

Jan Bierhanzl ESTETIKA AMBIGUITY

Praha (Karolinum) 2021, 123 str.

Kniha filosofa Jana Bierhanzla *Estetika ambiguity* je příspěvkem zejména ke kontinentální tradici filosofické estetiky dvacátého století. Knihu lze charakterizovat prostřednictvím čtyř tematických vrstev, které v ní můžeme rozlišit. Zprvė, zásadní roli v knize hraje filosofie Emmanuela Levinase – v některých částech je interpretace Levinasova myšlení, především jeho estetiky, primárním tématem. Z druhé, kniha klade otázku po vztahu umění a filosofie obecně. Zatřetí, autor deklaruje ambici obecněji se vyslovit k tomu, co je estetická zkušenost s uměleckými díly. A začtvrté, *Estetiku ambiguity* lze číst jako pokus o interpretaci tří uměleckých fenoménů dvacátého a jednadvacátého století – konkrétně se jedná o část výtvarného díla české umělkyně Adrieny Šimotové, dále o atonální hudbu a nakonec o dokumentaristicky orientovaná díla současné vizuální umělkyně a teoretičky Hito Steyerlové.

Kniha sestává ze čtyř kapitol, které lze číst jako samostatné studie. Zde se nabízí otázka, nakolik se autorovi podařilo svázat jednotlivé úvahy v koherentní celek, zda to vůbec byla jeho ambice a jak knihu v tomto ohledu vlastně číst. S tím pak také souvisí otázka, kterému z výše rozlišených témat je věnována nejsoustředěnější pozornost a jak spolu vlastně souvisejí. K odpovědím na tyto otázky přikročím

po shrnutí obsahu jednotlivých kapitol, v druhé polovině recenze.

První kapitola knihy nese název *Tvář na temném pozadí* bytí a stejně jako zbylé tři kapitoly je doplněna podtitulem, který čtenáře a čtenářky seznamuje se dvěma hlavními postavami kapitoly (vždy se jedná o jednoho filosofa a jednu umělkyni či jednoho umělce). V případě první kapitoly jde o Emmanuela Levinase a Adrienu Šimotovou. Ve své tvorbě v období od sedmdesátých do devadesátých let Šimotová opakovaně pracovala s motivem tváře. Ve svých souborech fragmentárně zachycených tváří postupně opouštěla tradiční prostředky malby a tváře z papíru vytrhávala či je do něj vymačkávala. Motiv tváře pak Bierhanzl pojímá jako styčný bod mezi tvorbou Šimotové a Levinasovou filosofií: pro Levinase je zkušenost s tváří druhého bezpodmínečnou, na kontextu nezávislou etickou výzvou ke starosti o druhého člověka. Podle Bierhanzla zde ovšem narážíme na paradox: tvář v Levinasově pojetí není jednou z mnoha disponovatelných věcí, které vyplňují náš svět, ale je z něj vyjmuta, nachází se mimo dosah mé moci. Oslovuje nás sama o sobě bez vztahu k ostatním věcem ve světě, není zapletena do sítě vztahů s nimi. Zároveň se však nelze s tváří druhého setkat jinak než ve smyslové zkušenosti. Levinas hovoří o momentu, kdy tvář vstupuje do naší zkušenosti, jako o „protřzení smyslového“. Podle Bierhanzla díla Šimotové zahrnující motiv tváře narážejí na stejný paradox. K rozptýlení tohoto paradoxu přistupuje autor ze dvou směrů. Nejprve se

obrací k úvahám současné americké filosofky Judith Butlerové, v dalším kroku pak k Levinasově koncepci estetické zkušenosti jako *aisthesis*.

Pro etiku, kterou ve svých textech Judith Butlerová, také pod vlivem Levinasovy inspirace, rozvíjí, je základem odpovědnost k druhému člověku, přičemž vznik takového vztahu není podmíněn žádnou dohodou, ale vzniká z prostého faktu, že druhý je také člověkem. To je shodný moment obou pojetí. To, v čem se Butlerová s Levinasem rozcházejí, je otázka, za jakých podmínek nás může tvář druhého oslovit a vznést nárok na odpovědnost. Butlerová na rozdíl od Levinase chápe tento vztah jako nevyhnutelně zprostředkovaný kulturně podmíněnými režimy vidění a zobrazování. V důsledku toho, že prostřednictvím některých režimů se uplatňuje moc, jsou některé tváře, které by na nás mohly klást nárok odpovědnosti, vylučovány či zobrazovány jako nelidské. Výše zmíněný paradox smyslové manifestace tváře tedy v rámci etiky Judith Butlerové ztrácí svoji naléhavost. To, že je kontakt s tváří zprostředkován společenskými normami vnímání a reprezentace, umísťuje tvář do oblasti toho, co se jeví, a umožňuje překonat rozpor mezi etickou dimenzí tváře a snahou o její umělecké zachycení.

Ve druhém směru, z něž autor přistupuje k uvedenému paradoxu smyslového kontaktu s tváří, hraje ústřední roli Levinasovo pojetí estetické události. Umění podle Levinase přináší možnost smyslového *pocitování*, které stojí v opozici vůči smyslovému *vnímání*: vnímání je vnímání věcí ve světě, jež obýváme, v němž se orientujeme a v němž jsme schopni jednat.

Oproti tomu *pocitování* vytrhuje věci a jejich kvality ze smysluplných vztahů a ukazuje je v jejich čiré materialitě. Věci ztrácí svoji identitu, nejsou rozpoznávány jako entity určitého druhu, ale jako zcela jedinečné kvality, které na sebe navzájem neodkazují a netvoří smysluplný svět. Vnímatel je tak omezen ve své iniciativě, svobodě, je uchváten *pocitovanou* kvalitou (proto Levinas zdůrazňuje rytmus díla; rytmus, který nás pohltí i navzdory naší vůli). Při značném zjednodušení by se dalo říci, že Levinas na estetické zkušenosti zdůrazňuje ty její rysy, které ji staví do ostré opozice vůči běžné zkušenosti, uskutečňované v prostředí, v němž se lze vyznat – kde věci mají svoji identitu a kde se lze podle jejich identity orientovat. Proto se také v sekundární literatuře hovoří v souvislosti s Levinasovou teorií estetické zkušenosti o „estetickém exotismu“.

Bierhanzl pak vyzdvihuje strukturální podobnost mezi estetickou událostí, chápanou také jako zkušenost s pouhým „ono jest“, a oslovením tváří druhého člověka. Oboje je poznamenáno výše naznačeným paradoxem: zkušenost tu směřuje mimo svět, ale je to zároveň zkušenost s něčím, co se ve světě manifestuje (jak tvář, tak umělecké dílo nás mohou oslovit jedině ve smyslové zkušenosti). To znamená, že v tomto případě sice nelze přímo hovořit o rozptýlení zmíněného paradoxu, ale srovnání obojího odhaluje možnost, jak oba momenty, etický a estetický, sladit navzájem. Za smysl umění by bylo možné považovat zvýraznění faktu, že tvář a s ní spojené etické závazky se poji pouze s člověkem, nikoli s věcmi: umění nepřímou poukazuje k transcenci tváře tím,

že vytrhává věci ze souvislostí světa, „protrhává smyslové“, jako je tomu i v případě tváře. Zde se pak otevírá možnost levinasovské interpretace díla Adrieny Šimotové. V dané perspektivě platí, že autorka se ve svých dílech snaží spojit nespojitelné, na jedné straně „holé lidství“, tvář, která nás dokáže oslovit a vyzvat nás k odpovědnosti za druhého bez jakéhokoli kontextu, a „holé bytí“, partikularizovanou materialitu „onoho jest“. Tuto dvojznačnost však nelze usmířit, lze pouze rozehrávat napětí mezi jedním a druhým. Právě na to nás dílo Šimotové upozorňuje.

Druhá kapitola knihy pojmenovaná Radost z ambiguit: Levinas a Bloy se věnuje, jak naznačuje název, otázce, do jaké míry byl Levinas inspirován dílem francouzského spisovatele Léona Bloye. Bierhanzl upozorňuje, že pro Levinasovu filosofii je charakteristické až literární líčení konkrétních situací, které nemají pouze ilustrovat nezávisle na nich vyvozené teze. Naopak, skrze tyto plasticky prezentované situace se filosofická úvaha rozvíjí. Levinasovy válečné zápisky podle autora dokládají, že četba Bloyových textů hrála roli také při zpracovávání této metody, již Levinas označuje jako konkretizaci.

Zároveň lze ale u Levinase vysledovat souhlas s Bloyovou představou o povaze ženství, kterou autor knihy označuje za „mimořádně agresivní sexistickou ideologii“ (51).¹ Ženství, podstata toho, co znamená být ženou, je vymezeno čistě materiálně, skrze pohlaví v tělesném slova smyslu. Takové

pojetí je podle autora velmi reduktivní, protože nabízí pouze dvě možnosti: osudem ženy je buď mateřství, anebo tělesná rozkoš, žena může být buď světicí, obětovat se pro druhé, anebo nástrojem potěšení. Být ženou v tomto pohledu znamená být odsouzen k oscilaci mezi těmito dvěma polohami. Mužství naproti tomu žádnou takto omezující dualitu neimplikuje, a tudíž se podle autora nelze vyhnout závěru, že být člověkem znamená být mužem.

Bierhanzl dokládá, že přes různé posuny ve svých pozdějších textech se Levinas svého pojetí ženství nezbavil, a je tedy oprávněně interpretovat jeho ontologii ženství jako odvozenou od dobové ideologie podřízeného postavení ženy ve společnosti. Jestliže totiž Levinas charakterizuje mateřství, tedy jednu ze dvou možných životních poloh určujících ženství, jako „vyvolení“ k tomu trpět pro druhého, které není volbou, nelze se ubránit dojmu, konstatuje Bierhanzl, že je tak pouze stvrzována převládající dobová představa o jediné správné životní dráze ženy. Žena skutečně nemá na výběr a podvoluje se přisouzené roli upozaďující se partnerky, která je matkou, pečovatelkou či ženou v domácnosti. Levinasovo pojetí ženství, mužství a lidství, tvrdí Bierhanzl, je tedy otiskem panujícího patriarchálního řádu.

Přestože se Levinas k zásadnějšímu přehodnocení svých ideologických východisek nikdy neodhodlal, má jej i tak význam čist, říká Bierhanzl. Úkolem interpretů je přistupovat k Levinasovi kriticky, zároveň ale čist jeho dílo „produktivně“. Napří-

¹ Čísla v závorkách odkazují k paginaci recenzované knihy.

klad je možné zdůraznit subverzivní potenciál Levinasova pojetí filosofie, který Bierhanzl spatřuje v literárním rozměru autorova psaní. Literatura jakožto umělecká tvorba vytváří estetické události, zkušenost „onoho jest“. Taková zkušenost, jak ji autor obšírněji charakterizoval v první kapitole, je zkušeností s holou materialitou, partikulárními kvalitami, které nemají význam, vymykají se pojmům, netvoří žádný soudržný, smysluplný celek, v němž bychom mohli rozvrhovat svoji existenci. Bylo by tedy také možné říci, že se jedná o zkušenost „neredukovatelné multiplicity“, která zároveň ruší veškeré ostré dualismy, a tedy také opozici mužství a ženství se všemi specifiky, která patriarchální ideologie ženám a mužům přisoudila. Levinas tak podle Bierhanzla vytváří literárně-filosofický prostor, v němž lze zpochybnit i všechna jeho ideologická východiska. Na prvním místě se nachází uchvácení slovem, řečí, nikoli ideologie. Na závěr kapitoly cituje autor Barthesovo konstatování, že také Bloy byl primárně fascinován řečí, psaním jako takovým, „radostí z textu“. Jednotlivá témata, kterým se věnoval, byla pro něj podružná.

Třetí kapitola *Estetiky ambiguity* se nazývá Atonální hudba a nekonečná fragmentarita: Bloch a Schönberg. Ačkoli Levinasovo jméno nezazní přímo v názvu kapitoly, i v této úvaze hraje významnou roli. Blochova interpretace atonální hudby opírající se o pojem fragmentu bude korigována Levinasovým pojetím zkušenosti hudebního díla jako zkušenosti *aisthesis*.

Motiv fragmentu se objevuje v myšlení německého, marxismem ovlivněného filosofa Ernsta Blocha v sou-

vislosti s jeho ústředním tématem, utopickou imaginací. Fragment sdílí s utopií charakter nedokončeného celku, nerealizované vize. V každém konání a v každé tvorbě vždy přetrvává možnost změny, naděje na vylepšení či touha po překonání dosaženého stavu. O každé realizaci lze v tomto smyslu hovořit jako o fragmentární. V případě uměleckých děl se jejich povaha fragmentu typicky odhaluje v interpretacích časově odlehklých od okamžiku vzniku díla: kontext doby vzniku díla ztrácí vliv (ideologický nános mizí či přestává být podstatný – tento moment označuje Bloch jako *fragmentarita* díla) a do popředí vystupuje dříve ne zcela zřetelná *fragmentarita* díla, tj. jeho utopický rozměr, vize změny, nového uspořádání skutečnosti.

I v případě atonální hudby lze rozlišit tyto dvě roviny. Jednak můžeme tato hudební díla interpretovat z perspektivy jejich dobové podmíněnosti, totiž jako odraz úpadku buržoazie, na který atonální hudba reaguje svojí „odvážnou zmateností“ – romantická tonalita byla oproti tomu podle Blocha výrazem „společnosti konkurence plné konfliktů“ (82). Je však otázkou, zda se tato radikálně nová hudba vymyká dosavadní tvorbě ve své fragmentaritě, utopičnosti. Bloch v této souvislosti hovoří o „nekonečné fragmentaritě“: nic se zde neopakuje, žádný motiv není variován, žádný návrat k tónice, atonální skladba se jakoby neustále vyvíjí, neustále se tvoří. Postup takové skladby přímo prezentuje otevřenost do budoucnosti, možnost uskutečnění nových vizí. Atonální hudbu tak můžeme podle Blocha vnímat jako odkaz k utopii radikálně rovnostářské společnosti: stejně jako v atonální skladbě

není žádný tón dominantní, rozmanité tóny mají rovnocenné postavení, i vize společnosti sugerovaná takovým kompozičním přístupem je demokratická a pluralitní.

Podle Bierhanzla se nabízí uvažovat o tom, zda by nebylo vhodnější využít pro interpretaci atonální hudby Levinasovo pojetí estetické události spíše než Blochův přístup založený na pojmu fragmentu, který nedokáže dostát radikální novosti této hudby. Způsob, jakým s tímto pojmem Bloch zachází, totiž fragment příliš svazuje s představou celku: je jednoduše komplementární s celkem, jehož by měl být součástí, a zároveň vnucuje představu, že celek, jako jeho protiklad, existuje na stejné úrovni, na jaké existuje fragment sám. Naproti tomu Levinasova koncepce *aisthésis* neodkazuje k žádnému celku, není prostou negací smysluplného světa naší běžné zkušenosti, ale představuje vůči němu naprostou jinakost. Zkušenost s hudebním dílem tak vykazuje jiné prožívání času než zkušenost běžná: v tomto prožívání času nelze vydělit jednotlivé okamžiky, protože plynutí hudební skladby tvoří nerozčlenitelnou jednotu. Bierhanzl se proto domnívá, že zkušenost s atonální hudbou může být adekvátněji uchopena Levinasovým radikálnějším pojetím estetické události.

Ve čtvrté, poslední kapitole knihy, nazvané *Neposlušnost vidění*: Steyerlová a Foucault, je na základě úvah o díle německé vizuální umělkyně Hito Steyerlové formulována tradiční otázka po pravdivosti a společenské angažovanosti umění. V případě Steyerlové, jejíž tvorba by se dala charakterizovat jako dokumentárně orien-

tovaný videoart, spadá pravdivost a společenská angažovanost umění vjedno. Sama Steyerlová se ve svých teoretických textech hlásí k Foucaultově analýze toho, jak je vytvářeno poznání a jak jsou způsoby tohoto vytváření provázány s mocí. Odvolává se přitom také na foucaultovské téma konstrukce subjektu prostřednictvím sdílených společenských norem. Z Foucaultových úvah vyplývá, že sama snaha porozumět technikám a strategiím produkce pravdy a subjektu je vlastně politickým postojem, totiž odmítnutím nechat se tím kterým způsobem ovládat.

Tvorbu Steyerlové pak můžeme chápat právě takovým způsobem. Její dokumentární postupy jsou politickými činy, výkonem kritiky v tom smyslu, v jakém o ní Foucault hovořil například v eseji *Co je osvícenství?* Zároveň má takový politický postoj svoji etickou dimenzi: člověk svým kritickým postojem riskuje to, že podkope vlastní identitu – ta je nevyhnutelně odvozena z týchž strategií či norem, které jsou zodpovědné za produkci poznání. Kritika tak vyžaduje osobní odvalu. Steyerlová takový postoj podle Bierhanzla zaujala například na Istanbulsém bienále v roce 2013, na němž pronesla performativní přednášku s názvem *Is the Museum a Battlefield?*, která se kriticky obracela proti sponzorovi celého bienále, turecké zbrojařské firmě. Vyznění této akce lze pak zobecnit jako kritiku praxe tzv. art-washingu: jde o „nákup“ společenského uznání na základě podpory umění firmami, jejichž podnikatelské praktiky jsou pochybné či nezodpovědné. Steyerlová tak ovšem mífí i na svoji vlastní identitu uměl-

kyně, která při rozvíjení vlastní tvorby musela participovat na mocenských a finančních vztazích udržujících současný svět umění v chodu.

Obdobně lze interpretovat další dílo, kterým se Steyerlová proslavila, video s názvem *Lovely Andrea* z roku 2007. V něm umělkyně pátrá po pornografickém snímku sebe samé pořízeném v mládí. Steyerlová tak dává všanc svůj intimní život, aby odkrýla společenský kontext, který takovému fenoménu, jako je pornoprůmysl, vůbec umožňuje existovat. Bierhanzl spojuje toto dílo s Foucaultovými úvahami o *parrhésii*, antické technice péče o duši spočívající ve sdělování úplně pravdy, pravdy bez výjimky, o vlastním životě. Krajním případem této praxe byl způsob života kyniků, život odehrávající se v celé své tělesnosti na veřejnosti, před zraky ostatních. Foucault spatřuje příbuznost mezi takto dramatinovanou formou sdělování pravdy a moderním uměním, kterému také jde o demaskování nějaké skutečnosti, nikoli o nápodobu.

Dalším aspektem tvorby Hito Steyerlové, kterému Bierhanzl věnuje pozornost, je otázka možnosti subverzivity vizuálních děl ve světě přesyćeném vizualitou či obrazy, jež neustále kolují. Bierhanzl v této souvislosti opět odkazuje k Judith Butlerové a jejímu zkoumání společenské podmíněnosti vizuality, která umožňuje vytvářet i reprezentace zbavující lidské subjekty lidství. Butlerová upozorňuje na možnost vzepít se panujícím normám vidění a zobrazování a odhalit jejich povahu, a to i pomocí vizuálních reprezentací samotných. Obvykle zůstávají způsoby rámování, výběr a manipulace s tím, co má být ukázáno, skryté.

Ale existují obrazy, které dokáží rámování předvést. Jednou ze strategií, jak takového efektu dosáhnout, je změna kontextu, v němž se obraz ukazuje. A takovou strategii nachází Bierhanzl také u videa Hito Steyerlové z roku 2010 s názvem *Strike*, v němž umělkyně přemístí televizor z jeho běžného, domácího prostředí do galerie a rozbíjí jeho obrazovku majzlíkem.

Z úvahy nad tímto videem vyplývá i poslední téma, jemuž se Bierhanzl v souvislosti s dílem Hito Steyerlové věnuje a které celou knihu uzavírá. Je jím moment ambiguity v tvorbě této umělkyně. Jde o napětí mezi krásou, estetickou hodnotou statických obrazů a jejich politickým či etickým nábojem. Příkladem může být barevný vzor, který vznikne na rozbité obrazovce ve videu *Strike*: je esteticky působivý, ale má také politický význam. Řečeno terminologií Rolanda Bartha, kterou představil ve *Světle komoře*, objevuje se zde napětí mezi *studium* a *punctum*. *Studium* zaujímá pól estetické hodnoty, *punctum* naproti tomu stojí na pólu etickém. Podle Barthesa nejen slavná fotografie Alexandera Gardnera zachycující atentátníka Lewis Payna před jeho popravou, ale všechny fotografie obecně v nás vyvolávají lítost po uplynulém okamžiku, po minulém, ztraceném životě, pro nějž má smysl truchlit. I Levinas, připomíná Bierhanzl, ve své koncepci estetického exotismu zdůrazňuje jeho neměnnost, zamrznutí v čase, nebo lépe řečeno vytržení objektu mimo čas, do jakéhosi mezičasu. Levinas však nespojuje estetickou zkušenost s etickou dimenzí.

Jak jsem již uvedl, jednotlivé kapitoly *Estetiky ambiguity* jsou soběstač-

nými texty. Kniha tedy nemá povahu pojednání systematicky rozvíjejícího jedno téma. V úvodu recenze jsem zmínil čtyři různé vrstvy, které lze v knize rozlišit. Nejvýraznější je, domnívám se, v knize přítomno kritické vyrovnávání s Levinasovou filosofií. Například druhá kapitola je jednoznačně příspěvkem k levinasovskému bádání, v němž rozbor vlivu, který měl Bloy na Levinasovu filosofii, slouží jako základ pro rekonstrukci Levinasova pojetí ženství. V závěru je přítom navržen interpretační přístup, který umožní otupit oprávněnou kritiku mířící na tento velmi problematický rys Levinasova myšlení. Tato kapitola působí ze všech čtyř nejsevěněji, úvaha, kterou prezentuje, je velmi přesvědčivá a dobře doložená.

Levinasovi se ovšem výrazně věnuje i první kapitola. Zatímco však zkoumání Bloyova vlivu na Levinase přináší do jisté míry původní vhledy do Levinasova myšlení, tato část knihy spíše jen shrnuje Levinasovy estetické názory a předvádí jejich meze v konfrontaci s úvahami Judith Butlerové. Žádný původní přínos k výkladu Levinasovy filosofie tato kapitola, domnívám se, nepřináší. Její přednosti se nacházejí jinde, a to v interpretaci tvorby Adrieny Šimotové.

Ve třetí a čtvrté kapitole je pak vždy již jen připomenuto Levinasovo pojetí estetické události, které je dále konfrontováno s alternativními teoriemi (ve třetí kapitole s Blochovým utopismem a jeho koncepcí fragmentu, ve čtvrté kapitole s Barthesovým rozlišením mezi *studium* a *punctum*).

Jako druhou tematickou oblast, která se v knize opakovaně připomíná, jsem uvedl vztah mezi filosofií

a uměním. V úvodu knihy se přímo konstatuje, že „všechna vybraná díla se v tomto ohledu ukážou být na samé hraně běžných rozlišení mezi filozofickým zkoumáním a uměleckou expresí, či přesněji jako modalita těsného chiasmatu mezi uměním a filozofií“ (9). Nejpřesvědčivěji se toto konstatování daří doložit v interpretaci děl Adrieny Šimotové v první kapitole a videoartu Hito Steyerlové v kapitole čtvrté. Šimotová má ve svých dílech narážet na etickou dimenzi zkušenosti s tváří, tedy na stejný motiv, který stojí v jádru Levinasovy etiky. Vyvolává tak otázku, nakolik může mít umění etickou či politickou funkci. Steyerlová svoje performance a videa přímo chápe jako umělecké i politické akty. V druhé kapitole je pak zdůrazněn literární rozměr Levinasova psaní, samo Levinasovo pojetí filosofie je tak situováno na „hranici mezi filozofickým zkoumáním a uměleckou expresí“.

V případě atonální hudby autor spíše pouze zdůrazňuje radikální inovativnost tohoto kompozičního přístupu, jeho dodnes nanejvýš specifické postavení ve vývoji západní hudby a rozehrává proti sobě dvě filosofické interpretace. Tezi o filosofické povaze atonální hudby však přímo neobhajuje. Navíc, jak Blochovo, tak Levinasovo pojetí se nemají ve své platnosti omezovat pouze na atonální hudbu, ale jedná se o obecné teorie zkušenosti s uměleckými díly.

V souvislosti se vztahem umění a filosofie je ovšem podstatné, že se má jednat o jeden ze zdrojů ambiguity, o níž se hovoří již v názvu knihy. To nás přenáší ke třetí tematické rovině Bierhanzlovky knihy, totiž k její ambici obecněji se vyslovit k otázce povahy

zkušenosti s uměleckými díly. A tuto otázku považuji za nejvýznamnější ze všech uvedených. Ačkoli totiž knihu tvoří samostatné studie, autor jako její sjednocující téma chápe právě ambiguitu jako významný faktor estetické zkušenosti či alespoň zkušenosti s uměním: „setrvání v ambiguitě tvoří specifčnost naší zkušenosti s uměním“ (9). Ústřední pojem ambiguitu je pak definován již v úvodu knihy následujícím způsobem: „Ambiguitou ... nemíníme ani tak skutečnost, že něco má více než jeden význam nebo interpretaci (to by obzvláště v případech uměleckého díla byla naprostá banalita), nýbrž spíše povahu toho, co spadá pod alespoň dvě různé kategorie“ (tamt.).

Kromě filosofie jsou pak zmíněny ještě další kategorie, na jejichž hraně by mohlo umění balancovat: umění jako nosič ideologie, jako odraz vládnoucích poměrů, jako etický či politický akt kritiky a jako subverze vládnoucích norem. Všechny tyto roviny či potenciální funkce uměleckých děl jsou bezpochyby zásadními a tradičními tématy, kterým byla a je ve filosofické estetice věnována pozornost. Uvedená teze knihy je ovšem silnější než konstatování, že zkušenost s uměním nás může ovlivnit ideologicky, že umělecké dílo je vždy do jisté míry výsledkem dobových norem, že dílo může působit subverzivně vůči *statu quo* anebo že umění může vznášet eticky relevantní témata. Podle auto-

rovy teze má být zkušenost ambiguitu (tedy zkušenost s oním balancováním umění na hraně všech těchto kategorií či funkcí) samotnou podstatou zkušenosti s uměním. To jistě není irrelevantní návrh. Naopak, pokud má toto tvrzení znamenat, že není možné dílu přisoudit jakýkoli definitivní význam, že smysl či hodnota díla jsou ze své povahy nediskursivní či nepojmové, neboť se v něm střetává příliš mnoho perspektiv a významů, dobíráme se tak velmi obecné formulace teorie estetické zkušenosti historicky vycházející z koncepce estetické nezainteresovanosti. S jejími současnějšími formulacemi se pak setkáváme například ve strukturalismu (Mukařovský), v kritické teorii, recepční estetice kostnické školy, ale také u některých představitelů analytické tradice (Scruton).²

Bierhanzl však spatřuje ambiguitu v napjatém vztahu mezi estetickou zkušeností s uměním (či jeho estetickou hodnotou) a hodnotou mimoestetickou (filosofickou, společenskou, etickou, ideologickou atd.). Z toho by ovšem vyplývalo, že „specifičnost naší zkušenosti s uměním“, která má spočívat v ambiguitě, se zde nemyslí estetická povaha zkušenosti, a kniha tudíž nechce být příspěvkem k vysvětlení estetického prožitku. To je jistě legitimní postoj: od poloviny dvacátého století se pojmy estetická, estetické zkušenosti a pochopitelně i nezainteresovanosti stávají cílem kritiky jak ze strany filosofů a filosofek (zejména v anglo-

² Zatím poslední systematické vypracování teorie estetické zkušenosti explicitně odkazující na tradici pojmu estetické nezainteresovanosti, která začíná u Kanta, nabídl ve své monografii *Estetická nezainteresovanost* německý filosof Thomas Hilgers, *Aesthetic Disinterestedness. Art, Experience, and the Self*, New York – London 2017.

americké tradici – jde o autory jako George Dickie či Arnold Berleant), tak umělců a umělkyní (v konceptuálním umění, „uměleckém výzkumu“ apod.). V *Estetice ambiguity* však není tento postoj explicitně prezentován. Nikde není řečeno, že by estetická zkušenost neměla být příznačná pro naši zkušenost s uměleckými díly, že by například měla hrát jen marginální, doplňkovou roli. Autor pouze na jednotlivých případech uměleckých děl dokládá etickou či politickou relevanci umění. Výše zmíněné koncepce estetické zkušenosti ovšem nijak nevylučují mimoumělecký či mimoestetický dosah uměleckých děl. Snaží se ovšem ukázat, že tento vliv je důsledkem estetické zkušenosti, že se uplatňuje skrze estetickou funkci uměleckých děl.

V této souvislosti je matoucí skutečnost, že se v knize hovoří o *estetice ambiguity*. Tento termín navozuje dojem, že estetická zkušenost je specifická pro zkušenost s uměním, a že tedy bude buď věnována pozornost zvláštnímu typu estetická (spojenému s *ambiguitou*), anebo že bude rozpracována obecná koncepce estetické zkušenosti opírající se o pojem *ambiguity*. Je-li však v knize, jak jsme viděli, *ambiguita* založena na napětí mezi estetickou hodnotou a jinými druhy hodnot, pak ani jedna z těchto dvou možností neplatí: estetické je chápáno buď zcela intuitivně (například v poslední kapitole je Barthesovo konstatování o fotografii Lewise Payna „Snímek je pěkný, mladík rovněž“ neproblematicky považováno za estetický soud; obrazec vzniklý po úderu Hito Steyerlové do

obrazovky televize je hodnocen jako „gotická krása ,vitráže““ či „moderní krása abstrakce“, 112), anebo je definováno skrze Levinasovu teorii estetické události. Původní příspěvek k teorii estetické zkušenosti tedy v knize nenajdeme. Kniha se nakonec ani nesnaží nabídnout obecné vysvětlení vztahu mezi působivostí uměleckých děl a *ambiguitou*. Není zřejmé, jak by tomu bylo s díly postrádajícími tuto kvalitu, anebo, z druhé strany, zda bychom se takového efektu nemohli dočkat i mimo umění, například u nějaké veřejné politické akce. Znovu se nám tak vrací otázka po specifčnosti zkušenosti s uměním, kterou, domnívám se, autor odmítá nadále svazovat s estetickým. Má-li být tradiční odpověď nahrazena, jak má potom vypadat její alternativa?

Nechtěl bych však, aby předcházející pasáže vyvolaly dojem, že knihu nestojí za to číst. Naopak. Byť některá oprávněná očekávání zůstávají nenaplněna, kniha představuje pozoruhodný příspěvek k výkladům Levinasovy filosofie, zároveň nabízí přesvědčivé interpretace jednotlivých uměleckých děl. Autor při výkladu prací Adrieny Šimotové, Hito Steyerlové i atonální hudby zohlednil také existující relevantní přístupy, přičemž jejich vzájemná konfrontace ve výsledku vede k tomu, že kniha nabízí řadu cenných vhledů. V těchto dvou tematických oblastech je kniha nejsilnější a kvůli nim bezpochyby dává smysl věnovat jí pozornost.

Štěpán Kubalík