

STRUKTURY VÝZNAMU. KAREL KOSÍK A PROBLÉM KULTURY

Ivan Landa

Structures of Meaning.
Karel Kosík on the Subject of Culture

This article offers a reconstruction of Kosík's materialist theory of culture. The first part outlines three ideal types of approaches to culture (anthropological, semiotic, and hermeneutic). In the second part, two important concepts of Kosík's materialist theory of culture are discussed: the notion of 'concrete totality' and the idea of a 'worldview'. The third part of the article reformulates Kosík's objections against the substitution thesis, according to which a culture can function as a substitute of real political opposition. In the fourth part, the author explains the distinction between a piece of work and an artefact. In the fifth step, he analyses the way in which Kosík uses the distinction between a piece of work and an artefact in formulating his argument against explanatory reductionism (sociologism and economism) and how he applies them in his proposed revision of the classical theory of reflection. The sixth part focuses on the issue of creation of epistemic values in connection with the process of 'typification' of individual experience. The seventh and final part then addresses the question to what extent Kosík's theory of culture should be characterised as materialist.

Keywords: Karel Kosík; Karl Marx; Materialism; Political Culture

Ivan Landa (*1977), Researcher at the Institute of Philosophy at the Academy of Sciences in Prague, landai@seznam.cz

Československá kultura zažila v 60. letech 20. století nebyvalý rozmach a nakrátko se stala hybatelem společenského života. Podle všeobecně sdíleného mínění se hrála jednu z významných rolí při uvolňování politických poměrů v naší zemi. Její angažovanost nebyla na překážku tomu, aby mohla vzniknout výjimečná díla, spíše tomu bylo naopak. Stačí vzpomenout „novou vlnu“ ve filmu. Výjimečné postavení kultury v tehdejší společnosti poutalo pozornost historiků, filozofů, sociologů,

literárních, filmových či divadelních teoretiků, z nichž mnozí patřili ke generaci „osmašedesátníků“ a měli zásluhy na kulturním boomeru 60. let. Je to případ i Karla Kosíka. Události spjaté s pražským jarem pro něj byly nepochybně zásadním, co ho ponoukalo k opakovaným úvahám o smyslu kultury a jejím vztahu k politice. O zvláštním místě kultury v politické situaci 60. let se v jednom z rozhovorů z počátku 90. let vyjádřil těmito slovy: „Kdo chce pochopit a posoudit fenomén zvaný ‚60. léta‘, měl by mít na paměti nejméně tři věci. Za prvé: rozlet kultury se netýkal jednoho nebo dvou oborů, ale rodila se díla současně ve filmu, literatuře, hudbě, výtvarnictví, ve vědě a filozofii. Za druhé: probouzela se společnost k občanskému vědomí. [...] Za třetí: je rozdíl mezi dílem a artefaktem.“¹

Kosíkův komentář obsahuje navzdory své stručnosti několik důležitých myšlenek. Předně se v něm říká, že rozmach kultury nebyl jednostranný a neomezoval se na jednu oblast, například hudbu nebo film. Proč tomu tak bylo, však Kosík nerozvádí. Nicméně se zdá, že jeho strohý popis vychází z ucelené představy, co je kultura a co je zdrojem její dynamiky. Ačkoli Kosík uznává, že různé oblasti kultury se mohou vyznačovat odlišnou dynamikou, zároveň se domnívá, že rozvoj v jedné oblasti může podnítit nebo urychlit rozvoj v jiných oblastech. Analogický pohyb doprovází stagnaci nebo úpadek kultury. Uvedená představa má původ v přesvědčení, že kultura je strukturou vzájemně provázaných významů. Zásah do jedné její části se proto dříve nebo později projevuje v jiných částech a ve významové struktuře jako celku. Další důležitou myšlenku vyjadřuje tvrzení, že konjunktura v kultuře stimulovala obrodné procesy ve společnosti a v politice. Do popředí tím vystupuje problém vztahu tří oblastí: kultury, společnosti a politiky. Naléhavou se stává především otázka společenské funkce kultury a její političnosti: V jakých ohledech a v jaké míře může kulturní dynamika podněcovat politické procesy? Za jakých podmínek může docházet k politizaci kultury? Čím přispívá k politizaci občanů? Souvisí to s její bytostnou političností? A v čem tato političnost vězí? Poslední myšlenkou, jež je v citované pasáži naznačena, poukazuje na nutnost rozlišovat mezi dílem a artefaktem.

Mým cílem je ukázat, že z odpovědi na nadhozené otázky je možné rekonstruovat Kosíkovu teorii kultury, kterou lze charakterizovat jako materialistickou. Když mluvím o „rekonstrukci“, mám na mysli interpretační přístup, zaměřující se nejen na identifikaci základních tvrzení, která autor či autorka obhájí, a na odhalení argumentů v jejich prospěch. Jde také o hledání systematických motivací, které stojí za pokusem vůbec nějakou teorii rozvrhovat. U Kosíka se

1 KAREL KOSÍK., *Předpotopní úvahy*, Praha 1997, s. 15-16.

tyto motivace většinou ukrývají v polemikách s alternativními teoriemi; nezřídka totiž argumentuje *via negationis*. Je tudíž radno mít tyto polemiky na paměti. „Rekonstrukcí“ proto rozumím racionální rekonstrukci, jejíž smysl lze přiblížit za pomoci následující analogie. Na text lze pohlížet jako na „stroj nebo počítačový program, kdy podoba jeho interpretace objasňuje způsob, jakým jej zpřístupňujeme a jakým odhalujeme mechanismus jejich fungování“, přičemž tuto podobu interpretace vystihuje označení „reverzní inženýrství“.² V případě Kosíkových textů je situace složitější, protože nemáme před sebou, užijeme-li opět analogie, žádný kompaktní stroj nebo program, ale jen množství součástí zamýšleného stroje či několik algoritmů zamýšleného programu. Z těch je musíme ideálně sestavit a následně pochopit mechanismy jejich působení.

Kosík totiž nezanechal souvislejší pojednání o kultuře. To samozřejmě neznamená, že by nedisponoval teorií kultury. Její ústřední myšlenky jsou však rozesety v Kosíkových knihách, statích, esejích či rozhovorech, jejichž vznik dělí časová proluka jednoho čtvrtstoletí. Opakovaně v nich zaznívají centrální motivy materialistické teorie kultury – někdy letmo, jindy v podobě rozvinutého argumentu. Jádro textového korpusu, o němž se opírám, tvoří pasáže z knihy *Dialektika konkrétního* z roku 1963. Rozmanité eseje a rozhovory z období kolem pražského jara obsahují pozoruhodné pasáže, z nichž mnohé přebírají náhledy z *Dialektiky konkrétního* a detailněji je propracovávají. Pozdní eseje nakonec přesouvají důrazy, aniž by přidávaly něco substanciálně nového. Proto není nezbytné dbát chronologického pořadí vzniku jednotlivých textů.

Ve svém příspěvku hodlám postupovat v několika krocích. Nejprve nastíním tři ideálně-typická pojetí kultury: antropologické, sémiotické a hermeneutické. Ideální typy mi slouží k tomu, abych v předběžné podobě předstřel Kosíkův pohled na kulturu. V návaznosti na to se zaměřím na dva pojmy, jejichž prostřednictvím Kosík explikuje pojem kultury. Jedná se o pojem *konkrétní totality a světonázoru*. Poté přikročím k rozboru tzv. *teze substituce*, která říká, že kultura za jistých podmínek může substituovat reálnou politickou opozici. Kosíkovi slouží jako negativní fólie. Na jejím pozadí zřetelně vynikají systematické motivace pro rozvržení ryze materialistické teorie kultury. Následně přikročím k výkladu ústředního rozlišení Kosíkovy teorie, a to mezi dílem a artefaktem. Kritériem odlišujícím jedno od druhého je epistemická hodnota, díky které lze dílo opakovat pokaždé v nové adaptaci. Toto pojetí díla srovnám jednak s postojem Waltera Benjamina v otázce technické reprodukovatelnosti díla, jednak se sta-

2 Analogii přebírám od MICHAEL ROSEN, *The History of Ideas as Philosophy and History*, *History of Political Thought* 32/2011, 691-720, zde s. 699.

noviskem Hannah Arendtové ve věci autonomnosti díla. Vzápětí na to proberu, jak rozlišení díla a artefaktu Kosík používá v polemice proti dvěma odrůdám explanačního redukcionismu: sociologismu a ekonomismu, resp. při revizi tradiční teorie odrazu. Tato polemika a revize ústí ve zjištění, že dílo spolukonstituuje sociální realitu, a proto není možné je explanačně redukovat na – ekonomické, společenské – podmínky jeho vzniku. Následně přejdu k pojetí epistemické hodnoty, v němž hraje důležitou roli koncept *typizace*. Nakonec se zamyslím nad otázkou, do jaké míry lze Kosíkovu teorii kultury označit jako „materialistickou“.

Co je kultura?

Začnu terminologickým upřesněním. Výrazu „kultura“ je možno užít široce nebo úzce, přičemž každému z užití odpovídá různě široké pojetí kultury. To většinou bývá doplňováno definicí *via negationis*. V ní se kultura staví do protikladu vůči přírodě. O kultuře se například uvažuje jako o „druhé přírodě“, díky níž se člověk liší od ostatních živočichů apod. V následujícím se omezím na pozitivní vymezení, přičemž vyjdu od širokého pojetí, které budu postupně zužovat.

Široké pojetí představil Edward B. Tylor v klasické formulaci tlumočící „antropologické“ pojetí kultury.³ V něm se kultura ztotožňuje s civilizací. Pojem civilizace se přitom definuje deskriptivně, tzn. výčtem zahrnujícím obsahy (poznatky, přesvědčení, představy), schopnosti a dovednosti (umění, technologie apod.) a určité podoby jednání, těsně spjaté s existujícími institucemi, platnými zákony, sdílenými obyčejí či zvyklostmi. Tento „komplexní celek“ prochází proměnami v čase. Zároveň má v jednom okamžiku v různých společenstvích odlišnou podobu. Jedinec si jej také osvojuje právě jako člen docela určitého společenství.

Antropologické pojetí mělo svého času důležité postavení. Jak upozornil William H. Sewell, umožňovalo prohlásit, že „rozdíly mezi společnostmi se nezakládají na biologických rozdílech mezi populacemi“.⁴ Odhlédneme-li od této

3 EDWARD B. TYLOR, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Cystom*, London 1920, díl 1, s. 1: „Kultura čili civilizace, uvažujeme-li ji v jejím širokém, etnografickém smyslu, je komplexní celek, který zahrnuje poznání, přesvědčení, umění, morálku, zákony, zvyklosti, a mnoho dalších schopností a obyčejů, které si osvojil člověk jako člen společnosti.“

4 WILLIAM H. SEWELL, *The Concept(s) of Culture*, in: *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, (edd.) V. E. Bonnell, L. Hunt, Berkeley-Los Angeles 1999, s. 35–61, zde s. 41, 43.

skutečnosti, je zřejmé, že antropologické pojetí je příliš široké, a proto i vágní.⁵ Jednou z cest, jak je zúžit, je rozumět kulturou segment onoho „komplexního celku“, resp. civilizace, a sice tu část, která „souvisí s významem“.⁶ V případě takto zúženého pojetí je přílehlavé označení „sémiotické“.⁷ V něm je kultura oblastí, ve které se vytvářejí, proměňují a uchovávají významy. Tato oblast pokrývá pestrou paletu počínaje mentálními obsahy přes schopnosti a dovednosti (například technické reprodukce) či různé podoby jednání (například uměleckou tvorbu) až po artefakty jakožto materializace významů.

Ale i sémiotické pojetí je stále široké natolik, že zahrnuje rozmanité významy, od náboženských představ a vědeckých teorií přes *know-how* a funkce strojů až po účely jednání. Můžeme se však zaměřit pouze na některé z nich, konkrétně na ty, které zprostředkovávají poznání či rozumění. Tímto zúžením dospíváme k „hermeneutickému“ pojetí kultury, podle kterého je kultura oblastí, do níž spadá vše, co souvisí s významem a čemu náleží epistemická hodnota, jako například umělecká díla, náboženské představy, filozofické myšlenky nebo vědecké teorie. Toto poznání či rozumění může být dvojího druhu: buď je částečné, nebo celkové. Je-li celkové, jedná se o poznání, které zprostředkovává víceméně koherentní rozumění světu vůbec a člověku jako takovému, a to v médiu smyslového názoru, představ, pojmů nebo matematického aparátu.⁸ Zahrnuje představy o dobrém životě, o spravedlivém společenském uspořádání, teorie o vzniku světa nebo života na Zemi, názorné ilustrace toho, co je krásné nebo ošklivé, co je realita a co fikce apod.

Je-li kultura chápána takto, vyznačuje se jedním důležitým rysem: je autoreferenční. Jednak zahrnuje sebeporozumění, které může, i když nemusí být explicitně vyjádřené, jednak se každé poznání světa nebo člověka, včetně sebeporo-

5 Z jiného pohledu však toto pojetí není dostatečně široké, neboť Tylor opomíjí materiální kulturu, nástroje, artefakty, které jsou součástí civilizace.

6 W. H. SEWELL, *The Concept(s) of Culture*, s. 41.

7 Zastáncem sémiotického pojetí je JURIJ LOTMAN, *Kultura jako subjekt a objekt sebe sama*, in: Týž, *Text a kultura*, Bratislava 1994, s. 7.

8 Jako modelového zastávce načrtnutého pojetí kultury lze uvést DIETER HENRICH, *Philosophie im Prozess der Kultur*, Frankfurt am Main 2006, s. 26. Podle něho kultura „vytváří podobu rozumění světu a vlastního života“, o něž se opírá „životní forma nějaké lidské skupiny“. To znamená, že životní forma určitého společenství má nejen svoji periferii, ale také svoje „gravitační centrum“, které kolem sebe soustřeďuje všechny další civilizační projevy (s. 26.) Henrichův přístup se liší od přístupu Raymonda Williamse, podle kterého je kultura totožná se „způsobem života“, tj. s životní formou, nejen s jejím centrem: RAYMOND WILLIAMS, *Culture is Ordinary*, in: Týž, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, London 1989, s. 3–14. Životní forma může mít proměnlivé centrum, resp. jich může mít vícero.

zumění, může stát předmětem poznání a rozumění vyššího řádu. Jinak řečeno, pro kulturu je určující nejen to, že rozvrhuje celkové „obrazy“ světa nebo člověka, ale také to, že tyto „obrazy“ dokáže na vyšší úrovni tematizovat. To ve výsledku znamená, že je může srovnávat či hodnotit, obhajovat nebo kritizovat. Tento rys je důležitý pro pochopení političnosti kultury.

Podívejme se na příklad umění, konkrétně hudby. Autoreferenčnost se v ní projevuje ve fenoménech polystylismu a metahudby. Polystylismus je metastyl využívající různých hudebních stylů jako materiálu pro adaptaci a pro vytváření aluzí, citací či koláží. Metahudba je hudbou, která se staví mimo ni, aniž by přestala být hudbou, využívající skladebných postupů a stylů metaforicky, v hudebních kvazi-citacích a stylistických aluzích.⁹ Autoreferenčnost, jež souvisí se schopností zaujmout odstup, tak otevírá prostor pro spojování zdánlivě nesourodých a cizorodých významových elementů. Reinhold Schmücker proto tvrdí, že umění je „z historicko-sociologického pohledu (...) oblastí (či dokonce systémem) kultury a hodnot (...) u které je možné vypožorovat, že tvoří souvislost odkazů mezi uměleckými díly, směry, uměleckou praxí, resp. praxí vnímání uměleckých děl“.¹⁰ Umělecká díla či styly stejně jako „různé formy vytváření a vnímání umění“ odkazují k již dříve vytvořeným dílům, stylům či formám vnímání. Tím dochází k jejich přesazení do nového kontextu, který proměňuje jejich „původní“ význam a který rozvíjí novou podobu estetické zkušenosti. Je přitom neustále ve hře zpětný efekt: proměna samotného kontextu v důsledku adaptace „starých“ významových prvků.

Abych přešel případnému nedorozumění, všechna tři pojetí kultury chápu jako ideální typy, a ty pochopitelně mohou reálně nabývat rozličných podob a mohou se objevovat v různých mutacích. Využívám jich výlučně k tomu, abych nastínil Kosíkovo pojetí kultury. U Kosíka lze narazit na stopy antropologického pojetí. Výrazu „kultura“ někdy užívá *promiscue* s termínem „civilizace“.¹¹ Civilizace u něj zahrnuje sociální realitu a spadá mu tak v jedno s určitým „způsobem

9 ALFRED SCHNITTKE, *Polystylistic Tendencies in Modern Music*, in: A Schnittke Reader, (ed.) A. Ivashkin, Bloomington 2002, s. 87-90; ALEXANDER IVASHKIN, *Alfred Schnittke*, London 1996, s. 115-124; TATJANA FRUMKIS, *Echoes*, in: Valentin Silvestrov, *Metamusical/Postludium*, Booklet, ECM Records, München 2003, s. 29-33, zde s. 29.

10 Srov. REINOLD SCHMÜCKER, *Ist Kunst reflexiv?*, Philosophisches Jahrbuch 122/2015, s. 382. Příkladem může být román vztahující se k jiným románům, například vztah *Cesty do blubin noci* Louise Ferdinanda Célinea k *Srdci temnoty* Josepha Conrada.

11 Srov. JAN NAVRÁTIL, *Rousseauova kritika kultury*, in: J. J. Rousseau, *Dumy samotářského chodce*, Praha 1962, s. 7-15. Jméno „Jan Navrátil“ je Kosíkův pseudonym.

života“.¹² Přijímá rovněž sémiotické chápání kultury, jelikož na kulturu pohlíží jako na komplexní významovou strukturu, resp. jako na konkrétní totalitu. Tato významová struktura se vyznačuje svébytnou dynamikou, zodpovědnou za reprodukování a za generování nových významů. Zásadní místo u něj nicméně má hermeneutická koncepce, v níž se pozornost zaměřuje na významy s přidanou epistemickou hodnotou. Kosík je toho názoru, že existuje cosi jako dělba epistemické práce. Zatímco poznání „dílčích oblastí společenskolidské skutečnosti“ spadá do kompetence „speciálních věd“,¹³ „k poznání lidské skutečnosti vcelku a k otevření pravdy skutečnosti v její skutečnosti má člověk dva ‚prostředky‘: filozofii a umění“.¹⁴ Umění a filozofii připisuje význačné místo: „umění a filozofie [má] pro člověka specifický význam a zvláštní poslání. Umění a filozofie jsou ve své funkci pro člověka životně důležité, nenahraditelné a nezastupitelné.“¹⁵ Kosík se ve svých úvahách o kultuře nejvíce zaměřuje na umění, v menší míře na filozofii; náboženství nechává stranou svého zájmu úplně.

Epistemická hodnota, jak o tom bude řeč vzápětí, není následek pouhé registrace. Odhalení pravdy o sociální realitě nebo o člověku není čistě funkcí odrazu.¹⁶ Kosíkovým příkladem je Picassova *Guernica*. Vůči ní se namítalo, že deformuje realitu, resp. že imaginativně vytváří něco, co se za realitu marně vydává. Nepříznávala se jí tudíž epistemická hodnota. Kosík ale upozorňuje na to, že *Guernica* není „ani nesrozumitelnou deformačí skutečnosti, ani ‚nerealistickým‘ kubistickým experimentem“, nýbrž že narušuje rozšířené představy o realitě a o člověku, čímž člověka staví před novou skutečnost.¹⁷ Náleží jí proto epistemická hodnota, díky níž obohacuje sociální realitu o nový významový prvek. Sociální realita u Kosíka zahrnuje nejen sociální vztahy nebo instituce, ale i představy o sociálních vztazích, institucích a realitě jako celku. Kosík proto říká: „Ve velkém umění se pro člověka otevírá skutečnost. Umění v pravém slova smyslu je současně demystifikující a revoluční, neboť uvádí člověka z představ a předsudků o skutečnosti do samé skutečnosti a její pravdy. Ve skutečném umění a ve skutečné filozofii se odkazuje pravda dějin: lidstvo je zde postaveno před svou vlastní skutečnost.“¹⁸ Umělecké dílo obdařené epistemickou hodnotou má

12 KAREL KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, Praha 1965, s. 17.

13 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 88.

14 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 88.

15 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 88.

16 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 86.

17 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 88.

18 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 88.

potenciál destruovat vžitě představy o realitě a člověku a osvobodovat jednotlivce od předsudků – má tak eminentní politický význam. Právě tento bod je stěžejní pro materialistickou teorii kultury.

Ukazuje se, že kultura u Kosíka není pouze významovou strukturou, pronikající sociální realitu a lidské vědomí, ani není jen rezervoárem epistemických hodnot. Je to především význačná podoba lidské praxe. Obloukem se tak vracíme zpět k antropologickému pojetí kultury, neboť lidská praxe je Kosíkem považována za „základní společenskou skutečnost“.¹⁹ Bez ní by nebyl pochopitelný kulturní výtvar ani schopnost člověka konstituovat sociální realitu a činit krok od „první“ směrem k „druhé“ přírodě. Tato praxe přitom zahrnuje dva aspekty: materiální činnost neboli práci a spolu s tím schopnost vytvářet významy a reprodukovat jejich struktury.

Konkrétní totalita

Pro Kosíka je kultura dynamickou významovou strukturou zprostředkovávající poznání či rozumění, se kterou se pojí nárok na celkovost a zároveň autoreferenčnost. Tato struktura prostupuje sociální realitou. Jelikož její součástí jsou také vědomé bytosti, prostupuje jejich vědomím: pociťováním, představováním a myšlením, a manifestuje se v neposlední řadě v jednání. Odtud vysvítá, že ústředním pojmem je v ní pojem významové struktury. Kosík jej vykládá pomocí pojmu konkrétní totality.²⁰ Dovolává se přitom dvou myslitelů: György Lukáče a Luciena Goldmanna, z nichž každý vyzdvihl jinou stránku konkrétní totality. Lukács, vycházející z Marxe, zdůrazňoval institucionální či ekonomický aspekt. Goldmann se naproti tomu zaměřil na zkoumání struktur vědomí, resp. světonázorů. Kosík oba důrazy zohledňuje s úmyslem propojit dvě vůdčí myšlenky: jednak že sociální realita je významovou strukturou, jednak že vědomí je významovou strukturou. Usiluje tím o překonání dualismu vědomí a společenského bytí.

György Lukács zavedl pojem konkrétní totality v knize *Dějiny a třídní vědomí* z roku 1923. Ve vstupním eseji *Co je orthodoxní marxismus?* tvrdí, že kategorii konkrétní totality přináší nejen explanační, ale také ontologické prvenství před

19 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 86.

20 Vladimír Kusín poukazuje na to, že právě pojem konkrétní totality v 60. letech inspiroval umělce: spisovatele, filmové a divadelní tvůrce apod. VLADIMÍR V. KUSÍN, *The Intellectual Origins of the Prague Spring*, Cambridge 1971, s. 53. Toto tvrzení, žel, nedokládá na příkladech. Ať už přímý či nepřímý vliv lze stěžejně vystopovat, není-li výslovně příznán samotnými tvůrci.

částmi. To znamená dvojí: zaprvé, že nelze poznat části, aniž bychom zohlednili celek, a zadruhé, že část je tím, čím je, pouze v rámci tohoto celku. Když je zde řeč o „částech“, jsou míněny jednotliviny (neživý předmět, živočich nebo člověk) nebo fakta, která o nich vypovídáme (například že toto je bankovka, služební pes nebo úředník). Lukács se tedy domnívá, že jednotlivinu nebo fakt nelze poznat, abstrahujeme-li od ostatních jednotlivin nebo faktů, a současně že jejich existence závisí na existenci ostatních jednotlivin a faktů. U těchto bodů se blíže zastavme.

Podívejme se nejprve na známou pasáž z Marxovy přednášky z roku 1847, citovanou Lukáčsem, kde stojí: „Černochoch je černochoch. Teprve za určitých poměrů se stává *otrokem*. Spřádací bavlnářský stroj je stroj na předání bavlny. Jen za určitých poměrů se stává *kapitálem*. Je-li vytržen z těchto poměrů, je právě tak málo kapitálem jako *zlato* samo o sobě *penězi* nebo cukr *cenou* cukru.“²¹ Marx poukazuje na rozdíl mezi sociálními a nesociálními vlastnostmi. Zjevně se domnívá (tomu napovídá jeho použití kategorie „černochoch“), že hranici mezi nimi je možné pevně stanovit, jelikož je jasně daná: kategorie „černochoch“ je nesociální či biologická, zatímco „otrok“ sociální. Když pomíneme, že sociologové a antropologové v posledních třiceti letech snesli přesvědčivé argumenty v neprospěch tvrzení, že kategorie „černochoch“ je nesociální či biologická, je stále smysluplné spolu s Marxem rozlišovat nesociální a sociální vlastnosti – s dodatkem, že hranice mezi nimi je pohyblivá.²² Toto rozlišení je důležité pro pochopení jeho hlavní myšlenky, totiž že člověk nebo věc nabývá určitých sociálních vlastností, tzn. určitého významu či statusu, jenom tehdy, je-li součástí širšího kontextu. Jestliže ji z tohoto kontextu vytrhneme, ztratí svůj dřívější status, a tedy i existenci. Marx tím přisuzuje ontologické prvenství kontextu před jednotlivinami, neboť kontext jednotliviny individualizuje potud, že jim propůjčuje určité vlastnosti, které jinak nemají. Například fakt, že stroj předoucí bavlnu je kapitál, platí v kontextu kapitalistické společnosti. Vlastnost „být kapitálem“ přitom tvoří vnitřní strukturu či esenci stroje jako stroje. Přesto je reálná stejně, jako jsou reálné fyzické vlastnosti této věci, o nichž můžeme uvažovat, aniž bychom brali v potaz její vztah k jiným věcem.

O jaký kontext se jedná? Lukács, opět v návaznosti na Marxu, přichází s domněnkou, že se jedná o sociální kontext, který je dán spolu s určitou economic-

21 KARL MARX, *Námezdní práce a kapitál*, Praha 1946, s. 32–33.

22 Sociologové Michael Omi a Howard Winant ve své práci ukázali, že obsah pojmu *rasy* je sociální konstrukcí: MICHAEL OMI, HOWARD WINANT, *Racial Formation in the United States*, New York 1986. Děkuji Joe G. Feinbergovi za upozornění na tuto souvislost.

kou formací, tzn. se způsobem, jakým se v dané společnosti vyrábějí a distribuují statky. To, že například stroj má vlastnost „být kapitálem“, je dáno tím, že existuje institut výrobce, práce, kupce a prodejce, zboží, peněz, úroku nebo mzdy apod. Uvedené prvky tvoří součást sociální formy čili formy společenského bytí. Jako tyto součásti však získávají svůj konkrétní obsah či význam v závislosti na ekonomické struktuře, tedy na tom, převládá-li v dané společnosti například feudální nebo kapitalistický výrobní způsob.²³ Kosík se s tímto chápáním zčásti ztotožňuje. Soudí, že sociální kontext individualizuje jednotliviny a fakty. A má též za to, že sociální kontext je zásadně určen ekonomickou strukturou. Tak například kapitál je podle něj v moderních společnostech naprosto zásadní: „Kapitál se (...) stává v epoše kapitalismu významovou strukturou, která určuje vnitřní obsah a objektivní smysl prvků či elementů, jenž byl v předkapitalistické fázi odlišný.“²⁴ Kapitál určuje skutečný význam toho, co jsou peníze, co je práce, mzda atd. v kapitalistických společnostech. To ale znamená, že pojem kapitálu plní roli strukturujícího principu, určujícího sémantické pole dalších pojmů, jako jsou například pojmy *zboží*, *směnné hodnoty*, *práce* nebo *nadhodnoty*, což jsou pojmy sloužící k uchopení specifické formy, kterou na sobě vykazují společenské bytí.²⁵

Zčásti se však Kosík od Lukáče a Marxe odchyluje. Na sociální realitu sice pohlíží jako na konkrétní totalitu, resp. jako na „totální významovou strukturu“.²⁶ Jen díky totální významové struktuře totiž mají jednotliviny určité vlastnosti, resp. platí o nich určitá sociální fakta. Tato struktura je rozhodujícím způsobem určena ekonomickou strukturou, jejíž podoba souvisí se způsobem výroby

23 Tento názor pochopitelně není mezi sociálními ontology nijak ojedinělý. Elisabeth Anscombe rovněž hájí stanovisko, že nesociální či „holý“ fakt, například že někomu dám kus potíštěného papíru, se díky sociálnímu kontextu stává sociálním faktem, že někomu platím, aniž by se zabývala otázkou, jak se tento kontext ustavuje: ELISABETH ANSCOMBE, *On Brute Facts*, *Analysis* 18/1958, č. 3, s. 69–72. Právě této otázce se v řadě svých prací věnoval John Searle. Srov. například JOHN SEARLE, *The Construction of Social Reality*, New York 1995.

24 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 41.

25 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 129.

26 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 98. Je třeba dodat, že konkrétní totalita není pouze ontologickým principem. Je rovněž podmínkou, za níž je možné poznání jednotlivin a faktů. Jak uvádí Kosík, konkrétní totalita se „pro poznání každého faktu či souboru faktů stává významovou strukturou“ (s. 29). Získáváme tak následující epistemologický princip: „každý jev může být pochopen jako moment určitého celku“ (s. 33). Určitá koncepcí sociální reality předznamenává, co pro nás bude faktem a co nikoli, přičemž jednotlivý fakt tuto koncepci na sobě zrcadlí. Pak je možné říci, že jednotlivé fakty reprodukuji určitou koncepci reality a propůjčují jí zřetelné obrysy, v čemž spatřuje Kosík „vzájemnou souvislost a zprostředkovanost části a celku“ (s. 33).

a distribuce statků. Totální významová struktura nicméně není určena výlučně ekonomickou strukturou. Sociální realitu tvoří nejen soubor materiálních statků (skutečného či potenciálního zboží) a výrobních sil. Jejými součástmi jsou také společenské vztahy či instituce, emoce, ideje, představy, teorie nebo formy vnímání.²⁷ Tím se otevírá cesta k překonání dualismu vědomí a společenského bytí: nejsou to dvě „paralelní“ struktury. Jedna významová struktura je součástí té druhé. Na jedné straně jsou struktury vědomí sociálně a ekonomicky podmíněné, na druhou stranu spoluurčují charakter totální významové struktury.

Analogicky to platí pro kulturní výtvoř. Ty jsou dílčími strukturami „totální významové struktury“. Je-li kulturní výtvoř (a forma estetické zkušenosti) součástí sociální reality, nelze vyčerpát jeho význam tak, že jej převedeme „na odpovídající ekonomickou kategorii, jako je kapitál, pozemkové vlastnictví, malovýroba, monopoly“ apod.²⁸ To je postup příznačný pro explanační redukcionismus, který není s to vysvětlit epistemickou hodnotu výtvořů (k tomu se vrátím), neboť tu nelze vyčerpát poukazem k sociálním nebo ekonomickým podmínkám. Jedná se o oblast se svébytnou dynamikou, relativně nezávislou na průběhu či rychlosti hospodářských a sociálních procesů. Hlavní otázka pak zní: Jaký charakter má kulturní dynamika? Jaký je podíl kultury na konstituci sociální reality?²⁹ Dalším důležitým bodem je, že změny v dílčí významové struktuře podněcují změny v „totální významové struktuře“. Například v evropské hudbě na počátku 20. století převládaly jistě představy o tom, co je umění, co je hudba, co je krásná nebo ošklivá hudba apod. Společně tvořily významovou strukturu informující hudební tvorbu, výsledná díla a estetickou zkušenost. Schönbergovy *Tři skladby pro klavír* z roku 1909 těmito vžitými představami otřásl. Otázkou však je, nakolik lze destrukci obecných koncepcí vyložit jako politickou akci svého druhu.

„Totální významová struktura“ je přitom buď rigidní, nebo plastická v závislosti na tom, do jaké míry dokáže do sebe integrovat různorodé elementy, aniž by to vedlo k jejímu rozkladu. Tlak na změnu rigidní struktury v podobě alternativní či opoziční kultury zpravidla vyvolává politickou represí (cenzuru, persekuci). Kosík poznamenává: „Středověká kultura nemůže oživovat (totalizovat a integrovat) antickou kultura nebo kultura ‚pohanských‘ národů, aniž se vystavuje nebezpečí rozkladu. Naproti tomu progresivní moderní kultura 20. století je univerzální svébytnou kulturou s vysokou schopností totalizace.“³⁰ Moderní

27 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 86.

28 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 134.

29 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 16.

30 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 103.

kultura se podle Kosíka vyznačuje schopností integrace neboli – jak říká Kosík – „konkretizace“. Tato schopnost je historickým výtvořem, vzniknuvším následkem dlouhodobých tlaků provázených represemi, vedoucích k proměnám rigidní struktury a rozvoji smyslů: „diferencovaná a univerzalizovaná schopnost vnímání, která přijímá jako umělecké hodnoty jak antická díla, tak středověké výtvořy a umění archaických národů, je historickým výtvořem neexistujícím a nepředstavitelným v partikulární středověké nebo otrokářské společnosti“.³¹

Světónázory

Součástí „totální významové struktury“ tvoří množství dílčích významových struktur. Význačnou dílčí strukturou je podle Kosíka kultura, neboť je místem, kde se vytvářejí a tematizují celkové obrazy světa a člověka. V marxistické literatuře se pro tyto obrazy vžil název „světónázory“ či „vidění světa“. S pojmem světónázoru pracuje ve svých textech především Lucien Goldmann, jehož myšlenkami byl Kosík silně ovlivněn. Lze se s ním setkat také u Jana Mukařovského v textech ze sklonku 40. let a je velmi pravděpodobné, že je Kosík znal a že na něj rovněž měly vliv.³²

Lucien Goldmann v knize *Le Dieu Caché* z roku 1955 rozumí světónázorem koherentní strukturu představ, idejí a kategorií, které určují, jak člověk uvažuje o světě nebo o sobě samém. Jedná se o transsubjektivní strukturu, prostupující vědomím členů určité sociální skupiny: národa, etnika, rasy nebo třídy. Význam, který tito členové přikládají kategoriím *národa, etnika, rasy* nebo *třídy*, resp. míra, v jaké se s ní ztotožňují, je již sám o sobě příznakem působení světónázorů.³³ Goldmann zkoumal, jak se určité vidění světa projevuje v kulturních výtvořech: v románech, filmech či v divadelních hrách. Kosík od něj převzal myšlenku, podle které se v kulturních výtvořech manifestují světónázory (ostatně Goldmann by tvrdil, že se projevují v jakémkoli artefaktu, například v designu stroje, v architektonice budovy, nebo v územním plánu města). Je tomu tak z důvodu kontaminace vědomí specifickým viděním světa. Na rozdíl od Goldmanna ale Kosík

31 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 103.

32 Děkuji Romanu Kandovi za to, že mě na Mukařovského úvahy o světónázorech navedl.

33 LUCIEN GOLDMANN, *Le Dieu Caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1959. Lubomír Sochor, který v 60. letech uváděl dílo L. Goldmanna do českého prostředí, charakterizuje světónázory jako „základní strukturu různých ideologických, filozofických, literárních a morálních projevů určité epochy a sociální skupiny, která je jedním z základem vnějškově různorodých a často protichůdných výtvořů“: LUBOMÍR SOCHOR, *Sociologie románu*, Dějiny a současnost 1965, č. 5, s. 4.

neusiluje o to, aby na základě obsahové a formální analýzy například románu nebo divadelní hry dospěl k formulaci dominantního světónázoru. Zajímá ho něco jiného: fakt, že kulturní výtvoři podporují nebo naopak podřívají určité vidění světa, tzn. že jsou zdrojem dynamiky zasahující do politické oblasti. Zaměřuje se tedy na otázku, jak dílčí významové struktury reprodukují či destrukují totální významovou strukturu.

Podobně jako Goldman také Mukařovský vyšel ze zjištění, že do každého zobrazení reality vstupují světónázory, a že je tudíž nelze od kulturního výtvoři odpárat.³⁴ Odlišil přitom tři typy světónázorů: noetické, ideologické a filozofické. Začnu-li od konce, filozofický světónázor reprezentuje směr, k němuž se autor či autorka vědomě hlásili, například materialismus nebo idealismus, a jenž se projevuje v programových dílech. Noetický světónázor je „způsob, jakým se člověk té nebo oné doby (v určitém národě, jako příslušník jisté společnosti) spontánně staví ke skutečnosti nejen tehdy, chce-li umělecky zobrazovat, ale vždy, když vůči ní jedná nebo o ní přemýšlí“.³⁵ Ideologický světónázor je „systém myšlenkových obsahů“, který působí „na lidské jednání, myšlení i umělecké tvoření“.³⁶

Mukařovský chápe noetický světónázor jako nejhlubší formální vrstvu vědomí, a proto o ní někdy píše jako o noetické „základně“. Zahrnuje nejobecnější představy či koncepce: pojetí prostoru, času, předmětnosti či objektivitu vůbec apod. Má vliv na to, jak si členové určité společenské skupiny představují realitu a jak v ní jednají (nemluvě o jejím ztvárnění).³⁷ Určuje totiž formu, v níž si něco představujeme či o něčem myslíme, a formálně určuje také naše jednání. Oproti tomu ideologie je souborem obsahů, tzn. konkrétních názorů, představ či myšlenek.

Domnívám se, že mnohé z toho, co Mukařovský říká o světónázorech, silně rezonuje u Kosíka. Zejména to platí o myšlenkách týkajících se změn ve struktuře světónázorů a jejich vzájemného působení. Podle Mukařovského se ideologie může měnit v závislosti na změnách v noetické „základně“. Ale mnohem častěji dochází k tomu, že změny v ideologiích způsobují změny v noetické struktuře. Mukařovského příkladem je náboženská ideologie. Křesťanství vedlo ke změnám v noetické „základně“, jak to dokládá způsob zobrazování Krista.³⁸ Změny ve strukturách světónázorů přitom vykazují odlišnou dynamiku. Ideologie

34 JAN MUKAŘOVSKÝ, *Umění a světový názor*, in: Týž, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 245–251.

35 J. MUKAŘOVSKÝ, *Umění a světový názor*, s. 245.

36 J. MUKAŘOVSKÝ, *Umění a světový názor*, s. 245.

37 J. MUKAŘOVSKÝ, *Umění a světový názor*, s. 245.

38 J. MUKAŘOVSKÝ, *Umění a světový názor*, s. 245.

se mění mnohem razantněji a v kratších časových intervalech. Ve srovnání s ní náleží noetickému světonázoru daleko větší setrvačnost a změny v jeho struktuře probíhají jen zpozdvolna. Pouze výjimečně dochází k náhlým strukturálním změnám noetické „základny“. Pokud k tomu dojde, urychlí se nejen vývoj v samotné noetické struktuře, ale také v ideologiích – a vůbec ve všech oblastech společenského života. Ale opakují, pro Mukařovského jsou tyto razantní změny noetické struktury zpravidla podněcovány zvenčí, a to změnami ve struktuře ideologie nebo v politické, ekonomické či sociální struktuře. Vývoj noetické „základny“ je tedy do jisté míry pozadu za vývojem ideologie, politiky, ekonomiky nebo společnosti. Jen výjimečně může noetická struktura způsobit nebo akcelarovat vývoj ve všech zmiňovaných oblastech. O to dalekosáhlejší a trvalejší změnu se pak ale jedná.

Vzeme-li toto v potaz, lze konstatovat, že u Mukařovského umění nebo filozofie v zásadě nemůže proměnit noetickou „základnu“ – původcem změn je spíše vývoj výrobních sil. To znamená, že noetický světonázor reaguje na přetváření ekonomické struktury, přičemž kulturní výtvoři na obě změny pouze reagují, resp. je manifestují. Mukařovský však na jednom místě uznává, že kultura „svým vývojem přispívá (...) k přípravě těchto proměn a jejich formulování“.³⁹ Něco podobného platí pro vztah kultury a ideologie. Kulturní výtvoři ideologii nevytváří, pouze ji manifestuje a propaguje či v lepším případě ohlašuje změny v její struktuře. Činí-li tak prvoplánově, je tendenční. Jestliže prvoplánově žádnou ideologii nepropaguje, může ji skrytě propagovat o to silněji a mít tak vliv na jednání a smýšlení lidí.⁴⁰

Kosík se s Mukařovským shoduje v přesvědčení, že kulturní výtvoři manifestují – obsahově a formálně – světonázory, ať už se tak děje záměrně nebo ne. Projevují se například v námětech či ve zvolené perspektivě. Rozchází se s ním ale v jednom podstatném bodě. Kosík připisuje kultuře (umění, filozofii) schopnost zasahovat do struktury noetických a ideologických světonázorů. Jednotlivý kulturní výtvoř tak může změnit naši dosavadní perspektivu, naše chápání prostoru, a to zas může mít vedlejší efekty, použijeme-li Mukařovského příkladu, například na způsob konstrukce map. Jablkem sváru mezi oběma je tudíž otázka političnosti kultury. U Kosíka není kulturní výtvoř pouhou manifestací noetické či ideologické struktury. Je mnohem víc. Je původcem změn v těchto strukturách, které se mohou projevit v sociální realitě. Potud je výtvoř, iniciující změny noetických a ideologických struktur, političtější než výtvoř, který tyto struktury pouze

39 J. MUKAŘOVSKÝ, *Umění a světový názor*, s. 248.

40 J. MUKAŘOVSKÝ, *Umění a světový názor*, s. 249.

manifestuje. Mukařovský naproti tomu připisuje kulturnímu výtvaru politickou valenci jen tehdy, když manifestuje ideologický světonázor.

Kultura a politika

Zkraje 90. let poskytl Kosík rozhovor vládní komisi historiků.⁴¹ Zamýšlel se v něm nad událostmi kolem pražského jara a poukázal přitom na jeden, podle něj důležitý úkaz té doby: na politizaci tehdejší kultury. I když tíhnutí k její výraznější politizaci bylo v Československu patrné již od poloviny 50. let, až později se začaly ozývat hlasy kritizující politickou situaci v zemi a podtrhující rozpor mezi realitou a ideou socialismu. Kritika vyústila v explicitní požadavek demokratizace socialismu. Přestože nepanovala shoda v otázce, co všechno by demokratizace měla obnášet a především jaké důsledky by z ní plynuly pro ideu socialismu, šlo o signál vzrůstající nespokojenosti a vůle ke změnám. Postupně docházelo ke stírání hranice mezi kulturou a politikou, což Kosík ve zmiňovaném rozhovoru vystihl slovy, že kultura stále více sehrávala „zástupnou roli opoziční politické strany“.

Může se zdát, že zde Kosík předestírá svůj pohled na věc. Ve skutečnosti tlumočí všeobecně rozšířený názor, s nímž se ztotožňovali doboví aktéři (spisovatelé, filmoví či divadelní tvůrci apod.), komentátoři, kteří situaci v Československu sledovali, či historici. V souvislosti s tímto názorem si Kosík spíše klade otázky: V jaké míře kultura skutečně převzala roli politické opozice? Je zmiňovaný názor opodstatněný? O jaké zamlčené předpoklady se opírá? – Zároveň formuluje několik námitek, které snadno zrekonstruujeme, zobecníme-li názor, s nímž polemizuje. Zobecnění má zhruba toto znění: Jestliže schází reálná politická síla, která by na politickém kolbišti mohla sehrát roli politické opozice, dříve či později dojde k politizaci kultury. To znamená, že nepřítomnost opozice uvnitř existující politické struktury vede k jejímu utvoření mimo ni, přičemž tato domněle „nepolitická“ síla (alternativní či opoziční kultura), která zprvu „z vně“ působí na existující politickou strukturu, stále intenzivněji ovlivňuje její vnitřní složky, až nakonec plní roli běžně přisuzovanou regulérní politické opozici. Pro stručnost uvedené zobecnění nazvěme *tezí substituce*. Teze substituce má četné stoupence a na první poslech zní věrohodně.⁴² Současně vzbuzuje řadu otázek.

41 Jedná se o nepublikovaný rozhovor s Karlem Kosíkem ze dne 6. srpna 1990, Literární archiv PNP, f. Karel Kosík, karton č. 8.

42 Tezi substituce hájí například V. V. KUSIN, *The Intellectual Origins of the Prague Spring*. Dalším jejím stoupencem je Alexej Kusák. Ten však nehovoří o substituci, ale o kompenzaci. Kusák se

Předně: je možné, aby kultura substituovala opoziční politickou sílu? V jakém ohledu může kultura hrát roli politické opozice? Jak se naplňování této funkce zračí v kulturní tvorbě a v artefaktech? Když zaujmeme opačnou perspektivu, lze se ptát: Není ve skutečnosti kultura ze své podstaty politická? Pakliže ano, jak potom může docházet k její politizaci? – Zodpovězení těchto otázek podle Kosíka přispívá k objasnění dynamiky, která je pro kulturu příznačná. Jestliže se jí podaří postihnout, poté bude současně možné pochopit, jakým způsobem se v oblasti kultury generují (či destruuji) významy a významové struktury. Jak patrně, teze substituce Kosíkovi slouží hlavně jako kontrastní fólie, na jejímž pozadí zřetelněji vynikají systematické motivace, stojící za jeho vlastním pokusem o rozvržení materialistické teorie kultury.

Jak jsou Kosíkovy námitky vůči tezi substituce? Jako závažné se jeví dvě výtky. První námitka zní následovně: Kdykoli se mluví o politizaci kultury, ke všemu ještě popisované v termínech „substituce“, předpokládá se, že kultura je sama o sobě nepolitická a že jen ve výjimečných případech a na přechodnou dobu se politizuje, aby se později znovu depolitizovala. Za normálních okolností, tzn. v situaci, kdy nelze zaznamenat téměř žádné deficity demokracie a kdy existuje institucionalizovaná politická opozice, zůstává kultura depolitizovaná. Kosík proti tomu namítá, že se teze substituce opírá o mylný předpoklad, který je třeba opustit ve prospěch jiného předpokladu, podle něhož je kultura sama o sobě politická. Existence institucionalizované opozice jako reálné politické síly tudíž nevede k depolitizaci ani její neexistence k politizaci kultury.

Ve druhé námitce se pro změnu tvrdí, že teze substituce zahrnuje určitou představu o tom, co obnáší proces „politizace“. Politizací se rozumí proces, v němž kulturní akce získává význam politické akce. Tomuto pojetí Kosík oponuje slovy, že kulturní a politická akce se zásadně liší, a proto ani není možné, aby docházelo k politizaci kultury. Mezi kulturou a politikou zeje propast.

Obě námitky zpochybňující platnost teze substituce shodně konstatují, že kultura se nemůže dodatečně politizovat. V každé z nich se však ve prospěch tohoto závěru snášejí odlišné důvody. Zatímco v první námitce se říká, že kultura je ze své podstaty politická, a proto se nemůže dodatečně politizovat, ve druhé se naopak prohlašuje, že mezi kulturou a politikou je rozdíl, a proto se kultura nemůže politizovat. Je zřejmé, že Kosíkovy výhrady vůči tezi substi-

domnívá, že kultura v Československu plnila hned dvě role: spolu s kompenzační rolí to byla role výchovná, přičemž právě výchovnou funkcí přispěla v 50. a 60. letech k destalinizaci společnosti: ALEXEJ KUSÁK, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998.

tuce jsou zatíženy rozporem, který se rozplyne, vyjasní-li se, co se míní slovem „politika“ či „politizace“.

Zpravidla se „politikou“ rozumí způsob, jakým je uspořádáno soužití jedinců, kteří mají odlišné zájmy, zastávají odlišná přesvědčení a vyznávají odlišné hodnoty. Uspořádání vzájemného soužití je výsledkem uplatňování institucionalizované politické moci. John Locke v klasické definici politické moci zdůrazňuje, že jejím subjektem je stát: stát vydává zákony a vynucuje jejich dodržování.⁴³ Mimo stát probíhají paralelní procesy uvnitř občanské společnosti. Zde se střetávají partikulární zájmy jednotlivců a skupin (vytvářejících se vždy *ad hoc* právě na základě partikulárního zájmu). Vzniká rozdíl mezi tím, jestliže je někdo občanem státu, a je-li členem skupiny uvnitř občanské společnosti. Amitai Etzioni objasňuje naznačený rozdíl následovně: být občanem státu je právní status, nezakládající se na dobrovolnosti, která však sehrává zásadní roli pro příslušnost k určité skupině uvnitř občanské společnosti (byť z ní také mohou plynout jisté právní závazky). Jelikož se občanství liší od členství, je třeba oddělovat stát jako oblast politického a občanskou společnost jako sféru sociálního.⁴⁴ O procesech probíhajících v občanské společnosti se někdy mluví tak, jako by šlo o politiku. Etzioni však namítá, že je to možné jen v přeneseném významu. Přísně vzato politické procesy zahrnují „alokaci, relokaci a legitimizaci moci“, a odehrávají se tedy na půdě práva. Společenské procesy spíše zahrnují prosazování „sociálních ctností“, které ze společnosti dělají „dobrou společnost“, tzn. odehrávají se na půdě morality.⁴⁵

Kosík odděluje stát a občanskou společnost, tzn. politickou a společenskou oblast. Je ale toho názoru, že občanská společnost může být politická – a to nikoli jen v přeneseném smyslu. To, co běžně chápeme jako politiku a co dáváme do souvis-

43 JOHN LOCKE, *Druhé pojednání o vládě*, Praha 1992, s. 30: „Pokládám (...) politickou moc za právo dávat zákony s tresty smrti, a tudíž se všemi menšími tresty pro úpravu a zachování vlastnictví a užívat síly společenství při provádění takových zákonů a při obraně státu proti vnějšmu bezpráví, a vše toto jen pro veřejné dobro.“ Zákony upravují jak rozdělování materiálních statků, tak práv a povinností občanů státu; určují, co jedinci směji či mají činit (třeba že směji volit nebo že musejí platit daně). Srov. JONATHAN WOLFF, *Introduction to Political Philosophy*, Oxford 1996, s. 1. Fred Frohock se domnívá, že v politické teorii je rozšířené toto tradiční, spíše silové pojetí politické moci. Kromě něj však existuje více moderní, herní chápání politické moci. V něm se nedává do souvislosti s autoritou, donucením a násilím, nýbrž spíše se stanovováním pravidel, vyjednáváním, hledání konsenzu apod. FRED FROHOCK, *The Structure of Politics*, *American Political Science Review* 72/1978, č. 3, s. 865. Kosík uvažuje v zajetých kolejkách tradiční koncepce politické moci.

44 AMITAI ETZIONI, *What is Political?*, in: Týž, *The Common Good*, Cambridge 2004, s. 147–159.

45 A. ETZIONI, *What is Political?*, s. 147–148.

losti se státem, vyrůstá z podhoubí společnosti, resp. občanské společnosti (a morality), a proto lze tvrdit, že občanská společnost je implicitně politická. Procesy probíhající v občanské společnosti totiž mohou usměrňovat a ovlivňovat politickou moc, přestože jejich cílem není převzetí této moci. Používá se k tomu obraz nebo slovo, protestní shromáždění či stávka apod. O něco podobného se v opačném směru snaží státní instituce. Zasahují do procesů v občanské společnosti a ovlivňují je (dokonce umrtvují). Používají k tomu zákonů a násilí, například omezením svobod, zavedením cenzury a zákazu shromažďování nebo násilnými represemi. Daleko jemnějším a účinnějším prostředkem je ale ovlivňování hodnotových postojů a mentálních stavů jednotlivců pomocí ideologií při zachování svobody slova a shromažďování. Ideologie upevňují jisté světonázory: vzorce poctování, představování, myšlení nebo jednání a ve výsledku podporují a legitimizují politickou moc státu. Přitom na šíření ideologií má svůj podíl také kultura.

Tímto důrazem se Kosík řadí do myšlenkové linie iniciované Antoniem Gramscim. Ten v analýze vlivu ideologie zavedl pojem „hegemonie“. Hegemonie je uplatňováním politické moci mimo sféru státu, spočívajícím v kontrole smýšlení a jednání jednotlivců a skupin za pomoci ideologických světonázorů.⁴⁶ Kosík zastává podobné stanovisko. Politika se u něj neomezuje na výkon politické moci a na zápas o ni. Je také zápasem, v němž se jedni snaží druhým „vnutit svůj pohled na skutečnost a svou interpretaci událostí“.⁴⁷ Kultura, v níž se reprodukuje či destruuje hegemonní názory, ideje, představy apod., proto ve výsledku může mít

46 ANTONIO GRAMSCI, *Historický materialismus a filozofie Benedetto Croceho*, Praha 1966. U Gramsciho se na šíření hegemonií a na vytváření kontra-hegemonií podléhají intelektuálové, a to nejen spisovatelé, umělci, filozofové nebo vědci, ale také novináři, učitelé nebo úředníci. Gramsci rozlišil dva typy intelektuálů: tradiční a organické. Tradiční intelektuál se podle něj (mylně) domnívá, že se nepodílí na hegemonii ani kontra-hegemonii, a že se jen zabývá pravdou. Organický intelektuál si je naproti tomu vědom toho, že svojí činností přispívá k upevňování či narušování hegemonie. Rozdíl mezi oběma je tedy záležitostí míry uvědomění. Jeden i druhý dělá totéž, avšak s tím rozdílem, že organičtí intelektuálové jsou si vědomi právě podstaty své činnosti. Politická kultura je tak záležitostí tradičních i organických intelektuálů, jenže tradiční intelektuál podléhá mystifikaci: ANTONIO GRAMSCI, *Základy politiky*, Praha 1967, s. 124–133. Podobnou odpověď nabízí Raymond Williams. Hegemonní kultura je podle něj „systém praktik, významů a hodnot, které jsou konstitutivní pro to, aby realita měla význam pro většinu členů společnosti“, a upevňuje se akulturací prostřednictvím institucí, jako je škola, rodina, zaměstnání, intelektuální tradice apod.: RAYMOND WILLIAMS, *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*, in: Týž, *Culture and Materialism*, London 2005, s. 31–49. Srov. též VOLKER GRANSOW, CLAUS OFFE, *Political Culture and the Politics of the Social Democratic Government*, Telos 53/1982, s. 67–80.

47 KAREL KOSÍK, *Iluze realismu*, in: Týž, *Století Markéty Samsové*, Praha 1993, s. 101.

donucovací potenciál, přestože jeho uplatnění prvotně nevede ke změně fyzických, nýbrž mentálních stavů jednotlivců.

Nyní se vraťme ke Kosíkovým námitkám vůči tezi substituce. Jedna z námitek zněla, že kultura se nemůže politizovat, protože je již politická. U Kosíka můžeme narazit přinejmenším na čtyři různé odpovědi na otázku, v čem tato političnost vězí. V první odpovědi se dává političnost kultury do souvislosti s její diagnostickou funkcí. Kulturní výtvoři mohou diagnostikovat problémy a vynášet na povrch rozpory, související s politickými, společenskými a hospodářskými procesy. Ve druhé odpovědi se říká, že kultura plní tribunalskou funkci. Umělci, filozofové nebo vědci se často staví do pozice tribunů či prostě veřejných intelektuálů, hájících zájmy nepřivilegovaných a depolitizovaných „mas“. Bylo tomu tak například v předvečer pražského jara, v jeho průběhu, ale i bezprostředně po jeho prohře.⁴⁸ Třetí odpověď spatřuje političnost kultury v tom, že se v ní reprodukují nebo destruuují ideologické světonázory. Kulturní výtvoři tak mohou podporovat hegemonii určité ideologie, nebo prosazovat kontra-hegemonické vidění světa, což se děje skrze alternativní a opoziční kulturu.

Žádná z těchto tří odpovědí však podle Kosíka nepostihuje bytostnou političnost kultury, i když třetí odpověď se k tomuto cíli přibližuje nejvíce: „U každé z nich lze snadno podlehnout klamu, že kulturní akci náleží performativní síla srovnatelná s performativní silou politické akce. Lze se domnívat, že kultura může kromě diagnózy poskytovat také terapii, že tribuní lidu mohou sehrávat současně roli znalostních expertů, ideologů či politiků. Tento posun ale neznamená, že kulturní akce má současně index akce vskutku politické. Kosík je toho názoru, že naznačenému klamu podléhali mnozí intelektuálové, kteří byli aktéry československého jara. Domnívali se, že ovlivňují, nebo že dokonce dělají politiku, když píšou radikální články do kulturních novin nebo mají proslovy na sjezdu spisovatelů.“⁴⁹

Kde tedy máme hledat bytostnou političnost kultury? Kosík nabízí určité vodítko v rozhovoru s Antonínem J. Liehmem. Říká zde: „V základní otázce: ‚Kdo je člověk?‘ spočíval stěžejní kritický a politický moment české kultury. To jest její političnost, kritičnost a revolučnost. Ty nebyly v tom, že se někdy dělaly narážky na politickou situaci, nebo se explicitně kritizovaly politické poměry

48 K. KOSÍK, *Naše nynější krize*, s. 32. Kosík se ve svých úvahách dotýká problému, že z tribunů lidu se snadno stávají byrokraté a opory systému.

49 Rozhovor s Karlem Kosíkem ze dne 6. srpna 1990, Literární archiv PNP, f. Karel Kosík, karton č. 8.

nebo byli v podobenstvích či náznacích kritizováni představitelé režimu. To jsou věci efemérní, nepodstatné. Podstatná polemika spočívala v tom, že proti oficiální, dalo by se říci, vládní koncepci člověka postavila koncepci zcela jinou. Že napadla vládnoucí byrokratický režim ne v tom druhořadém a následném, ale v samé jeho podstatě a východisku.⁵⁰ Kultura podle Kosíka „zduřaznila (...) člověka jako tvora složitého, existujícího v neustálém napětí a překonávání rozporů, neredukovatelného na jeden rozměr“, přičemž „vysunula do popředí takové podstatné momenty lidské existence, jako je groteskní, tragické, smích, absurdita, smrt, svědomí, mravní odpovědnost atd.“⁵¹ Hovoří-li Kosík o bytostné političnosti kultury, míní tím primárně vytváření a destruování významových struktur, které tvoří to, co Mukařovský nazval noetickou „základnou“.⁵² Její součástí jsou epistemické hodnoty: určité chápání času, prostoru, reality apod.

Je-li bytostná političnost kultury dána do souvislosti s noetickou „základnou“, ukazuje se zřetelněji, v čem je rozdíl mezi kulturní a politickou akcí. Zaměříme se nejprve na jejich průběh. Každá z akcí se vyznačuje jinou časovostí: „Na rozdíl od vědce, který zkoumá problém *tak dlouho*, až dospěje k jeho řešení, na rozdíl od umělce, který sedí nad dílem *tak dlouho*, až je považuje za dokončené a dokonalé, dostává se politik do permanentního závodu s časem a povaha každého jeho činu závisí na tom, zda se uskutečnil v pravou chvíli (včas), nebo předčasně či pozdě.“⁵³ Činnost vědce, filozofa nebo umělce se odehrává v jiné časové dimenzi. Směřuje totiž k vyřešení problému nebo k vytvoření uměleckého díla. Tím se klade pomyslný okamžik, kdy se zkoumání vědce a filozofa nebo tvorba umělce završí, aniž by jej šlo předem stanovit. Naproti tomu činnost politika se musí završit „v pravou chvíli“ – ne dříve ani ne později. Završení politické akce je těsněji spjata s proměnlivými vnějšími okolnostmi a vhodností okamžiku. Ale ve hře je také přítomnost performativní síly, o níž byla řeč, totiž její schopnost vyvolat účinek v sociální realitě. I když kulturní akce vykazují řadu podobností s politickou akcí, zejména to platí pro angažované umění, nepadá se o politickou akci. Kulturní výtvor má jistý účinek na diváka, čtenáře nebo posluchače. Jeho působení se ale prvotně omezuje na změnu mentálních

50 ANTONÍN J. LIEHM, *Generace*, Praha 1990, s. 323.

51 A. J. LIEHM, *Generace*, s. 324.

52 Naznačené chápání političnosti kultury dovoluje Kosíkovi rozvinout obhajobu moderního umění. Abstraktní malířství nebo konceptuální umění je často revolučnější než realistické dílo. Přestože „abstrakce“ věrně nezachycuje konkrétní situaci, přesto může do konkrétní situace promlouvat. Ve srovnání s ní nemusí mít revoluční nebo protestní píseň vůbec žádný revoluční či politický potenciál, nenarušuje-li vztát významové stereotypy.

53 KAREL KOSÍK, *Naše nynější krize*, in: Týž, *Století Markéty Samsové*, Praha 1993, s. 31.

stavů. S časovým zpožděním hlouběji zasahuje do struktury vědomí a do struktury sociální reality. Oproti tomu politická akce má reálnou a téměř okamžitou působnost v sociální realitě. Rozdíl mezi nimi lze nakonec shledávat v rozličnostech intencí. Kulturní akce docela dobře může postrádat plán či záměr. Když skladatel píše symfonii, její sepsání je sice někdy neseno prvoplánovou intencí, mající třeba i explicitní politický obsah. To ale neznamená, že je tato symfonie obdařena větší političností než symfonie, která explicitní politický obsah postrádá. Nejpolitičtější a nejrevolučnější jsou podle Kosíka výtvoři, jež nevznikly se záměrem „být politickými“ či „být revolučními“, přestože ve výsledku byly politické a revoluční, neboť radikálně přetvořily noetickou „základnu“: naše vnímání prostoru a času, naše představy o hudbě apod.⁵⁴

Je třeba dodat, že Kosík nepřipisuje bytostnou političnost jakémukoli kulturnímu výtvoři, ale jen tomu obdařenému epistemickou hodnotou. Touto hodnotou se vyznačují výtvoři, odhalující pravdu o člověku a o sociální realitě. Kosík je zjevně toho názoru, že se jedná o hodnotu, která je univerzální, jelikož překračuje partikulární zájmy, jež vyrůstají ze zcela konkrétních sociálních a ekonomických podmínek jednotlivců a skupin, tzn. jelikož překračuje svoji sociální a ekonomickou podmíněnost. Epistemická hodnota přitom může získat politickou valenci – zcela v duchu biblického: „Poznáte pravdu a pravda vás učiní svobodnými“ (J 8,32). Kosík tedy takto staví na hlavu Gramscioho rozlišení tradičního a organického intelektuála. Tradiční intelektuál, kterému jde primárně o pravdu, totiž ve výsledku může být mnohem více organickým intelektuálem, než jakým je domněle organický intelektuál, pro kterého je leckdy příznačné, že ve své uvědomělosti je ve skutečnosti neuvědomělý.

Dílo a artefakt

Prozatím jsme dospěli ke zjištění, že bytostná političnost kulturních výtvořů souvisí s jejich epistemickou hodnotou. Kosík považuje výtvoři obdařené epistemickou hodnotou za díla a odstiňuje je od artefaktů. Rozdíl díla a artefaktu je tak naprosto

54 Václav Zykmond, estetik a umělec uvažující o podstatě realistického umění, považuje za nutné rozlišit „nevědomý proces“ tvorby, který je zároveň „nejvyšší uvědomělostí“, od „uvědomělého procesu“, který je „nevědomělostí“, neboť ústí ve „schematismus“, „plochosť“ a „uměleckou sterilitu“: VÁCLAV ZYKMUND, *K současným diskuzím o socialistickém realismu a ještě jiných věcech*, in: *Z dějin českého myšlení o literatuře*, díl 2: 1948–1958, Praha 2002, s. 332–339, s. 336. Zykmond rovněž varuje před ztotožňováním umělecké a politické akce („Nelze ztotožňovat umění a politiku.“). Umělecká akce představuje „specifický poznávací proces“, v němž jde o „nekonečný počet interpretací života uměleckým dílem“ (s. 336).

zásadní pro materialistickou teorii kultury. Proto bude nezbytné se na něj zaměřit. V Kosíkově textu z počátku 90. let se nachází toto stručné vysvětlení tohoto rozdílu: artefakty jsou předměty, které „jsou s poměry svázány natolik, že odumírají spolu s nimi“. Jsou sociálně a dobově podmíněné v té míře, že změna sociálních poměrů neboli sociálního kontextu je znehodnocuje. Jinak je tomu v případě díla, které „poměry překračuje a objevuje ve skutečnosti něco podstatného, co ještě nebylo vysloveno a co ony poměry přežívá“.⁵⁵ I když je dílo spjato se sociálními poměry, ve kterých vzniklo, neústí změna poměrů v devaluaci díla. Hodnota, díky níž přetrvává a jež je příznakem jeho autonomie, je totiž epistemického charakteru. Dílo zprostředkovává poznání podstatných rysů sociální reality.

Kosík dává ilustrativní příklad Dostojevského románů. Je zajisté oprávněné interpretovat je jako kritickou reakci na sociální poměry v carském Rusku. Vyjadřovaly kritiku carismu, a potud jim byl vlastní politický náboj. Upřednostníme-li toto čtení, výrazně omezíme jejich výpovědní hodnotu. Neboť se zánikem carismu pozbyla na platnosti kritika carismu a mizí její politická brizance. Romány by pak měly výlučně hodnotu historického dokumentu. Zpravovaly by nás o tom, jaké sociální poměry panovaly v carském Rusku v 19. století a jak vypadala jejich kritika. Ale skutečnost, že nás stále oslovují, a to nikoli jako historické dokumenty, je známkou toho, že se v nich odhalují podstatné rysy sociální reality a existence člověka. Kosík říká: „Fenomén carismu v určitém okamžiku vyjevuje některé fenomény lidské existence.“⁵⁶ Tyto fenomény Dostojevský ve svých románech a povídkách dokázal geniálně zachytit. Přestože reagoval na carismus, současně „objevoval lidskou existenci“.⁵⁷ Potud jeho románům kromě historické hodnoty náleží také epistemická hodnota.⁵⁸

Můžeme shrnout, že podle Kosíka je každé dílo nebo artefakt spjato se sociálními poměry, jelikož „funkci svědectví či dokumentu plní každý kulturní

55 KAREL KOSÍK, *Předpotopní úvahy*, Praha 1997, s. 16.

56 KAREL KOSÍK, *Filozofia y politika. Diálogo con Fernando de Valenzuela*, Claves de razón práctica 34/1993, s. 54–60, s. 56. Opírám se o strojepis české, dosud nepublikované verze rozhovoru.

57 K. KOSÍK, *Filozofia y politika*, s. 56.

58 Kosík ilustruje v 60. letech ten samý bod na příkladu Machiavelliho: „Kdyby ‚opravdová velikost‘ Machiavelliho spočívala v tom, že shrnoval reálné požadavky jedné společnosti (Itálie) a jedné doby (šestnáctého století), stěží bychom vysvětlili zájem jiné společnosti a jiné doby o dílo slavného Florentána, a Gramsciho poznámky o ‚Vladaři‘ bychom museli chápat jako záležitost italského dějepisce. Ve skutečnosti je Gramsci přitahován Machiavellim především proto, že oba rozmýšlejí problém společný mnoha dobám a mnoha společnostem.“ Srov. VÁCLAV JENÍK, *Gramsciho poznámky o Machiavellim*, Plamen 1967, č. 6, s. 123–125. Jméno „Václav Jeník“ je Kosíkův pseudonym.

výtvor⁵⁹. Je možné na ně pohlížet jako na historický dokument. Díla nadto mají epistemickou hodnotu, související s tím, že odkrývají pravdu. Epistemická hodnota je zdrojem generování a destruování významových struktur spjatých s noetickou „základnou“. Tuto schopnost generovat či destruovat významové struktury artefakty postrádají. Vezměme například starou minci nebo bankovku. S přechodem od konstituční monarchie k republice přestala sloužit jako platidlo, a vytratila se tak její hodnota a účel. Napříště slouží buď jako dokument zašlé doby, nebo jako sběratelský kus.

Má-li dílo – na rozdíl od artefaktu – epistemickou hodnotu, znamená to, že je otevřené pro opakované aktualizace, tzn. pro „konkretizaci“. Epistemická hodnota činí z díla něco jedinečného. Jestliže je dílo jedinečné, plyne odtud podle Kosíka, že je opakovatelné. Ve srovnání s ním je artefakt jedinečný ze zcela jiného důvodu. Je jedinečný proto, že jej nelze opakovaně aktualizovat neboli „konkretizovat“. Zatímco dílu je vlastní „pravá“ jedinečnost, artefaktu náleží jedinečnost „špatná“, kdy „pravá“ jedinečnost souvisí se „schopností konkretizace a přežívání“ díla.⁶⁰ Tato myšlenka je v rozporu s našimi běžnými intuicemi. Intuitivně se kloníme spíše k náhledu, že jedinečnost se neslučuje s opakovatelností. Sériově vyráběné předměty nepovažujeme za díla, ale za artefakty. Jsou to průmyslové realizace či exempláře jednoho a téhož typu. V našich očích je však dílo něco jedinečného ve smyslu „neopakovatelného“. Ačkoli uznáme, že ten či onen obraz lze po libosti reprodukovat, přesto se domníváme, že jako typ je čímsi jedinečným. Je originálem, od kterého lze pouhým okem nebo chemickým rozbořem odlišit kopii a falzum. V rozporu s naší běžnou intuicí spatřuje Kosík pravou jedinečnost díla v opakovatelnosti. Jako typ není dílo ničím jedinečným, co by nebylo možné opakovat. Musíme proto objasnit, co se u něj skrývá pod označeními „jedinečnost“ a „opakování“.

Dílo je pro Kosíka významová struktura, která je dynamická a nestálá. Její proměnlivost je důsledkem vzájemného působení části a celku. Jestliže se mění širší kontext, jehož je dílo součástí, může se změnit jeho význam a způsob, jakým je napříště recipováno. V nových souvislostech nabývá nových významů. Ale působení, a to je pointa Kosíkova argumentu, může vzejít také z dílčí struktury samé a promítnout se do „totální významové struktury“. V obou případech se přitom jedná o opakování neboli „konkretizaci“: nové souvislosti propůjčí nové význa-

59 KAREL KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, Praha 1966, s. 96: „Umělecké a myslitelské dílo je vždy spjato se svou dobou, vychází z ní a reaguje na ni, ale není nikdy pouhým svědectvím o ní, protože jinak by muselo ztratit platnost spolu se zánikem podmínek svého vzniku.“

60 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 96.

my dílčím strukturám, a právě tak dílčí struktury se mohou podílet na vytvoření nového kontextu. Z řečeného je patrné, že opakováním se míní něco jiného než technická reprodukce, o níž Walter Benjamin prohlašuje, že zbavila umělecká díla jejich „aury“.

Opakování či „konkretizace“ je z tohoto úhlu pohledu modus časovosti díla. Je sice pravdou, že dílo stejně jako artefakt existuje v čase. Nicméně je pro něj příznačná také časovost, což je něco jiného než existence v čase. Artefakt, například secesní stůl, existuje v čase. „Stárne“, mění se, stává se omšelým apod. Co se na něm nemění, je jeho význam. Proto nám leccos sděluje například o bytové či stolovací kultuře té či oné doby. Postrádá však časovost, která by mu příslušela, kdyby šlo jeho význam opakovat neboli „konkretizovat“, tzn. pokud by se podílel na tvorbě nových významů. Dílo „stárne“, ale kdykoli je možné je „konkretizací“ oživit, čímž „dostává (...) významy, o nichž nemůžeme vždy s plným vědomím říci, že právě je autor zamýšlel“.⁶¹ To z něj dělá něco nadčasového.⁶²

Srovnáme Kosíkovo chápání díla se dvěma stanovisky: jednak s názory Waltera Benjamina ohledně ztráty jedinečnosti díla v epoše technické reprodukovatelnosti, jednak s pohledem Hannah Arendtové na jedinečnost díla ve vztahu k jeho funkcím, které s ním jsou spojovány.

Walter Benjamin v eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* staví proti sobě jedinečnost a reprodukovatelnost díla.⁶³ Konstatuje, že jedinečnost uměleckého díla byla od nepaměti v ohrožení následkem rozvoje stále důmyslnějších technik kopírování: ražení, lití, leptání, dřevorytu, a později reprodukčních vynálezů, jako je litografie, knihtisk, fotografie, film či gramofon. Technická reprodukovatelnost vedla k zbavení díla jeho jedinečnosti. Jedinečnost u Benjamina souvisí s „aurou“. „Aura“ standardizuje to, co je jedinečné tím, že je váže na určité místo a na přítomný okamžik; tím je imunizuje vůči

61 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 97. Tvrzení, že dílo „dostává významy“, přitom nesmíme chápat v tom smyslu, že by o sobě bylo prosto významů a že by mu je vždy jen propůjčoval recipient. Musíme mít na paměti, že vědomí recipienta je určeno specifickým „viděním světa“ neboli „světonázorem“, který není subjektivní, ale transsubjektivní. To znamená, že nejde o to, jak ten či onen recipient „lokalizuje“ dílo uvnitř významové struktury, nýbrž mnohem spíše o to, že možné „tahy“ čili variabilita „lokalizací“ je vymezena převládající významovou strukturou, tzn. specifickým viděním světa.

62 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 98. Kosík lapidárně říká: „Nadčasovost díla je v jeho časovosti.“

63 WALTER BENJAMIN, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Týž, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

opakování ve smyslu „reprodukování“.⁶⁴ Ale vazba na „zde“ a „nyní“ se postupem času rozvolnila, až se nadobro vytratila: „Katedrála opouští své místo, aby našla umístění v pracovně milovníka umění.“⁶⁵ Nutno dodat, že vyvanutí „aury“ mělo v Benjaminově pohledu vesměs pozitivní důsledky. Učinilo umělecká díla přístupnějšími, rozšířilo možnosti estetického vnímání a nakonec očistilo díla od jejich rituální či kultické funkce, která jim byla tradičně připisována.⁶⁶

Kosík uvažuje jinak než Benjamin. U Benjaminova jedinečnost souvisí s „aurou“, která zakládá rozlišení mezi originálem a kopií, neboť typ má v případě uměleckého díla vždy jen jednu realizaci. Vzniknou-li další, jsou to reprodukce. U Kosíka jedinečnost souvisí s významem, resp. s epistemickou hodnotou. Jen díky ní lze dílo znovu a znovu opakovat. Opakování však nespočívá v technické reprodukci, ale výlučně v „konkretizaci“. Přestože v technické reprodukci se vytrácí jedinečnost materiálního předmětu „zde“ a „nyní“, neboť se nachází na mnoha místech a v různých časových okamžicích, nemusí se ani v reprodukci, máme-li na zřeteli výlučně epistemickou hodnotu, vytrátit jedinečnost významové struktury. Použijeme-li Benjaminových slov, milovník umění může ve své pracovně tuto jedinečnost katedrály zakusit stejně, jako když stojí před ní.

Jinou pozicí je stanovisko Hannah Arendtové. V eseji *Krise kultury* Arendtová obhajuje ideál naprosté autonomie uměleckého díla. Chápe ji jako odpoutanost od jakékoli funkcionality, přestože připouští, že dílo za jistých okolností plní kultickou, rituální nebo politickou funkci. To ji přivádí k formulaci mimospolečenského kritéria vyčleňujícího umělecká díla ze souboru artefaktů. Domnívá se, že tímto kritériem je nadčasovost: „Kulturním předmětem se může stát jen to, co je s to přetrvat staletí.“⁶⁷ Nadčasovost je pro ni příznakem světskosti. To, co z pouhého artefaktu činí dílo, „se měří schopností odolat životnímu procesu a stát se trvalou součástí světa“.⁶⁸ Dílo může odolávat „stárnutí“, příznačným pro existenci v čase, a překračovat poměry. To je ale možné jenom z toho důvodu, že dílo je oproštěno od jakékoli funkce, která by ho vážala na konkrétní „zde“ a „nyní“.

64 W. BENJAMIN, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 21, 29.

65 W. BENJAMIN, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 19–20.

66 W. BENJAMIN, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 22.

67 HANNAH ARENDTOVÁ, *Krise kultury*, in: Táž, *Krise kultury*, Praha 1994, s. 127.

68 H. ARENDTOVÁ, *Krise kultury*, s. 130. Argument, který předkládá ve prospěch světskosti, zní takto: Jelikož kulturní předmět, například katedrála, překračuje konečnou lidskou existenci, transcenduje také lidské potřeby, které jsou příznakem konečnosti. Je tudíž osvobozena od zvláštních účelů a funkcí, které by s ní snad mohly být spojovány. Ačkoli krása katedrály překračuje „rovinu potřeb a funkcí“, uzavírá Arendtová, „nikdy netranscenduje svět, i kdyby byl obsah náboženský“: H. ARENDTOVÁ, *Krise kultury*, s. 133.

Nemá tudíž užitnou či směnnou hodnotu, neslouží primárně pro pobavení nebo poučení, nepojí se s ním politické intence a není ani „nástrojem ke společenskému vzestupu“.⁶⁹ Arendtová píše: „Předmět je kulturní, pokud je schopen přetrvat; trvalost je pravým opakem fungování a funkčnosti, kvůli níž předmět vždy znovu mizí z fenomenálního světa tím, že je užíván a využíván.“⁷⁰ Dílo je pro ni prvotně objektem rozjímání a kontemplace. To znamená, že autonomie díla souvisí čistě s jeho epistemickou hodnotou.

Kosík chápe autonomii díla podobně jako Arendtová, neboť ji spojuje s epistemickou hodnotou. Na rozdíl od ní se však nedomnívá, že by autonomie díla byla v rozporu s jeho političností. Dílo je podle něj bytostně politické. I když tedy spolu s Arendtovou připustíme, že dílo je nezávislé na té či oné funkci a na určité lidské potřebě, neplyne odtud, že je nezávislé na existenci člověka jako takového. Opakování či „konkretizace“ díla předpokládá přispění konkrétního člověka „zde“ a „nyní“. Tudíž dílo není autonomní v tom smyslu, že by se vznášelo v jakémsi sociálním vakuu. Je součástí sociální reality a v ní (nikoli nutně z ní) je vždy také vykládáno. Tento výklad může mít vposled politické vyznění, například když naruší panující noetickou či ideologickou vazbu. Kosík k tomu podotýká: „Působení uměleckého díla není fyzikální vlastností předmětů, knih, obrazů, soch jako přirozených nebo opracovaných objektů, nýbrž je specifickým způsobem existence díla jako společensko-lidské skutečnosti. Dílo žije [...] totalizací, tj. oživováním. Život díla nevyplývá z autonomní existence díla, nýbrž ze vzájemné interakce díla a lidstva.“⁷¹

69 H. ARENDTOVÁ, *Krise kultury*, s. 126: „Jakmile se nesmrtelná díla minulosti stala předmětem společenské či individuální vytříbenosti a postavení, které se s ní spojovalo, pak tato díla ztratila důležitou a elementární hodnotu, schopnost čtenáře či diváka se zmocnit a vést ho staletími.“ Jak patrně, Arendtová přece jen uměleckému dílu přiznává jakousi minimální, reziduální funkci, která zbývá, když si odmyslíme všechny účely, jimž by dílo mohlo sloužit. Touto funkcí je orientovat člověka ve světě skrze poznání a rozumění.

70 H. ARENDTOVÁ, *Krise kultury*, s. 132. Arendtová dodává: „To, že umění musí být funkční, že katedrály jsou k tomu, aby uspokojovaly náboženskou potřebu společnosti, že se obraz rodí z potřeby malíře vyjádřit sebe sama, že se divák na obraz dívá, aby se vzdělal – všechny tyto představy tak postrádají spojitost s uměním a jsou historicky tak nové, že je nasnadě odmítnout je prostě jako moderní předsudky. Katedrály se stavěly *ad maiorem gloriam Dei*; zatímco jako budovy jistě sloužily potřebám společnosti, jejich vypracovanou krásu nelze nikdy vysvětlit jen těmito potřebami; těm přece může stejně dobře sloužit jiná budova. Krása katedrál transcendovala veškeré potřeby a dovolila jim přetrvávat staletí.“ (s. 133)

71 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 97.

Odraz a konstituce reality

Rozlišení díla a artefaktu Kosíkovi slouží jednak k tomu, aby vzdoroval explanačnímu redukcionismu, jednak k revizi tradiční teorie odrazu. Explanační redukcionismus má různé podoby. Kosíka zajímá především ekonomismus a sociologismus (ačkoliv bere v potaz také naturalismus). Sociologismus „zkoumá historickospolečenskou genezi, působení a ohlas díla“, resp. jeho „biografický a biograficko-sociální charakter“, zatímco ekonomismus hledá jednosměrné kauzální působení rozvíjejících se výrobních sil a proměňujících se ekonomické struktury na kulturní výtvoř. ⁷² Ať tak či onak, sledují tentýž cíl: vysvětlit kulturní výtvoř jejich rozložením na jednodušší prvky, u nichž se následně prokáže, že jsou podmíněné sociálními nebo ekonomickými poměry.

Jakmile přijmeme rozlišení díla a artefaktu, můžeme souhlasit s ekonomickou a sociální podmíněností kulturních výtvoř, aniž bychom přijali jako opodstatněný nárok, že se tak dostatečně vysvětluje povaha děl. Jejich univerzální platnost související s epistemickou hodnotou není beze zbytku explanačně redukovatelná na podmínky jejich geneze. Hlavní nedostatek explanačního redukcionismu přitom nespočívá v tom, že se „obrací k poměrům, okolnostem, podmínkám, aby vysvětlil kulturu“, neboť tento postup má podle Kosíka své oprávnění. Slabinou je spíše to, že „nechápe význam poměrů o sobě ani význam poměrů ve vztahu ke kultuře“. ⁷³ To, jaký mají ekonomické a sociální poměry význam, resp. jaký mají vztah ke kulturním výtvořům, je totiž pochopitelné, když se vezme v potaz, že dílo se spolupodílí na utváření poměrů, a to včetně těch, kterými je podmíněno.

Tato okolnost dovoluje revidovat teorii odrazu. ⁷⁴ Když zpochybníme všeobecnou působnost explanačního redukcionismu, tzn. redukcí platnosti díla na jeho genezi, bude pro nás stejnou měrou nepřijatelné pokládat význam díla za něco, co se vyčerpává odrazem sociální reality. Budeme se naopak přiklánět k domněnce, že dílo spolukonstituuje realitu, jíž je součástí. Dříve než se zaměřím na tvrzení, podle kterého dílo nejen odráží, ale i konstituuje realitu, připomenu, co přesně Kosík rozumí „realitou“. Běžně se o realitě uvažuje v souvislosti s prostorovočasovými objekty, událostmi a procesy. Sociální realita kromě „materiálně smyslového světa“ zahrnuje ještě „společenské vztahy a instituce“ nebo „ideje, představy, emoce, lidské vlastnosti a příslušné lidské smysly“. ⁷⁵ To, co dělá z reality sociální

72 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 95.

73 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 91.

74 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 94.

75 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 86.

realitu, jsou tedy významy, jež jsou objektivní stejně jako prostoročasové objekty nebo procesy, v nichž získávají svoji materializaci.

Stoupenci teorie odrazu prohlašují, že umělecké dílo odráží sociální realitu.⁷⁶ Odráží ji například už jen volbou námětu či žánru, symbolikou, konstrukcí dějové linky, výrazovými prostředky nebo užitým jazykem. Jak uvádí Kosík: „Umělecké dílo (...) je složitou strukturou, strukturovaným celkem, v němž jsou v dialektické jednotě spojeny různorodé elementy: ideové, tematické, kompoziční, jazykové.“⁷⁷ Souhrou všech těchto prvků je vyjádřen význam. Kosík však považuje teorii odrazu za nedostatečnou a má pro to následující důvod: Jestliže dílo výlučně odráží realitu, pak ji nemůže obohatit o nové významy. I když vyjadřuje nové obsahy, jedná se v pohledu teorie odrazu o obsahy pocházející ze sociální reality, která se v čase mění. Údajně je to realita, co má podíl na konstituci díla, poněvadž mu dodává obsah a poskytuje vodítka pro jeho zformování. Je-li tomu tak, že dílo neobohacuje realitu o nové významy a že ve skutečnosti realita obsahově obohacuje dílo, nemůže nastat situace, kdy dílo tuto realitu zevnitř promění, například přetvořením vžitých představ o tom, co je a co není realita. Avšak mnohé příklady podle Kosíka dokládají, že existují nebo existovala díla, která zásadním způsobem přetvořila noetickou „základnu“ a zprostředkovaně i sociální realitu, neboť ji obohatila o nové významy. Tím, že dílo přetvořilo určité ideje a představy, rozšířilo emoční rejstříky a rozvinulo naše smysly, zprostředkovaně ovlivnilo podobu společenských vztahů a institucí. Odtud Kosíkovi plyne, že dílo realitu pouze neodráží.⁷⁸

76 Stoupenci realismu se rozcházejí v otázce, zdali odraz znamená věrnou nápodobu, nebo jestli zahrnuje kritickou distanci. Čelným zastáncem kritického realismu byl György Lukács. Podle něj je realismus pro umění zcela určující. Zaručuje, že dílo je obsahově ukotveno v sociální realitě. Lukács tuto svou domněnku shrnul slovy: „Realismus vždycky vyrůstá z problémů, které před nás staví život.“ A. J. LIEHM, *Rozhovor*, Praha 1966, s. 96. Lukács se, jak známo, stavěl odmítavě k dílu Franze Kafky nebo Jamese Joyce, kteří mu ztělesňovali úpadkové tendence v umění, která souvisela s odklonem od realismu. Ten byl podle něj příznakem úpadku buržoazní kultury a vůbec kapitalismu. Vypráví se však následující příběh: Po neúspěchu maďarského povstání roku 1956, během kterého Lukács zastával politickou funkci ministra kultury, byl Lukács spolu s Imre Nagyem a s dalšími členy maďarské vlády deportován Sověty do Rumunska a zde uvězněna a vyslýchán, přičemž jen o vlasek unikl popravě. Po prožitých útrapách měl Lukács údajně v rozhovoru se svojí ženou prohlásit: „Kafka byl přece jen realista.“ – FRITZ J. RADDATZ, *Georg Lukács. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1972, s. 172.

77 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 94.

78 Proto nelze podle Kosíka předem říci, co je či není realismus. Umělecké dílo může proměnit naše rozumění tomu, co je to realita. Jeho postoje se potud blíží k stanovisku, které hájí ROGER GARAUDY, *Realismus bez břehů*, Praha 1964.

Vnucuje se ale otázka: V jakém ohledu dílo konstituuje realitu? O konstituci se ve filozofických diskusích obvykle uvažuje v souvislosti s principem individuace.⁷⁹ Uvedme nejprve pár příkladů. Dům je konstituován cihlami, které jej individualizují a odlišují od jiných domů. Stokoruna v mé kapse je konstituována kusem potištěného papíru. Hrnek na psacím stole je konstituován kusem vypálené a glazurované hlíny. To znamená, že dům, stokoruna a hrnek jsou konstituovány materiálně – cihlami, hlínou a papírem. Zdá se však, že materiálnost není postačující podmínkou k tomu, aby byly individualizovány kupříkladu peníze. Když provádíme platební příkaz v online bankovníctví, stokoruna není v tomto případě materiálně konstituována potištěným papírem, ale elektrickými impulzy. Stokoruna tedy může být materiálně konstituována jak elektrickými impulzy, tak papírem. Materiální konstituce je tedy nutnou, nikoli však postačující podmínkou individuace.

Podíl na konstituci má také forma. Například cihly jsou určitým způsobem uspořádané a dům jako takový se vyznačuje architektonikou. Zajímavější je případ stokoruny v mé kapse. Ta jistě není stokorunou z toho důvodu, že je kusem potištěného papíru apod. Je zapotřebí formální konstituce, která je dána sociálním kontextem. Tvrdí-li tedy Kosík, že dílo se podílí na konstituci sociální reality, domnívám se, že má na mysli formální konstituci, a ta souvisí s významem.

Co si máme pod formální konstitucí konkrétně představit? Jako odpověď se nabízí jednoduchá úvaha, opírající se o koncepci konkrétní totality. Máme-li předmět, který je konstituován formálně, znamená to, že jeho význam (smysl, účel) je určen formou, přičemž forma může být vnitřní nebo vztahová. Vnitřní forma je dána spolu se souborem vlastností, bez nichž by dům přestal být tím, čím je. Při její specifikaci tak není třeba brát ohled na sociální vlastnosti. Ty přicházejí v potaz, jakmile se pokoušíme určit vztahovou formu. Pak musíme zohlednit jak účel, tak širší kontext, v němž má dům své místo. Vztahová forma potud ztělesňuje strukturu, kde význam částí je určen sociální formou. A totéž platí pro příklad stokoruny. Pokud je kus potištěného papíru stokorunou čili platidlem, nebo ne, závisí na sociální či institucionální formě, jíž je kus papíru součástí. Stejný poukaz je obsažen v Marxově příkladu stroje, který získává svůj význam či sociální statut díky specifické sociální formě.⁸⁰ Jen díky ní o něm mohou platit určitá sociální fakta. Sociální forma, jejíž součástí je peněžní směna,

79 Srov. RYAN WASSERMAN, *Material Constitution*, in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, (ed.) Edward N. Zalta, www.plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/material-constitution/.

80 Srov. KARL MARX, *Námezdní práce a kapitál*, Praha 1949, s. 32–33.

komoditní peníze atd., dává vzniknout sociálnímu faktu, že tento kus papíru je bankovka.

Kosík podobnou úvahu rozvíjí i v opačném směru: od části k celku. Jinak řečeno, dílo se podílí na konstituci sociální formy. Kosík píše: „Život uměleckého díla může být pochopen jako způsob existence *dílčí* významové struktury, která je určitým způsobem integrována do totální významové struktury – společensko-lidské skutečnosti.“⁸¹ Hlavní je myšlenka, že dílo se včleňuje do sociální reality tím, že se stává konstitutivním prvkem sociální formy a spoluurčuje ji. To v důsledku znamená, že obohacuje realitu a že ji potenciálně může zevnitř proměnit.

Bez odpovědi však zůstává otázka, jak dochází k integraci a proměně „totální významové struktury“. Tuto integraci a přetvoření si v prvé řadě nesmíme představovat jako materiální nebo informační zničení, jak o tom píše ruský sémiotik Jurij Lotman. To znamená, že k proměně významové struktury nedochází na způsob pozření myši kočkou. To by byl případ zničení materiální struktury. Ale ani k ní nedochází na způsob překonání jednoho vynálezu jiným vynálezem. To by zas byl případ zničení informační struktury.⁸² Integraci a proměnu „totální významové struktury“ si spíše máme představovat jako „konkretizaci“ dílčí významové struktury. Uvažme například Malevičův obraz *Odpočinek (Společensví*

81 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 98. Jinde Kosík poznamenává, že díla „vytvářejí jako *dokonalá umělecká díla* skutečnost, která přetrvává historicitu světa antiky, středověku a renesance“ (s. 89). V pozdějších textech z 90. let ustupuje do pozadí kreativita umělce a jeho podíl na konstituování sociální reality. Umělec je postaven do role pouhého „písaře“, který „zaznamenává řeč barev, tónů, slov a příběhů, kovu, kamene, hlíny, probouzí k životu jejich dřímající možnosti a oslavuje jejich osvobozující, zakladatelskou moc. Vyprošťuje je ze zapomenutí, zastřenosti, zkrslující běžnosti a vytváří pro ně prostor, aby *samy* mluvily: barevností, zvucností, rytmem, zpěvností, dramatickostí, leskem, típytem, temnotou, křehkostí i tvrdostí, a tak vyjevovaly tajemství skutečnosti.“ – K. KOSÍK, *Předpotopní úvahy*, s. 16. Umělec nic nevytváří, ale pouze zaznamenává, jak k němu promlouvají předměty, které opracovává či s nimiž pracuje, resp. nechává je promluvit, vytváří prostor, aby promluvily. Ani umělecké dílo jako takové nepromlouvá, nýbrž je médiem či prostorem umožňujícím, aby promluvila realita sama, resp. se odhalilo „tajemství skutečnosti“. Až odhalení „tajemství skutečnosti“ probouzí v člověku „osvobozující“ a „zakladatelskou“ moc. I v pozdních textech zůstává přítomný moment emancipace či revoluce, přestože to, co se nyní označuje jako „zakladatelská moc“, Kosík dříve označil jako „revoluční praxi“. Přesto v pozdních textech dochází k posunu. Předpokladem emancipace a revoluce je kvietismus: naslouchání tomu, jak k nám promlouvá realita sama. Kosík se zjevně nechává inspirovat pozdním Heideggerem. Srov. MARTIN HEIDEGGER, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016.

82 J. LOTMAN, *Kultura jako subjekt a objekt sebe sama*, s. 10. Lotman ve shodě s Kosíkem pokládá za význačnou vlastnost kultury její schopnost produkovat nové významy. Generování významů je podle Lotmana „schopnost (...) vydávat při ‚výstupu‘ netriviální nové texty“ – JURIJ LOTMAN, *Kultura a exploze*, Brno 2013, s. 9.

s *cylindry*) z roku 1908. Materiálně ani informačně neničí Seuratův obraz *Nedělní odpoledne* z roku 1884. Jen narušuje či pozměňuje významovou strukturu, do níž toto dílo bylo dosud zasazeno. Přetvoření stávající významové struktury ovlivňuje, jak Seuratův obraz bude chápán a vykládán. Je přitom důležité mít na paměti, že proměna širší významové souvislosti se neodehrává sama sebou, prostým opakováním významového prvku. Má-li dílčí významová struktura obohatit realitu, nestačí, aby byla přijata v té podobě, v jaké ji autor či autorka vytvořili a zamýšleli. To, co podněcuje kulturní dynamiku, spočívá podle Kosíka v adaptaci, ignorující dřívější funkci či užití dílčí významové struktury v rámci původních souvislostí, resp. nedbající dřívějších způsobů vnímání (hudebním příkladem, o němž jsem se výše zmínil, je polystylismus nebo metahudba). Kosík k tomu poznamenává: „Vytváření totality jako významové struktury je tedy současně procesem, v němž se reálně vytváří objektivní obsah a význam všech jejích prvků a částí.“⁸³ Jestliže se dílčího prvku použije v nové souvislosti odlišně, pak se mění původní význam použitého prvku a zároveň může dojít k proměně celkového charakteru existující významové souvislosti.

Vrátíme-li se k výchozímu bodu naší nynější úvahy, je možné bez potíží propojit kritiku explanačního redukcionismu s revizí teorie odrazu. Dílo není, jak zněl Kosíkův argument, explanačně redukovatelné na sociální či ekonomické poměry, protože jinak by muselo ztratit svoji platnost se zánikem poměrů, k čemuž nedochází. Dílo poměry překračuje. Zásahu na tom má epistemická hodnota. Explanační redukcionismus mlčky přijímá předpoklad, podle kterého dílo a poměry jsou vůči sobě vnější, a že tedy mezi nimi panuje jednostranný kauzální vztah: poměry kauzálně ovlivňují dílo, stejně jako sociální bytí kauzálně ovlivňuje vědomí. Kosík zpochybňuje platnost tohoto předpokladu, když zdůrazňuje, že dílo je vždy nedílnou součástí poměrů a že je s to je zároveň překračovat a stávat se součástí nových poměrů: „Umělecké dílo je integrální součást společenské skutečnosti, element výstavby této skutečnosti a projev společensko-duchovní produkce člověka.“⁸⁴

83 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 41.

84 K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 95. Umělecké dílo se musí zkoumat „jako významová struktura, jejíž konkrétnost spočívá v její existenci jako momentu společenské skutečnosti“.

Epistemická hodnota a typizace

Jedním z důležitých momentů Kosíkovy argumentace je pojem *epistemické hodnoty*. Proto je načase se na něj zaměřit a položit si otázku, co se podílí na jejím utváření. Kosík se touto otázkou zabývá v esejích ze 60. let a z počátku 90. let. Často v nich zdůrazňuje, že dílu náleží epistemická hodnota, když odhaluje „podstatné momenty lidské existence“, přičemž těmito momenty jsou: absurdita, strach ze smrti, tragično, komično apod.⁸⁵ Dotyčné momenty jsou nerozlučně spjaty se zkušeností. Proto se Kosík domnívá, že epistemická hodnota vzniká v důsledku transformace této zkušenosti. A podle něj transformace spočívá v typizaci.

Instruktivní jsou v tomto ohledu Kosíkovy repliky z rozhovoru pocházejícím z počátku 90. let. V jedné Kosík říká, že kultura je „schopnost, mohutnost či moc přeměňovat zkušenost utrpení, pronásledování, vyobcování, zoufání, zklamání, selhání v něco jiného, povzbuzujícího a radostného“.⁸⁶ A dodává, že kultura je „schopnost proměny, kdy se na zklamání, selhání nebo pronásledování odpovídá nikoli novým pronásledováním, novým selháním a novým zklamáním, nýbrž pokusem toto protpřené, toto ukřivdění, toto bezpráví proměnit v právo/pravdu, v radost, v něco rozdávačného, co člověka povznáší“.⁸⁷ Ve stejném duchu pak v jiném textu pocházejícím z téže doby píše, že „kultura je záračná proměna, která umí změnit utrpení na radost, ponižování a ústrky na rozdávačnou laskavost, pronásledování a útlak ve věrnost svobodě pro všechny. Kultura je průlom, v němž se ruší monopolní nadvláda bezprostřední žádostivosti, peněz, zlata, trhu, síly a násilnictví, odsunuje se naléhavost právě stávajícího a faktického, a otvírá se nová dimenze času i prostoru i nová podoba pohybu.“⁸⁸

Tyto úryvky na pozadí rozdílů mezi kulturní a politickou akcí objasňují, v čem spočívá transformace či typizace. Kosík tvrdí, že v politické oblasti dochází ke kumulaci zkušeností, jež nakonec mohou vyústit v politickou akci a to zcela v duchu starozákonního rčení: „Oko za oko, zub za zub.“ Pronásledování nebo genocida mohou vést k novému pronásledování a genocidě. Jenom výjimečně k tomu v dějinách nedocházelo. Kulturní akce však podle něj má tu moc přerušit sérii násilí a příkoří, v důsledku čehož pronásledování a genocida nevedou k novému pronásledování a genocidě. Tato akce záleží v přetavení individuální zkušenosti

85 A. J. LIEHM, *Generace*, s. 324

86 K. KOSÍK, *Filozofia y politika*, s. 55.

87 K. KOSÍK, *Filozofia y politika*, s. 55.

88 K. KOSÍK, *Století Markéty Samsové*, s. 9.

člověka v univerzální zkušenost lidstva. Typizační zkušenosti se postihuje podstatný rys sociální reality a lidské existence, který na úrovni individuální může zůstat zastřen, protože je například překryt potřebou podat svědectví o prodělaném individuálním utrpení. Typizovaná je taková zkušenost, kterou v principu může prodělat kterýkoli člověk, aniž by se cokoli ztratilo na síle původního prožitku. Proto může dílo silně rezonovat v někom, kdo ji reálně neprodělal. To, co se tedy v typizační ruší, je individuálnost zkušenosti, která ponouká k politické akci a odplatě (samozřejmě se může také jednat o kolektivní zkušenost; kolektivní zkušenost totiž ještě není univerzální či typizovanou zkušeností). Skrze typizační je dílo obdařeno epistemickou hodnotou.

Příkladem typizování zkušenosti jsou svědectví těch, kdo přežili holocaust. Je v nich patrné napětí mezi politickou a kulturní akcí, mezi odplatou či resentimentem na jedné straně a snahou zpracovat traumatickou zkušenost na straně druhé. Napětí se někdy stupňuje v odkazech na starozákonní pojetí odplaty, jindy slábne s poukazy na novozákonní přikázání lásky a zcela nové pojetí principu odplaty.⁸⁹ Trpitelé pak nepožadují odplatu a upouštějí od uvažování charakteristické pro politickou akci. A přesně to je okamžik, kdy se podle Kosíka začíná uplatňovat „moc imaginace, tvořivosti“ a kdy se člověk povznáší a osvobozuje: „Kultura je akt, který protřpěné a zlé a bolestivé proměňuje a povyšuje radost, v útěchu a potěchu.“⁹⁰ Nejenže kultura povznáší a přináší potěchu. Kultura také osvobozuje, přispívá-li k vnitřní proměně, jak činí zřejmým Kosík v následující pasáži: „Kultura je zázračná proměna, ‚die Verwandlung‘ Händelova *Mesiáše* (we shall all be changed‘), která je schopna přeměnit zlobu, ponižování, zklamání v něco jiného, pře-konávajícího, v rozdávačnost a prosluněnost laskavosti, humoru, porozumění, účasti.“⁹¹ V narážce na Händelovu árii *The Trumpet shall sound*, která je zhudebněním Pavlova 1. listu Korintským „všichni budeme proměněni“ (15,51), Kosík odhaluje další stránku emancipačního a politického působení kultury, které souvisí s recepcí a silou prožitku.⁹²

89 JEAN AMÉRY, *Bez viny a bez trestu. Pokus o zvládnutí nezvládnutelného*, Praha 2011.

90 K. KOSÍK, *Století Markéty Samsové*, s. 165.

91 K. KOSÍK, *Století Markéty Samsové*, s. 165.

92 Klasickým textem je v tomto ohledu Rilkeho báseň nazvaná *Starobylé torzo Apollóna*, v níž básník říká, jak mu při pohledu na torzo Apollóna z něčeho nic blesklo hlavou: „Du muss dein Leben ändern“ – RAINER MARIA RILKE, „...a na obozích smrti jsi viděl stát“, Praha 1990, s. 149. Je třeba říci, že Kosík v pozdních esejích upozorňuje na to, že kulturní výtvoři moderní doby nedokáží v člověku vyvolat natolik silný prožitek, aby od základu změnil jeho život. Jinak řečeno, neexistuje dílo, které by osvobozovalo, a působilo tak politicky.

Závěr: kultura a materialismus

Kosík se ve své teorii kultury zabývá strukturami významu. V jakém smyslu se jedná o materialistickou teorii? V úvahu přicházejí přinejmenším tři možnosti. Podle první je teorie kultury materialistická potud, pokud jsou struktury významu předmětné či materializované, například v kovu, dřevu, plastu, v nervových vzrusech nebo v elektrických impulzech. Materializované významové struktury jsou předmětem studia každé teorie kultury, ať už zkoumá texty, pohřebišťe nebo gobelíny, na jejichž základě se snaží rekonstruovat představy o posmrtném životě, o státním uspořádání nebo o struktuře společnosti. Přívlastek „materialistický“ by v tomto případě byl přebytný a neinformativní. Z diskuse týkající se konstituce vyplynulo, že pro Kosíka není konstituce jen materiální, ale především formální. Je tudíž zřejmé, že materiálnost pro něj znamená ještě něco jiného než jen předmětnost.

Podle druhé možnosti je teorie kultury materialistická z toho důvodu, že významové struktury nejsou „upředeny“ ve vzduchoprázdnu, ale jsou ukotveny v sociální realitě. Odrážejí či reagují na společenské poměry. Mimoto na sebe vzájemně odkazují napříč dějinnými epochami a navzájem se určují. V naznačené interpretaci by tedy materialistická teorie kultury například tvrdila, že jen stěží by například Dostojevského *Bratři Karamazovi* mohli vzniknout ve starořeckých Aténách, nebo Sofoklova *Antigona* v carském Rusku, i když obě díla svébytně postihují tragiku lidské existence. Přívlastek „materialistický“ by v tomto případě byl o něco informativnější. Vyjadřoval by materiální, tzn. sociální a ekonomické podmínky, za nichž vznikají významové struktury. Ale z Kosíkovy polemiky vůči explanačnímu redukcionismu vyplynulo, že tento redukcionismus není vhodná explanační strategie při výkladu děl, přestože je možné ji nejspíš beze zbytku použít na artefakty.

Nabízí se ještě třetí možnost, jak rozumět přívlastku „materiální“. Po mém soudu nejvíce souzní s tím, co Kosík chápe pod označením „materialismus“.⁹³

93 Není bez zajímavosti, že oproti prvnímu vydání *Dialektiky konkrétního* z roku 1963, které obsahuje zmínky o „marxistické filozofii“ nebo „marxismu“, se ve druhém vydání z roku 1965 Kosík uchyluje k výrazům jako „materialistická filozofie“ či „materialismus“. Za tímto posunem stojí spíše konceptuální, nikoli povrchní konjunkturální důvody. Kosík chtěl odlišit marxismus od jádra Marxova učení, a proto zvolil označení „materialismus“, aby je odstínil od pozdějších interpretací a rozvětvené marxistické tradice. Za pozornost rovněž stojí, že podobnou změnu, tzn. ústup od užívání slova „marxismus“ a příklon k termínu „materialismus“, lze vysledovat u stoupenců „frankfurtské školy“, obzvláště v jejich tvorbě pocházející z let emigrace v USA, přičemž v jejich případě se nejspíš jednalo právě o konjunkturální důvody. Srov. MARTIN JAY,

Jde o pokus vysvětlit, jak se významové struktury stávají prvky výstavby sociální reality a jak dochází k tomu, že tuto realitu spolukonstituují. Vychází se přitom z předpokladu, že realita očistěná od významových struktur není sociální, nýbrž přírodní. Jedna z ústředních tezí materialistické teorie kultury je tedy vyslovena v tvrzení, že významy se podílejí na konstituci sociální reality a že vytvářejí trans-subjektivní strukturu lidského vědomí. I když interpretace díla nemůže naprosto opomenout podmínky jeho vzniku, nelze interpretaci omezit na přiřazování „společenských ekvivalentů“ k významovým strukturám.⁹⁴

Kosíkova materialistická teorie kultury představuje pozoruhodný pokus, jak se zbavit pnutí mezi ekonomickou strukturou a kulturou, resp. mezi sociálními podmínkami (genezí) a významy (platností díla), mezi společenským bytím a vědomím. Toto napětí je přítomné v doktríně historického materialismu, což také zavdalo popud k revizím. Jednu takovou revizi představuje Kosíkova teorie kultury. Obecně vzato, rozhodující motivací pro revizi historického materialismu mezi marxisty byla skutečnost, že držíme-li se jeho tradičních formulací, stěží dokážeme vysvětlit některé fenomény. Stačí vzpomenout náboženství. Historický materialismus učí, že s pokrokem výrobních sil dochází ke změně výrobních vztahů a že změna výrobních sil dříve či později vede ke změnám na rovině idejí, představ a přesvědčení. Jedny představy „odumírají“, jiné se naopak rodí či „oživují“. V zemích, kde údajně proběhly revoluční změny, například v Československu po roce 1948, však tato poučka nenašla uplatnění. Náboženství navzdory očekáváním „neodumřelo“ a historický materialismus si s vysvětlením této skutečnosti nedovedl poradit.

To podnítilo řadu marxistů k tomu, aby se zaměřili na studium kultury. Kosík je toho dobrým příkladem. Oprášil nebo navrhl řadu pojmů a pokusil se jejich prostřednictvím vnést více světla do otázek, je-li kultura autonomní, jak přispívá k produkci a reprodukci sociální reality apod. Odmítl přitom, že by změny ve výrobních vztazích nutně vedly ke změnám na rovině idejí, představ či přesvědčení. Když například pohlížíme na přetrvávající fenomén náboženství prizmatem rozlišení díla a artefaktu, odhalí se nám náboženství jako komplexní významová struktura, která ve svébytném idiomu postihuje podstatné momenty lidské existence (byť může zas jiné aspekty zastírat a vytlačovat). Křesťanské náboženství například obsahuje zvěst, jejímž jádrem je konkrétní model lidské existence,

Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950, Los Angeles 1996.

94 O to se snažil Grigorij Plechanov, když chtěl podřízovat „ordo et connexio idearum“ pod „ordo et connexio rerum“ – K. KOSÍK, *Dialektika konkrétního*, s. 92, pozn. 49.

sloužící jako vodítko pro životní orientaci, nehledě na historickou epochu. To je přinejmenším nárok, který je v křesťanství přítomen. A protože odhaluje jisté podstatné stránky existence člověka, překračuje křesťanství poměry, z nichž vyrůstlo, a stává se zdrojem významů, což dokládají církevní dějiny, dějiny umění nebo dějiny filozofie.⁹⁵

Kosík se ve své teorii kultury snažil pochopit skutečnost, že na rovině idejí, představ a přesvědčení může být ve hře dynamika, která se principiálně liší od dynamiky, jíž se vyznačuje rozvoj výrobních sil nebo změna výrobních vztahů. Rozvoj výrobních sil či změny ve struktuře výrobních vztahů totiž nutně nevedou k „odumření“ idejí, představ a přesvědčení. A právě tak generování významů na rovině idejí se může řídit svojí vlastní dynamikou, která nemusí zanechat viditelné stopy ve výrobních vztazích či ve zrychlení vývoje výrobních sil. Sporné je to v případě vědy, která se podle mínění mnoha stoupců konceptu „vědeckotechnické revoluce“ stává rozhodující výrobní silou. Nejenže se oblast významů řídí svojí dynamikou, ale kromě toho mohou mít různé významové struktury svoji vlastní, asynchronní hybnost a stupně zrychlení či zpomalení (například noetické a ideologické světonázory).⁹⁶ Asynchronní dynamika je mimo jiné zodpovědná za to, že v jednom okamžiku mohou vedle sebe koexistovat představy a dokonce světonázory, které si protirečí, přičemž jedno a totéž individuum může přitakávat jak tomu, tak onomu. V racionální rekonstrukci Kosíkovy materialistické teorie kultury jsem se pokusil doložit, že tato dynamika je zodpovědná za bytostnou političnost kultury, přestože existuje předěl mezi kulturní a politickou akcí.⁹⁷

95 Na okraj poznamenejme, že jiný český marxistický filozof, Vitězslav Gardavský, v rámci své revize historického materialismu, k níž je částečně inspirován Kosíkem, očišťuje náboženské představy od jejich „náboženskosti“ a vtiskuje jim ryze sekulární pečeť. Křesťanská zvěst, domnívá se Gardavský, v prvé řadě poskytuje člověku životní orientaci, až druhotně obsahuje sociální nauku s revolučním a politickým nábojem. Srov. IVAN LANDA, *Teologie smrti Boha a marxistický ateismus*, in: *Proměny marxisticko-křesťanského dialogu v Československu*, (edd.) I. Landa, J. Mervart, Praha 2016, s. 243–272.

96 Naznačenou dynamikou se ve své knížce podrobněji zabývá Jurij Lotman. Na jednom místě říká, že dynamika „procesů ve sféře jazyka a politiky či mravnosti a módy představuje různé rychlosti jejich pohybu. A ačkoli rychlejší procesy mohou ty pomalejší urychlovat (...) není jejich dynamika synchronní.“ – J. LÖTMAN, *Kultura a exploze*, s. 24.

97 Tato studii byla podpořena Grantovou agenturou České republiky v rámci projektu GA-16-26686S „Karel Kosík a osudy fenomenologického marxismu ve střední Evropě“. Za podněty a kritické připomínky děkuji Romanu Kandovi, Ondřeji Vojtěchovskému, Janu Rücklovi a anonymním recenzentům.