

kazuje na klasické francouzské autory G. LeBona (koncepce davového chování), G. Tarda (psychologismus, teorie nápodob), E. Durkheima (holismus, koncept solidarity a kolektivního vědomí), M. Halbwachse (kolektivní paměť), G. Batailla (dionýsovský kult, orgiasmus, transgrese). To vše je významně doplněno podněty vycházejícími z psychoanalytické teorie C. G. Junga (kolektivní nevědomí, archetypy) a především Nietzschovy filozofie (vitalismus, idea věčného návratu).

Maffesoliho kniha je dílem, které v mnoha směrech provokuje a zcela jistě stojí za to, aby bylo čteno. Má „styl“, přináší nové myšlenky a podněcuje k přemýšlení. Autorovo poselství je výrazné a jeho hlas nelze v polyfonii dnešní sociologie rozhodně přeslechnout.

Jiří Šubrt

James Elkins: *Proč lidé pláčou před obrazy*

Praha, Academia 2007, 216 s.

„Slzy se nehodí k ironické, postmoderní atmosféře doby,“ (s. 178) píše v závěru své knihy americký historik umění James Elkins. Přesto (nebo právě proto) jsou pro něj slzy tématem nesmírně pozoruhodným – fascinuje ho pláč jako důsledek intenzivního citového prožívání uměleckého díla. Elkins, jsa ve své vědecké činnosti zaměřen na umění výtvarné, se táže, jak je možné, že filmy, literatura i hudba dojmají tak často své diváky, čtenáře a posluchače k slzám, zatímco obrazy jen velmi zřídka. Téma pláče před obrazy je jistě originální, nicméně dosti těžko uchopitelné, vědecky problematické a plné nástrah – bludiček, jež svádějí do močálů patosu a plytkého okázalého romantizování. To vše má ovšem autor neustále na zřeteli, své pochybnosti neskrývá a i v nejnebezpečnějších okamžicích si udržuje alespoň elementární nadhled. Jeho pohled je pohledem člověka, který (jak sám

připouští) se nikdy před obrazem nerozplakal, ale který zjišťuje, že mu tato poněkud extrémní emocionální reakce z mnoha důvodů schází.

Nabízí se otázka: co sociologického může vyplynout z knihy, v níž se historik umění (dosti filozoficky) zabývá víceméně psychologickým tématem, navíc tak podivným, že snad ani kulturní studia by ho do svého teritoria nepustila (přestože tam je vítáno téměř vše)? Závažných sociologických námětů je v textu hned několik – a nejen proto, že se v něm mihnou i osobnosti jako Pierre Bourdieu, Allan Bloom či Jacques Derrida. Ač se Elkins zpočátku domníval, že pláč je čistě individuálním jevem, který má u každého člověka jiné příčiny (závislé na konkrétní, s fenomenologi řečeno, biografické situaci), brzy zjistil, že slzy mívají leccos společného – začal se na ně dívat jako na historicky proměnlivý sociální fenomén.

Pláč v dějinách percepce výtvarného umění prošel zajímavým vývojem – lidé před obrazy plakali na sklonku středověku a na počátku renesance, potom ve století osmnáctém a devatenáctém. O století dvaťátém píše Elkins: „Zdá se, že v dějinách bylo jen málo století tak citově chladných, jako je to naše. Někteří lidé jsou dojati k slzám i dnes, jde však jen o malou skupinu, která je mezi poklidnými zástupy v galeriích jako kapka v moři“ (s. 8). Z těchto vět vyplývají dvě základní otázky; proč je dnes tak obtížné rozplakat se před obrazem a kdo a za jakých okolností tak ještě dokáže učinit?

Elkins se rozhodl nalézt co nejvíce lidí, kterým se někdy stalo, že se před obrazem rozplakali. Dával si proto inzeráty do novin a časopisů, telefonoval a psal známým a kolegům a také lidem, kteří se uměním profesionálně zabývají. Nakonec obdržel kolem čtyř stovek dopisů, e-mailů a telefonátů – povětšinou od neznámých lidí. Autoři obrazů, které byly příčinou pláče, byli rozmanití – Rembrandt, Caravaggio, El Greco, Turner, Odilon Redon... Většina

respondentů si své slzy příliš nedokázala vysvětlit.

Z malířů 20. století jsou podle Elkinse nejčastějším zdrojem slz pravděpodobně abstraktní obrazy Američana Marka Rothka, konkrétně jeho čtrnáct velkých pláten (jakýchsi rozmazaných obdélníků), umístěných v kapli v Houstonu. Na těsné druhé místo řadí autor Picassovu *Guernicu*. Elkins se vydává na cestu do Rothkovy kaple a pátrá, čím by tyto obrazy mohly vyvolávat tak intenzivní emoce. Rozmlouvá s tamními hlídači o tom, jak se v kapli návštěvníci chovají, a pečlivě prozkoumává všechny návštěvní knihy. Právě v těchto návštěvních knihách nalézá mnoho upřímných zápisů od lidí, kteří se před Rothkovými plátny rozplakali, a vytváří základní kategorie příčin pláče. Těmi jsou zde především pocity opuštěnosti a prázdnoty, dále přemýšlení o smrti či pocity ztráty, ale také naopak pocit, že pregnantní plátna jsou přímo přeplněna dějem (s. 22). Autor zde nachází téměř všechny druhy pláče před obrazy, dalšími rozborů dopisů a telefonátů vlastně jen doplňuje a ilustruje již známé kategorie. Za konečné tři skupiny příčin pláče pak považuje uvědomění si naléhavosti dimenze času, pocit neúnosné blízkosti a jakousi moderní formu náboženské zkušenosti. To jsou samozřejmě spíše zjištění zajímavá, poetická a umělecky pozoruhodná, nicméně sociologicky marginální až zbytečná (což jistě autorovi nelze vytýkat vzhledem k tomu, že o žádnou sociologii neusiloval). To samé jistě platí i o jeho „meteorologické“ metafoře, pomocí níž ukazuje, jak dílo nezpůsobuje slzy samo o sobě, ale jen zesiluje emocionální bouři, v níž se člověk nachází, a občas někoho udeří pomyslným bleskem.

Důležité úvahy se však odvíjejí od vše prostupujícího tematického vlákna Elkinsova hlavního výzkumu, k němuž se navrhuje výše zmíněná teze, že dvacáté století bylo emocionálně nesmírně chladné. Ještě ve století devatenáctém byl pláč (i jiné poněkud extrémní citové odpovědi) považo-

ván za oprávněnou reakci na umělecké dílo – když jeden z největších uměleckých kritiků John Ruskin poprvé spatřil v Itálii obrazy od Tintoretta, musel si lehnout na zem a dlouho se nezadržitelně smál, jeho přítel se zároveň rozplakal. Elkins píše: „Jediné, co nám ve 20. století zbylo, je pláč přehloupý a omezený. Pláčeme, když se děje něco smutného, jako by slzy nebyly nic jiného než výraz smutku. V 18. století lidé plakali, protože Rousseauovi hrdinové byli prostí, měli čisté srdce a byli šťastní“ (s. 102). Zároveň si lidé z lepší společnosti, byť šťakající, uchovávali kritický úsudek; pláč nebyl důkazem kvality uměleckého díla – takto plakal Voltaire nad průměrným románem nebo Diderot před obrazem Jean-Baptisty Greuze, který dnes těžko může být označen jinak než jako „přeslzlý“ či dokonce „pornografický“ (vizte s. 115).

Současná teorie umění již však „ví“, že slzám se nedá věřit, a to z mnoha důvodů (Elkins jich uvádí 10) – mj. proto, že emoce bývají zavádějící, navíc cílem umělci obvykle nebývá diváka rozplakat a cestou k porozumění je pouze pečlivé studium obrazů a četba literatury o dějinách umění.

Z druhé strany však zase lze tvrdit, že vědecký přístup k umění okrádá člověka o možnost vnímat umělecké dílo emotivně. Elkins dělá další výzkum, tentokrát mezi nejrůznějšími uměnovědci, tedy mezi lidmi, kteří umění zasvětili život a kteří tvrdí, že k němu mají hluboký vztah, nebo že obrazy dokonce milují. Zjišťuje, že citová reakce je pro naprostou většinu z nich zcela nepřipustná. Elkins odhaduje, že jen jedno procento lidí z jeho oboru bylo uměleckým dílem dojata k slzám „a dalších deset procent se nechalo unést city. Všichni ostatní se řadí k profesionálům v negativním slova smyslu“ (s. 86). Jedním z respondentů byl i Ernst Gombrich, uměnovědec z největších – Elkinsovi napsal historku o tom, jak se malíř Oskar Kokoschka rozplakal před obrazem, na němž byl sv. Kryštof s nohama ve vodě, nicméně Gombrich sám se nerozplakal nikdy, stejně jako se ani nezasmál, když

psal knihu o karikaturách. Elkins ukazuje, jak věda otupuje emocionální vnímání, i na vlastních zážitcích – po přečtení odborné publikace o svém oblíbeném Belliniho obraze z něj již nikdy necítil to, co dříve.

Věda tedy umění racionalizuje, činí z něj předmět intelektu na úkor emocí. Zároveň samozřejmě ukazuje dílo v jakémsi světle pravdy – tedy říká, co, proč a jak chtěl tvůrce sdělit. Podobně autor nahlíží na tolik nadšeně přijímanou reprodukovatelnost uměleckého díla (přesně ve smyslu, v jakém o ní psal Walter Benjamin). Možnost jakýkoli obraz vidět v podstatě kdykoli nás obírá o to, co s obrazem (ale i s knihou či hudební skladbou) dokáže udělat během let vzpomínky. Nic není tak krásné a působivé jako ve vzpomínkách. Míla, byť snad trochu naivní, je Elkinsova otázka: „Proč nedáváme vzpomínkám přednost před realitou?“ (s. 69)

Elkinsova kniha je tedy také o tom, že věda nás vždy o něco připravuje. Autor, jakožto vědec, to cítí a připadá si sice obohacen o poznatky, ale zároveň ochuzen o emoce. Vadí mu, že většina z jeho kolegů si to neuvědomuje, a on sám by si přál alespoň jednou se před obrazem rozplakat. To je ale ještě obtížnější tím, že galerie obvykle odpovídají vědecky racionalistickému pojetí – hluk, dav lidí ani standardizované popisky u obrazů k intenzivním citovým zážitkům právě nepřispívají (zde ostatně leží hlavní odpověď na počáteční otázku – prostředí pro vnímání literatury, filmů či hudby bývá nesrovnatelně méně rušivé).

Námět této knihy je, jak ještě autor sám nadšeně přiznává, neprofesionální, trapný, „zženštilý“, nespolehlivý, zmatený, osobní a ve větším rozsahu nevysvětlitelný (s. 83). Text sám je však nesmírně krásný a poučný, poezií, beletrií, hudbou i filmy prokládaný a především s upřímnou láskou k obrazům psaný. A právě tuto lásku se snaží James Elkins vrátit do vědy. Jistě je to dobrá cesta, neboť jeho kniha je v tomto směru velmi „nakažlivá“.

Miroslav Paulíček

Hannah Arendtová: *Vita activa*

Praha, Oikymenh 2008, 432 s.

Existuje jen velmi málo děl přicházejících s teorií, která svými předpoklady, metodou a závěry reprezentuje jedinečný moment průniku filozofie, politické teorie, sociologie a historiografie, a představuje tak svým způsobem paradigmatický milník ve vývoji každé z těchto disciplín. Arendtová *Vita activa* je jedním z těchto vzácných klenotů. Lze ji studovat jako filozofickou úvahu o podmíněnosti bytí ve světě, a tedy jako originální a troufalý dialog s Martinem Heideggerem. Lze ji číst jako politický spis, který se všemi silami pokouší rehabilitovat politiku jako autentickou sféru plurality, svobody a rovnosti tím, že oprašuje dlouho zanedbávaný pojem veřejnosti – a tedy jako ostrou polemiku s Carlem Schmittem, který ve svých pracech o suverenitě usiloval o totéž. A lze ji v neposlední řadě také brát jako zdrcující sociologickou kritiku moderní společnosti, která svojí analýzou práce rozvíjí základní témata Marxovy kritiky kapitalismu.

Vita activa, která se konečně představuje místní veřejnosti ve výborném českém překladu Václava Němce, je přeložena z německého vydání *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, jež je rozšířenou verzí původní anglické knihy publikované pod názvem *The Human Condition* v roce 1958 v Americe. Mnoho interpretů Arendtové chápe *Vita activu* jednoznačně jako nejvlastnější vyjádření její politické filozofie. Arendtová v této práci nachází svůj vlastní filozofický hlas především v polemice s Heideggerem, zejména jeho skepsí vůči možnostem autentického bytí a jednání člověka. Jemu ostatně Arendtová v roce 1960 poslala čerstvou kopii německého překladu, aby si o rok později povzdechla v dopise Karlu Jaspersovi, že Heidegger její dílo zcela ignoruje (*Hannah Arendt and Karl Jaspers: Correspondence: 1926–1969*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1992, s. 457). Byť mohlo mlčení mít řadu ryze osobních důvodů,