

MAGIE A ESTETIKA ODKOUZLENÍ U COLLINGWOODA

JAKUB STEJSKAL

ABSTRACT

Magic and the Aesthetics of Disenchantment in Collingwood

This essay presents an argument for a Collingwoodean social philosophy of art that centres on the opposition between art and magic as developed by R. G. Collingwood in *Principles of Art* and his folklore manuscript. The author agrees with Collingwood's critics that one of the most problematic aspects of his aesthetics is its identification of art with the expression of emotion. Nevertheless, he aims to show that a Collingwoodean philosophy of art can dispense entirely with the notion of emotion. Other writers have demonstrated that Collingwood's understanding of emotion is so broad as to lose firm contours. The author argues that a similar point holds for Collingwood's treatment of magic. In the light of Collingwood's interpretative liberty, the distinction between an expression of emotion and its mere release proves hard to sustain. It is argued here that by removing the controversial concept of emotion from the equation, Collingwood's philosophy of art can be transformed into a more plausible Collingwoodean social philosophy of art where artistic expression reveals not the inner emotional states of the artist, but the contours of the shared habituated codes of communication and comportment, making the audience aware of their second nature as creatures of habit.

Keywords: R. G. Collingwood; magic; expression; disenchantment; modernism

(Ne)slavné diktum Robina George Collingwooda, které z něj udělalo spolu s Benedetto Croce hlavním představitelem estetického idealismu dvacátého století, praví, že umění je „úplná imaginativní zkušenost“ či „aktivita“, případně „zkušenost úplné imaginativní aktivity“. Toto diktum je pak doplněno druhým zásadním tvrzením, totiž že úplná imaginativní zkušenost, jakou je umění, má povahu vyjadřování emocí. Známým důsledkem připisovaným Collingwoodově koncepci, představené v jeho *Principech umění* a v anglofonním prostředí běžně nazývané Croceho-Collingwoodova teorie,¹ je pojetí uměleckého díla jako ideálního, pouze v mysli existujícího objektu. Collingwood je do této pozice tlačěn svou snahou zajistit umění autonomii a jasně je oddělit od řemesla. V případě řemesla je možné specifikovat určité symptomatické prvky, které se nevztahují na umění v pravém slova smyslu (*art proper*). Jde především o možnost určit u řemesla

¹ Viz např. J. Hospers, *The Croce-Collingwood Theory of Art*, *Philosophy*, roč. 31, 1956, č. 119, s. 291–308; R. Wollheim, *Art and Its Objects*, 2. vyd., Cambridge University Press, Cambridge 1980, § 22, 23, 50; G. Graham, *Expressivism: Croce and Collingwood*, in: B. Gaut; D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, s. 119–131; G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory as Theory*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, 2003, č. 2, s. 171–193.

účel a prostředky, záměr a provedení, nezpracovaný materiál a výsledný produkt.² Umění má být spontánní imaginativní zkušeností, kterou nelze redukovat na řemeslnou „externalizaci“ emoce do hmotného média.³ Proto zvuky hudební skladby nebo barvy obrazu nepředstavují umělecké dílo, ale jsou pouze prostředníky navození úplné imaginativní zkušenosti.⁴ Umělecké dílo tak může i nemusí najít svou fyzickou oporu, může i nemusí být externalizováno.⁵ Toto pojetí se zdá problematické jednak proto, že je silně kontraintuitivní, protože jeho logickým důsledkem je mentalistické pojetí uměleckého díla nezávislého na svém fyzickém médiu, a jednak se zdá být v konfliktu s druhým aspektem Collingwoodovy teorie, totiž jeho pojetím umění jako exprese: vyjádření je vždy vyjádřením v nějakém médiu.⁶

V tomto příspěvku se nebudu přímo věnovat těmto známým kontroverzím, ale zaměřím se na sociálně-filosofický charakter Collingwoodova pojetí umění.⁷ Tento charakter je nejzjevnější tam, kde Collingwood pojednává o vztahu umění a magie. Výsledkem mého snažení bude jednak podpořit závěr, že jednou z největších slabin Collingwoodovy filosofie umění je jeho vázání umění výhradně na vyjadřování emoce, a dále ukázat, že collingwoodovská sociální filozofie umění se v důsledku bez pojetí emoce úplně obejde. Na problematičnost Collingwoodovy koncepce umění jako výrazu emoce upozorňuje např. Gary Kemp, který poznamenává (s odkazem na Kantovo pojetí estetických idejí), že vnímat smysl umění pouze v odhalování emočního obsahu znamená vyloučit z umění veškerou „propoziční podnětnost“; jinými slovy, vyloučit z umění jakýkoli jiný přínos než poznání vlastního emočního života.⁸ Gordon Graham si všímá, že sám Collingwood, když mluví o umělecké tvorbě, používá výrazy, které by se spíš hodily k popisu poznávání světa okolo nás, a nikoli pouze umělecké (ač námi sdílené) emoce, a že jeho pojetí emoce je tak široké, že se překrývá se zkušenostními stavy obecně.⁹ David Davies tento argument od Grahama přebírá¹⁰ a omezenou extenzi pojetí umění vysvětluje tím, že Collingwoodovi jde v *Principech umění* především o to, podat filosofickou teorii imaginace a expresivistické povahy komunikace, což jeho pojetí umění dopředu svazuje ruce

² R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1938, s. 15–16.

³ G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 189.

⁴ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 151.

⁵ Srov. ale A. Ridley, *Not Ideal: Collingwood's Expression Theory*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 263–272.

⁶ Podle Aarona Ridleyho je ovšem Collingwood konzistentní expresionista a nezastává žádnou teorii uměleckého díla jako ideálního, čistě mentálního stavu. Jeho mentalistický slovník je výsledkem jeho idealistické epistemologie, nikoli tvrzení, že zpracování materiálu je arbitrárním aspektem umělecké tvorby, viz A. Ridley, *Not Ideal*, viz výše, a A. Ridley, *Collingwood's Commitments: A Reply to Hausman and Dilworth*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 396–398. Poslední text je odpovědí na příznivé přijetí Ridleyho obrany Collingwooda v C. Hausman, *Aaron Ridley's Defense of Collingwood Pursued*, s. 391–393, a naopak na odmítavou reakci v J. Dilworth, *Is Ridley Charitable to Collingwood?*, s. 393–396, ze stejného čísla JAAC. Skepticky se k Ridleyho čtení staví i G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 182–184, a také D. Davies, *Collingwood's „Performance“ Theory of Art*, *British Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2008, č. 2, s. 163–167. Čerstvý pokus o představení *Princípů umění* jako koherentní syntézy ontologického idealismu a epistemického expresionismu představuje D. Dönmez, *Collingwood and „Art Proper“: From Idealism to Consistency*, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 52, 2015, č. 2, s. 152–163.

⁷ Sociálně-filosofickým charakterem zde mám na mysli tázání po místě a funkci umění ve společnosti.

⁸ G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 193, pozn. 47.

⁹ G. Graham, *Expressivism*, viz výše, s. 128–130.

¹⁰ D. Davies, *Collingwood's „Performance“ Theory*, viz výše, s. 172.

(podobně jako koncepci umění jako zkušenosti Johna Deweyho).¹¹ Souhlasím s Grahamem a Daviesem, že Collingwoodovo pojetí emoce je tak široké, že ztrácí jasné kontury. Tuto stránku Collingwoodovy filosofie se pokusím reinterpretovat nikoli pouze jako její slabinu, ale jako její potenciální devízu, ač si jí sám Collingwood nebyl vědom. Mým cílem není bránit jeho estetiku proti výhradám, nýbrž nabídnout interpretaci dotahující do důsledků jisté elementy přítomné v zárodku v Collingwoodově filosofii. V tomto čtení se do středu zájmu dostává nikoli opozice umění–řemeslo, nýbrž opozice umění–magie.

I.

Collingwoodovo chápání magie souvisí obecně s jeho přehodnocením role citové stránky lidské existence v civilizaci v jeho filosofii dějin. Podle Collingwooda historie nespočívá pouze v zaznamenávání historických faktů, ale také ve vynášení soudu nad jednáním historických postav. K tomu však historici musí být schopni dané činy imagi-nárně znovuprožít (*re-enact*) ve svých myslích: rekonstruovat intence, motivace a pře-svědčení historických aktérů a „vžít“ se do jejich postavení a následně vynést kvalifikovaný ortel. Podle Collingwoodovy „oficiální“ teorie dějin, jak nám ji zachovala Knoxova edice posmrtně vydané *Ideje dějin*,¹² se předmětem historie mohou stát pouze záměrné intencionální činnosti, tedy akty vykazující racionální strukturu (byť se důvody jednání mohou ukázat v důsledku jako chybné či iracionální; právě to má historie jako vědní disciplína posoudit), rekonstruovat naopak nelze emoční život sestávající z nereflektovaných, bezprostředních, a tudíž neopakovatelných, idiosynkratických prožitků. Jak ale ukázal David Boucher,¹³ T. M. Knox vynechal pasáže z pozůstalosti, kde Collingwood explicitně zohledňuje možnost historické rekonstrukce emocí.¹⁴ Existence těchto pasáží konvenuje se skutečností, že v Collingwoodově teprve nedávno vydaném rukopisu o lidové slovesnosti a v *Principech umění* – tedy v textech psaných v druhé polovině třicátých let – hrají emoce stěžejní roli.¹⁵ Ukazuje se, že podle Collingwooda je vyjadřování emocí skrze kulturní kódy nepostradatelnou součástí každé civilizace a pokusy číst tyto kulturní kódy jako chybné racionalizace světa a nikoli způsoby kolektivní emoční hygieny přispěly k tomu, že sociální antropologie jeho doby dezinterpretovala fungování „primitivních“ kultur.

Collingwood svou koncepci magie stavěl do ostrého protikladu vůči jejímu pojetí jako pseudovědy, tedy jako primitivního, pseudoracionalistického pokusu o ovládnutí přírodních procesů. Toto pojetí je chybné, protože na magické jednání nahlíží skrze před-sudky západního pozitivistického utilitarismu, který veškerou racionalitu redukuje na

¹¹ Tamtéž, s. 173–174.

¹² R. G. Collingwood, *The Idea of History* (1946), Oxford University Press, Oxford 1994.

¹³ David Boucher, The Significance of R. G. Collingwood's *Principles of History*, *Journal of the History of Ideas*, roč. 58, 1997, č. 2, s. 309–330. O Boucherovu studii se v celém tomto odstavci opírám, viz zvláště s. 322–326.

¹⁴ Korpus textů, se kterými Knox pracoval, vyšel ve své většině teprve na konci devadesátých let minulého století. Viz R. G. Collingwood, *The Principles of History*, Oxford University Press, Oxford 1999.

¹⁵ Folkloristický rukopis vyšel tiskem teprve před deseti lety jako R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, in: *Philosophy of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 115–287.

užitečnost změřitelnou nástroji vyvinutými v přírodních vědách.¹⁶ Tato „utilitární obsese“, která pro Collingwooda definuje úpadek západní civilizace, úzce svázaný s objevem experimentální metody v sedmáctém století, vytěšňuje vše, co souvisí s emocemi, mimo hranice racionálního jednání a činí sociální antropologii slepou k emočnímu základu magie.¹⁷

Selhání hypotézy magie jako pseudovědy spočívá podle Collingwooda v tom, že nedokáže uspokojivě vysvětlit motivy magického jednání, které v důsledku charakterizuje jako primitivní a nekoherentní. Fakt, že jistí „divoši“ vždy dbají na to, aby zlikvidovali zbytky svých nehtů, které se tak nemohou dostat do rukou nepřítele, jenž by je použil k rituálnímu zničení, je na základě této hypotézy „vysvětlen“ přesvědčením příslušníků kultury, že jejich nehty obsahují cosi z jejich moci, o kterou by přišli, kdyby je zničil nepřítel. Vzniká pak ovšem problém, jak vysvětlit, že se sami podvolují je zlikvidovat, aniž by se domnívali, že tím páchají cosi jako sebevraždu. Podle Collingwooda pozitivistická antropologie tento problém „řeší“ tím, že prostě označí „teorii“, ke které se hlásí divoši, za nekoherentní. Tento tah je pak motivován nevědomou touhou prosadit nadřazenost západní civilizace a zesměšnit cizí kultury, které nezakládají svůj společenský řád na potlačování emočních složek, jež tvoří jádro jejich magických rituálů.¹⁸

Collingwood identifikuje dvě funkce magie. Tou hlavní je „generovat v aktéru či aktérech jisté emoce považované za nutné nebo užitečné pro životní úkony“. Jinými slovy, hlavní funkcí magických praktik je motivovat k provádění činností potřebných pro fungování lidské společnosti. Druhotnou funkcí je pak „generovat v ostatních, přátelích či nepřátelích aktéra, emoce pro jejich životy užitečné, nebo zhoubné“, tedy skrze magické rituály ovlivňovat citový život ostatních, buď k jejich prospěchu, nebo naopak.¹⁹ Magie funguje jako emoční podpora lidského jednání, její společenská úloha spočívá v tom být „svého druhu dynamem dodávajícím praktickému životu emoční náboj, který potřebuje“.²⁰

V čem tedy spočívá jádro magických emočních rituálů? Collingwood vychází z předpokladu, že každá lidská bytost si vytváří emočně zbarvené vztahy ke svému bezprostřednímu okolí, takže ztráta či zásah do tohoto prostředí se pociťuje jako újma. Emoční náboj mohou například mít fotografie blízkých, oblíbené, byť již notně obnošené oblečení nebo naprosto arbitrárně zvolené předměty, k nimž si z nevypočitatelných důvodů či rozmarů vybudujeme emoční pouto. Taková emoční pouta můžeme i nemusíme sdílet a zničení jejich předmětu vnímáme často velmi bolestně. Podle Collingwooda jde o univerzální lidskou vlastnost, kterou bychom našli ve všech lidských společenstvích napříč dějinami a kulturami; takové „emoční ideje“ vznikají spontánně a nevyžadují žádný časově či

¹⁶ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 57–61. Hlavním terčem jeho útoku byl James Frazer, autor *Zlaté ratolesti*. Sociální antropolog John Beattie provedl kritiku představy magie jako špatné vědy nápadně podobnou té Collingwoodově ve své Malinowski Memorial Lecture z roku 1965, uveřejněné jako J. Beattie, *Ritual and Social Change*, *Man*, roč. 1, 1966, č. 1, s. 60–74. O vztazích mezi britskou sociální antropologií (zvláště ve verzi E. E. Evans-Pritcharda, jehož následovníkem Beattie byl) a Collingwoodovou filosofií viz W. James, *A Fieldworker's Philosopher: Perspectives from Anthropology*, in: R. G. Collingwood, *Philosophy of Enchantment*, viz výše, s. lvi–xcii.

¹⁷ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 206–208.

¹⁸ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 60–61; *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 195–196, 206–207.

¹⁹ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 66.

²⁰ Tamtéž, s. 68–69.

civilizačně omezený systém hodnot.²¹ Šlo by ji popsat jako úsilí domestikovat prostor, v němž člověk žije, snahu cítit se v něm doma.

Tato univerzální lidská potřeba ještě není magií, ale utvoření emoční vazby ke světu okolo nás představuje první krok k jejímu ustanovení. Taková fixace může být velice silná, takže její narušení může mít i zdravotní následky. Druhým krokem k magii je situace, kdy někdo naladěný vůči mně nepřátelsky získá potřebu tuto nenávisť nějak vyjádřit. Může mne fyzicky napadnout nebo zlikvidovat. Nebo může také zničit věci, ke kterým jsem si vybudoval silné pouto, či konečně zničit předmět, který si spojuje s mou osobou, i když o této vazbě sám nemusím vůbec vědět; dochází zde k vyjádření nepřátelské emoce, která je touto praxí, slovy Collingwooda, „uzemněna“ (*earthed*).²² K nastolení magické situace však dochází teprve tehdy, když toto uzemnění není pouze subjektivním uvolněním emoce, ale má své místo v systému zvyků a zvyklostí dané kultury, nabývá symbolické hodnoty. V prvním případě aktér ničí předmět, který spojuje s mou osobou, aniž bych o tom vůbec věděl, s vírou, že mi tím ubližuje, a tím žije v bludu, ale v případě druhém jde o jednání se skutečným sociálním dopadem. Rituál ničení takového předmětu (musí jít o rituál, jinak by nebylo možné v rámci dané sociální epistemologie rozpoznat akt jako magický) je něco, čeho se obávám, protože mne zraňuje na mém citlivém místě, v emoční vazbě na okolí, která mi dodává sebevědomí a jistotu. To umocňuje ještě fakt, že tento rituál je smysluplný i pro ostatní členy mé kultury.²³

Ač v tomto případě Collingwood uváděl pouze vyjadřování nepřátelství, magické praktiky se podle něj mohou pochopitelně týkat i jiných emocí, jako jsou úcta, náklonnost, vina, ztráta apod. Smrt životního partnera je spojena se značnou emoční zátěží a případný další sňatek může vést k pocitu viny, který se může projevit i ve zhoršeném fyzickém zdraví a v pocitu, že důvodem je pronásledování duchem zemřelé či zemřelého. Úkolem šamana není nabídnout pseudovědecké vysvětlení a řešení, ale umožnit uvolnit emoci trápící pozůstalou osobu skrze rituál.²⁴

Toto kulturní zprostředkování emoční hygieny nazývá Collingwood „spontánními výrazy emoce, jejichž užitečnost, je-li nějaká, spočívá v řešení emočních konfliktů v aktéroví, a tak ho přizpůsobuje praktickému životu, z něhož ho vyrazovaly“.²⁵ Collingwoodův důraz na spontánnost je zde především rétorický: pramení z přesvědčení, že západní utilitaristická civilizace potlačuje emoční složku člověka a zesměšňuje veškeré magické praktiky jako pavědecké výplody dětské mysli. Tím se stává slepou k vlastním magickým praktikám, které jsou nedílnou součástí každého lidského společenství, a jejich negováním přispívá k poruchám emoční rovnováhy svých členů. Z vědeckého hlediska brání badatelům adekvátně zhodnotit cizí kultury, čehož je podle Collingwooda možné dosáhnout jedině schopností vžít se do mysli jejich členů tím, že v jejich jednání rozpoznají strukturální podobnosti s jednáním ve své vlastní kultuře.²⁶ Tento jeho argument ukazuje

²¹ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 196–198.

²² Záměrně zde používám termín „vyjádření“ místo „uvolnění“ emoce. Více k tomuto rozdílu níže.

²³ Tamtéž, s. 199–201.

²⁴ Tamtéž, s. 204–205.

²⁵ Tamtéž, s. 208.

²⁶ Tamtéž. Collingwoodova představa interpretace dějinných (či v tomto případě kulturně vzdálených) událostí skrze *re-enactment* je pochopitelně sporná, ale zde se nesnažím hájit Collingwoodovu pozici, jen vysvětlit strukturu a motivaci jeho argumentace v uvažování o magii. Ke kritice souvisejícího problému estetické zkušenosti jako prožitku vyjádřené emoce viz níže. Pro pokus o aktualizaci a obhajobu

skutečně – jak tvrdí Boucher –, že Collingwood byl přesvědčen o možnosti historické rekonstrukce emocí, totiž těch, kterým se dostává výrazu prostřednictvím kulturních zvyklostí.

Collingwood se domníval, že i meziválečná Anglie jeho doby je plná magických rituálů, které nenacházejí opodstatnění v utilitaristických racionalizacích. Společenské konvence, jako je mytí rukou před jídlem, nošení klobouku na ulici a jeho smekání v interiérech, lze sice vysvětlit utilitárními důvody (zabití mikrobů, ochrana před rozmary počasí), ale podle Collingwooda jejich adekvátní vysvětlení musí vzít v potaz emoční základ takových konvencí: mytí rukou je rituálem zbavení se stop denní práce před společným jídlem (což je opět rituál) a nošení pokrývky hlavy dodává jejímu majiteli větší sebejistotu. Ten nevěří, že jeho buřinka je domovem nějaké nadpřirozené bytosti, nicméně by na otázku, co je zdrojem oné sebejistoty, pravděpodobně jen pokrčil rameny, protože „být s kloboukem a bez klobouku pociťuje jako dva různé stavy, podobně jako když se směje, nebo mračí“.²⁷ Utilitaristický přístup by mu však takovou víru přisoudil, protože by za každou cenu chtěl interpretovat nošení klobouku jako prostředek k nějakému praktickému účelu. A v podobném duchu Collingwood popisuje zvyky a mravy vážící se na oblečení, ale i používání nástrojů denní potřeby a pracovního náčiní. Vždy jde o výrazy emočních vazeb k daným předmětům a nikoli pseudoutilitární prostředky spoléhající se na nadpřirozenou povahu těchto vazeb.

Collingwoodovo čtení magie má mít tu výhodu, že umožňuje chápat magii primárně nikoli jako chybnou racionalizaci, ale především jako nutnou emoční složku lidského společenského života, a tudíž otevírá antropologii možnost plně pochopit zkoumanou kulturu včetně její emoční složky, protože umožňuje její rituály znovuprožít (*re-enact*). Collingwoodova koncepce však obsahuje několik neřešených problémů. Nebudu zde probírat potenciální slabiny či výhody pojetí porozumění skrze *re-enactment*, protože se to přímo netýká mého tématu.²⁸ Pouze se krátce vyjádřím ke Collingwoodovu obecnému postoji, následně zmíním problémy s jeho definicí klíčových pojmů, abych se pak podrobněji obrátil ke Collingwoodovu traktování vztahu umění a magie. Nejdříve krátký komentář: I kdyby skutečně hlavním smyslem magie nebylo podat adekvátní vysvětlení světa, to by ještě neznamenalo, že účastníci magických rituálů nevěří v jejich explanační sílu, tedy nevěří, že určité magické procedury způsobí určité přírodní úkazy. Collingwood sice nepopírá, že ti, kdo participují na magii, v některých případech věří v její kauzální účinnost, podle něj se ale jedná o „perverzi magie“ a žádná společnost, ve které by taková perverze převládala, nemůže dlouhodobě přežít, protože vyjadřování emocí nemůže nahradit jednání (rituální přivolávání bohaté sklizně nenahradí práci na poli).²⁹ Takový způsob argumentace ale vyvolává falešnou představu nevyhnutelné volby mezi magií a jednáním. Víra v kauzální působnost magie se nevylučuje s praktickým jednáním, které může být vnímáno jako integrální součást magie. Navíc podceňováním této víry a zdůrazňováním emoční role magie se Collingwood dopouští stejné povýšenosti vůči

tohoto termínu viz S. Turner, Collingwood and Weber vs. Mink: History after the Cognitive Turn, *Journal for the Philosophy of History*, roč. 5, 2011, č. 2, s. 230–260.

²⁷ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 211.

²⁸ Viz G. D'Oro, Collingwood on Re-enactment and the Identity of Thought, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 38, 2000, č. 1, s. 87–101. D'Oro v textu mimo jiné rozebírá i další literaturu k tématu.

²⁹ Viz R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 222–223.

společentvím praktikujícím magii jako utilitaristické výklady, které tak ostře kritizuje. Z hlediska této práce jsou však problematictější dva další aspekty, totiž Collingwoodovo velmi široké pojetí dvou klíčových termínů: magie a emoce.

Ve svém nejobecnějším vymezení má být magie rituální reprezentací, která v aktérech participujících na rituálu vyvolává motivační emoci relevantní pro vykonávání jim prospěšných činností tím, že ji reprezentuje, či případně vyvolává emoční responzi v jiných osobách nepodílejících se přímo na rituálu (např. nepřátelích). Ale v samotném popisu příkladů, především tam, kde analyzuje magické prvky západní společnosti, se jako magické označují vlastně veškeré konvence, které nejsou intencionální racionální aktivitou: móda, stolovací návyky, pravidla slušného chování. Na jednu stranu má být každé provádění magie sofistikovaným rituálem, který vyžaduje zvládnutí techniky. To ale sotva bude platit o tak jednoduchých úkonech, jakým je například to, že muži dávají ženám přednost ve dveřích (pokud nepřijmeme velmi širokou definici toho, co je technická zručnost). V tomto případě se magický rituál jeví být prostým zvykem. Co z něj má činit magický rituál, je to, že vyjadřuje emoci (úcty k ženám jako „slabšímu pohlaví“). Zde zajisté platí Collingwoodova námitka proti utilitaristickým výkladům. Racionalizace, že tím ženě muž kryje záda před nebezpečím, je stejně relevantní jako ta, že zvyk nosit klobouky v Evropě mezi světovými válkami byl motivován ochranou proti slunci a dešti.

Collingwoodovo chápání emocí není o nic více ostré než v případě magie. Rozlišuje je sice obecně od senzací, tedy smyslových počitků, z nichž sestává zkušenost, ale na druhou stranu zdůrazňuje, že každá senzace je „emočně nabitá“ (*emotionally charged*). Tyto senzace vznikají bezprostřední interakcí s okolím na „psychické rovině“ nezávislé na vědomém, volním životě a intelektu, které však umožňují. Podle Collingwooda je tedy emocí nabitý každý lidský prožitek a my si povahu emoce uvědomujeme teprve díky tomu, že jí umožníme vystoupit z psychické roviny na rovinu vědomí dodáním výrazu.³⁰ Teprve tímto výrazem dostává emoce místo ve vědomí a tímto procesem se dozvídáme o svém psychickém životě, překračujeme práh pouhého smyslového čítí.³¹ Expresí emocí je tak důležitou emancipační složkou lidského života. Úkolem magie však není emancipace, ale naopak integrace; jako společenská motivační praxe je bytostně konzervativní a vyjádření emoce musí být plně konvencionalizované. V případě magických rituálů nejsou „pocit a obyčej [*feeling and custom*] dvě oddělené věci, mezi kterými by šlo nastolit vztah příčiny a následku. Existuje pouze jedna věc. Obyčej je její vnější stranou, pocit vnitřní.“³² Jak jsme viděli, v jistém ohledu nelze ostře rozlišovat mezi obyčejem a magií; zde se ukazuje, že nelze ostře rozlišovat ani mezi emocí a obyčejem. Když emoce dokáže najít svůj výraz v magických formách dané společnosti, existují zde už obecně sdílené habituální komunikační prostředky, které to umožňují. Protože ale emoce, které chybí výraz, nenachází místo v myšlení, zdá se, že magické prostředky musí hrát roli i v reflektování našeho vlastního emočního života. Jak by mohl být výraz emoce výrazem

³⁰ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 160–164. Srov. G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 177. Jak a proč dochází k přechodu mezi psychickou a myšlenkovou rovinou, Collingwood explicitně odmítá zkoumat, viz R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 164.

³¹ R. G. Collingwood, *Principles of Art*, viz výše, s. 284: „Poznávat sebe sama je základem veškerého života, který přesahuje pouze psychickou úroveň zkušenosti.“

³² R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 211.

nekódovaným? Stojíme zde před reálnou možností, že mezi vyjádřenou emocí, obyčejem a magií nebudeme mít jak rozlišovat.

II.

Jedním způsobem, jak se vyhnout tomuto závěru, je rozlišit mezi autentickým vyjádřením emoce jako aktem poznání a jejím motivačním uplatněním v magii. Collingwood tento tah provádí ve svém rozlišení umění a magie v *Principech umění*. Ve svém chápání rozdílů mezi magií a uměním vychází z obecnějšího rozlišení umění od řemesla. Magie, podobně jako zábava (*amusement*), je řemeslem a pseudo-uměním, protože sice s uměním sdílí realizační techniky, ale je prostředkem k zamýšlenému účelu vzbudit emoci. Magie a zábava nejsou špatným uměním do té míry, do jaké nejsou vlastním uměním vůbec, protože jejich účelem není uvědomění si emoci, ale jejich evokování. Na rozdíl od zábavy však magie nemá za cíl prostě emoci uvolnit (třeba skrze aristotelskou katarzi), ale naopak emoční energii využít k motivování či zastrašení.³³ Magie evokuje emoci pomocí reprezentace, a tudíž může využívat estetických prostředků a nevylučuje se tak s uměním. Oddělování magie a vlastního umění začalo podle Collingwooda teprve v renesanci, zatímco středověké a antické umění sloužilo magickým prostředkům. Nicméně, jak Collingwood ukazuje na příkladu angažovaného či náboženského umění své doby, magické požadavky kladené na umění – ostatně stejně jako požadavek, aby umění bavilo – nikdy nevytizely.³⁴

Podle Collingwooda je vlastní umění prostředkem poznání emoce. Dobré umění je proto zásadní pro fungování lidského společenství. Umělci totiž sice mohou vyjadřovat pouze své emoce, a to dokonce pouze ve své mysli, ale samotná povaha exprese jako něčeho, co je možné sdělovat, otevírá možnost vyjadřování emoci, které jsou ve společnosti sdílené.³⁵ Špatné umění pak znamená selhání a uvedení v omyl ohledně povahy vyjadřované emoce, což má za následek deformaci vědomí (*corruption of consciousness*).³⁶

Má-li umění skutečně být imaginativním aktem přenesení psychických emoci na rovinu vědomí, který je nezávislý na technickém zhotovení, pak se zdá, že uměleckým dílem je nakonec každá úspěšná sebereflexe emočního stavu. A to je také přesně to, co Collingwood tvrdí. Podle něj je umění ve své esenci jazykem. Zastává totiž, stejně jako Croce, expresivistické pojetí jazyka, podle kterého je jazyk ve své podstatě expresivním chováním. To ale znamená, že „každý projev a každé gesto, které každý z nás provádí, je uměleckým dílem“.³⁷ Toto emfatické prohlášení nemůžeme chápat tak, že celý náš vědomý život je jedno velké umělecké dílo. Collingwood tím chce pouze přivést naši pozornost ke skutečnosti, že jádrem uměleckého vyjadřování je něco, na čem se všichni podílíme, tedy imaginativní zpracovávání senzací – jejich převádění z psychické roviny do roviny myšlení, jejich poznávání. Že se pak z těchto výrazů emoci stávají klišé, fráze,

³³ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 65–67.

³⁴ Collingwood je navíc přesvědčen, že jeho doba je svědkem velkého ústupu čistého umění. Tamtéž, s. 70–72.

³⁵ Tamtéž, s. 317.

³⁶ Tamtéž, s. 282–285.

³⁷ Tamtéž, s. 285.

výrazy běžného jazyka, nic nemění na společné esenci jazyka a umění jako imaginativního zpracovávání psychických stavů.³⁸

Podle Collingwooda jsou psychické emoční náboje přítomné ve vědomí pouze jako neurčité povědomí o tom, že se něco blíže neidentifikovaného děje. Na úroveň myšlení se emoce dostávají skrze imaginativní zpracovávání. Ač je tak Collingwood občas nazývá, nejsou psychické emoce v plném slova smyslu nevědomé; i povědomí o určitém neidentifikovatelném stavu vlastní mysli má periferní místo v mém vědomém životě. Collingwood tvrdí, že vědomé vyjádření emoce je vlastně jejím vznikem na půdě vědomí, ale přitom zároveň *nějak* odpovídá emoci psychické, která se vyjadřuje na psychické rovině mimovolně.³⁹ To, co nás nutí vyjádřit emoci, je pocit, že nějakou máme, ale nevíme jakou, a cítíme to jako zátěž.⁴⁰ Buď se zátěže zbavíme (např. magickým rituálem nebo odreagováním skrze katarzi), anebo ji identifikujeme, poznáme. Teprve její vyjádření ji identifikuje, ale co je měřítkem správnosti této identifikace? Co zaručuje autenticitu vědomého výrazu, jeho korespondenci s nevědomou psychickou emoci? Collingwoodovu odpověď na tuto otázku nacházíme na místě, kde zdůrazňuje společenský charakter umělecké tvorby:

Jako konečná bytost si člověk uvědomuje sama sebe jako osobu, jen pokud se nachází ve vztahu k jiným, které si zároveň uvědomuje jako osoby. Neexistuje okamžik v životě, kdy je člověk hotov s uvědomováním si sebe jako osoby. Toto vědomí se neustále upevňuje, vyvíjí, nově uplatňuje. Při každé takové příležitosti nastává potřeba se opět postarat dovolat ostatních: musí najít jiné, které dokáže rozpoznat jako osoby v tomto novém smyslu, nebo si nemůže být jist, že tuto novou fázi osobnosti skutečně vlastní. Má-li novou myšlenku, musí ji vysvětlit ostatním, aby – jsou-li schopni jí rozumět – si mohl být jist, že za něco stojí. Má-li novou emoci, musí ji vyjádřit pro ostatní, aby – jsou-li schopni ji sdílet – si mohl být jist, že jeho vědomí není deformované [*corrupted*].⁴¹

V této pasáži, plně hegelovských podtónů, se ukazuje, že identifikaci výrazu emoce vysvětluje Collingwood externalisticky, nikoli odkazem na introspekci. Jenom příslušnost výrazu emoce k nějakému expresivistickému kódu umožňuje adekvátní poznání vnitřních hnutí. Právě pasáže jako tato se zdají nabízet argument proti v úvodu zmíněné kritice Collingwooda (nebo spíše „Croceho-Collingwoodovy teorie“), že zastává představu uměleckého díla jako obsahu mysli, který zůstává uměleckým dílem, i když v dané společnosti neexistují adekvátní umělecké prostředky pro jeho zhmotnění.⁴² Jenomže existence privátního uměleckého díla se zdá být vyloučená, pokud je vázána na existenci expresivních prostředků. To je interpretace Aarona Ridleyho: „Je-li umění expresí emoce a dají-li se emoce poznat pouze tak, že se vyjádří, pak zde nezůstalo nic z představy, že skutečná umělecká díla jsou objekty v mysli umělců. Umělecká díla naopak musí být z podstaty veřejná, z podstaty zprostředkovaná a z podstaty ztělesněná.“⁴³

³⁸ Tamtéž, s. 275–276.

³⁹ Tamtéž, s. 274.

⁴⁰ Tamtéž, s. 110.

⁴¹ Tamtéž, s. 317.

⁴² Viz R. Wollheim, *Art and Its Objects*, viz výše, § 50.

⁴³ A. Ridley, *Not Ideal*, viz výše, s. 269.

Collingwood však v citované pasáži ani jinde neříká, že umělecké dílo nemůže existovat pouze v umělcově mysli. Tvrdí, že pokud umělkyně a umělci chtějí zjistit, zda ve své expresi emoce uspěli, nemohou se obrátit nikam jinam než k ostatním členům společnosti, protože introspekce jim nijak nepomůže. Musí tedy svou expresi učinit veřejně přístupnou skrze médium, to ale neznamená, že samotné toto médium je uměním: tím je stále imaginativní úplná zkušenost, kterou musí projít umělci i diváci; jestli u toho *skutečně* (a ne pouze imaginárně) asistuje médium, či nikoli, není z hlediska ontologické identity díla podstatné.⁴⁴ Zároveň by Collingwood odmítl, že nejdříve vzniká v mysli umělce dílo a teprve potom je vyjádřeno (to implikuje příčinný vztah, který je příznakem řemesla): tvorba umění je expresí, musí již v imaginativní totální zkušenosti tvorby používat prostředky, které jsou veřejné, což se nemusí vylučovat s tím, že umělecké dílo je v principu nezávislé na *reálné* existenci svého fyzického nosiče.

Ani takováto formulace Collingwoodovy pozice, která uniká obvinění z mentalistického pojetí ontologie uměleckého díla, ale zároveň zachovává Collingwoodův požadavek imaginativního charakteru uměleckého díla, není neproblematická: Jak může být umělecké dílo (z principu totožné se svým výrazem) nezávislé na existenci výrazových prostředků, které předpokládají zvládnutí techniky? Neznamená to, že expresivní vlastnosti, které přisuzujeme imaginativnímu uměleckému dílu ve zkušenosti, jsou v nějakém smyslu vždy již odvozené od expresivních vlastností ztělesněných v reálných uměleckých dílech? Collingwood na jednu stranu zdůrazňuje internalistický charakter expresivistické aktivity, která může a nemusí být sdělitelná ostatním,⁴⁵ na druhou stranu chce tuto aktivitu ukotvit externalisticky, tedy v expresivistickém kódu, který dodává význam psychickým emočním pochodům.⁴⁶

III.

Podle Collingwooda se emoce do vědomí dostávají pomocí exprese. Tvrdí, že vlastní umění je na rozdíl od magie výrazem (a tedy poznáním) emoce, zatímco magie emoce vyvolává. Když ovšem odhlédneme od *Principů umění* a začteme se do folkloristického rukopisu (vzniklého přinejmenším ve stejné době, ne-li později než text *Principů umění*), zjistíme, že zde Collingwood překvapivě soustavně mluví o magii jako o vyjádření emo-

⁴⁴ Kemp v polemice s Ridleyem zdůrazňuje, že to není podstatné z hlediska metafyzické možnosti (tedy: nelze takovou možnost *a priori* vyloučit), ač psychologicky to může hrát zásadní roli (empiricky může jít o nutnou podmínku; G. Kemp, *The Croce-Collingwood Theory*, viz výše, s. 184). Viz též D. Dömlez, *Collingwood and „Art Proper“*, viz výše.

⁴⁵ „Umělec *může* [may] při tvorbě díla vzít v potaz omezení obecnstva; v tom případě mu nebudou omezení míry srozumitelnosti jeho díla, ale podmínkami určujícími obsah nebo smysl díla samotného. *Pokud* [In so far as] se umělec cítí být ve shodě se svým publikem, nebude to od něj projev blahosklonnosti, ale bude to znamenat, že *považuje za součást své práce* [takes it as his business] vyjádřit nikoli své vlastní soukromé emoce bez ohledu na to, zda je někdo jiný cítí nebo ne, ale emoce, které sdílí se svým obecnstvem.“ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 311–312, má kurzíva. „May“, „in so far“, „takes it as his business“ jsou všechno formulace, které ponechávají možnost, že umělec nebude brát ohled na meze svého obecnstva, nebude se s ním identifikovat a nebude považovat za svůj úkol vyjadřovat emoce, které s ním sdílí. Ostatně jak má umělec vědět, že danou emoci s někým sdílí, dokud ji nevyjádřil?

⁴⁶ „Estetická činnost je činností mluvení. Řeč je řečí do té míry, do jaké je mluvena i slyšená.“ Tamtéž, s. 317.

ce, a dokonce ji v tomto smyslu spojuje s uměním.⁴⁷ Collingwood-folklorista tedy tvrdí, že jak magie, tak umění jsou expresemi emocí. První je vyjadřuje za účelem motivace k (či bránění v) jednání, druhé shledává účel ve vyjádření emoce samotné. Collingwood-estetik zavádí jiné dělení, které mu umožňuje rozlišit ještě dále mezi vlastním uměním a uměním-zábavou. Expresi přisuzuje pouze vlastnímu umění, magie i zábava emoce nevyjadřují, ale vyvolávají. Vyvolávání emoce v případě zábavy má za cíl emoce uvolnit, což znamená, že recipienti neparticipují na uměleckém díle aktivní „totální imaginativní zkušeností“, ale jsou pouze pasivními příjemci kauzálního působení. Taková „totální“ zkušenost je výsadou pouze exprese emocí, což je zároveň akt realizace emočního náboje senzací, které ovládají naše životy na „psychické rovině“, a zároveň akt jejich poznání, protože tato realizace se děje na rovině vědomí.

Tvůrčí akt vyjádření emoce dalece přesahuje oblast umělecké tvorby: protože exprese je jakékoli převedení psychické emoce do vědomí a protože jde o základní akt lidské expresivity, která podle Collingwooda umožňuje jazyk, estetické chování (vyjadřování emocí) stojí u zrodu jakéhokoli intersubjektivního dorozumivacího kódu. Všimněme si v delší pasáži z *Principů* citované výše, že zatímco v případě sdílení myšlenek jde o koherenci dané úvahy, v případě sdílení emocí je v sázce daleko víc: zdravý chod samotného vědomí.⁴⁸ Schopnost sdílení emočních vztahů je tedy indikátorem zdravé kondice vědomí. Jenom ta totiž umožňuje sdílení, zevšednění a nakonec umrtvení expresí do podoby konvenčních znaků, klišé, jak to nazývá Collingwood, tedy materiálu dorozumivacího kódu obecně. Magie zdá se pracuje s tímto materiálem, protože rituál vyžaduje, aby byl „viditelný“ všem uživatelům kódu. Jak jsme viděli, Collingwood má sklon za magické považovat už jakékoli společenské konvence nesplňující žádný zjevný utilitární cíl. Dovedeno do důsledku, i jazyk jako komunikační kód a soubor „klišé“ je magický.

Collingwood-folklorista mluví o potřebě emoci vyjádřit „uzemněním“ skrze vazbu k nějakému předmětu, která ale může být srozumitelná pouze danému aktérovi. Collingwood-estetik vyjádření emoce váže vždy na subjektivní zkušenost aktéra, aniž by toto vyjádření emoce bylo nutně uchopitelné ostatními. Na druhou stranu Collingwood-folklorista zdůrazňuje, že emoční vazby se stávají sdílitelné pouze okamžikem rozpoznání protorituálního schématu někým jiným, a Collingwood-estetik tvrdí, že exprese emocí je úspěšnou expresí jen do té míry, do jaké nachází rezonanci u ostatních osob.⁴⁹ Vzniká otázka, do jaké míry vlastně je možné mluvit o výrazu emoce tam, kde takový kód ještě neexistuje (v případě vzniku protomagie), nebo tam, kde výraz teprve čeká na intersubjektivní uznání (v případě estetické expresivity). V Collingwoodovi-folkloristovi ani v Collingwoodovi-estetikovi na ni nelze najít koherentně formulovanou odpověď.

U obou je navíc problematické pojetí kulturních praktik, které se snaží vysvětlit. Pokus Collingwooda ukotvit umění i magii ve filosofické antropologii vede k tomu, že obě ztrácejí kontury. Magie jako motivační vyvolávání emoce (a komplementární systém emočních sankcí) se v důsledku překrývá obecně s mravy a obyčejí dané společnosti,

⁴⁷ R. G. Collingwood, *Tales of Enchantment*, viz výše, s. 226: „Umění a magie jsou to samé v tom ohledu, v jakém jsou obě výrazem emoce.“ Navíc Collingwood ve folkloristickém rukopisu sice uvažuje o rozdílu mezi magií a uměním, jak se s ním setkáváme v *Principech umění*, nicméně vůbec nerozlišuje mezi zábavou a čistým uměním. K možným důvodům viz níže.

⁴⁸ Viz také R. G. Collingwood, *Principles of Art*, viz výše, s. 284–285.

⁴⁹ Neúspěšný výraz (špatné umění) je pak znamením deformace vědomí.

takže přestává být jasné, co od nich magii odlišuje. Umění jako výraz emoce se překrývá s jakoukoli expresí emočního náboje psychických senzací, takže se umění stává synonymem pro praktiku udržování našeho vědomí v neporušeném stavu.

Jak už bylo řečeno, komentátoři nezůstali neteční k omezující povaze vázání umění na vyjádření emoce. V mé interpretaci se potvrdilo, že emoce získávají u Collingwooda tak širokou extenzi, až termín emoce, případně „výraz emoce“ přestává být odlišitelný od umění na jedné straně a magie na straně druhé. Veškeré obyčeje (rituály), ale i komunikační kódy se totiž u Collingwooda ukazují být zevšedněnými expresemi emocí. Přitom emoce získávají existenci skrze vyjádření, jež je z povahy věci sdělitelné, a tudíž formulované v habituálním kódu, tedy opět v kódu, který nutně kdysi býval expresí. Jsou-li veškeré obyčeje (rituály), ale i komunikační kódy zevšedněnými expresemi, a zároveň emoce získávají existenci skrze vyjádření, jež je z povahy věci sdělitelné, a tedy formulované v habituálním kódu, pak se nabízí, že to, co exprese vyjevuje jako akt poznání, se může týkat právě povahy „zprůhlednělého“, pro nás již neviditelného habituálního kódu daleko spíše než senzací psychické roviny. Sám Collingwood uvádí, že vyjadřovat lze i tzv. „intelektuální emoce“, tedy realizovat ve vědomí emoční náboje doprovázející intencionální akty intelektu, kterých si nejsme vědomi.⁵⁰ Vyloučíme-li z právě řečeného kategorii emocí, roli senzací či projevů intelektu s afektivním nábojem přebírají daleko lépe zvyky a rituály, které se stávají součástí toho, kým jsme, skrze habituaci a enkulturaci. Expese těchto rituálů je přivádí do vědomí, přináší vhled do povahy toho, co jsme jako bytosti zvyku. Když říká Collingwood, že společenství lidí potřebuje ke svému přežití (jako společenství) magii, můžeme tomu rozumět také tak, že lidská společnost vyžaduje pro svou existenci cosi jako „polštář“ obyčejů, rituálů a zvyků, které jejím členům dodávají druhou přirozenost a celému společenství punc druhé přírody jako prostoru, v němž se více méně cítí doma.⁵¹ Diskurzivní popis těchto zvyků, ať už naturalistický či jakýkoli jiný, se může pokusit vysvětlit mechanismy nabývání zvyků (případně včetně psychomotorických senzací), nicméně tematizace této druhé přírody pomocí inovativní, Collingwood by řekl „imaginativní“ práce se stejnými prostředky, z jakých je upředena, poskytuje nedisurzivní vhled do zvyků a obyčejů, které tvoří pozadí naší každodennosti.⁵²

Opozice magie a umění se tak rázem stává centrální opozicí collingwoodovské estetiky. Collingwoodovské, nikoli Collingwoodovy, protože v ní už nemá místo problematický koncept výrazu emoce; je nahrazen koncepcí umění jako odkouzlení, vycházející z Collingwoodova rozlišení magie od umění ve smyslu rozlišení toho, co nás „zakouzluje“ v naší každodennosti, od toho, co naše vědomí přivádí k její „zakouzelné“ povaze. Tradičně bývá s takovým zhodnocením odkouzlování spojováno osvícenství.⁵³ Je přitom

⁵⁰ Tamtéž, s. 292–294.

⁵¹ K filosofickému pojmu „druhé přírody“ viz J. McDowell, *Mind and World*, 2. vyd., Harvard University Press, Cambridge 1996; pro použití termínu v kontextu teorie umění viz D. Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003, s. 53–55. Náčrt dějin pojmu a jeho estetických souvislostí podávám v J. Stejskal, *Lež parku a pravda zahrady. Poznámky k jednomu Hegelovu obratu*, in: O. Dadejčík; J. Staněk; K. Stibral (eds.), *Zahrada. Přirozenost a umělost*, Dokořán, Praha 2012, s. 74–92.

⁵² Takové chápání umění v současné době obhájí A. Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill & Wang, New York 2015.

⁵³ Přesto se nedomnívám, že je imaginativní odkouzlování nutné označovat jako moderní západní projev. Jak nedávno ukázal Jonardon Ganeri v souvislosti s indickou filosofií sedmnáctého století, modernitu jako důraz na vstupování do dialogu s konvencemi a zvyky místo jejich přebírání bychom

důležité si uvědomit, že tato praxe estetického odkouzlování je imunní vůči Collingwoodově kritice osvícenského scientismu a utilitarismu. Nic zde není redukováno na propozice „intelektu“, jak nazývá Collingwood schopnost diskurzivního myšlení. Collingwood kritizuje osvícenství, které se zakládá na důsledném vymycování magie,⁵⁴ ale zde nejde o to, vymýt magické pozadí druhé přírody (to je totiž nutné pro fungování jakékoli společnosti), ale učinit nás pozornými k jejím složkám. Pohyb odkouzlování není doplněn protipohybem částečného zakouzlování jako korekce instrumentalistických ambic rozumu, protože odkouzlení zde nemá povahu prostředku instrumentálního rozumu. Na druhou stranu zakouzlení není vnímáno jako nutné zlo, proti kterému je potřeba bojovat, ale jako nutný předpoklad společenských vztahů. Slovy pozorného čtenáře Collingwoodovy filosofie a modernisty *par excellence* W. H. Audena, „umění, jak zdůraznil zesnulý profesor R. G. Collingwood, není Magií, [...] ale zrcadlem [...]: jeho pravým důsledkem je odkouzlení“.⁵⁵

Poděkování

Tento článek je přepracovanou kapitolou z mé dizertační práce *Druhá příroda. Příspěvek k sociální filozofii umění*, obhájené na Katedře estetiky FF UK v roce 2014. V různých fázích jejího zpracovávání jsem těžil z komentářů Vlastimila Zusky, Ondřeje Dadejíka, Martina Kaplického a anonymního recenzenta či recenzentky tohoto periodika. Všem mnohokrát děkuji.

LITERATURA

- Auden, W. H., The Poet of the Encirclement (1943), in: *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose. 1939–1948*, Princeton University Press, Princeton 2002, s. 198–203.
- , Squares and Oblongs (1947), in: *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose. 1939–1948*, Princeton University Press, Princeton 2002, s. 339–350.
- Beattie, J., Ritual and Social Change, *Man*, roč. 1, 1966, č. 1, s. 60–74.
- Boucher, D., The Significance of R. G. Collingwood's *Principles of History*, *Journal of the History of Ideas*, roč. 58, 1997, č. 2, s. 309–330.
- Collingwood, R. G., *The Idea of History* (1946), Oxford University Press, Oxford 1994.
- , *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1938.
- , *The Principles of History*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- , *Tales of Enchantment*, in: *Philosophy of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 115–287.

měli vnímat jako „dění, které je potenciálně vlastní každé kultuře, bez ohledu na dobu a místo“. Jak ale dodává, takové tvrzení lze opodstatnit jen „detailní, pracnou archeologií modernit, které se ztratily, či se nám vytratily z očí“. J. Ganeri, *Philosophical Modernities: Polycentricity and Early Modernity in India*, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, roč. 74, 2014, s. 75–94. Nedávným pokusem o takovou archeologii je S. Stanford Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*, Columbia University Press, New York 2015.

⁵⁴ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, viz výše, s. 72.

⁵⁵ W. H. Auden, The Poet of the Encirclement (1943), in: *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose. 1939–1948*, Princeton University Press, Princeton 2002, s. 198. Dopad Collingwoodova rozlišení magie a umění na Audenovo myšlení lze stěží přecenit, viz obzvláště jeho pozoruhodný text W. H. Auden, Squares and Oblongs (1947), in: *The Complete Works*, viz výše, s. 339–350.

- Davies, D., Collingwood's „Performance“ Theory of Art, *British Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2008, č. 2, s. 163–167.
- Dilworth, J., Is Ridley Charitable to Collingwood?, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 393–396.
- Dönmez, D., Collingwood and „Art Proper“: From Idealism to Consistency, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 52, 2015, č. 2, s. 152–163.
- D'Oro, G., Collingwood on Re-enactment and the Identity of Thought, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 38, 2000, č. 1, s. 87–101.
- Ganeri, J., Philosophical Modernities: Polycentricity and Early Modernity in India, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, roč. 74, 2014, s. 75–94.
- Graham, G., Expressivism: Croce and Collingwood, in: Gaut, B.; McIver Lopes, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001, s. 119–131.
- Hausman, C., Aaron Ridley's Defense of Collingwood Pursued, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 391–393.
- Hospers, J., The Croce-Collingwood Theory of Art, *Philosophy*, roč. 31, 1956, č. 119, s. 291–308.
- James, W., A Fieldworker's Philosopher: Perspectives from Anthropology, in: Collingwood, R. G., *Philosophy of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. lvi–xcii.
- Kemp, G., The Croce-Collingwood Theory as Theory, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, 2003, č. 2, s. 171–193.
- McDowell, J., *Mind and World*, 2. vyd., Harvard University Press, Cambridge 1996.
- Noë, A., *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill & Wang, New York 2015.
- Ridley, A., Collingwood's Commitments: A Reply to Hausman and Dilworth, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 396–398.
- , Not Ideal: Collingwood's Expression Theory, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 263–272.
- Stanford Friedman, S., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*, Columbia University Press, New York 2015.
- Summers, D., *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London 2003.
- Stejskal, J., Lež parku a pravda zahrady. Poznámky k jednomu Hegelovu obratu, in: Dadejík, O.; Staněk, J.; Stibral, K. (eds.), *Zahrada. Přírozenost a umělost*, Dokořán, Praha 2012, s. 74–92.
- Turner, S., Collingwood and Weber vs. Mink: History after the Cognitive Turn, *Journal for the Philosophy of History*, roč. 5, 2011, č. 2, s. 230–260.
- Wollheim, R., *Art and Its Objects*, 2. vyd., Cambridge University Press, Cambridge 1980.

Jakub Stejskal
 Dahlem Humanities Center, Freie Universität Berlin
 jakub.stejskal@fu-berlin.de