UK v zimním semestru 2013/2014..

28 Tolstoj 1924, s. 127–133.

Tento modelový případ odpovídá solipsistické verzi reflexivního vysvětlení, jak jsem o něm hovořil dříve. Jeho rozvinutí následuje ve variantě vysvětlení korespondenčního, v níž se kauzalita emancipuje a umísťuje mimo jeviště samé.

(2) Ačkoli popsany primitivní kauzální model není funkční, tj. o samu fyzickou osobu přítomnou na jevišti v divadle nejde, není tomu ani tak, že by zde byla nějaká paralelní realita, kterou umění zastupuje a vůči níž funguje jako surogát. Tento komplexní korespondenční model lze nazvat modelem majora Zemana podle epizody *Tatranské pastorále*, kde po počátečních pochybách o společenské funkci umění — kterému lze, jak major explicitně uvádí, přiznat nanejvýše odpočinkovou, relaxační roli — Zeman uzná, že vhodně natočený film může pomoci vyšetřování zločinu, totiž když se v něm vše znázorní tak, jak to skutečně bylo, což zapříčiní, že se vrah — motající se přirozeně kolem místa činu — sám prozradí. Tím samozřejmě vzniká otázka, proč je příslušný kus vlastně uměleckým dílem, nikoli jen sofistikovanou vyšetřovací metodou. Wittgenstein vyjadřuje tutéž pochybnost ve vztahu k představě, že lze hudební skladby chápat instrumentálně jako pokusy, jak vyvolat nějaký pocit. To, co nás na této představě odpuzuje, poznamenává, je právě důsledek, že kdyby byl daný pocit vyvolán jiným způsobem, třeba psychotropní látkou nebo šimráním v podpaždí, nepotřebovali bychom hudbu, tj. příslušný zážitek by neměl charakter umělecké zkušenosti. Závěr je podle něho jediný: Hudba nám primárně nesděljuje pocity, ale sama sebe.²⁹

(3) Třetím a posledním případem, který chci zvážit, je model, jenž lze nazvat modelem Lessingovým, totiž právě jeho *Láokoónta*, jenž ve svém uchopení nutně těžší z napětí očekávaného a provedeného gesta. Toto napětí se na jevišti projevuje kontrastováním toho, jak herec reálně vypadá či gestikuluje, a tím, co intencionálně reprezentuje, např. když k tomu, co má vyjádřit, není zapotřebí velkého herectví, jako ve zmíněném případě Debussyho *Péllea a Mélisandy*, ale jen správného frázování. Tento intencionální model zjevně kauzální model nijak neopouští, naopak, konstitutivně ho využívá, a to např. již v tom smyslu, v jakém je pro operu i balet podstatné, že příslušní umělci podávají reálný fyzický výkon a nejsou třeba ve filmových záznamech nahrazováni počítačovými simulacemi. Jinak řečeno, bez smyslové manifestace a příslušných reálných projevů není pravdy, stejně jako není bez činu úmysl. Vztahy mezi pravdou a její manifestací nejsou však nikdy čistě kauzální, ale dané až interním vztahem provedeného a očekávaného gesta.

Scruton v tomto posledním duchu rozvíjí rozdíl fikce a umění na bázi jisté homogeneity, resp. nehomogeneity v příslušném srovnání, kdy u fikce pocítujeme *skutečnou* emoci (vášeň, nenávisť) k *zástupnému* objektu (k naoko škrcené Desdemone), zatímco v umění se jedná o *imaginární* emoci vůči něčemu, co *není reálné* (vím přirozeně, že Desdemona nebyla zabita). Takto lze říci, že emoce vyvolané uměním přirozeně vyplývají z porozumění tomu, co autor zamýšlel reprezentovat, a mají tedy správný vztah k realitě, kterou nenechávají na rozdíl od fikce nahradit surogátem. Není to přitom Desdemonina vražda, vůči níž máme cítit lítost, ale představujeme si lítost těch, kdo by ji v reálné situaci cítili, a vůči ní pak pocítujeme sympatii, kterou jsme si díky

²⁹ Wittgenstein 1958, s. 178.

divadelnímu zpracování s to představit. Představitivost takto nemá reálný předmět, ani reálnou emoci, a je tak, na rozdíl od fikce, vnitřně homogenní. Díky tomu v ní není skutečnost pouze kauzálně recipována, a tím dále rozměňována, ale naopak plodně rozvíjena skrze postoj, který aktivně zastáváme a prosazujeme.

Joseph Carroll ve svých studiích z evoluční a literární teorie upozorňuje právě na tento aktivní rozměr umění, které není útekem od reality, jako ve fikci, ale naopak cestou od ochuzeného — kauzálně definovaného — světa do světa zdravé lidské možnosti.³⁰ Jeho adaptivní role se pak ukazuje jako podstatná zvláště tváří v tvář již zmíněnému redukcionismu Pinkerovu, podle něhož bychom jako lidské bytosti mohli zůstat bez umění, aniž by se v naší povaze cokoli změnilo. Carroll jako příklad a zároveň studii této adaptivní funkce umění uvádí Dickensovy romány, konkrétně *Davidu Copperfielda*, jehož stejnojmenný představitel — týrán fyzicky i psychicky svým nevlastním otcem — najde v klasicích, jako jsou Defoeův *Robinson Crusoe*, příklady světa, který mu byl upřen a díky němuž, resp. díky příslušné představitivosti, je mu umožněno dospět.

Umění a kultura obecně jsou takto adaptivní právě proto, že nás činí do velké míry nezávislymi na síle okamžiku, jenž je vždy kontingentní, a dávají tak našemu životu rozměr *nutnosti*, již proto, že se teprve skrze ně stáváme jeho spolutvůrci. V Hegelově *Fenomenologii ducha* je tento okamžik vývoje ducha zachycen soubojem dvou sebevědomí. Tento souboj, alespoň v první fázi, než se vyvine v dialektiku pána a raba, vyhrává ten, kdo je s to obětovat svůj biologický život — tedy přítomný, kauzálně definovaný okamžik — pro kulturní možnost, to, čím fakticky je, pro to, co by být mohl. Umění se v tomto příběhu stává reflexivní plochou, skrze niž se dozvídám něco o sobě a skrze sebe pak i o světě.

Z toho všeho plyne, že díla, v nichž je tato pravda o pravdě nejadekváttněji manifestována, jsou reflexivní již svojí formou, např. skrze fenomén „obrazu v obrazu“, jak se asi nejznáměji objevuje v *Hamletovi*, komplikovanější pak třeba v případech jako je *Don Giovanni*, kde se nejenže vyskytuje orchestr na jevišti, ale navíc hraje skladbu z jiné Mozartovy opery. Tyto reflexivní obraty jsou adekvátními případy manifestace pravdy o pravdě právě proto, že v nich musíme — mají-li být pochopeny ve své umělecké funkci — od sebe na případech fyzicky ekvivalentních jevů odlišit vždy např. zpěv samotný a zpěv jako zpěv: vyvstává před námi tedy takřka hmatatelně zmíněná dialektika *jevu* a skutečnosti *coby jevu jako jevu*.

ZÁVĚR

Má úvaha vedla od Lessingova *estetického* problému k jeho zobecnění v problému *epistemologickém*, podle něhož se napětí mezi zobrazeným a očekávaným gestem uskutečňuje nejen v umění výtvarném, kde je ho zapotřebí právě proto, že tíhne svou povahou ke státnosti, ale v umění jako takovém. To je podle mého návrhu dáno tím, že modelem příslušné zkušenosti není vysvětlení kauzálně-korespondenční, ale intencionálně-reflexivní. Korespondenční model, který odpovídá zkušenosti vědecké, přitom vede k tradičním diskontinuitám v poznání a s tím související skepsi ohledně toho, (1) zda lze poznat předmět poznání, který je tomuto z definice externí, a tedy vždy do nějaké míry

30 Carroll 1998.

nedosažitelný, (2) zda lze dosáhnout nějakého definitivního stavu poznání, když víme, že se poznání na rozdíl od svého předmětu stále vyvíjí a (3) zda existuje nějaká souvislost umělecké zkušenosti se zkušeností vědeckou. Reflexivní model zkušenosti, jak byl významně rozpracován v německém idealismu, nabízí rámec, v němž lze všechny tyto diskontinuity překonat, a to proto, jak jsem zdůraznil, že obsahuje korespondenční model jako svou „překonanou“ a zároveň „zachovanou“ část.

LITERATURA

- Brandom, Robert. *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2000.
- Carroll, Joseph. „Steven Pinker’s Cheesecake For the Mind“. *Philosophy and Literature*, 1998, 22, s. 478–485.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt/M. : Suhrkamp; český překlad: týž, *Fenomenologie ducha*. Přel. Jan Patočka. Praha : Nakladatelství ČSAV, 1960; anglický překlad: týž, *Phenomenology of Spirit*. Přel. A. V. Miller. Oxford : Oxford University Press, 1977.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I–III*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1986b; český překlad: týž, *Estetika*. Přel. Jan Patočka. Praha : Odeon, 1966;
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. Berkeley : University of California Press, 1988.
- Kolman, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat. Od formy zobrazení k formám života*. Praha : Filosofia, 2017.
- König, Dana. *Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung. Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft im Anschluss an Lessing und Hegel*. Bielefeld : Transcript, 2011.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart : Reclam, 2012, český překlad: týž, *Laokoön neboli o hranicích malířství a poezie*. Přel. Alena Šimečková. Praha : Odeon, 1980, s. 279–386.
- Pinker, Steven. *How the Mind Works*. New York : Norton, 1997.
- Scruton, Roger. *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*. South Bend : St. Augustine’s Press, 1998.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. *Co jest umění?* Praha : Kočí, 1924.
- Wellbery, David E. *Lessings’s Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Schriften und Nachlass*. Ed. Adolf H. Borbein et al. Mainz : Philipp von Zabern, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. London : Routledge & Kegan Paul, 1922; český překlad: týž, *Tractatus logico-philosophicus*. Přel. Petr Glombíček. Praha : Oikoymenh, 2007.
- Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. Oxford : Blackwell, 1958; český překlad: týž, *Modrá a hnědá kniha*. Přel. Petr Glombíček. Praha : Filosofia, 2006.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Bemerkungen*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1984.

WHY DOES NOT LAOCOÖN SCREAM? ON DISCONTINUITIES IN KNOWLEDGE

The paper deals with the central problem of Lessing’s Laocoön „Why does not marble Laocoön in his famous depiction scream?“ against division of our experience into scientific knowledge and art. First, Lessing’s original solution based on the constitutive differences between poetry and plastic arts is generalized leading to the difference between causal and intentional explanation. Second, the resulting *discontinuity* between science and art is presented as an instance of a more basic discontinuity between knowledge and its object to be overcome by a reflective account of knowledge as derived from the philosophy of Hegel.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Lessing — Hegel — reflexe — diskontinuita

Lessing — Hegel — reflexion — discontinuity

Vojtěch Kolman (* 1975) působí na Ústavu filosofie a religionistiky FF UK v Praze. Badatelsky se zaměřuje především na témata z oblastí filosofie jazyka, pragmatismu a filosofie umění. Publikoval řadu statí v českých a zahraničních periodikách (např. *Erkenntnis*, *Synthese*, *Hegel Bulletin*, *Idealistic Studies*, *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, *Contemporary Pragmatism*). K jeho posledním monografiím patří *Formy jazyka: Úvod do logiky a její filosofie* (spolu s V. Punčochářem, *Filosofia* 2015), *Zahlen* (de Gruyter 2016) a *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat* (*Filosofia* 2017).