



TRITON

Mimésis
– fikce – distance
k estetice XX. století

Vlastimil Zuska



FILOSOFICKÁ SETKAVÁNÍ / 6



TRITON

Filosofická setkávání

Vlastimil Zuska
Mimésis – fikce – distance

k estetice XX. století

Vlastimil Zuska

**Mimésis – fikce –
distance**

k estetice XX. století

Vlastimil Zuska

Mimésis – fikce – distance

k estetice XX. století

*Tato kniha, ani žádná její část, nesmí být kopírována,
rozmnožována, ani jinak šířena bez písemného souhlasu
vydavatele.*

doc. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Filosofická fakulta UK Praha, katedra estetiky

© Vlastimil Zuska, 2002

© TRITON, 2002

Cover © Eva Bystrianská, 2002

Vydalo Nakladatelství TRITON, Vykáňská 5,
100 00 Praha 10, www.triton-books.cz

ISBN 80-7254-285-0

Obsah

Úvod.....	9
1 Mimesis	11
1.1 Mimesis jako věčný návrat jiného	11
1.2 Mimesis a autoportrét	47
2 Fikce	75
2.1 Fikce, nicota a afirmace reality	75
2.2 „Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa	97
3 Distance	118
3.1 Mýtus o mytičnosti estetické distance.....	118
3.2 Estetická distance – dialog sebereflexe.....	132

Úvod

Ne náhodou končí většina přehledových monografií o estetice XX. století léty šedesátými či sedmdesátými a poté se nenápadně mění ve slovníky či encyklopedie. Připomeňme, že poststrukturalismus, dekonstrukce, neopragmatismus, postanalytická filosofie a další směry konce minulého století počínají právě v letech šedesátých. Tímto posunem implicitně vyjadřuje odborná komunita rezignaci na postižení mnoha-fasetové situace současné, která se jeví jako rozvětvená delta řeky, se slepými rameny, ostrůvky a relativně mohutnými spolutoky, aby směrem proti proudu (času) přecházela v jediné, přehlédnutelné koryto hladkého proudu. Nedostatek distance brání syntéze, příval „empirických dat“, tj. estetických studií, vývoje umění, médií, vkusu, estetických norem, zabraňuje mnohdy jasnému vidění podstaty, včetně podstaty antiesencialismu.

9

Klíčová témata v titulu proto naznačují kombinovaný přístup v několika ohledech. Kombinaci teorie a „praxe“, tedy jistou formu reflexe a aplikace příslušné zastávané teorie na konkrétnější aktuální estetický problém (vždy oddíl x.2 v obsahu).

Metodickým záměrem, zejména v oddílech 1.2 a 2.1, je jistá zatíženost textu odkazy, citacemi atd., s cílem vytvořit síť zpětných a dopředných odkazů, poznámek a poukazů v poznámkách k hlavnímu textu namísto „lineárního“ výkladu. Celkový význam se pak jaksi virtuálně klene nad touto sítí a čtenář je mírně nucen k jeho spolutvorbě.

Při této volbě témat a metod se nelze vyhnout řadě překryvů a opakování, vždy však se snahou „navigovat“ příslušný

problém z jiného úhlu. Nutně proto dochází k zrcadlení jednoho pojmu v druhých; mimésis se jeví jako distancující fikcionalizace, fikce jako mimésis, zavádějící distanci mezi reálný svět a svět fikce, distance jako podmínka fikce, tvořící pravou, restrukturuující mimetizaci atp.

Tři zvolené koncepty a jejich vzájemné vazby tak tvoří čerň, s jehož pomocí se pokoušíme přelít moře současné estetické problematiky a snad zachytit několik odpovědí.

1 Mimésis

1.1 Mimésis jako věčný návrat jiného

„Věčný návrat“ v titulu této kapitoly znamená věčně živé téma mimésis v estetice i v době, kdy se mluví o konci umění, v době, která zdánlivě dávno skoncovala s klasickým (antikým) pojetím umění jako mimésis, které se ovšem mezitím mnohokrát převléklo do hávu exprese, sebevýrazu, komplexního estetického znaku, možných či fiktivních (fikčních) světů atp. Současně však jde o narážku na „jádro Nietzscheho metafyzického myšlení“ (Heidegger), na myšlenku „věčného návratu Téhož“. Ať už byl iniciačním zážitkem pro Nietzscheho fenomén *dejá vu*, či nikoli, nevyužijeme kosmologické či historické (genealogické) implikace této myšlenky, ale spíše „mikrodimenzi“ v aktualitě estetického prožitku, případně tvorby jako mimésis.

11

I.

Původ klasické antické koncepce mimésis jako teorie umění lze vystopovat v taneční formě hry, která reprezentovala, imitovala božské, božský řád. Tanec sám jako fenomén klade problém téhož a jiného, problém historičnosti a současné neměnnosti, derivativně tedy problém časovosti mimésis. Již u samého zdroje pojmu mimésis tak nalzáme konkrétní artikulaci rytmu a časovosti, dvou pojmů pro analýzu mimésis, jak dále ukážeme, klíčových.

Spojení tance s podstatou umění jako mimésis upomene na obdobné úběžníky – dionýskou extázi (Nietzsche) i mystické vytržení tančících dervišů (súfismus – Rúmí). V perském

mysticismu sloužil tanec pro spojení s božským, pro poznání absolutna; řecká mimésis obsahuje rovněž kognitivní aspekt, který tento koncept neopustil ani v současnosti. Ani velký kritik a odpůrce umění Platón nerozlišuje mezi tragédií a komedií a „tragédií“ a „komedií“ života (dialog *Filébos* 50b), neboť je jim společná radost z poznání. Platónův odsudek umění na základě mimésis, tisíckrát v dějinách estetiky znovupřipomínané vyhnání Básníka z ideálního státu, umísťuje umění (mimésis) do časových souřadnic, do ideje vývoje k ideálu.

Nebudeme zde polemizovat s Popperovým obrazem Platóna jako „utopického inženýra“,¹ ani řešit paradox Platónova odsudku mimésis a současně projektu, ideálu **krásného** státu, státu jako uměleckého díla. Důležité je zde vřazení umění do lineární časové dimenze vývoje, a tedy Platónův poukaz na makrotemporalitu umění, spolu s kognitivistickým pojetím mimésis (umění jako nástroj poznání).

12 Aristotelovo chápání mimésis je rovněž kognitivistické a temporální, leč odlišně. Známa distinkce mezi historikem a básníkem vlastně odkazuje k paralelním možným světům: „... není úkolem básníkovým předvádět, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo.“² Jedna z mnoha současných definic možného světa jako pojmu z logické sémantiky možných světů, tj. jako „způsob, kterým by věci mohly být“,³ se Aristotelovu vymezení značně blíží i co do aplikace konceptu možného světa na umění. Platónova verze mimésis vede k totalitě, Aristotelova k pluralitě možných světů (umění), tedy k nekonečnu (uvedení dvou klíčových pojmů Lévinasova hlavního díla *Totalité et Infini*/ v jedné větě není náhodné, jak uvidíme dále).

II.

Sevřeme-li problém mimésis do „trojúhelníku“ vzájemně souvisejících otázek – **co** se napodobuje, **jak** se napodobuje a **proč** se napodobuje, vystoupí nám jako klíčové otázky

krajní, tedy „co“ a „proč“. Na otázku střední, tedy na způsobu nápodoby, v zásadě odpovídá celek dosavadních dějin umění. K problému „co se (vlastně) napodobuje?“, zda „realita“, ať už smyslová, nadsmyslová, transcendentální, realita „vnitřního světa“ atp., snad dospějeme po primárním ohledání otázky třetí, v dějinách reflexe pojmu mimésis kladené nejméně, ale snad proto otázky nejdůležitější.

Proč vůbec nápodoba, mimésis, proč má člověk potřebu „duplikovat realitu“, zdvojit jsouci? Aristotelova odpověď na tuto otázku je nejstručnější ze všech jeho odpovědí na výše položené otázky a vedle odvolávky na vrozenost (objevuje se později např. u Mukařovského „antropologické konstanty“ v estetice strukturalismu nebo u Chomského „hlubinných struktur“ v lingvistice), která tradičně nevede příliš daleko, zmiňuje faktor poznání. Nápodoba, duplikace, opakování je tedy pro Aristotela nástrojem poznání. Spojením vrozenosti a nástroje poznání však již Aristotelův výměr přesahuje rovinu epistemologie a problém mimésis ontologizuje. Mimésis tedy má, i pro Aristotela, dimenzi ontologickou, čímž se mimo jiné dostává na dohled dalšímu relevantnímu problému, problému fikce.

Ontologickou dimenzi mimésis spolu s gnoseologickou zdůrazňuje ve své koncepci H.-G. Gadamer, obhájce platnosti konceptu mimésis (v širším pojetí) i pro současné umění. Podstatu nápodoby spatřuje v rozpoznání [*Rekognition*] reprezentovaného v reprezentaci.⁴ Gadamer tak přesouvá akcent z relace napodobující – napodobované na napodobující, na mimésis samu, ovšem v relaci k poznávajícímu, na oprávněnost (ontologickou) uměleckého díla, přičemž proces rozpoznání vede k poznání esence věcí a komplementárně k prohloubení sebe-poznání. Nabízející se dodatek – poznání vlastní esence – by rozvířil živý problém esence personalitu, subjektu, centra individuality, tolik zpochybněný soudobou filosofií,⁵ a odvedl by nás příliš stranou, třebaže se

k tomuto problému přiblížíme ze strany jiné. Připomeňme v této souvislosti a předběžně, že Nietzscheova „vůle k moci“ je jednou svou fasetou vůlí k moci nad sebou samým, sebe-poznáním.

V odvolávce na Pýthagora a číslo jako předmět nápodoby rozšiřuje Gadamer pojem mimésis na prezentaci řádu, který ovšem, jak autor zjišťuje, jakožto řád celku již dnes nepanuje. „Každé umělecké dílo stále ještě připomíná věc, jaká kdysi byla, do té míry, v níž existence díla osvětluje a svědčí o řádu jako celku. Možná tento řád není takový, abychom ho dokázali harmonizovat s našimi vlastními koncepcemi řádu, ale je to onen řád, který kdysi sjednocoval známé věci známého světa. Ale v každém uměleckém díle je vždy nové a nové svědectví o duchovní energii, která tvoří řád.“⁶ Pod touto duchovní energií můžeme chápat mimo jiné i syntetizující akty vědomí, syntézy kontrastů různých vrstev komplexnosti v tvorbě i v recepci uměleckého díla (estetického objektu), o nichž se zmíníme níže.

V tomto přiblížení Gadamerovy ontologizace mimésis jsou na první pohled patrné dvě ne zcela bezesporné pasáže či koncepty – vedle problému **řádu** je to místo, kde se Gadamer zmiňuje o nerozlišování mezi reprezentací a reprezentovaným v aktu identifikace (viz pozn. č. 4) V několika obecnějších odbočkách se pokusíme zmíněná místa projasnit.

III.

Gadamerova nostalgie po harmonickém řádu minulosti, řádu těžícím svou stabilitu a charakter bezpečné danosti pravděpodobně z nadčasovosti mýtu, současně připouští nové, současné koncepte řádů, módně řečeno, pluralitu řádů, kterou v tomto ohledu můžeme analogicky přiřadit ke Kuhnovým paradigmátům či Foucaultovým epistémé. Gadamer končí citovanou studií závěrem, že umění nastává vždy, když „dílo reprezentuje novou konfiguraci, nový svět v malém, nový

řád – jednotu v napětí“. Umění již tedy nereprezentuje kosmický řád, ale – v souladu s Ecovým pojetím – „malý svět“,⁷ tj. možný či fiktivní svět s možným, tj. potenciálním, řádem pro svět v celku, prezentuje myšlenku (věčného) návratu řádu. Prezenciaci konfigurace připomeneme níže několikrát, zejména v souvislosti s pojmem konfigurace v Ricoeurově pojetí mimésis₁₋₃, s pojmem kontrastního řádu u Whiteheada a při dalších příležitostech. Zmíněná „jednota v napětí“ ovšem klade otázku, kde se bere napětí v řádu, v konzistentní a o harmonii usilující souvislosti věcí, vztahů, situací.

V souvislosti s Nietzschem upomíná „napětí v řádu“ a „duchovní energie, tvořící řád“ nejen na jeho dva umělecké, resp. estetické, principy, ale i na dva z centrálních konceptů Nietzscheovy filosofie – vůle k moci a věčný návrat. K tomu však později.

Gadamer v duchu Nietzscheova perspektivismu a nekonečné interpretace uzavírá: „Snad naše schopnost zachovávat a udržet, schopnost, která zakládá lidskou kulturu, spočívá sama na faktu, že musíme vždy znovu a znovu uspořádávat to, co hrozí, že nám zmizí před očima.“⁸ Jinak řečeno, pod vrstvou panujícího řádu bují ohrožení stávajícího řádu, agon reprezentací a orientací (viz dále Heidegger), ovšem i záruka proti stagnaci – „duchovní energie“, „vůle k moci“.

Ideál a „transcendentální iluzi“ konečného řádu v souvislosti s vývojem přírodních věd reflektuje I. Prigogine: „S principem zachování energie se začala rýsovat představa nového zlatého věku, věku, který by vedl ke konečnému zobecnění mechaniky. Kulturní implikace byly dalekosáhlé a zahrnovaly koncepci člověka a společnosti jako strojů transformujících energii. Ale přeměna energie nemůže být celou pravdou. Reprezentuje ty aspekty přírody, které jsou mírumilovné a kontrolovatelné [srv. Patočkův ‚motiv dne‘ v *Kacířských esejích o filosofii dějin* – pozn. V.Z.], ale pod nimi musí být jiná, ‚aktivnější‘ úroveň. Nietzsche byl jedním z těch, kdo objevil