

Články

Susanne K. Langerová

Narodila se před sto lety, 20. prosince 1895 v New York City, ale její dívčí jméno Knauthová ukazuje na německý původ. Studovala na Radcliffe College, na vídeňské a Harvardově universitě, kde roku 1926 dosáhla doktorátu filosofie; tu pak přednášela zejména na Radcliffe College, na universitě v Delaware, na Kolumbijské univerzitě v New Yorku a posléze na Connecticut College, kde působila jako profesorka; poté se věnovala vědecké práci (její poslední velká publikace je z roku 1973). Zemřela 17. července 1985 v Old Lyme, Connecticut.

Po prvotině *Filosofická praxe* (The Practice of Philosophy, 1930) vzbudila roku 1942 značnou pozornost až její třetí kniha *Filosofie v novém klíči – Výzkum rozumového, rituálního a uměleckého symbolismu* (Philosophy in a New Key: A Study the Symbolism of Reason, Rite, and Art). Sám název už naznačuje, že Langerová půjde ve stopách Ernsta Cassirera (1874 – 1945; jeho vrcholné dílo *Filosofie symbolických forem* vyšlo v letech 1923 – 1929) a že východiskem její filosofie umění bude hudba.

V osmé kapitole *Filosofie v novém klíči*, nazvané *O významovosti hudby* navázala na Cliva Bella, který ve své knize *Umění* (1914) prohlásil za rozlišující rys veškerého umění, respektive všech předmětů vyvolávajících estetickou emoci, „významovou formu“, uspořádanou a spojenou podle zvláštních zákonů, působící nám vzrušení a potěšení a vyvolávající, jak vyplývá, jisté významy. Langerová si tu klade otázku, jaké významy vlastně tato forma nabízí. Rekapituluje, že psychoanalytická odpověď je v tom, že jde o výraz primitivního dynamismu, nevědomých přání a tajných fantazií; psychoanalytické kritice je však lhostejno, je-li dílo dobré či špatné, respektive není s to činit mezi nimi rozdíl. I mezi teoretiky hudby je rozšířeno mínění, že hudba je sebevýraz a přináší emocionální katarzi. Nejprijatelnější, podle Langerové, je teorie hudby jako jazyka cítění (feeling) – ne však pouze sebevyjadřujícího; spíše jde o vyjádření ideje pocitů než o jejich osobní ráz – jak odpovídá i názoru Wagnerově.

V kapitole IX, nazvané *Geneze uměleckého smyslu*, prohlašuje umělecké symboly za nepřeložitelné, tedy existenciálně vázané na formu, kterou na sebe vzaly. To značí, že jsou implicitní, a nemohou být žádnou interpretací plně explikovány: vždy ji přesahují. Stejně tak v poezii: ačkoli její materiál je slovní, její smysl není v tom, co říká, ale jak to říká. „Umělecký symbol ... má větší než diskursivní či prezentační význam: jeho forma jako taková, jako smyslový jev, má to, co jsem nazvala ‚implicitním smyslem‘, jako má rituál či mýtus, ale liberálnějšího druhu. Má to, co A. L. Reid nazval ‚terciárním tématem‘, přesahujícím ‚primární imaginaci‘ (jak by řekl Coleridge), ale i ‚druhou imaginaci‘, která vidí metaforicky. ... Takové nediskursivní formy, nasycené logickými možnostmi významu, představují základ významovosti hudby a jejich uznání rozšiřuje naši epistemologii k tomu, aby zahrnula nejen sémantiku vědy, ale i seriózní filosofii umění.“¹⁾

Tady vykročila Langerová směrem, který z jedné strany vytyčil Ernst Cassirer, rozlišující typy, formy a způsoby symbolické reprezentace v jazyce na jedné a v náboženství, rituálu a umění na druhé straně, ale také, pokud jde o vědu, matematik a filosof Alfred North Whitehead. (Ostatně to byl Whitehead, který vyzval k tomu, „aby symbolická logika, tj. symbolické zkoumání struktur za použití reálných proměnných, se stala základem estetiky.“²⁾) Vzhledem k ústřednímu významu, který má u Langerové pojem cítění, hodí se poukázat právě na tuto souvislost.

1) Susanne K. Langer, *The Philosophy in a New Key*. Harvard UP 1971, s. 265.

2) Alfred North Whitehead, *Essays in Science and Philosophy*. New York 1947, s. 130.

Jedním z ústředních a zároveň nejobtížnějších pojmů Whiteheadovy filosofie je pojem „objektivizace“, který zahrnuje cítění (feeling) jako „základní generickou operaci přechodu od objektivního údaje k subjektivitě konkrétní entity“.³⁾ Pojem „cítění“ v zásadním smyslu odpovídá tomu smyslu i významu, jaký mu přičítá Langerová. U Whiteheada frekventuje často: „Vidím sebe sama v podstatě jako jednotu emocí, požitků, nadějí, obav, politování, zvažování alternativ, rozhodování – všechno subjektivní reakce na prostředí aktivně působící na mou mysl. Moje jednota – která je karteziánským ‚jsem‘ – je můj proces utváření této materiálové změti do konzistentní podoby cítění.“⁴⁾ U Whiteheada, jehož roku 1924 přetáhla z Londýna Harvardova universita, když mu nabídla katedru filosofie, Langerová studovala.

Ještě podstatnější vliv na ni však bezesporu měl Ernst Cassirer, který emigroval z Německa (byl profesorem a v letech 1930 – 1933 rektorem university v Hamburku) naštěstí hned poté, co Hitler se chopil moci; učil pak v Oxfordu, Göteborgu a od roku 1941 do 1944 na Yaleské univerzitě v USA; v New Yorku pak, jako hostující profesor Kolumbijské univerzity, zemřel.

Cassirer platí za idealistického novokantovského filosofa, nezabývá se však ani tak tzv. základní filosofickou otázkou, jako spíše způsobem, jakým předměty našeho poznání či víry poznání došly a zakotvují se v našem vědomí; vyvozuje přitom filosofické důsledky nejen z moderních přírodních věd, ale také z lingvistiky a humanitních věd obecně. Symbolické znázorňování pokládá Cassirer za základní funkci lidského vědomí a jeho výzkumem hledí proniknout do struktury vědy, náboženství, jazyka, historie i umění.

Svoje základní dílo *Cítění a forma* (1953), v němž vypracovala obecnou teorii umění, zahrnující vedle hudby všechny základní druhy, včetně zde přeložené poznámky o filmu, věnovala Langerová Cassirerově „světlé památce“. Na jeho *Filosofii symbolických forem* zejména oceňuje, že stanovil rozdíly mezi logickým myšlením a tvůrčí fantazií. Součástí jeho konceptu „mytického vědomí“, který Cassirer vypracoval ve druhém svazku (první svazek je věnován jazyku), je stanovení zvláštní logiky mytického myšlení, které už, v rekapitulaci Langerové, se vyznačuje „logikou mnohočetných významů namísto obecných pojmů, reprezentativních postav namísto tříd, zesilováním idejí (opakováním, variacemi a jinými prostředky) namísto důkazu“.⁵⁾ Na „iracionální“ způsob myšlení, jenž má svou vlastní symboliku a logiku, připadl ovšem, jak připouští Langerová, i Freud a Jung – který, dodejme, pokládal cítění, vedle myšlení, za racionální způsob poznávání.

Umělecké dílo prohlásila Langerová za jediný a nedělitelný symbol, jakkoli je vysoce artikulovaný, jehož smyslu se dobíráme intuicí, kterou prohlásila za základní intelektuální (!) proces, za „přímý vhled“, za začátek i konec logiky – „pochopení“ uměleckého díla začíná intuicí cítění, které se dílem prezentuje. Tato intuice se zmocňuje díla globálně; pokud jde o díla realizující se v čase – jako je film – navozují stav „intuitivní anticipace“. Polemizuje s novokritickým scientismem I. A. Richardse, jenž tvrdil, že poetické konstrukci významů a jejich porozumění se lze naučit, a rozvíjí zde validní teorii nediskursivních symbolů (které později, například právě v přeložené přednášce, prohlubuje): „Básník užívá diskursu k vytvoření iluze, pouhého zdání, které je nediskursivním symbolem. Cítění vyjádřené touto formou není ani jeho, ani jeho hrdiny, ani naše. Je to význam symbolu.“⁶⁾ Ve vnímání uměleckého díla dochází tedy k epistemologické slepé uličce: umělecký smysl na rozdíl od verbálního významu lze jenom vystavit, nikoli demonstrovat někomu, jemuž není umělecký symbol jasný.

3) A. N. Whitehead, *Process and Reality*. New York 1965, s. 55.

4) A. N. Whitehead, *Modes of Thought*. New York and Cambridge 1938, s. 228.

5) S. K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed from Philosophy in a New Key*. New York 1953, s. 237.

6) Tamtéž, s. 211.

Poněvadž umělecké dílo není diskurs, nelze ani, striktně vzato, o procesu jeho vnímání hovořit jako o procesu komunikačním, i když má s přirozeným jazykem mnoho společného. Umění je komunikace leda ve smyslu prostředníka komunikace mezi národy a historickými epochami. Umělec nic neříká, ale ukazuje, a to, co ukazuje, je zdání cítění, ve vnímatelné symbolické projekci; neodkazuje však k veřejnému symbolu, jenž leží mimo jeho dílo.

Ani funkcí hudby, opakuje Langerová v duchu *Filosofie v novém klíči*, natož jiných umění, není ovšem stimulace cítění, ale jeho výraz, ne pouhé sebevyjádření umělce, ale výraz symptomatického cítění ve smyslu porozumění vnitřnímu životu, o němž se tak prostřednictvím uměleckého díla dovídá cosi jinak nepřístupného i sám jeho autor. Jinými slovy odpovídá si v *Problémech umění* na otázku, co umění vyjadřuje: „...ne cítění a pocity, které umělec **má**, ale cítění a pocity, které umělec **zná**; jeho **vhled** do povahy citlivosti, jeho obraz vitální zkušenosti, fyzické, emotivní i fantazijní.“⁷⁾ Odtud pak definiční pokus Langerové, že totiž umění je tvorba forem symbolizujících lidské cítění, který v *Problémech umění* upřesňuje: „Umělecké dílo je výrazová forma vytvořená pro naše vnímání smyslově či imaginativně, a předmětem jejího výrazu je lidské cítění.“⁸⁾

Susan K. Langerová se hlásila k Ernstu Cassirerovi jako ke svému učiteli právem: je jeho oddanou a vůči umění neobyčejně pozornou a citlivou aplikátorkou. Není náhoda, že Cassirerova *Filosofie symbolických forem* vychází přeložena ve Spojených státech v letech padesátých – v téže době, kdy šťastně a vhodně kulminuje dílo Langerové. Dochází širokého porozumění tehdy, kdy se prosadil takový John Cage v hudbě, Merce Cunningham v tanci, Living Theatre na divadle; kdy s požehnáním Williama Carlose Williamse debutuje William Ginsburg. Odtud se pokračuje do let šedesátých. Její teorie umění je jedním z filosofických východisek poststrukturalistického myšlení o něm.

Milan Lukeš

7) S. K. Langer, *Problems of Art*. New York 1957, s. 91.

8) Tamtéž, s. 15.