

Homo aestheticus – človek estetický

(Vincent Šabík: *HOMO AESTHETICUS. Človek estetický. Portréty estetikov*. Bratislava : Procom, 2011. 243 s. ISBN 978-8085717-24-2)

Soňa Svoráková, FF UMB, Banská Bystrica, sona.svorakova@umb.sk

Homo aestheticus, človek estetický je názov zatiaľ posledného knižného titulu popredného slovenského literárneho vedca a estetika Vincenta Šabíka. Kniha vyšla v roku 2011 vo vydavateľstve Procom a obsahuje výber 15 portrétov kľúčových predstaviteľov aktuálnych filozoficko–estetických koncepcií. Slovenskému čitateľovi sprístupňuje prvú časť autorovho osobného výskumného projektu o estetickej dimenzii ľudskej existencie. Vincent Šabík, ktorý dlhé roky pôsobil ako vysokoškolský pedagóg, sa takto prostredníctvom vybraných mysliteľských autorít vracia k estetickým fenoménom života z pohľadu vlastných pedagogických skúseností a celoživotnej odbornej a teoretickej reflexie. Autor reaguje na súčasné problematcké spojenie filozoficko–estetického myslenia a estetickej teórie so životnou praxou ovládanou ekonomikou a novodobou hegemoniou masmediálnej kultúry. Ako predznamenáva v názve svojej knihy, chápe tento problém rýdzo antropologicky, ako vzájomné odcudzenie estetiky a života. V predhovore pripomína východiskovú Herderovu definíciu človeka ako nedostatkovej bytosti presahujúcej svoju animálnu podstatu schopnosťou prekračovať jej hranice, kreatívne zdieľať svet, hľadať a objavovať horizonty svojej výnimočnosti a svojho jedinečného ľudského sebauskutočňovania. Otázky presahovania a prekonávania hraníc, ktoré sa človeku modernej doby stavajú do cesty, patria už od čias jej nástupu k naliehavým výzvam filozoficko–teoretickej reflexie. Deprimujúca jednostrannosť, s akou sa v súčasnosti presadzuje technický racionalizmus a spriemyselnovanie kultúry a umenia, stupňuje vnútornú rozporuplnosť človeka, nabáda k hľadaniu odpovedí a východísk s naliehavosťou väčšou, než kedykoľvek predtým. Bytie človeka estetického pod tlakom zmedializovanej a skomercializovanej kultúry reflektuje autor knihy ako ústredný paradigmatický problém súčasnej estetiky. Na pozadí tézy o „antropickej dileme“ viedenského výtvarného teoretika Thomasa Zaunschirma tematizuje všeobecne pociťovaný vnútorný rozpor medzi dobovo preferovanou vládou rozumu a sférou aisthesis, zakladajúcou podstatu estetického na prirodzenej emocionálnej orientovanosti človeka a na interakcii rozumu a citu. Autor konštatuje nielen zaujatie, ale aj zajatie súčasnej estetiky pojmami ako nástrojmi rozumu, oslabujúce, ak nie priamo degenerujúce jej význam a poslanie v kultúre a v živote. Na tento problém nadväzuje druhoplánový vertikálny rámec Šabíkovho portrétneho kontextu, v ktorom autor s obdivuhodným prehľadom reflektuje jednotlivé duchovné odkazy pre súčasnú kultúru, ich názorovú podnetnosť a inšpiráciu, aj ich metodologickú životaschopnosť pri hľadaní odpovedí na našu dobu „bez mena“ (M. Marcelli).

Autorov výber začína portrétom zakladateľa tradície estetického človeka – Platóna, ktorý ho ako prvý takto chápal v jeho spoločenskej celistvosti, ako bytosť oslobodzujúcu sa od svojich partikulárnych obmedzení a limitov v spojení s krásou a s umením. Autorov výklad ukazuje ako sa v Platónovej filozofii po prvý raz objavuje človek estetický vo svojej ľudskej, občianskej a spoločenskej úplnosti, ako príslušník *polis*. Rovnako, ako jeho záhadný predchodca Hérakleitos, ani Platón si príliš necenil množstvo poznatkov „múdрых ľudí“. Presadzoval skúmanie duše a hoci rozum považuje za jedinú jej nesmrteľnú časť, nielen rozum – *vozataj*, ale aj *eros* podnecuje vnímanie krásy a privádza človeka k procesom duchovnej transcendencie a sebaobnovy. Krása umenia vedie k duchovnému pozdvihnutiu človeka uväzneného v temnote jaskyne; približuje ho k božskej kráse ideí, pre vlastné dobro aj dobro *polis*. Ako inak by bolo možné tvoriť krásne zákony v Platónovom ponímaní, ak by

sa pojem slobody občana a spolunažívania v polis nespájal s estetickým poriadkom. Návrat autora k antickému prvopočiatku vedeckého myslenia je návratom ku klasickej skúsenosti estetického zmocňovania sa prirodzeného sveta, ktorú exaktná veda povýšila na božský princíp – *kánon*. V analýze Platónovho estetického konceptu štátu, v ktorom sú moc, poriadok aj vzájomná komunikácia usporiadané s tou istou estetickou mierou a harmóniou aké platia v umení, odkýva autorov výklad najkomplexnejšiu syntézu ľudských a spoločenských hodnôt práve v estetickom myslení, ktoré odolávalo špekuláciám z rozumu viac ako dvetisíc rokov. V úvodnej historicko-filozofickej transgresii naznačuje autor nadchádzajúci problém súčasnej pociťovanej rozporuplnosti estetiky našich čias: jej zmietanie sa v nadmiere poznatkov a pojmov a márnosť nášho úsilia zmocniť sa skutočnosti, krásy, pravdy, morálnych a etických zásad pod ťarchou loga, ovládaného neporaziteľným ekonomicko-politickým determinizmom inštitúcií a médií. Rozvinutie tohto problémového kontextu potom autor ďalej sleduje v portrétoch filozofov – estetikov priamo i nepriamo, v akademickej konfrontácii ich uvažovania o vzťahu umenia a vedy.

Prevaha racionalizmu v živote a v umení modernej spoločnosti, našla prvých vážnych odporcov v estetickom myslení stojacom na pozíciách kritickej sociálnej teórie Frankfurtskej školy. V kapitolách venovaných portrétom jej dvoch predstaviteľov Theodora W. Adorna a W. Benjamina autor konfrontuje súdobý problém krízy v estetickom myslení ako spor tradície a moderny. Kritické uvažovanie tejto dvojice o moderne odráža negatívne dôsledky spojenia vedy s technikou, ktoré urobilo z človeka modernej doby príslušenstvo technickej produktívnej sily. Adorno chápe otázku pokroku všeobecne aj v umení moderny nelineárne, v raste duchovnosti, ktorej podstatou v umení je zjavovanie pravdy. Pravdivostný obsah umeleckého diela je najvyšším postulátom v celej Adornovej estetickej teórii. Pravdy sa podľa Adorna pritom nemožno zmocniť abstraktne, prostredníctvom pojmov, túto schopnosť má len umenie a preto je umenie neredukovateľné na pojmy. Myslenie v pojmoch v spoločnosti a v prejavoch moderny podľa Adorna pácha násilie na pravdivosti obsahu tak v umení ako aj v samej vede. Adornova negativita, vysvetľuje autor, znamená odpor myslenia proti tomuto násiliu. (s. 47) Ako obzvlášť metodologicky relevantný sa dnes potvrdzuje aj jeho odkaz o skúmaní kultúrnej minulosti, pretože podľa Adorna, nie história má osvetľovať prítomnosť, ale svetlo dopadajúce z prítomnosti má osvetľovať fenomény minulosti. Niet pochýb, že tým svetlom by mala byť adornovská pravda, ktorú nám zjavuje umenie. V Adornovom portréte pravdaže nechýbajú ani konfrontácie s kritikou jeho estetickej teórie; odkazy na Hansa R. Jaussa a na najmladšieho príslušníka frankfurtskej školy Jürgena Habermasa.

Aj Walter Benjamin zastával k technickým výdobytkom modernej doby kritický názor, ale na rozdiel od negácie spriemyselnovania kultúry, príznačnej pre Adorno uvažovanie, bol jeho postoj zmierlivejší. Benjamin akceptoval vznik a pôsobenie moderných odvetví vizuálnej kultúry ako ich v modernej dobe reprezentovali fotografia a najmä film. Uvedomoval si dôsledky ich všeobecnej dostupnosti ako média, a to nielen pre samotné umenie a estetiku, ale aj ich dosah na recepciu a vôbec ich pôsobenie v sociálnom a kultúrnom kontexte. Zároveň však obdivuhodne postrehol fenomén všeobecnej expanzie estetického v modernej dobe, umocňovaný technickými možnosťami reprodukovateľnosti umeleckého diela a najmä spôsob, akým začala relativizovať rozdiely medzi umeleckou a výmennou hodnotou. V Benjaminovom chápaní bola moderna viac spontánnou reakciou intelektuálov na privlastňovanie umenia obchodom a politikou, než ideologickým programom, ktorý by bol schopný v budúcnosti ochrániť čistou autonómnou hodnotu umeleckého diela. Pripomeňme len jeho skeptický postoj k estetike *l'art pour l'artizmu*, ktorá mala byť novou ideológiou autonómnosti moderného umenia. Podľa Benjamina, zachránila autonómnosť umenia len estetika kubizmu. Revoltu moderny, ktorú si mala osvojiť aj estetika, vnímal Benjamin ako rozklad a stratu aury umenia – „moderna platí za senzácie,

ktoré jej poskytuje reakcia šoku“ (s. 94) Hoci sa Adornove kritické úvahy o spoločnosti a umení vždy pohybujú v hlbších historicko-filozofických súvislostiach, politický rozmer, príznačný pre Benjaminovo „auratické“ (V.Šabík) uvažovanie, prekračuje Adornov čisto estetický radikalizmus nadväzujúci na Heglovu tézu o smrti umenia. Ak je ústredným problémom Adornovej estetickej teórie pojem pravdy a pravdivostného obsahu umeleckého diela, u Benjaminu je dominantný pojem estetickej skúsenosti, ktorú uvádza do priamej súvislosti s kultúrou a politikou. Výklad charakterizuje Benjaminovu predstavu skúsenosti práve jej odlišnosťou od jej obvyklého chápania u empirikov – „skúsenosť nemožno čerpať iba zo zjavných a akademicky overených faktov, ale aj zo skrytých a tajomných sfér a javov života, kultúrnej praxe vrátane materiálnej kultúry“ (s. 59) To znamená aj zo sféry nepodstatných a marginálnych vecí a javov, ktoré filozofia a estetika ignorujú, napríklad reklama, detské hračky a pod. Pripomeňme na podporu tohto Benjaminovho tvrdenia prístup ku kultúre smiechu u literárneho estetika Michaila M. Bachtina, ktorý tradičná literárna veda dovtedy obchádzala. Bachtin vo svojom rozbere Rabelaisovho románu Gargantua a Pantagruel ukázal, že podstatné momenty diela nie sú obsiahnuté v jazyku, ale v ambivalentnosti literárnych obrazov (tzv. karnevalový princíp, ktorý sa u Rabelaisa završuje, s. 75). Ako potom autor ďalej rekonštruuje Bachtinov rozbor Dostojevského románového diela, prozaické slovo, na rozdiel od básnického, nadobúda zmysel až v sociálnom diskurze, teda tam, kam je nasmerované. Fascinujúci je aj výklad Benjaminovho skúmania podmienok ľudského jazykového bytia a slova: „...ľudské slovo je preklad vecí do ľudského jazyka“ a pomenovaním človek imituje esenciu vecí. (s.87) Pozoruhodná je najmä jeho interpretácia úpadku jazyka v dôsledku prvotného hriechu človeka, keď človek poznaním zla stratil kontakt so stvoriteľským slovom Boha. Hriech sa tak stal prameňom zrodu ľudského slova a slovo sa stalo iba prostriedkom, často iba táraním. (s.87) Táto Benjaminova biblicko-teologická interpretácia jazyka je porovnateľná aspoň so spiritualitou Sörena Kierkegaarda.

Adorno pripúšťa empirickú existenciu umeleckého diela, ale zároveň tvrdí, že umelecké dielo sa zbavuje svojho empirického bremena, aby zjavovalo ducha. Zaujímavú paralelu k Adornovej dialektike zjavenia ducha nájde potom čitateľ o niečo ďalej v portréte Rolanda Barthesa, ktorý podrobuje vlastnú skúsenosť s japonským znakovým systémom skúmaniu prázdneho znaku oslobodeného od zmyslu a tlakov významových súvislostí, pričom dospieva k poznaniu, že významy nie sú raz a navždy dané a zaistené. (s.109) Ak teda Barthes oslobodzuje významy znakov od ich tradičnej skúsenostnej záťaže, nie je až tak ďaleko od Adornovho presvedčenia o nevyhnutnosti jej straty v umeleckom diele. Konzekvencie Benjaminovej straty aury a Adornovej negácie sa historicky rozchádzajú; postmoderná konceptuálna estetika nájdených predmetov dáva Benjaminovi za pravdu a na Adorna vrhá tiež ironie. Nezabúdajme však, že stredobodom Adornovho skúmania bolo výlučne umenie moderny, ktoré sa vo svojej autonómnosti stalo k sociálnemu prostrediu inherentným. Vzťah medzi moderným umením a reflektujúcim subjektom prestal byť bezprostredný a v tejto situácii nadobudla svoje opodstatnenie interpretácia v úlohe sprostredkovateľa intersubjektivity. Princíp negácie, ktorý charakterizuje Adornovu kritickú reflexivnosť pojmov a pojmového vyjadrenia pravdy nepochybne súvisí s interpretáciou významov umeleckých diel moderny. Adorno tak, podobne ako Gadamer, nepriamo potvrdzuje Heglove obavy z pojmov ako nástrojov jazyka ohrozujúcich umenie.

Dôsledky inherencie moderny z hľadiska jej integrity do sociálneho prostredia sleduje aj autorov exkurz do teórií iných renomovaných predstaviteľov filozofickej estetiky. V portréte Ernsta Cassirera, najkomplexnejšieho autora teórie symbolov a symbolizácie, reflektuje tento problém kultúrnej paradigmy moderny, keď analyzuje Cassirerovo chápanie človeka ako človeka symbolického (homo symbolicus) v jeho odkázanosti na procesy symbolizačného formovania. Pri tomto filozofovi autor opäť obnovuje spojenie s Herderovou definíciou človeka, keď ukazuje, ako je prax symbolickej transformácie skúsenosti na zmysel

nevyhnutne naviazaná na existenciálne štruktúry ľudského bytia. Kultúra moderny, podľa Cassirera, predstavuje krátke spojenie antropologicky konštantných foriem a symbolických foriem, spôsobené technikou (ktorá je schopná ich infiltrovať) a ktoré narušilo intersubjektívne zdieľaný svet.(s. 127) Reflexivitu revoltujúcej moderny a osobitne otázky intersubjektivity autor ďalej asociačne rozvíja a aktualizuje na úrovni sproblematizovaného vzťahu k tradícii a k dejinám a tiež k pojmom a kategóriám tradičnej estetiky. Nemecký romanista, kultúrológ a protagonista kontinuity v literárnom dianí Ernst R.Curtius a anglický literárny bádateľ, kritik a básnik Thomas S.Eliot tu vystupujú ako reflexívni obhajcovia európskej duchovnej tradície. Aj pri týchto menách sa medziiným znovu objavuje pojem pravdy, ktorú Curtius navrhuje hľadať v historických a filologických detailoch očistených od ideológií a Eliot požaduje od kritiky v mene pravdy vylučovať všetky subjektívne potreby a projekcie. Pri Eliotovom portréte autor obzvlášť zdôrazňuje humanizačný charakter jeho literárno–kritického konceptu, podľa ktorého má tvorivý duch chápať „ľudskú“ hodnotu umeleckého diela. (s.160) Uvádzané kritické reflexie súčasných pozícií umenia a vedy v jednotlivých portrétoch však nemajú byť pre vedu zatracujúce. Autor chce čitateľovi ukázať, ako je tento vzťah plný paradoxov, ktoré potvrdzuje aj sama veda. Predovšetkým moderná filológia, postštrukturalizmus a lingvistika, ktoré dnes patria k najspoľahlivejším metodologickým oporám filozofickej estetiky. Portrét Romana Jakobsona, pôvodom ruského a neskôr pražského bádateľa a lingvistu, uvádza autor analógiou, podľa ktorej by sme v dejinách filológie len ťažko hľadali podobnú paralelu vedeckého odhalenia pravdy, vytvorenia novej koncepcie, syntézy a metodológie. Jakobson vítal s nadšením búrlivý umelecký pohyb na začiatku 20. storočia, podobne ako Karel Teige, ktorý s ním spájal svoju víziu lepšieho spravodlivejšieho sociálneho poriadku. Jakobsonov vzťah k moderne sa utváral v prostredí ruských revolučných avantgárd. Nebol kritikom moderny, naopak, práve moderna prebudila u neho záujem o jazyk a lingvistiku. Jeho bádanie bolo vážnym pokusom, ako vyviesť formalizmus moderny „zo slepej uličky“ (s.188).

Jazyk ako médium bytia, komunikatívne, výrazové, významové aspekty fungovania jazyka v estetickú a umeleckú komunikáciu pútajú od pol. 20.stor. azda najväčšiu pozornosť aj súčasnej filozofickej estetiky. V portréte nemeckého filozofa a filológa Hansa–Georga Gadamera autor reflektuje neohermeneutický model kruhu, ktorý Gadamer ponúka súčasnej estetike ako komplexne doriešené metodologické východisko, pričom kľúčom Gadamerovej metódy chápania a vyjadrenia pravdy je jazyk. Aj keď je Gadamerova ontologizačná funkcia jazyka dodnes predmetom akademických polemík a autor v tejto súvislosti uvádza výhrady menovite J.Habermasa („jazyk je nielen tradícia, ale aj nástroj ideológií a moci“, s. 169), jeho prínos vidí autor najmä v zameraní pozornosti hermeneutického modelu na otázky interpretácie a recepcie – model Gadamerovho „vnútorného ucha“(s.178). Umelecké diela majú svoj vnútorný hlas (u Goetheho „vnútorný zmysel“), ktorému treba načúvať. Nie však iba kvôli umeniu samotnému, prienik cez „vnútorné ucho“ implikuje sebareflexiu, sebaobnovu a potrebu vzájomnej ľudskej komunikácie. Preto sú do Gadamerovej blízkosti situované aj portréty slovenského vedca Františka Miku, vedúcej osobnosti nitrianskej školy umeleckej komunikácie a jeho blízkeho pražského spolupracovníka Zdeňka Mauthausera. V porovnaní s ostatnými portrétmi charakterizuje vedecký prínos tejto dvojice jedna osobitná črta – ich estetické myslenie je spojené s hľadaním východiska z krízy literárneho a spoločenského života bývalého režimu v Československu. Tlak ideologizácie a vulgárne aplikácie marxistickej teórie v literárnej vede prekonával Mikov integračný koncept receptívnej estetiky; každá jazyková interakcia vyúsťuje do recepcie, ktorá sa završuje chápaním a interpretáciou. Tento recepčný pól Mikovej estetiky otváral možnosti pre tvorivejšie prístupy k čítaniu a k interpretácii literárneho diela, keď chápanie a interpretáciu spája s emocionalitou a zážitkovosťou. To isté potom platí aj o recepcii výtvarného diela. Ak v Mikovej estetike prichádza k slovu

Gadamerovo *vnútorné ucho*, pri interpretácii výtvarného diela by to mohlo byť „vnútorné oko“ (aut.). Filozofujúci estetik Z. Mauthauser si uvedomoval anti-inovačné dôsledky ideologicko-politických redukcí spoločenskej funkcie umenia a rovnako aj inovačnú vyčerpanosť moderny. Vo svojom estetickom diskurze preto oživuje zmysel pre elementárne otázky súvisiace s estetickým vnímaním a na novej úrovni obnovuje niekdajšie baumgartenovské spojenia senzuálneho vnímania a intelektuálneho poznania vo svojom „racionálnom zření“ (s.214).

Zložitosť súčasnej postmodernej pozície estetického myslenia uzatvára autor impozantnou štúdiou mnohostranne štruktúrovanej filozoficko-estetickej reflexie súčasného sveta, dejín, vedy a umenia v procesoch racionalizácie a osvietenskej modernizácie vo filozofickom diele Petra Sloterdijka. „Prísť na svet“, znamená „nájsť jazyk“ (s.231) tvrdí tento filozof, obdarený mimoriadnym rozprávačským talentom, s ktorým integruje do svojej estetiky nové a prekvapujúco odvážne kritické odhalenia vo všeobecne spoločensky zaužívaných historicko-civilizačných kontextoch. Nie je náhoda, že V.Šabík končí svoj výber práve osobnosťou P.Sloterdijka, ktorý sa na poli európskeho filozofického myslenia etabloval len v 80. rokoch minulého storočia ako kritik postmodernej aj moderny. Pri výklade Sloterdijkovej filozofie nachádza čitateľ odpovede na rovnaké otázky, nad ktorými sa zamýšľali už súdobí kritici moderny, ale až postmoderné vedomie je schopné z jej kultúrnych a sociálnych kolízií vyťažiť relevantné a znepokojujúce charakteristiky zrýchľujúcej sa modernizácie sveta. Sloterdijk neváha v skúmaní spoločenského pokroku v historickom vývine Európy prehodnotiť význam jeho kopernikovského zrýchlenia; tým, že Mikuláš Kopernik vyradil ptolemaiovský geocentrický obraz sveta, postupne decentralizoval chápanie rovnováhy vesmíru a harmónie zeme. Dôsledkom bolo zmobilizovanie ľudských aktivít, civilizačných, technických aj estetických. V kopernikovskom obrate nachádza filozof odpoveď na paradoxy procesu zmien ako je racionalizácia vedy alebo idea nepretržitého pokroku, ktorá sprevádzala búrlivý prevrat moderny, až po vyčerpanosť tvorivých aktivít a postmoderný návrat k ptolemaiovskému konceptu harmonického kozmu. (s. 231) Podľa Sloterdijka nastala éra post-humanizmu, technická civilizácia manipuluje všetkým a zasahuje všetko, aj pojem pravdy a estetickú sféru. (s.235) Sloterdijk kriticky poukazuje najmä na rozklad estetickej sféry, na rozklad jej noriem, kritérií, kvality a výpredaj hodnôt. Inovácie nahrádza estetika šoku; žiadny autor predtým sa nestotožnil s Benjaminovou fatálnou víziou modernistického rozkladu estetiky tak prenikavo ako Sloterdijk. Postmoderný ptolemaiovský návrat je jeho deštrukciou, v metaforickom chápaní filozofa je „odzbrojením militantných avantgárd“. (s.236)

Ptolemaiovský návrat P. Sloterdijka je aj záverečnou víziou autorovho postmoderného človeka estetického. Dodajme na záver tejto jedinečnej portrétnej série Vincenta Šabíka, že ide o titul, ktorý patrí v našej súčasnej odbornej literatúre k tým vskutku výnimočným a svojho druhu aj k ojedinelým. Pod výnimočnú kvalitu titulu sa nepochybne podpisujú obdivuhodná znalosť literárneho materiálu, dokonalá odborná orientácia v problematike, aj vynikajúca štylistická a prekladateľská vyspelosť esejistu a germanistu. Za zmienku určite stojí, že texty reflektujú aj prítomnosť filozofov v českej alebo slovenskej odbornej prekladovej literatúre. Tu je však už bilancia slovenského čitateľa neradostná. Záujem kultúrnych centier a následne aj slovenských vydavateľstiev o tento druh prekladovej literatúry je nekompatibilný a sporadický. Aj z tohto aspektu je autorský čin Vincenta Šabíka vo vydavateľstve Procom viac ako úspešný.