

Úvod do súčasnej estetiky

Vlastimil Zuska: *Estetika – úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*.

Triton, Praha 2001, 132 stran, náklad neuveden.

Situácia záujemcu o estetickú disciplínu sa príliš nemení – aj pred sto či dvesto rokmi mohol povzdych mladého človeka o neprehľadnej spleti smerov a názorov vyjadrovať podobnú neistotu voči dobovým problémom, teda potrebu základnej orientácie. I keď v estetike oproti minulosti došlo k mnohým zmenám, ani najprepracovanejšia subtilnosť nových postupov nemôže zrušiť odkaz na pôvodné pramene, čo situáciu ani dnes vôbec neľahčuje. Preto už samotný názov publikácie, ktorú renomovaný český estetik Vlastimil Zuska predkladá súčasnému čitateľovi, tento aspekt úmyselne zdôrazňuje: *Estetika – úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*. Prízvukuje ho aj názov predslovu s jemne ironickým odkazom na Kantovu Prolegomeny: *Úvod ke každému možnému Úvodu do estetiky*.

V ňom upozorňuje na existenciu množstva iných diel s analogickým poslaním (napr. encyklopédie; historických prehľadov vývinu estetických pojmov a kategórií a pod.). I tie však zákonite podliehajú ohraničeniam jednotlivých autorov a často venujú väčšiu pozornosť niektorým bizarným javom, než stanoviskám považovaným za „všeobecne známe“. Na rozdiel od nich sa Zuskova publikácia venuje predovšetkým výrazným orientačným momentom súčasnej teórie – ohniskám, ktoré na seba nadväzujú a navzájom sa podmieňujú. Prepracovanie tradičných problémov estetiky z hľadiska súčasnosti, predstavuje pokus o zmysuplnú odpoveď na otázky, ktoré dnes estetike kladie vzdelaná verejnosť najčastejšie. Neprivileguje teda iba pohľad mladých ľudí či vzdelaných laikov, ale nepredstavuje ani ten typ iniciujúcich komentárov, ktoré sa vo vednej disciplíne vynárajú vo chvíľach, keď sa táto ocitá na pokraji všeobecného intelektuálneho nezájmu. Je potrebné to spomenúť najmä preto, že Zuskova pozícia pri tvorbe nového úvodu do estetiky je o to ťažšia. Azda i to je jeden z dôvodov, prečo Zuskove úvahy a postrehy, sprevádzané početnými živými príkladmi zo súčasného života, umenia či myslenia, prezrádzajú bohatú erudíciu, ktorú si presvetlenie nových aspektov „tradičných“ problémov nesporne vyžaduje. Naopak, o „netradičnosti“ takto koncipovaného úvodu, okrem iného, svedčí napríklad i množstvo zasvätených poukazov na problematiku filmu a audiovizuálnych médií.

Vstup do súčasnej estetiky sa vlastne otvára vymedzením *predmetu estetiky*, ktorý dnes už nie je možné jednoducho stotožniť s oblasťou umeleckej alebo mimoumeleckej krásy. V plnej šírke sa dotýka povahy estetickej skúsenosti subjektu, v ktorej sa zmyslové podnety prepájajú s imagináciou, pamäťou a podobne. Jednotlivé smery estetického myslenia spájajú tento problém s určitými predchádzajúcimi koncepciami, z ktorých čerpajú nevyhnutné skúsenosti i podnety (napr. angloamerická teória chápe estetiku v úzkom prepojení s filozofiou umenia). Je iba sympatické, že Zuska v nasmerovaní svojich úvah neobchádza myšlienkové bohatstvo českej estetiky, jej inšpiračný prameň akoby znovu prebúdza k životu. Upozorňuje v tejto súvislosti na základnú úlohu subjekt-objektového vzťahu, pri ktorom sa predmetom skúmania môže stať ohraničený rad faktorov, napríklad môže ísť o skúmanie textu umeleckého diela, ktoré abstrahuje od autora textu a vnímateľa, prípadne o celkom opačnú tendenciu – v jednostrannom výskume myslenia umelca alebo jeho pracovných postupov. Na okraj záujmu sa v druhom prípade odsunie nielen výtvor, ale aj spôsob jeho osvojenia, charakter jeho formálnej výstavby. Vzhľadom na šírku a rozmanitosť estetických výskumov ani *metóda estetiky* nemôže byť stanovená jednotne, preto sa v množstve estetických škôl 20. storočia vždy prispôsobuje predmetu výskumu. Ten sa často prelína s inými disciplínami (antropológiou, sociológiou, semiotikou a pod.), vďaka čomu estetika „preniká“

do oblastí, ktoré pôvodne neboli jej doménou. Umenie zostáva tradičným predmetom estetického výskumu, ale objekt estetiky nemožno zredukovať na umelecké dielo. Predmet estetického záujmu človeka je širší, patrí k nemu stále aj príroda i mimoumelecké objekty. Aj keď samotné umelecké dielo možno pochopiť z rozličných aspektov, pre estetiku zostáva určujúcim vzťah, v ktorom subjekt vníma dielo na základe jeho podstatného určenia alebo funkcie.

V kontexte estetického myslenia 20. storočia znepokojivo pôsobí najmä otázka spotrebného alebo prírodného predmetu „povýšeného“ na umelecké dielo (môže ísť napríklad o tzv. „nájdene objekty“ surrealistov alebo dadaistické *ready-mades*). I keď sa „povýšenie“ objektu často dosahuje iba jednoduchým „prenesením“ do galérie, nemožno abstrahovať práve od tohto aktu – teda napríklad od hľadania, výberu, „prenesenia“, inštalácie, o ktorých samotný artefakt svojou povahou zdanlivo vôbec nič nevypovedá. Jeho inštalácia však závisí od mnohých ďalších prvkov a daností estetického vzťahu, akým je napríklad konštituovanie estetického objektu vo vedomí; pozícia autora či recipienta v prostredí určitej kultúry. Bez všetkých spomenutých súvislostí je adekvátne pochopenie významu podobného objektu veľmi ťažké.

Ak má byť ten-ktorý objekt považovaný za estetický, potom určite závisí na bezprostrednom čase jeho recepcie a od svojho materiálneho substrátu: „Třída předmětů, kterým říkáme umělecká díla, však má nezvykle velké (oproti jiným) soustředění kvalit, faktorů a vlastností, které provokují právě k specifickému postoji vůči nim, k postoji estetickému“ (s. 30). K estetickému objektu patrí i to, čo nie je bezprostredne vnímateľné – v melódii bezprostredne počujeme iba niekoľko tónov, do jej celku nás vlastne uvádza pamäť: melódiu tak tvoria nepochybne i tóny, ktoré bezprostredne nepočujeme, ale i tie, ktoré sme ešte vôbec nepočuli, teda tie, ktoré očakávame. Preto estetické vnímanie nemôžeme zredukovať iba na zmyslové vnímanie: „Právě vrstvy významů, které jsou sice budovány na podkladě smysly vnímatelného substrátu, ale přesahují ho a vytvářejí významovou strukturu estetického objektu, interpretace komplexních znaků a metaznaků, vedou k tomu, že pojem „estetické vnímání“ je nedostatečný a redukuje, respektive implikuje omezení konstituce estetického objektu a jeho vztah s vědomím vnímatele na smyslovou vrstvu“ (s. 34).

V súvislosti s *estetickým zážitkom* (*estetickou skúsenosťou*), Zuska upozorňuje na hranice predpokladu, že predmetom estetickej skúsenosti by sa vlastne mohlo stať „všetko“ – práve „všetko“ je najzriedkavejším prípadom. Aj keď za každým parciálnym prejavom veľkého celku „všetkého“ možno vždy nájsť aj jeho svetové pozadie, je spomenutá ohraničenosť nášho pohľadu azda ešte dôležitejšia ako celok sám. Estetickú skúsenosť charakterizuje práve intencionalita vedomia, ktorá „všetko ostatné“ môže, ba často i musí zatláčať do úzadia, prípadne priamo do zabudnutia. V estetickej skúsenosti vystupuje do popredia zvláštna existenciálna väzba jednotlivca k svetu, ale nemenej dôležitou sa stáva aj vzťah vedomia k sebe samému. Hranice nášho poznania a vnímania sú dané do značnej miery práve našou individualitou, z ktorej nie sme schopní nikdy bezo zvyšku vystúpiť. Celý náš vedomý svet práve preto nám (Ja, Ego) nemôže byť odhalený – vedomie pri ponore do svojho vnútra narazí na hranice (seba)poznania (patrí k nim napríklad *nevedomie*). Preto vedomie zákonite dospeje iba k parciálnym obsahom celku vedomia, za ktorými ležia tie, ktoré sú mu jednoducho nedostupné (podobne ako pri pokuse vnímať „celok“ sveta). „K tomuto bodu je třeba doplnit, možná nadbytečně, že ne každý akt nebo probíhající proces sebereflexe je procesem estetické recepce, ta tvoří pouze důležitý segment spektra možných aktů sebereflexe. Spojení estetické recepce (s převahou zastoupení recepce uměleckých děl) se sebereflexí naznačuje důležitou, snad nejdůležitější funkci estetické recepce: sebezpoznání jedince, společnosti i lidstva jako celku“ (s. 42).

K rovnako iritujúcim pojmom estetického myslenia patrí dodnes i pojem *nezainteresovaného záujmu*. V podstate akoby popieral každodennú skúsenosť – zdanlivo proklamuje nezáujem o to, čo je často predmetom najhlbšieho záujmu individua (napr. umenie). Autor upozorňuje, že nie všetky

případy nezainteresovaného postoja sú estetickými postojmi. Ak niekto v skutočnom živote vníma utrpenie druhého bez vnútorného pohnutia, teda ako zaujímavú scénu z filmu, ak stráca záujem o druhého ako o ľudskú bytosť, alebo ak opúšťa priestor skutočného života pomocou nekonečných počítačových hier, nemožno to stotožniť s estetickým postojom. „Pojem ‚nezainteresovaný zájem‘ v sobe neskrýva rozpor medzi prídavným jménem a substantivem (*contradictio in adjecto*), nýbrž míní dve roviny zájmu – vitálného zájmu o životní svět a reflektujícího zájmu o vztah vědomí či subjektivity k tomuto světu, respektive k estetickému objektu, jehož je vybraný fragment světa součástí. Mezi těmito rovinami dochází při estetické recepci k přesunu ve prospěch reflektujícího zájmu, a tedy ke ztrátě zájmu, k nezainteresovanosti na zájmové úrovni právě“ (s. 49 – 50). K popisu estetického zážitku patří aj pojem *estetické distance*, ktorý interpretuje v časovom i priestorovom zmysle. Časový odstup od diela, ktorého téma je súčasníkom nepríjemná, umožní jeho pochopenie, naopak, príliš veľký odstup môže znemožniť jeho prijatie. Pojem nezahŕňa iba hranicu vnímateľnosti, ale týka sa aj intencionality vedomia – je predmetom sporov medzi analyticky a fenomenologicky orientovanou estetikou. Estetický odstup však umožňuje recipientovi, aby mohol prežiť to, s čím by sa v bežnom živote nemohol stretnúť. „Opět není náhodnou shodou okolností, že veškeré totalitní režimy uplatňovali či uplatňují přísnou cenzuru nejen na umělecká díla přímo reprezentující jinou realitu nežli je její oficiální verze, ale i na umění nezobrazivá, a dokonce na mimoumělecké oblasti, například odívání, designu spotřebního zboží, bydlení, reklamy atp.“ (s. 58.) Estetický odstup umožňuje pozitívne prežívanie vecí, ktoré by bez neho nebolo možné (napr. obrazy Hieronyma Boscha; drastické výjavy antických tragédií). Koncept, ktorý vychádza principiálne iba z kvalít objektu a ktorému na druhej strane konkuruje predpoklad (absolútne) určujúceho subjektu, si vyžaduje súvislosť s ďalším pojmom, ktorým je *estetický postoj*. Poukazuje na časovosť estetikej skúsenosti, ktorá vzhľadom na rôzne záujmy a životné situácie subjektu, rozhodne nie je permanentná, akokoľvek rýchlo môže nastať alebo byť vystriedaná iným postojom: „Možná námitka, že právě ve sféře estetické recepcie, třeba v žánrech typu hororu, thrilleru, fantasy, detektivky či krimi, si vnímatel ‚vychutnává‘ okraje chaosu, nejistotu, mnohoznačnost, dezorientaci atp., zanedbává právě faktor estetického postoje v jehož rámci probíhá takto emocionálně zabarvená recepcie.“

Aby nedošlo k nedorozumeniu – v estetickom postoji není vnímatel bez citu nebo neschopen pociťovat sympatie, nechuť, odpor či obdiv například k filmovým postavám, ale děje se tak v rámci estetického, distancovaného a seberefektivního postoje a jak předmět příslušného podřízeného postoje, tak i jeho vykonavatel jsou ‚ve vleku‘ aktivačního vektoru směřujícího k celkové estetické hodnotě a jejímu prožitku“ (s. 68).

Krása zohrávala v priebehu histórie estetického myslenia úlohu základnej estetikej kategórie, dnes však stráca svoje pôvodné privilégia. Z množstva všetkých potenciálnych zážitkov a súvislostí, ktoré je dnes estetické myslenie nútené brať do úvahy, predstavuje krásu iba jeden zo špecifických prípadov, ale, ako upozorňuje autor, napriek tomu zostáva súčasťou odbornej výbavy estetiky. Iný problém predstavuje rozmanité používanie pojmu – ak napríklad krásu pochopíme nie ako jednoduchú vlastnosť predmetu, ale vysvetľujeme ju napríklad v spojení s estetickým zážitkom, potom myslenie v súvislosti s krásou generuje rad pojmov celkom nezávislých na tradícii, ktoré sú však na jej popis nevyhnutné. Krása je v tom prípade vlastne dôsledkom konštitúcie objektu vedomím. Iným aspektom, ktorý oproti minulosti mení chápanie (pojmu) krásy je uprednostňovanie pojmu *vznešeného* najmä mysliteľmi postmodernizmu, ktorí – pri celom rade argumentov kultúrnej, politickej, systémovej povahy voči krásu – zdôrazňujú práve celkovú orientáciu umenia 20. storočia na dynamiku ľudského vnútra, ktorá je pomocou základných charakteristík krásna neuchopiteľná. Napriek tomu však dôležitými zostávajú všetky presahy skúsenosti s krásou či vznešenom pre iné oblasti ľudského života. „Determinace, tj. spoluurčování, našeho života

kategoriemi krásy a vznešena se tedy neomezuje na striktně estetickou doménu a tyto hodnoty, či hodnotové úběžníky trvale, třebaže s proměnlivou intenzitou, „tvarují“ náš svět“ (s. 86).

Pojem *estetické kvality* (pochopenej i ako terciárnej kvality, t.j. v porovnaní s primárnymi a sekundárnymi kvalitami) sa tradične približuje k pojmu hodnoty: „Jemnější rozlišení mezi terciární kvalitou a hodnotou nám však poskytne teorii větší explanační síly a přitom je poměrně prosté: hodnota je výsledkem hodnotícího aktu, soudu o estetickém objektu jako celku, a ten je založen na recepci estetických (terciárních) kvalit, vynořujících se při tvorbě estetického objektu“ (s. 90). Charakteristike *estetické kvality* potom napomáha jej časové určenie a odlíšenie od pozadia, na ktorom vystupuje nielen v podobe určitej (stabilnej) figúry voči permanentnému prúdu iných vnemov skutočnosti, ale aj v tej polohe, v ktorej pri nej subjekt zotrúva, aby z tohto inak neprerušovaného prúdu podnetov načas vystúpil. Subjekt samotný, ako autor upozorňuje, však dnes už nemožno v tejto situácii chápať ako „malého homunkula“, ktorý by sedel v hlave a všetky procesy vedomia z nej riadil – zmena subjektu podmienená napríklad estetickou kvalitou znamená, že Ja sa stáva niekým iným, „protože součástí sebereflekujícího estetického prožitku je i recepce, tedy přijetí a integrace změn dějících se v zážitkové personální struktuře. [...] Lze říci, že každý člověk se kontinuálně stává někým jiným, ale v případě estetické recepce jde o vektor stávání se neobvykle intenzivní a ‚kolmý‘ na průběh každodenního ‚obstarávání‘“ (s. 99). Preto autor v závere konštatuje, že estetická kvalita nie je výsledkom ľubovôle subjektivity, ale aktualizáciou toho potenciálu, ktorý je skrytý v nosiči estetického objektu.

Emocionálna kvalita by si, podľa autorových slov, sama osebe zasluhovala väčšiu kapitolu, pretože na seba viaže celý rad schopností a postojov, pochopenie ktorých sa oproti minulosti tiež zmenilo. Pocity a vlastne celú oblasť ľudského cítenia už nie je možné chápať ako púhy prídavok k logickým formuláciám vedomia, ktoré im iba predchádzajú, nasledujú ich alebo im protirečia: „Emoce a citění jsou natolik propletené ve vrstevnatých sítích, tvořících bázi kognitivních, rozhodovacích a hodnotících procesů, že původní pojetí emocí jako čehosi pouze se připojujícího k hlavním pochodům vědomí, bez čeho se může myšlení a vnímání docela dobře obejít, už je nadále neudržitelné“ (s. 101 – 102). Autor si kladie otázku, či samotné dielo (napr. Sibelius: *Valse triste*) môže byť „smutné“, ak pri jeho vnímaní smútok pociťujeme. Mentálny stav prirodzene nemôžeme pričítať dielu samotnému – dielo má iba schopnosť vyvolať pocit smútku v poslucháčovi vďaka svojej *estetické kvalite* – smútok netkvie v artefakte, ale v „estetickom objekte, ktorým je [...] **vztah** reflektovaného Já k objektovému pólu zážitku“ (s. 102). Intenzívnemu prežívaniu objektov estetického sveta nebráni ani skutočnosť, že často ide o fikcie alebo skutočnosti, ktoré sa vymykajú bezprostrednej skúsenosti individua. Nezáskava ich však „zadarmo“ ani v prípade pozornosti, ktorú venuje poklesnutým umeleckým žánrom (napríklad telenovelám) a cena, ktorú platí v tom prípade, mnohonásobne prevyšuje chudobný zisk. Aj tu však systém emocionálnych väzieb v podstate funguje – napriek tomu, že ako plnohodnotný estetický objekt často dokáže percipient prijať iba jeho náznak: „Podstata emocionálních kvalit v estetické recepci, v rámci estetické distance, pak tkví v simulaci situací v modu ‚jako by‘ a v odpovídajícím prožívání pocitů jako změn na emocionálním, simulovaném pozadí konkrétního recipienta. Uvědomování si těchto změn, ‚změn vektorů‘ emocí v průběhu estetické recepce, pak znamená rozšiřování horizontu poznání sebe sama, pružnější, poučenější schopnost interpretace jednání druhých, prostě hlubší porozumění životnímu světu“ (s. 106).

Azda najťažšie uchopiteľnou spomedzi estetických kategórií je *estetická hodnota*, v minulosti blízka kategórii krásy – tieto pojmy vlastne predstavovali synonymá. Dnes už nie je možné interpretovať hodnotu ako empiricky vnímateľnú vlastnosť predmetu i keď sa jej konštituovanie viaže k existujúcemu estetickému objektu a k jeho recepcii: „Hodnota bez faktů, bez vjemů a významů zůstává čistou abstrakcí“ (s. 115). Súčasné chápanie hodnoty, najmä pod vplyvom severoamerickej

analytickej estetiky, vychádza predovšetkým z rozlíšenia *estetickéj a umeleckej hodnoty*. Estetická hodnota môže byť spätá s ktorýmkoľvek predmetom alebo estetickým zážitkom, umelecká hodnota sa viaže iba k umeleckému dielu – pri zohľadnení jeho originality, dokonalosti, novosti a pod. Pokusy o uchopenie hodnoty sa tým nevyčerpávajú a zahŕňajú celý rad napríklad subjektivistických, objektivistických, inštrumentálnych alebo funkcionálnych prístupov: „V kontextu nášho pojetí estetických kvalít lze přijmout funkcionální pojetí, v němž se vlastní funkce estetického objektu naplňuje jeho kvalitativní konstitucí, na jejímž základě průběžně dospíváme k estetické hodnotě.[...] Cílem tvorby estetického objektu, procesu kryjícího se s jeho recepcí, je pak uchopení, **uvědomění si celkové estetické hodnoty** [...] jako ‚vlastnost‘ kvalitativního procesu kondenzace, kumulace a sýcení se touto hodnotou [...]“ (s. 113, 114). Autor upozorňuje, že k pochopeniu *estetickéj hodnoty* patrí napríklad i rozlíšenie toho, čo sa hodnotí, kedy sa hodnotí a kto hodnotí. Spätosť práve so subjektívnym prežívaním estetického objektu môže viesť pochopiteľne k rozdielnym až protirečivým stanoviskám pri tom istom objekte; k rozdielnym výsledkom hodnotenia môže prispieť i to, či sa hodnota stanoví v priebehu vnímania diela alebo až s určitým (časovým) odstupom; výsledok hodnotenia súvisí s mierou znalostí a skúseností recipienta a pod. Je zrejmé, ako konštatuje autor, že estetika, ba ani axiológia, nepovedali v tomto kontexte dodnes posledné slovo. Názov poslednej kapitoly *Proměna, estetické recepce v době postmoderní – povrchnost* upozorňuje na tie charakteristiky recipienta v súčasnosti, ktorými sa odlišuje od „klasického“ recipienta. K najdôležitejším patrí deformácia estetického vzťahu k estetickému objektu. Jej dôsledkom je zotrúvanie na tzv. vstupných kvalitách objektu, pričom nedochádza k dotvoreniu alebo završeniu estetického objektu. Ide o proces bez začiatku a konca, „bez završení, bez finální syntézy smyslu, to je nejen bez celkové estetické hodnoty, ale i bez jakékoli jen trochu komplexnější hodnoty“ (s. 123). V tomto procese bezprostredne spojenom s narcizmom súčasníka, dochádza k potlačeniu sebareflexie a vyhľadávaniu plytkých podnetov, ktoré poskytujú najmä audiovizuálne médiá. Hľadanie zmyslu estetického objektu nahrádza neskrývaný hedonizmus pôžitkárstva recipienta, spätý v jeho vedomí s oslabeným vzťahom k minulosti (pamäti) a k vlastnej imaginácii, teda zotrúvajúci na povrchu podnetov a vyžadujúci ich neustálu zmenu. Oslabený „zmysel pre celok“ vedie k strate textu (nielen písaného, ale akejkolvek znakovkej štruktúry – sochy, hudobnej skladby a pod.), teda textu, ktorý si vyžaduje *vnímanie* a *porozumenie*: „Paradox spočívá v tom, že čtenáři a diváci těchto žánrových fikcií opakovaně sledují tuto produkci, přičemž lze snadno odhadnout, jak ‚to dopadne‘, již po zhlédnutí několika málo obdobných ‚opusů‘“ (s. 127). Je pochopiteľné, že premena recepcie na pasívne očakávanie ďalších a ďalších podnetov, ktorých zmysel je ľahostajný a význam minimálny, má ďalekosiahle dôsledky: „Mluví-li proto někteří filosofové umění a dějin umění o konci umění v souvislosti s rušením funkce rámu (míněno doslovně v souvislosti s výtvarným uměním a metaforicky v spojení s uměním vůbec), platí to v obecnější rovině o narušení horizontu percepce a horizontu estetické recepce principem průhlednosti a nástupem transparentního horizontu“ (s. 128 – 129). Rozdiel *transparentného* a *transaparentného* horizontu (pozri s. 126) je v tejto súvislosti podstatný, pojem „transaparentný horizont“ poukazuje na to, čo presahuje to, čo je „aparentné“, t.j. to, čo sa bezprostredne jasne javí v prítomnosti vnímateľa (pokiaľ transparentné je iným slovom priehľadné). Transaparentný horizont preto vzniká napríklad na základe pôsobenia audiovizuálnych médií, ktoré „tradičný“ spôsob recepcie narúšajú enormným a rýchlym kumulovaním či striedaním obrazov (napr. vo videoklipech), v ktorých sa stráca súvislosť figúry a pozadia – teda ich rozdiely vo vzájomnom vymedzení, a preto aj prepojenie (vymedzeného celku) s recepciou, ktorá si tiež vyžaduje určité „rámovanie“ zážitkov. Aby sa objekt vynoril z prúdu vnemov, je potrebná určitá konfigurácia tohto toku, určitá „fúzia stálosti a zmeny“, a teda, ako uvádza autor, aj „v(z)niknutie“ hodnoty a kvality – často už len preto, aby bolo vôbec možné vidieť „niečo“. Týka sa to bežného vnímania, ale o to intenzívnejšie

práve estetických objektov. Záver kapitoly a vôbec celej knihy je preto adekvátnym vysvetlením najzávažnejšej úlohy súčasnej estetiky: „Zakrňovanie schopnosti syntéz, atrofie smyslu pro hodnoty vôbec, a pro estetické hodnoty zvlášť, by pak mohla vést nejen k tolikrát prorokovanému konci dějin umění (už Hegelem), ale ke konci umění vůbec, a tím i ke ztrátě lidství v dosavadní podobě, s jeho neoddělitelnou estetickou potencialitou. Reflexe a analýza této dimenze lidskosti je pak hlavním úběžníkem současné estetiky“ (s. 130).

Je zřejmé, že v Zuskovom „úvode“ do estetiky ide vlastne o premyslený súbor vzájomne prepojených, neobyčajne hutných vedeckých štúdií, v ktorých autor nielen disponuje pregnaným jazykom, ale aj dlhoročnou skúsenosťou, ktorú sprevádza vzácny cit pre nastoľovanie najzávažnejších problémov a odkrývanie prekvapivých súvislostí. Ak na niektorom mieste sľubuje, že v budúcnosti niektoré problémy či kapitoly rozšíri, zostáva nám dúfať, že svoj sľub splní, lebo publikácia sama osebe predstavuje nevšedný myšlienkový výkon.

Oliver Bakoš

Žádné původní staré filmy neexistují (ale pracuje se na nich)

Ursula von Keitz (ed.): *Früher Film und späte Folgen*

(*Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*).

Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft / Schüren, Marburg 1998.

Šestá publikace, kterou v německém nakladatelství Schüren vydala společnost Friedricha Wilhelma Murnaua se sídlem v režisérově rodném Bielefeldu, nese název *Raný film a pozdní důsledky* s podtitulem *Restaurování, rekonstrukce a znovuvvádění kinematografické historie*. (Historická kinematografie ve smyslu žánru zde není míněna – viz níže.)

V úvodu sborníku s příspěvky pěti autorů zdůrazňuje jeho iniciátorka Ursula von Keitzová: „Filmové dějepisectví, které vymazává nebo opomíjí otázky dochování kopií a vyhodnocení pramenů [quellenerschliessung], zůstává slepé k materiální bázi, na jejímž základě formuluje své analytické a argumentační hypotézy. Zůstává dále slepé ke změnám, které zanechala nejen fyzická únava materiálu, nýbrž také zásahy specificky ‚dobové‘ (krácení, přestřihávání) nejen u němých filmů.“ U nás je bohužel stále ještě běžné, že renomovaný filmový esejista napíše o významném filmu minulosti, aniž by uvedl, z jaké z jeho mnoha velmi odlišných verzí vychází či aniž by vůbec bral na vědomí, do jaké míry se artefakt, o němž píše, liší od někdejší „autorizované“ premiérové verze. Jenže: „Skepse vůči materiálu [materialvorbehalt] stojí tedy na počátku každého analytického kladení otázek“ (s. 7).

Keitzová dále vyzývá k odklonu od elitářského omezení se na slavná díla ve prospěch povědomí o celkové šíři a rozmanitosti němé kinematografie před rokem 1930, tak jak ji dnes můžeme poznat z dochovaných filmů (představujících podle odhadu Jana-Christophera Horaka ne víc než sedm procent ze všeho, co v tomto období bylo ve světě natočeno).

Helmut Regel, autor prvního příspěvku *Filmrestaurierung und Rekonstruktion*, má v koblenzském Bundesarchiv-Filmarchivu na starost projekt „Rekonstrukce starších německých filmů“ se zvláštním zřetelem na takzvané filmy triviální, na něž chodil běžný divák mimo kulturní centra