

Posudek habilitační práce:

Rostislav Niederle Pojmy estetiky: analytický přístup

vyšlo ve Spisech FFMU č. 393, Brno 2010, 158 s.

Posuzovaný habilitační spis dr. Niederle, kniha *Pojmy estetiky: analytický přístup*, vydaný nakladatelstvím MU, si klade za cíl stát se „součástí širokého proudu analytické estetiky“ (s.7). Za charakteristický rys analytické estetiky považuje autor „veřejně kontrolovatelné uvažování o dané věci“, a proto začíná svůj výklad teorií správné argumentace. Je zřejmé, že autor se vskutku seznámil s díly mnoha současných představitelů analytické estetiky a pokouší se jí přispět svou prací zdůrazňující nezbytnost vyčlenit a pojmenovat vnitřní estetickou hodnotu a umožnit, že je *pravdivě* konstatována (její přítomnost, či její absence); to je podle autora nezbytné jak pro analytickou estetiku, tak pro uměleckou kritiku i umělecké školství, neboť takovým způsobem může umělecká kritika přispívat kvalitě umělecké činnosti zdůvodněným a pravdivým „verdiktem“ v přítomnosti a rovněž i dlouhodobě tím, že její tvrzení umožňuje prostřednictvím časového odstupu provést „test času“, a tak napomáhat zjištění o skutečných uměleckých hodnotách.

Autor začíná svůj výklad hned po kratičkém úvodu kapitolou o teorii argumentace, čili úsudků obecných i estetických, vztahem mezi premisami a závěrem, induktivním a deduktivním typem úsudku aj. (kpt. *Argument*, ss. 8-18.). Zde by se dalo vytknout, že odkazů k sekundární literatuře je v ní jako ostatně v celé práci velmi málo. V teorii induktivního úsudku by bylo dobré připomenout Aristotelova *Topika* jako základní text (není ani uveden v literatuře). Mimochodem v *Topikách* najdeme mnoho příkladů čistě estetických úsudků, např. *Top. II*, 116-118.

Používání výrazu „argument“ ve významu úsudek je sice v současné anglosaské literatuře zavedné, ale nezdá se mi v češtině zcela vhodné, neboť argument běžně znamená jak jednotlivé tvrzení, zvláště ve smyslu argumentu jako části debaty, tak i úsudek či dokonce celý proces racionálního zdůvodňování. Budiž, z textu je význam argument=úsudek víceméně zřejmý, výklad tím neutrpěl. Avšak podobně jako u „estetické normy“ v Niederleho smyslu (s. 65) a v překladu *common sense* výrazem „intuice“ (s. 138) nabízí se otázka po vhodnosti zvolené terminologie. Překládat Humeův *common sense* výrazem „intuice“ (pozn. k překl. na s. 140) je snad osvětlujícím pro někoho, kdo je zvyklý na užití protikladu „intuitivní“ – „protiintuitivní“ v současné logice, ale bude zcela matoucím pro čtenáře Akvinského, Bergsona či Maritaina, nehledě ani na čistě jazykový smysl a význam prefixu „in“ (vhled, proniknutí k smyslu).

V druhé části nazvané *Umělecká kritika* (s. 19n.) se autor zabývá možností estetického soudu. Rozborem jednotlivých tvrzení Kantovy *Kritiky soudnosti* se snaží ukázat, že „základní charakteristikou estetického soudu je...dle Kanta subjektivita“, nikoli faktická vlastnost na straně uměleckého objektu. Citace z Kanta by zasloužily zpřesnění, rozhodně ne pouze odkaz k stránce Špalkova českého překladu v edici Odeonu, ale hlavně k číslu paragrafu v *Kritice soudnosti* (ty jsou v českém vydání rovněž a jsou konkordantní s německými edicemi).

Niederle dále konstatuje „ontologický nedostatek“ (s. 23) různých teorií (ilusionismus, partikularismus), zatímco sám se vydává cestou, která pojímá estetický soud jako tvrzení o kráse, šířeji o přítomnosti estetické vlastnosti v daném objektu (ibid.) v rámci proudu či názoru zvaného „generalismus“.

Úsudek na s. 23 dole je obtížný, protože deskripce „vnímání základních vnímatelných vlastností“ je velmi abstraktní a neurčitá (je tvar na pozadí z hlediska tvarové psychologie vnímatelnou vlastností, či nikoli ?; je průběh vnitřního hlasu ve čtyřhlasé fuze vnímatelný, či nikoli ?, jsou barevné rozdíly v rámci modré (safír-azur-tyrkys) vnímatelné, či nikoli ? – zde si analytická estetika, myslím, značně ulehčuje práci, protože příliš zobecňuje proces estetického vnímání (co je to „základní vnímatelná vlastnost“, jak je určitá vlastnost fakticky vnímána?, jaký druh kognitivní výbavy na straně vnímatele předpokládá? Nemá vnímání různých entit i jiný modus vzhledem k charakteru vnímaného objektu, např. tónový interval, barevný kontrast ?)

K vysvětlení efektivity testu času (Hume) zavádí Niederle pojem *supervenience* (s.24), přičemž uvádí, že „Estetické pojmy (dále jen E) jsou zvláštním způsobem závislé na vlastnostech mimoestetických (dále jen ME)“. „E získáváme z ME díky zvláštní epistemologické schopnosti – vkusu“. To bývala i odpověď autorů tkz. „vkusové školy“, bere ji však autor za svou ? Vyplývá z ní totiž mnoho nepříjemných důsledků pro jeho vlastní tezi. Na tyto důsledky ostatně upozornil už Diderot ve své kritice Hutchesona (a rovněž na některé upozorňuje i Niederle ve své kritice Kanta (ss.20-21), který je v určitém ohledu považován za pokračovatele vkusové školy). Jaký pojem vkusu však Niederle akceptuje? Humeův? Vždyť i ten je rozporuplný (viz překladatelovy pozn. 227, 232, 234).

Nezapomínejme, že pojem vkusu byl historicky zaveden jako „šestý smysl“, zvláštní a nepřevoditelný na pojmový úsudek. Není vlastně divu, že Humeovu rozumovému založení už vadily „vrtochy vkusu“ a snaží se najít objektivní „měřítko vkusu“ na základě „trvalého obdivu“ k dílům, které prošly testem času. Nebyla již u Humea a není i zde metodologická chyba v zárodečném připuštění vkusu jako „zvláštní epistemické schopnosti“? Nevede tato individuální zvláštnost nakonec vždy k subjektivistickému skluzu? Copak mnoho estetických vlastností (jednota, relace, gradace, číslo, řád, soulad částí) neobjevujeme i bez „vkusu“ součinností smyslově rozumového poznávání? Proč nehovoříme prostě o kultivaci našich poznávacích schopností a trpného zakoušení? (To je otázka do diskuse.) Není chyba již v tom, domnívám se, že Hume chce „všechna pravidla umění“ založit na „zkušenosti a zkoumání společných citových stanovisek“ (s. 142)? Copak nedokazuje např. Augustin v *de ordine* (nebo např. Pavel Tichý v diskusi se Cmorejem), že naše pojetí *identity* či *jednoty* (*unum*) je apriorní, naopak, naše zkušenost je právě skrze ně umožněna a řízena? Copak nedokazuje Pavel Materna přítomnost čistě analytických relací i v pohádkách pro děti ?

Na s. 26 Niederle hovoří o umělecké kritice a mj. píše, že „kritika může být normativní, tedy preskriptivní, nebo deskriptivní, nebo v jistém smyslu impresionistická“. Vzhledem k Aristotelově výkladu tragédie v *Poetice* je tu několik nepřesností. Aristotelovo pojednání nelze nasadit na „Kantovu vidličku“ *Sein/Sollen*, zde: deskripce/preskripce. Jak jsem i jinde ukázal (v návaznosti na Engliše), Aristotelův výklad je teleologický, tedy ani pouze popisný, ani předpisující, ale *doporučující*; nestanovuje totiž žádné absolutní požadavky, nýbrž ukazuje určitá umělecká maxima jako „výnosy“ vzhledem k určitým velmi podmíněným a velmi individualizovaným požadavkům, jak z hlediska žánru, tak i z hlediska jednotlivých děl. Konečně 3) tvrdit, že „Aristoteles je navíc moralistou: o úspěchu či neúspěchu díla rozhodne jeho morálně konsekvantní účinnost působením nebo selháním katarzního efektu, jenž je finalitou díla, jeho morálním *raison d'être*“ - je

diskutabilní. Aristoteles nikde netvrdí, že tragédie vznikají prvořadě „kvůli“ katarzi, ani že nedojde-li k ní, jsou tato díla nakonec nehodnotná. V definici tragédie sice Aristoteles praví, že působí (1449b) „očištění takových duševních hnutí“, ale netvrdí se, že, jak to čtenáři předestírá autor, veškerá hodnota a existenční podmínka tragédie spočívá v katarzi. I kdybychom připustili, že tomu tak je, neplyne z toho ještě, že Aristoteles je „moralista“; mohl totiž třeba o katarzi uvažovat z hlediska duševního zdraví obce, tedy spíše jako lékař (tak jej interpretuje Svoboda v *L'esthétique d'Aristote* i jiní), pokud nemá autor *Pojmů estetiky* každého lékaře *eo ipso* za „moralistu“, vždyť léčení je druhem dobra.

Pokud Aristoteles mluví o *telos* tragédie, mnohem více než s katarzí spojuje účel na dvou místech s vyvoláním libostí určitého druhu, který je spjat s žánrem (*Poet.* 14, 1453 b). Tak či onak, tvrdit, že Aristoteles je v teorii umění moralista, je diskutabilní, neboť na jedné straně je morální výklad uměleckých děl něčím samozřejmým, na druhé straně, ve srovnání s Platonem (viz Richard Janko *et al.*) se jako moralista nejeví (nebo spíše to, co Platon vylučuje z obce *docela*, Aristoteles vylučuje pouze z výchovy nedospělých, a nijak přísně).

Kritika impresionistické kritiky, která je podle Niederle „hádáním z orákula“, (ss. 26-8), uvádí (nebo přesně reprodukuje?) námitky Wimsatta a Beardleyho; výklad, jako i jinde, trpí určitým přepínáním pro dobro argumentu, např.: „zcela by stačilo mít správnou intenci, která by *nutně* vedla k uměleckému úspěchu.“ (s. 28) – Zde se pomíjí nejen rozdíl mezi empirickou intencí (chtít) a racionálně uměleckou intencí (zamýšlet plán díla, cíl a prostředky), ale hlavně rozdíl mezi záměrem a uměleckým uskutečněním – vložením intence do konkrétního uměleckého artefaktu – díla, což předpokládá tvůrčí úsilí. Je tu kontingence vzniku, nikoli nutnost.

V oblasti sémantické soběstačnosti není „z hlediska objektivistické estetiky“ odpověď tak „nasnadě“, jak ji vidí autor v pozn. 30 (na s. 28), změna ve znalosti autorství literárního díla může mít často i velký vliv na jeho sémantiku a interpretaci; slovní a propoziční významy nelze tak jednoduše prohlásit za dané objektivní vlastnosti díla, protože jejich sémantika je otevřená, čili nenasyčená.

V dalším výkladu autor předkládá různé premisy o vztahu estetické zkušenosti, umělecké hodnoty, vztahu kritérií hodnoty (jednota, komplexnost, intenzita, viz Kulka), Vermazenovy argumenty dvou uměleckých děl (ss. 33-35), dále o Kulkově proceduře alternace (ss. 35-37).

Kapitola nazvaná *Ontologie* (ss. 39-45) začíná tvrzením, že umělecké dílo „nemůže být konkrétní, protože by mohlo mít neslučitelné vlastnosti. Dílo tedy musí být abstraktní“ (*type* v Pierceově smyslu, nikoli *token*). Výklad pokračuje uváděním různých autorů (Currie, Margolis, Levinson, Wolterstorff, Collingwood), někdy souhlasně, jindy nesouhlasně, s určitými námitkami. Někde poměr autora k uváděným tezím není zřejmý. Škoda, že práce opomíjí v kapitole o ontologii uměleckého díla zmínku o vkládání o klasickém řešení problému teorií hylomorfismu, tedy vkládání *toaru* přítomného v mysli umělce do smyslu vnímatelné *látky* za uměleckým účelem, považují to za chybu jak vzhledem k významu hylomorfismu v dějinách uměleckých teorií, tak i z hlediska pochopení příznačných moderních významových posunů v ontologii uměleckého díla (zjednodušeně: od látky o „obsahu“, od formy k „způsobu“).

Kapitola *Krásy* (ss. 46-54) podává antologii různých názorů na otázku krásy a její centrality z hlediska oboru estetiky (zvl. Mothersillová, Zangwill a Goodmann). Kapitola *Definice krásy* se zabývá Moorovou námitkou proti definovatelnosti krásy, respektive dobra; dále poukazuje na opomíjení faktu strukturovanosti krásy v pokusech o její definici a připomíná

Platonovo stupňovité pojetí výstupu Erota k idejím ze *Symposionu* a různé definice z dialogu Hippiás Větší. Souvislost předestřených výkladů není zřejmá, spíše jde o defilé různých přístupů. Dále Niederle podrobuje kritice Bolzanovu stať „O pojmu krásna“ i definici, k níž Bolzano v uvedené stati dospívá.

Kapitola *Explikace krásy* je přepracovaným jádrem článku, který Niederle publikoval spolu s prof. Marií Duží. Pro určení krásy objektu zde autoři stanoví, že objekt „patří do kategorie, pro který existuje estetická norma, která některé vlastnosti objektu O přiřazuje dané kategorii jako estetické“ (další definice na je s. 67). Bližší výklad pojmu „estetická norma“ ve stati nenajdeme, leč jen, že „Estetická norma přiřazuje žánru (kategorii) určitou množinu vlastností individuů.“ Jak je patrné, že nejde o estetickou normu v Mukařovského smyslu? Zřejmě ne. Je však přece nezbytné uvést komentář, když zmíněný pojem koliduje s jiným notoricky zavedeným termínem v oboru!

Celkově k této explikaci krásy: není jasné, proč se autor zamýšlející obhajovat vnitřní estetickou hodnotu uměleckého objektu zcela vyhýbá nejzákladnějším intuicím v klasické estetické literatuře (jednota, vztah částí a jejich podobnost, variace, stupňování, rekurzivita-sebepodobnost, řád, omezení, symetrie, opakování); činí tak záměrně, nebo z neznalosti? Kdybychom se více spolehli na tyto estetické prvky, mohli bychom kompetentním posuzovatelem rozumět toho, kdo je vycvičen chápat tyto základní estetické vlastnosti a mohli bychom se vyhnout problematickému pojmu vkusu (a ještě problematictějšímu pojmu „individuálního vkusu“, který by otevíral v estetickém hodnocení dveře čemukoli, co za součást ind. vkusu někdo prohlásí). Je schopnost slyšet v *Umění fugy* variace 11cti tónového tématu otázkou „habitu vkusu“, anebo (jak tvrdím) nácviku a tříbení vnímavé schopnosti hudebního poslechu? (Na případnou odpověď autora, že přece myslí právě toto, odpovídám, že to dokazuje, že si není vědom problémů při zavádění odborné terminologie („etiky terminologie“ v Pierceově smyslu), specificky problémů s termínem, který je zatížen určitým zavedeným významovým vztahem a ukotven v odborné literatuře).

Kapitola *Estetický postoj* je celkově nejkratší (ss. 69-71). Je částečně polemikou z Kantovou podmínkou „bezzájmové libosti“, částečně uvedením Dickieho názoru na otázku estetického postoje. Je nekorektní, že autor pořádně neuvede ani Kantův názor vyjádřený v § 2 *Kritiky soudnosti*, aby bylo patrné, že Kant má na mysli, a velmi rozumně, upuštění od vlastnického nebo dispozičního zájmu a zájmu na existenci předmětu jako podmínky zalíbení. (Jiná otázka, kterou si zde Kant neklade, je, zda poznání nemůže, či nemá provázet jiný, totiž specifický, průběžný estetický zájem. (Tím však nemyslím zájem v Beardleyho smyslu viz s. 100) .

V 2. a 3. bodě argumentu na s. 69 však Kanta citovaný autor zjevně překrucuje (bezzájmovost jako pozornost k jinému objektu – zisku). To je však, tvrdím, převod do jiného druhu (*metabasis eis allo genos*). Stejně si počíná i Dickie: „bezzájmovost...je už sama o sobě druhem zájmu – o bezzájmovost“. Taková eskamotáž není hodna analytického estetika, který Dickieho cituje bez komentáře. Pokračováním eskamotáže je převod zájmové i bezzájmové pozornosti na „rozptýlení“, které obě „indukují“ (tvrzení 4 nahoře na s. 70). Bylo by spíše vhodné, neboť máme před sebou odborný i učební text, trpělivě vysvětlit, že zájem (*interest*) je u Kanta označení přítomnosti volní složky, specificky vůle v aktu nazírání.

O přítomnosti vůle v poznávacích aktech či aktech estetického vnímání, můžeme skutečně plodně uvažovat. Estetické vnímání je neseno vůlí (srovnej odpovídající kategorie – *Eros* v *Symposionu*, *amor* v Augustinově *Vyznáních*, *concentratio* v Augustinově pojednání *O*

pořádku, *intentio voluntatis* u scholastiků, *desiderium – disio* u Danta, atd. „estetická příprava myslí“ u Otakara Zicha aj.).

Kapitola *Vnitřní hodnota, kontext, supervenience* (ss. 71-79) je výkladem „supervenience“ estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických, první z druhých nevyplývají, a přece nejsou libovolné, kritik však na ně ve své argumentaci odkazuje (s. 72). Avšak, dodává autor, „logická nedostatečnost vazby mezi ME a E činí z praxe umělecké kritiky enigmatický podnik“ Autor však přece trvá na tom, že „v kritickém verdiktu by měly být brány v úvahu pouze smyslově vnímatelné vlastnosti hodnocených uměleckých děl“ (s. 73). Supervenience byla rozdělena na slabou a silnou (s. 76), přičemž slabá (připouštějící kontextuální rysy, avšak povinně trvající na subvenující bázi fyzických vlastností, přijímá Niederle jako adekvátnější pro uměleckého kritika. Nakonec nám však o estetické supervenenci řekne pouze, že je „poněkud obskurní relací“ a že estetik má pouze odpověď, že neví, v čem spočívá. Nabízí se námitka: Je-li estetická supervenience tak neurčitá, čím se nakonec liší od oné impresionistické kritiky, které Niederle docela upírá titul kritiky a kterou nazývá „hádáním z orákula“ (s. 28), když nakonec konstatuje, že jeho supervenience je „poněkud obskurní relací“, o níž estetik „neví, v čem spočívá“? V čem je rozdíl mezi *Je ne sais quoi*, k němuž se Niederle upřímně doznává, a *anything goes*, jež tak zásadně odmítá? Jak může činit z „logické, jasně definovatelné relace“ podmínku uměleckého školství, když odborník zároveň doznává, že je těžko ji postihnout?

Zkratka E se zavádí jednou pro *estetické pojmy* (s. 24 nahoře), jindy pro *estetické vlastnosti* (s. 78), přičemž se říká, že jde o repetici téhož argumentu – výklad supervenience (vztah E a ME). Jsou termíny *estetické pojmy* a *estetické vlastnosti* ekvivalentní? Nebo jde o jiné zavedení zkratky E vzhledem k výkladu Waltona? Kontext vypadá podobně, čtenáře to mate.

Dále autor opouští pojem supervenience, zvláště silné supervenience, a staví proti němu pojem reprezentace, který – pokud je reprezentován předmět aktuálního světa – vyžaduje (částečnou) znalost aktuálního světa, neboť „znalost určitého fragmentu historie skutečného světa je nutnou součástí porozumění dílu, tedy jeho nutné hodnoty (má-li dílo takovou)“ (s. 78). – Modalita zde není jasná: v jakém smyslu je tato hodnota nutná, může-li ji dílo nemít? Jaký je vztah mezi dvěma predikáty nutnosti v této propozici? Co to znamená výraz „konstrukce nutné krásy jako vnitřní hodnoty“? V čem je nutnost této krásy?

Zamyšlení nad obrazovou reprezentací Winstona Churchilla nebo nad filmem *Triumf vůle* považuji za věcně správné, jak se však tyto příklady srovnávají s autorovým dřívějším odmítnutím *intencionálního omylu* (s. 28), je-li například nutnou součástí porozumění *Triumfu vůle* prohlédnutí a znalost propagandistického *záměru*. Není také jasné, jak se uvědomělý objektivistický estetik ze strany 28 pozn. 30, pevně stojící na pozicích ontologie textu složeného ze slov i při změně atribuce jeho autorství, změnil na estetika velkoryse chápavého „široké mimoestetické vlastnosti“ (historické i kontextuální) i typově stejnou změnu v autorství románu o Quijotovi v Borgesově povídce, připisované „rozdílným autorským intencím i okolnostem vzniku“, neboť „úzké mimoestetické vlastnosti jsou pro určení estetických vlastností nepostačující“. Jak to tedy je? Není zde oprávněné říci, že význam, smysl i hluboké pochopení uměleckého díla, zvláště díla literárního či filmového, je opravdu, ovšem v různé míře, spojeno s historickým kontextem? (což vlastně autor *také* tvrdí v pozn. 33 na s. 29). Někde to uznáme za součást „vnitřní hodnoty díla“, jinde ne?

Kapitola *Reprezentace* (s. 80) se otevírá silným tvrzením, že „kdyby umělecká díla nic nereprezentovala, nebylo by je možné intepretovat, nebyla by o ničem, byla by prázdná,

nezajímavá“. Jsou skutečně všechna umělecká díla reprezentací ? To je diskutabilní tvrzení. Existuje celá řada děl, která nereprezentují, nýbrž prezentují (ve smyslu ostenze): umění ornamentu, haut couture, stavitelství, hudba, balet. Mnoho z nich uznával i Platon ve smyslu *téchne*. Možná si autor poněkud zjednodušuje argumentační práci, neboť nepochybně ví, že např. mnoho teoretiků odmítá teorii reprezentace v hudbě. (Nejen Niederlem dále uváděný Hanslick, ale důsledně např. Scruton ve své známé kritice Nattieze). A dále: je diskutabilní, zda interpretace je umožněna teprve znakově reprezentující povahou uměleckých děl. Například dirigent interpretuje hudební dílo gesticky a ostentivně, tedy z velké části neznakovým poukazem, neboť hudební dílo převážně nemá „označované“ ve smyslu znaku. (Tak smýšlel i Otakar Zich, velký český estetik, ostatně hudební skladatel. Niederle jej neuvádí.)

Autor uvádí čtenáře do Platonova odmítnutí mimeze (*Ústava X*), přičemž Platonovým dialogům dává úsudkovou formu. Leckdy přitom dochází k zkreslení, tam, kde si bez ohledu na originál určitou tezi upraví do kategorické premisy: např. teze 4 na s. 80 „cokoli nevede k pravdě, je společensky nežádoucí“ (Kde se to v textu *Ústavy* praví ?). Rovněž není jasné, zda při popisu napodobujícího básníka (605b) nemá Sokrates na mysli to, co se stává často, nikoli to, co je nutné, kdežto analytik vždy poněkud zdůrazňuje nutnost, a tudíž i kategoričnost Platonova odsudku napodobujícího umění. Např.: „Platon byl přesvědčen, že tragédie v žádném ohledu neoslovuje rozum.“ (s. 83) Opravdu každá ? Opravdu „v žádném ohledu“? Lze to jen tak z tohoto úryvku z Platona vyvodit?

Dále autor tvrdí (s. 84), že „ostatní umělecké žánry – tanec, hudbu, poezii – uvažovali oba myslitelé [Platon, Aristoteles] jako podřízené *telos* dramatického celku a nechápali je jako autonomní umělecké druhy.“ Domnívám se, že o hudbě uvažuje Platon i Aristoteles jako o důležité součásti vyučování a vzdělání (*paidea, diagogé*). O poezii samozřejmě Platon uvažuje jakožto o poezii, nejen jako o součásti dramatu, a to na mnoha místech ! Prospěchu z hudby věnoval Aristoteles 8. knihu *Politiky*, kde rozvádí jak rozličně působí hudba na duši posluchače bez vztahu k dramatickému umění.

Poté co Niederle vtěsnil teorii uměleckého díla jako reprezentace do dvou tezí (rep. konkrétního, rep. obecného), píše v historizující pasáži toto (s.84): „Dominovaly [uvedené dvě teorie] ještě ve století osmnáctém, kdy se prostřednictvím fundujících teoretických počínů Baumgartena a Kanta přirozeně včlenily do estetiky novodobé...“ Skutečně prostřednictvím Baumgartena a Kanta? Vždyť oba se od takového výkladu hodnoty díla spíše distancují. Baumgarten i Kant jsou naopak příkladem opuštění estetických měřítek reprezentační pravděpodobnosti v objektivním smyslu ve prospěch subjektivního výkladu estetické libosti vzcházející ze vztahů mezi vjemy, představami a reflexí. (Vždyť v tomto smyslu píše i sám Niederle na s. 21: *Základní charakteristikou...dle Kanta...subjektivita.*) Ještě před Kantem, u Baumgartena, což je příznačné, znamená výraz *representatio* prostě představu (*Vorstellung*), k níž se vztahuje soud o estetické hodnotě, a v jeho *Estetice* hrají hlavní roli pojmy jako *fictiones, imaginatio*, zatímco *imitatio* vůbec žádnou, a pokud jde o pojem *verisimilitudo*, Baumgarten ještě více zdůrazňuje (*Aesthetica* § 484-486), že „estetické verisimilitudo“ je třeba odlišit od „logické verisimilitudo“, neboť ona první, estetická, se týká výhradně „elegantní pravděpodobnosti ve vlastních myšlenkách“ a způsobu „krásně myslet“, a tento způsob „krásně myslet“ srovnává Baumgarten na mnoha místech s činností básnickou a řečnickou, ukazuje důležitost tropů a analogického myšlení. Myslím tedy, že reprezentační teorie umění prostřednictvím Baumgartena do novodobé estetiky včleněny nebyly. Pokud jde o Kanta, podobně jako Baumgarten zdůrazňoval „svobodnou

hru představivosti“, a ne „reprezentační verisimilitudo“, a to zvláště ještě ve své anytice vznešena (*Erhabene*).

Na straně 86 dole autor – vzhledem k předchozímu výkladu překvapivě – uvádí příklady hodnotných uměleckých děl, která nic nereprezentují (chrám, hudba, abstraktní malba), a dochází k tomu, že: „I širší pojem reprezentace se tak pro vysvětlení umělecké hodnoty zdá příliš úzký.“ Ovšemže, vždyť je úzký. Avšak jak se to srovnává s autorovým apodiktickým tvrzením ze začátku kapitoly *Reprezentace* (s. 80) a jeho problematickým doležením teze *umělecké dílo=reprezentace* citacemi z Platona a Aristotela? Odvolává se tím to, co bylo dříve stipulováno ?

A na dalších stránkách sledujeme další analytické úsilí postihnout reprezentaci obrazovou. Autor začne vysvětlením teorie nevinného oka, a pak přejde k její kritice z hlediska Goodmanova a Gobríchova konvencionalismu, kterou pak srovnává s teorií podobnosti (ikonické), kterou dovádí na pouhé „učení se konvencím různých kódů“ (s. 93). Tuto pozici (ovšemže, vždyť je tak jednostranná) opět kritizuje úvahou, že porozumění prehistorickým obrazům v Lascaux by nebylo možné, kdybychom nesdíleli všem lidem společné obrazové porozumění piktoqramům... atd. Nakonec zavádí Niederle do vysvětlení Tichého rozdílu mezi predikací *de re/de dicto* na popis obrazové reprezentace a uvažuje o významové proměně Mony Lisy vzhledem k možnosti, že najdeme její mužský model.

Dále. Kapitola *Konceptuální umění* (s. 98n.) si klade za cíl odstranit případné rozpaky nad tímto druhem umění vysvětlením „homonymie termínu umění“. Souhlasím s nálezy, které zde autor uvádí proti konceptuálnímu umění (či spíše jeho mýtu), které „těží z matoucí homonymie termínu umění a užívá tím respektu, který si za staletí získalo ve společnosti umění tradiční“ (s. 108). Niederle, bohužel, nereflektuje historické posuny v chápání umění jako tvůrčí činnosti, zvláště posun od řemesel ke krásným uměním a – hlavně – od označení činnosti, anebo dispozice k ní, k výsledku této činnosti (artefaktu či skupině artefaktů, a nakonec už jen výhradně k těm, kterým je přisuzována umělecká hodnota). Proto je otázka, „co je umění“, tak jak ji klade, matoucí. Z autorova výkladu se stává postupně zřejmým, že homonymií termínu umění má na mysli moderní nejistotu kolem *hodnoty* uměleckých artefaktů a jejich společenského statutu. Jsou hodnotné či nikoli? (Zatímco formulace „jsou uměním, či nikoli“ je vždy prostě matoucí, protože v něm je skryta metonymie, přenos významu z toho, co působí (tvůrčí stav), na to, co je výsledkem působení (artefakt), a navíc: hodnotným výsledkem.) Otázka hodnotného uměleckého artefaktu a jeho kritérií je onou otázkou, kterou Niederle dále řeší s pomocí výkladu a aplikace Dickieho a Levinsonovy definice umění.

Další výklad *Reprezentace a sémantický obsah* (s. 104n.) je pokračující polemikou s pojmem konceptuálního umění. Část *Reprezentace a hodnota* (s. 108n.) dále zmnožuje entity výkladu o další – „reprezentovaný obsah“ reprezentace, „formální způsob“ reprezentace, a zmnožuje rovněž i složité podmínky či předpoklady, jako „zážitek nerozlišitelný od (pomyslné) přímé zkušenosti s reprezentovaným“ (s.109); Anebo: „Reprezentující může být o to užitečnější, je-li reprezentované nějak nebezpečné, či, jak tomu v umění bývá, je fiktivní“ (ibidem); Anebo: - „Oba zážitky- zážitek reprezentujícího a zážitek reprezentovaného – se odlišují leckdy ostře z toho důvodu, že reprezentující (jako reprezentující) je zřetelně odlišný od reprezentovaného“ (ibidem). Není zřejmé, zda Niederle reprodukuje jiného autora (Budda), nebo zda jej zde vykládá volně, či zda jde o myšlenky, s nimiž se ztotožňuje v rámci vlastní argumentační linie svého pojednání. Tak či onak, nezdá se, že jsme se přiblížili řešení otázky, jak reprezentace souvisí s hodnotou. Místo odpovědi se nám dostane několika

otázek na závěr (s. 110), jejichž formulace není nijak zvlášť obohacena či zpřesněna předchozím výkladem, a finálního zjištění, že „reprezentované a způsob jeho denotace je součástí distinktivních rysů jednotlivých uměleckých žánrů“.

Morálka a umění (ss. 111-122). Kapitola interpretuje další terminologické ismy od autorů *British Journal of Aesthetics* k označení tezovitých konstruktů: „autonomismus“, jehož silnější verzí je „radikální esteticismus“; dále „eticismus“, „umírněný moralismus“, který je „slabší verzí eticismu“, „estetický konsekvencialismus“ atd. S mnohým z toho, co autor uvádí by bylo možnost souhlasit („obecně se v pozadí všech potíží zdá být opět tendence k redukci na jeden jediný faktor hodnoty“, s. 118), či nesouhlasit, kdyby způsob uvažování a vyjadřování nebyl nadměru generalizující, takže mjíme to, co je vskutku univerzální (*katholou, universale*), a ztrácíme se v tom, co je povšechné (*generale*): takto se spíše pěstuje summa zdánlivého estetického vědění. Nedokázal být třeba Sokrates nebo Bolzano mnohem výstižnější, když otázky řeší „po staru“ jako případy vztahu krásy a dobra? Jaký zisk máme z formulací typu: „Slabší forma autonomismu, která klade v obecné rovině formu jako jeden z více relevantních faktorů hodnoty, je naproti tomu zcela přirozeným vysvětlením příspěvku formy celkové hodnotě.“ (112) ? Znamená zde výraz „více“ větší množství, anebo je stupňováním adjektiva „relevantní“?

V poslední kapitole *Kognitivismus* (128-135) vyloží autor „paradox fikce“, který „je spjat s některými fundamentálními problémy sémantiky“. Následuje výklad o sémantice vlastních jmen ve fikci, zvláště v intencích Pavla Tichého (vlastní jména fiktivních postav nemají denotát, ale ten není ani nutný pro explikaci významu). Niederle dochází k odmítnutí Radfordova předpokladu, že víra čtenáře v existenci nositelů jmen je nutnou podmínkou vyvolání emocionální reakce. Kapitola opakuje s obměněnými příklady několikrát publikovanou kritiku názoru, že fikce vyžadují zaujetí zvláštních postojů víry či „pozastavení nevíry“ (*suspension of disbelieve*). Kapitolka *Kognitivní zisk* připomene výklady o kognitivním zisku TILu, jak je známe od prof. Materny nebo Grahama Oddieho. Podkapitolka, vlastně závěrečný odstavec *Každodenní život* přichází s možným vysvětlením emocionálního prožitku fikce, že „aktuální čtenář v konkrétním čase jako hodnotu dosadí sám sebe“. Ale není nutné vstupovat do fikce, „je běžné, že se jako čtenáři obdivujeme krásnému činu, ať už se ho dopustil kdokoli“.

Práci citelně chybí závěr, čili samostatná kapitola, v níž byl autor nahlédl svůj výklad v celku, zvýraznil linii svého výkladu i rozdíly vzhledem k probíraným autorům a ukázal návaznost jednotlivých kapitol.

Závěr:

Konstatuji, že autor se dlouhodobě vyrovnává a utkává s nejtěžšími otázkami teorie umění, na něž je opravdu velmi nesnadné najít obecné odpovědi, a přitom na solidní úrovni zpracovává současnou odbornou literaturu v oboru anglosaské estetiky a zprostředkuje ji posluchačům a odborné veřejnosti.

Posuzovaný habilitační spis dr. Niederle *Pojmy estetiky: analytický přístup* splňuje standardy kladené na habilitační práci v oboru.