

UMĚNÍ A POZNÁNÍ

Gordon Graham: Filosofie umění. Brno: Barrister Principál, 2004, s. 61-88.

Předcházející dvě kapitoly ukázaly, že požitky, krása, hra a emocionální stimulace mají k umění a k naší zkušenosti s ním velmi blízko a že všechny tyto aspekty mají značnou hodnotu, ale žádný z nich hodnotu umění v jeho nejlepší podobě uspokojivě nevysvětluje. Argumenty, z nichž to vyplynulo, nás přivedly na myšlenku, že umění je hodnotné jako zdroj poznání. Mezi významnými moderními filozofy umění je nejznámějším zastáncem tohoto přesvědčení americký filozof Nelson Goodman. Ve vlivné publikaci *Způsoby světatvorby* (Ways of World Making) říká: „Ústřední tezí mé knihy je, že umění se musí brát stejně vážně jako věda, a to jako způsob objevování, tvorby a rozšiřování vědění v širokém slova smyslu rozvoje porozumění“ (Goodman 1996:114).

Cílem této kapitoly je ptát se, zda a jakým způsobem se z umění můžeme učit. Na jedné straně je zřejmé, že můžeme. Z románů či obrazů lze získat informace všeho druhu. Ale to nevystihuje podstatu toho, jak se z umění učit, protože získávané informace jsou ve vztahu k uměleckému dílu, které je obsahuje, nahodilé — stejné informace bychom snadno získali z novin nebo z nějaké dějepisné knihy. Jinými slovy, takováto informace není integrální, ale nahodilou součástí díla. Integrálnější vztah mezi uměním a poznáním existuje v těch početných a především literárních uměleckých dílech, v nichž jsou vědomě zmiňovány a rozpracovávány nějaké nauky či nějaká tvrzení. Umělci Často přicházejí s „poselstvím“, které chtějí sdělit. Proto je nutné rozlišovat mezi uměleckými díly, která pouze něco prezentují nebo vyhlásují, a těmi, která nám zprostředkovávají lepší porozumění něčemu. Umění s „poselstvím“ nemusí být ničím víc než propagandou, šikovným prosazováním určitého názoru. Propaganda se snaží přesvědčit a získat pomocí prostředků, které se jeví jako nejúčinnější, zatímco při učení jde o přesvědčování pomocí přemýšlivého porozumění. Zajímavá verze názoru, že z umění se učíme, spočívá tedy v tom, že obrazy, básně, divadelní hry atd. nám neposkytují faktické informace a už vůbec nejsou přitažlivou formou propagace nějakých názorů, ale že napomáhají našemu poznání. Pokud by se prokázalo, že tento názor je správný, prestiž umění by u většiny lidí vzrostla, protože znalostem a poznání se obecně přisuzuje vyšší status než zábavě či vyjadřování emocí. Tento vyšší status částečně vysvětluje značné uznání, kterého se obvykle dostává vědě, a je důvodem, proč k ní Goodman umění přirovnává. Je-li skutečně pravda, že umění je zdrojem poznání, pak by to mělo, jak uvidíme, daleko závažnější důsledky, než jaké mohla prokázat kterákoliv z teorií umění, probíraných v předchozích dvou kapitolách.

UMĚNÍ A VĚDĚNÍ

Teorie, že umění je hodnotné proto, že se z něj něčemu učíme, se někdy označuje jako „kognitivismus“, což je název odvozený z latinského slova „cognitio“ („poznání“), a budeme ho používat. Ovšem podle názoru některých filozofů rozšiřování našich vědomostí právě tím, co by umění dělat nemělo. Domnívají se, že mluvit ve vztahu k umění o kognitivismu znamená podléhat určitému předsudku vůči umění v pravém slova smyslu. Douglas Morgan ve známém pojednání „Must art tell the truth?“ (Musí umění říkat pravdu?) tvrdí, že snažit se chápat umění jako zdroj poznání znamená nejen násilně mu vnucovat podobu, která mu neodpovídá, ale také přeceňovat hodnotu vědění.

K otázce „kognitivního významu umění“ říkám rovnou, že ačkoliv nám mnohá díla mnohých uměleckých oborů mohou poskytovat a poskytují nejrůznější vědomosti, pokud by

tyto vědomosti byly klíčem k umění a určovaly, kolik lásky se mu má věnovat, svět by byl ještě ubožejší, než je dnes. (Morgan, in Hospers 1969:231)

Podle Morganova názoru máme nešťastné nutkání vysvětlovat hodnotu umění ve smyslu „kognitivní významovost“ předně z důvodu „absurdní a klamně představy, že můžeme volit pouze mezi uměním jako zábavou či dekorací na straně jedné a podivnou druhořadou náhražkou za opravdové empirické poznatky na straně druhé“, a pak také z důvodu otrockého a nekritického obdivu k vědě.

Obdiv k vědě může opravdu být jistou zvláštností, něčím, co platí o západním myšlení dvacátého století, ale ne o jiných dobách a místech. V minulosti byla podobnost mezi uměním a intelektuální činností skutečně chápána právě opačně — za přesvědčivou obhajobu filozofie se například považovalo to, že se na ni pohlíželo jako na jistý druh hudby. A tak se Morgan oprávněně obává, aby pokus vnímat umění jako zdroj poznání nepřamenil pouze z našeho kulturního předsudku. Oprávněná je také jeho snaha vyvarovat se v umění redukcionismu, to znamená jakéhokoliv vysvětlování hodnoty umění, které by nerespektovalo její *specifičnost*. Je zde nebezpečí, že teorie umění jako poznání by vzhledem k tomu, že chápe umění jako zdroj důležitých pravd, mohla začít pokládat za nejdůležitější *tyto pravdy, zatímco umění*, které je zprostředkovává, za druhotné; ovšem každý pokus o uspokojivé vysvětlení hodnoty umění musí vycházet z toho, že shlédnutí nebo vyslechnutí díla je nepostradatelné. Morgan se ptá: „Kdo z nás by vyměnil pohled na strop Sixtinské kaple za nějakou další monografii o pavlovské teologii, byť by byla sebeučenější?“ a nepochybuje o tom, jakou odpověď musí každá seriózní teorie umění dát.

Přestože je odpověď na tuto otázku jasná — nikdo nechce nahrazovat pohled na strop Sixtinské kaple učeným pojednáním a žádná adekvátní teorie umění by takovou náhradu nemohla připustit — neznamená to ve skutečnosti tolik, kolik by se dalo čekat. Předpokládat, že pohled na strop Sixtinské kaple by mohl být nahrazen teologickou monografií je stejné jako předpokládat, že ten, kdo četl dějiny vlády Jindřicha V., už nepotřebuje vidět Shakespearovu hru. Takový předpoklad je samozřejmě absurdní, ale skutečnost, že hru nelze nahradit dějinami, nenaznačuje, že by Shakespeare nemohl rozšířit naše poznání anglické historie (ačkoliv to není, řekl bych, základní způsob, jak se z ní můžeme poučit). Stejně tak souhlasit s názorem, že hodnota Sixtinského stropu je *sui generis* (něčím jedinečným), není totéž jako naznačovat, že tato hodnota nemůže spočívat ve schopnosti rozšířit naše poznání, dejme tomu teologie sv. Pavla.

Jedním z Morganových omylů, který ho v tomto ohledu zavedl, je myslet si, že „kognitivní význam“ teorie je nutné vyjadřovat termíny výrokové pravdy, to znamená jako singulární nebo univerzální soudy o tom, jaké věci jsou. Přinejmenším jeden z jeho argumentů proti kognitivní teorii je založen z velké části na myšlence, že kognitivní význam se skutečně musí vyjadřovat formou pravdivých výroků. Jeho argumentace je následující:

Každá pravda musí být popíratelná.

Jedno umělecké dílo nemůže popírat druhé.

Umělecká díla proto nemohou být zdrojem nějakého druhu pravd.

Tato argumentace je dobrá, ale na kognitivní teorii umění se vztahuje jen potud, pokud se vyjadřuje v terminologii pravd. Ovšem v pasáži, kterou tato kapitola naší studie začínala, mluví Goodman o umění ve smyslu *poznání*, ne pravdy, a jakkoliv platí, že každý výrok může být negován, poznání něčeho může být nedokonalé nebo nedostačující, ale bylo by podivné mluvit o jeho negaci. Například fyzikální mechanika vytvořená Isaacem Newtonem umožňuje poznání zákonů pohybující se hmoty zcela jiným a plodnějším způsobem než fyzika Aristotelova, která měla ve vědě ústřední postavou před Newtonem. Ale není prostě pravda, že

by jedna nějak přímo popírala druhou. A navzdory všemu, čím Morgan dokazuje opak, lze totéž říct také o uměleckém poznání.

Morgan nejprve předkládá některé obecné námitky proti názoru o „kognitivním významu“ umění a pokračuje úvahami o aplikaci tohoto názoru na konkrétní umělecká odvětví: hudbu, malířství a literaturu. Pokládá za vyloženě absurdní, že význam „některého Brahmsova či Bartákova kvartetu, který jste do posledního okamžiku vyslechli se zatajeným dechem a který vyvolal silné pohnutí ve vašem srdci a myslí“, by se měl vysvětlovat v duchu toho, „co jste se naučili“.

Učení, znalosti a pravda nejsou méně hodnotné proto, že jejich hodnota není absolutní. Kromě nich na světě existuje spousta jiných užitečných věcí a skutečně není potřeba pracně vytvářet takové pseudo—pravdy, jakými jsou pravda básnická, malířská nebo hudební, aby pak uměleckým dílům posloužily jako doklad jejich oprávněnosti. (Morgan, in Hospers 1969:232)

Slabou stránkou této argumentace je ovšem to, že nikdo, dokonce ani kognitivní teoretikové umění, nemají zapotřebí ji popírat. Požitek — to, co Morgan přezíravě nazývá „zábavou nebo dekorací“ — určitou hodnotu nepochybně představuje. Problémem normativní filozofie umění, která se k požitku odvolává jako k jeho základní hodnotě, je však to, že nedokáže uspokojivě vysvětlit jeho význam. Hodnotu *některých* druhů umění, těch, které Collingwood vymezuje a bezdůvodně odsuzuje jako zábavné umění, vysvětlit může. Ale jako obecná teorie hodnoty umění neobstojí, protože nezachycuje oprávněné hodnotící distinkce v celém jejich rozsahu. Nemůže například uspokojivě vysvětlit rozdíl mezi lehkým a vážným uměním — často se dá říct, že z hlediska požitku a zábavy je lehké umění lepší než umění vážné. Ovšem kognitivní teorie umění nemusí tvrdit, že *všechna* díla, která se obvykle nazývají uměleckými, jsou hodnotná vzhledem ke své schopnosti rozšiřovat naše poznání. To by očividně nebyla pravda — některá díla jsou hodnotná především proto, že jsou krásná, a jiných je třeba si cenit hlavně pro užitek, který nám skýtají. Kognitivismus je vysvětlením podstaty či významu nejdůležitějších uměleckých děl a tvrdí, že nejsou prostě jen zábavná nebo krásná, ale že v jistém smyslu přispívají k našemu porozumění zkušenosti. Zkoumání této myšlenky je věnován zbytek této kapitoly.

Morganovi ve skutečnosti činí potíže před tímto názorem obstát. Stejně jako ostatní cítí potřebu mluvit o tom, že umění nás obohacuje, a když říká, že poslech „některého Brahmsova či Bartákova kvartetu... vyvolal silné pohnutí ve vašem srdci a myslí“, je těžké nechápat to jako obrat směrem ke kognitivismu — čím jiným by prudký pohyb mysli mohl být, než něčím, co má něco společného s lepším porozuměním? Právě sklon mluvit tímto a mnoha podobnými způsoby dodává na věrohodnosti tezi, že z umění se učíme. A máme—li stále na paměti, že na toto tvrzení je třeba pohlížet jako na tvrzení *o poznání*, nikoliv *o pravdě*, pak nic z toho, co bylo až dosud řečeno, nenaznačuje, že bychom se z umění učit nemohli.

Nicméně je nutno přiznat, že kognitivismus ve vztahu k umění má mnohem méně přívrženců než expresivismus, a to jak mezi filozofy, tak mezi umělci. Je tomu tak nepochybně proto, že musí čelit několika závažným námitkám, které je potřeba pečlivě prověřit, matněli uznat jeho platnost. Než tak učiníme, bude užitečné zopakovat si, jaké má kognitivismus jako vysvětlení hodnoty a významu vážného umění přednosti, protože ty naznačují, že máme dostatek důvodů usilovat o vyřešení problémů, na které naráží.

ESTETICKÝ KOGNITIVISMUS

Teze, že vážné umění nám nabízí prostředky k rozšiřování lidského poznání, nám umožňuje poměrně snadno vysvětlit jeho místo v naší kultuře. Úloha a postavení umění ve

studijních plánech škol a univerzit se tím okamžitě objasní. Je—li účelem vzdělání rozvíjet myšlení a podporovat poznání a je—li pravda, že umění je jednou z forem tohoto poznání, pak má studium umění ve vzdělání očividně své oprávněné místo. Skutečnost, že na umění se vynakládá více soukromého času a veřejných zdrojů než na zábavu a dokonce více než na rozvoj sportu, pak není o nic záhadnější než v případě vědy. Na rozdíl od ostatních výkladů hodnoty umění, které jsme posuzovali, může navíc kognitivismus bez větších problémů objasnit, proč má smysl, zasvětit—li někdo celý svůj život umění jako malíř, básník nebo skladatel. V kognitivistickém pojetí je to možné chápat prostě jako další případ oddanosti starému delfskému ideálu „Človče, poznej sebe sama!“ a nikoliv jako nadměrnou honbu za požitky, dekadentní pohroužení se do krásných objektů (esteticismus), nebo iracionální holdování emocím (expresivismus).

Je—li umění zdrojem poznání, pak nám to také umožňuje, v každém případě alespoň principiálně, vysvětlit rozdíly, které mezi uměleckými díly činíme. O uměleckém díle se totiž v tom případě dá říct, že má ducha a že je závažné do té míry, do jaké rozšiřuje naše poznání, či zeje nevýznamné do té míry, do jaké to o něm neplatí, přesně stejným způsobem, jakým se nějaký experiment nebo matematický důkaz hodnotí ve srovnání s nějakým jiným jako důležitější podle toho, jaké je jejich širší intelektuální uplatnění.

Kognitivismus nám tedy pomáhá vysvětlit důležitou kategorii kritického slovníku, která se často používá. Je—li tím, co nám umění nabízí, lepší poznání, pak můžeme umělecké dílo popsat v pravém slova smyslu jako *zkoumání* nějakého tématu, aniž by to bylo pojmově nebo jazykově nějak neobvyklé. Má—li kognitivismus pravdu, pak má také smysl mluvit v souvislosti s uměním o porozumění a hloubce či o povrchnosti a zkreslení a umělecké ztvárnění nějakého tématu popsat jako přesvědčivé nebo nepřesvědčivé, stejně jako bychom popsali nějaký argument. Jelikož lidé mluví o uměleckých dílech často právě tímto způsobem a jelikož to kognitivismus na rozdíl od esteticismu nebo expresivismu dokáže smysluplně vysvětlit, představuje to významný bod v jeho prospěch. Všechna podobná hodnocení jsou buď nesmyslná nebo matoucí, má—li pravdu esteticismus, a na rozdíl od mnohých očekávání jim ani expresivismus mnoho smyslu nedává. Je—li umění výrazem umělcových citů, může působit na publikum, ale nemůže usměrňovat myšlení, a to ani povrchně, ani směrem k hlubšímu porozumění a osvětlení. Emoce může být vyjádřena působivě nebo málo působivě, ale nikoliv pronikavě nebo hluboce.

Hlavní předností kognitivismu je tedy jeho schopnost vysvětlit a obhájit řadu způsobů, jimiž lidé o umění doopravdy mluví a uvažují. Je ovšem třeba si hned všimnout, že ne všechny snahy mluvit o umění tímto způsobem budou oprávněné. Svět umělecké kritiky je, pokud jde o jazyk, kterým se vyjadřuje, proslulý svými značnými a ne vždy opodstatněnými aspiracemi, a to, zda opravdu má smysl mluvit o *všech* formách umění jako o zdroji poznání, který je s to přinést jak hlubší porozumění, tak také iluzi, zůstává otevřenou otázkou. Můžeme například použít kognitivní jazyk ve vztahu k hudbě nebo k architektuře? To jsou otázky, které mohou být vpsledku rozřešeny pouze detailním zkoumáním jednotlivých uměleckých odvětví, o což usilují kapitoly 4 až 7. Obecně můžeme říct tolik, že všude tam, kde se dá myšlenka poznávání prostřednictvím umění použít, může kognitivismus nabídnout lepší vysvětlení jeho hodnoty a významu, než jaká mohou poskytnout jak teorie „požitku a krásy“, tak expresivismus.

Tolik o přednostech kognitivismu. Nyní je na čase zabývat se podrobněji jeho nedostatky. Dva z nich jsou zásadní. *Jak* umění rozšiřuje naše poznání a oč je rozšiřuje?

UMĚNÍ JAKO POZNÁNÍ

Abychom docenili závažnost těchto otázek, bude poučné podrobněji prozkoumat Goodmanovo původní srovnání umění a vědy. „Vědu“ zde musíme chápat jako obecný pojem zahrnující širokou škálu intelektuálního bádání: dějepis, matematiku, filozofii atd., stejně jako

fyziku, chemii, ekonomii atd. Ve všech těchto oborech můžeme bádání charakterizovat jako pohyb myšlení směrem od obecně uznávaného základu k závěrům, které teprve budou přijaty, a to pohyb usměrňovaný logikou nebo určitým souborem pravidel. V empirických oborech je tímto obecně uznávaným východiskem soustava empirických poznatků a závěrům se říká hypotézy nebo teorie. V matematice tomu odpovídají axiomy a teoremy, ve filozofii premisy a soudy. Terminologie se obor od oboru liší, ale všem těmto formám intelektuálního bádání je společná stejná základní struktura: snaha ukázat (ve smyslu demonstrovat) postup od východiska k závěru. A protože přijetí nových závěrů se stává základem dalšího řetězce myšlení, úspěšné bádání se pohybuje progresivně od poznatku k poznatku.

Mezi obory se pochopitelně vyskytují podstatné rozdíly, ale abstraktní analýza struktury intelektuálního bádání nám umožňuje poukázat na některé důležité problémy v pojetí umění jako zdroje poznání. Prvním z nich je to, že v uměleckém díle, jak se zdá, neexistuje žádná zřejmá analogie k rozdílu mezi obecně uznávaným základem, s nímž začínáme, a závěrem, k němuž směřujeme. Není tu nic, co by mohlo být analogií k „logice“ bádání. Je tomu tak částečně proto, že umělecká díla jsou, jak si všímá Collingwood, výsledkem imaginace. Na rozdíl od vědeckých nebo historických teorií se nezakládají na něčem, co by se nacházelo mimo ně. Všimněme si třeba tohoto příkladu: Román Arnolda Bennetta *Lord Raingo* vypráví příběh imaginárního britského politika ze začátku tohoto století. Pokud považujeme literaturu za zdroj poznání, mohli bychom říct, že je to studie o vzájemné podmíněnosti principů a ctižádosti v politice. Totéž bychom mohli říct o například biografii Abrahama Lincolna od Stephena Oatese (*With Malice Toward None*). Ale mluvíme—li o obou jako o studiích nebo jako o zkoumáních, zastírá to jeden důležitý rozdíl. Oates je v tom, co píše, omezen historií, tím, co se skutečně stalo. Předkládá fakta o Lincolnově politické dráze a pomocí argumentace a interpretace nás vede k přijetí určitého názoru na jeho politický život. Na druhé straně Bennett žádnými takovými omezeními svázán není; „fakta“ o Raingově politické dráze může vytvořit taková, jaká se mu zlíbí. O Lincolnovi se ví, že byl zavražděn. Skutečnost, že jeho život a politické působení skončí tímto způsobem, nemůže Oates nijak ovlivnit. V Bennettově románu utrpí Raingo ve své kariéře vážný nezdár. Právě ve chvíli, kdy se mu politicky opět začíná dařit, propukne u něj choroba, která se mu stane osudnou. To, že jeho život a politická kariéra skončí tímto způsobem, je čistě věcí Bennettovy volby. Zatímco „logika“ historického bádání, pravidla, podle nichž se postupuje, jsou částečně určena potřebou předkládat důkazy a držet se faktů, vyprávění smyšlených příběhů takto omezeno není.

Tentýž poznatek by se dal prokázat také na mnoha dalších dvojicích děl založených na skutečnosti a na imaginaci a navíc se dá rozšířit také na další umělecké formy. Nádheru slavného obrazu Saliburské katedrály od Johna Constabla nijak nesnižuje okolnost, že katedrálu není a nikdy nebylo možné z Constablem zvoleného úhlu vidět. V turistickém průvodci by ovšem podobné zkresení představovalo závažnou chybu. Plyne z toho následující závěr: ať už mohou romanopisci či jiní umělci usměrňovat naše myšlenky jakkoliv, nemohou je vést směrem od jedné pravdy ke druhé, protože jejich činnost nespočívá na pravdě, ale na imaginaci.

Druhý, obtížnější problém kognitivismu v umění je následující: V dějepise, filozofii nebo přírodních vědách se téměř vždy dají použité důkazy, argumenty a ideje, předkládané hypotézy a obhajované závěry vyjádřit mnoha různými způsoby. Mohou se vyskytnout dobré a méně dobré formulace — například některá vysvětlení jsou lepší než jiná, protože jsou vyjádřena jednodušeji. Ačkoliv fyzika někdy používá matematické vzorce, které se ničím nahradit nedají, obecně platí, že přesný způsob slovního vyjádření argumentace či hypotézy nebo pořadí, v němž jsou důkazy předkládány, nejsou pro jejich pravdivost a platnost zásadní. V umění je opak pravdou. Dlouhou dobu se mělo za to, že zvláštností umění je jednota formy a obsahu. Není možné, aby umělecké dílo sdělilo nebo ukázalo to, co sděluje nebo ukazuje, nějakým jiným způsobem, aniž by došlo k podstatnému narušení jeho obsahu. Běžně se to vyjadřuje tak,

že umělecká díla jsou „organickými celky“, to znamená jednotkami natolik integrovanými, že změna jediné jejich součásti — verše v básni nebo barvy na obraze — zničí celé dílo. Tento názor byl mezi filozofy běžný přinejmenším od Aristotela, a ačkoliv může být často poněkud přehnané tvrdit, že by ani jediná součást, jakkoliv malá, nemohla být změněna, aniž by se změnil celek, je pravda, že forma prezentace má v umění velký význam.

Pokud je toto tvrzení o nutné jednotě formy a obsahu v umění pravdivé, je zřejmé, že poznání zprostředkované uměleckým dílem se nedá parafrázovat. Protože jakmile se pokusíme obsah nějakého díla parafrázovat, to znamená prezentovat ho v jiné formě, zničíme ho. Tak nám „pravda“ v umění vždy, když seji snažíme vysvětlit, uniká. Přestože známý Popeův verš „Co často bylo myšleno, však nikdy takto vyřčeno“ se často a s oblibou cituje, podstata poezie se jím vystihnout nedá, protože v poezii neexistuje způsob, jak izolovat myšlenku jinak než jejím vyjádřením. Opět je to trochu přehnané, nicméně názor, že zásadní význam má pochopení díla jako takového a žádná, jakkoliv dobrá parafráze nebo shrnutí ho nemůže nahradit, je asi správný. Jak se potom dá pravda v umění přezkoumávat, upřesňovat a zdokonalovat? A co je ještě důležitější, jaký pak máme vůbec důvod odvolávat se v umění na ideje pravdy a poznání? Dá se pochopitelně *tvrdit*, že z nějakého uměleckého díla se lze naučit nějaké velké pravdě nebo že umožňuje hluboké pochopení různých aspektů lidské zkušenosti. Ale je—li to pravda, která se nezávisle na uměleckém díle nedá vyjádřit a nedá se tudíž vně uměleckého média prověřit, nemáme vůbec důvod považovat ji za pravdu v obvyklém slova smyslu.

Stojí za povšimnutí, že tuto nesnáz nelze překonat odkazem na jakousi zvláštní „básnickou“ pravdu, i když připustíme, že ne všechny pravdy jsou pravdami vědeckými (takovými, které se opírají o důkazy nebo experimenty), přesto uznáme, že věda nám poskytuje metodu, jak dospět k poznání, ať už jde o jakýkoliv „druh“ pravdy. Problém nespočívá v tom, že by nic takového jako „básnická“ pravda neexistovalo, ale v tom, že není jasné, jak by se o umění dalo uvažovat jako o způsobu jejího zjišťování.

Zatřetí je zde problém konkrétnosti v umění. Jak víme od Aristotela, poznání operuje s obecninami. Myslí se tím, že získávám poznatků vždy vyžaduje určitou míru abstrakce a generalizace. Neučíme se o tomto nebo onom vinném listu, ale o vinných listech; neučíme se o této osobě tady a teď, ale o této osobě obecně. Právě to nám umožňuje pominout zvláštnosti konkrétního případu a dobrat se lepšího poznání určité kategorie případů. I tam, kde by bylo nepřiměřené mluvit o něčem tak vyhraněném, jako je teorie, jde nicméně vždy o určitou míru abstrakce, jakkoliv malou. A tak ačkoliv se sám Aristoteles domníval, že umění se zabývá obecninami a je tudíž spřízněno s filozofií, není to názor, s nímž by bylo snadné se ztotožnit. Obrazy, hry, sochy a další umělecká díla zobrazují a musí zobrazovat jednotlivosti. O tváři na obraze můžeme říct, že je to tvář lidské bídy, ale faktem zůstává, že je to *nějaký* obličej, a to, jak se od soudu o tomto jednom obličejí dostáváme k soudu o lidstvu jako celku, je víceméně záhadou.

Někteří filozofové se pokoušejí obejít tuto obtíž tvrzením, že umění se zabývá „konkrétními obecninami“, ale jak se zdá, je tento podivný hybrid spíše nálepkou pro označení problému než jeho řešením. Aristotelův výrok o obecninách by se ovšem dal zpochybnit. A důvod by se našel — historie je důležitou formou lidského poznání, nicméně zabývá se jednotlivostmi. I tak zde narážíme na závažnou obtíž. Pana Woodhouse v románu Jane Austenové *Emma* můžeme považovat za obraz hypochondra, ale začneme—li ho pokládat za „obecninu“, za „typ“ se standardizovanými nebo zobecněnými povahovými rysy a vzorci chování, odrážejícími ty, s nimiž se lze setkat i leckde jinde, vzdálíme se od „konkrétního“, od jedinečnosti jejího imaginativního výtvaru — který je daleko spíše literární postavou než stereotypem. Přesto spisovatelčina genialita spočívá, jak se správně usuzuje, ve vytváření postav.

Toto jsou tedy tři nejobtížnější problémy, na které teorie umění jako poznání naráží: Zaprvé — umění je výhradně záležitostí imaginace. Jak nás potom může vést k pravdě?

Zadruhé — ideálem umění je jednota formy a obsahu, ale je—li tomu tak, vylučuje to možnost přezkoumat poznání, které umění zprostředkovává. Zatřetí — umění se zabývá jednotlivostmi, poznání obecninami. Jak potom může být umění zdrojem poznání?

IMAGINACE A ZKUŠENOST

Umělecká díla — v tom budeme s Collingwoodem souhlasit — jsou díly imaginace. Vylučuje tato skutečnost zájem o realitu? O imaginativním charakteru umění je potřeba zmínit se podrobněji, protože je přirozené si myslet, že některé druhy malířství, například portréty a zátiší, jsou svým způsobem kopie (tímto námětem se budeme znovu zabývat v kapitole 5). Ať už je okolnost, že imaginace je pro umění zásadní, pravdivá v jakémkoliv smyslu, je nutné ji pojímat tak, aby odpovídala rozdílu mezi různými typy umění, totiž rozdílu mezi uměním realistickým a fantazijním. V *Tomu Jonesovi* Henryho Fieldinga je každá část knihy opatřena předmluvou s poznámkami o romanopiseckém umění. V těchto úvahách autor navrhuje veškeré fantazijní mechanismy, jimiž by se dala řešit problematická místa příběhu — kouzla, čarodějnice, víly a podobně. A tak když se ukáže, že Tom Jones byl v posteli se svou vlastní matkou a že tato skutečnost mu způsobí nepřekonatelné problémy, víme, že Fielding musí najít nějaký nefantazijní způsob, jak ho z nich dostat. Musí ve své *imaginaci* vymyslet nějaké řešení zápletky, ale jeho imaginace je omezena realitou lidské zkušenosti. To neznamená, že by se fantazijní díla nemohla zabývat obsahem lidské zkušenosti. Ani to nenaznačuje, že *Tom Jones* není dílem imaginace. Rozdíl mezi realistickým a fantazijním je v umění důležitý, protože ukazuje, že imaginace může působit v různých žánrech. Přesto nepůsobí bez omezení. Imaginaci je tedy třeba odlišovat od pouhých výplodů či rozmarů fantazie. Ve skutečnosti je to záměrná duševní činnost.

Vrátíme—li se ke srovnání s vědou, bylo by naopak chybou se domnívat, že vědci nebo historikové jdou pravdě pasivně „po stopě“⁴¹ na základě empirických údajů, které jsou prostě k dispozici. Intelektuální bádání využívá imaginaci ve všech svých fázích. Hypotézy se v přírodních vědách a v historii sice musí porovnávat s fakty, ale vědci také nechávají myšlenky „plynout“, snaží se něco uhádnout a usměrňují myšlenkové pochody podle toho, jak jim to jejich smysl pro daný problém napoví. To vše je činnost imaginace a hypotézy samotné jsou domněnkami, k nimž se dospělo na jejím základě. Než se dají „fakta“ použít pro ověření nějaké hypotézy, je někdy skutečně nutné je nejprve zpracovat v imaginaci, a často je jí zapotřebí i pro jejich vyhledání.

Abychom těmto postřehům porozuměli a viděli podobnosti a rozdíly mezi uměním a vědou poněkud jasněji, porovnáme mapu a fotografii. Mapy by měly věrně zobrazovat krajinu, jejíž tvářnost zaznamenávají. A protože u nich nejde o nic jiného, dalo by se předpokládat, že jejich vytváření předpokládá naprosté potlačení imaginace, bezduché zaznamenávání faktů. Nicméně geografické charakteristiky se na ně zachycují pomocí symbolů a přehlednost zobrazení, a tudíž užitečnost mapy závisí na imaginaci, s jakou byly symboly navrženy. Abychom to pochopili, stačí se podívat na staré mapy. Obtížnost jejich čtení není často dána nezvyklostí použitých symbolů, ale jejich těžkopádností. Na současném stupni vývoje kartografie se většinou setkáváme s konvencionalizovanými a všeobecně užívanými symboly. Ovšem i zde má z hlediska užitečnosti mapy velký význam představivost, s jakou jsou používány. Stačí srovnat mapy vytvořené pro speciální účely a hned je vidět, že imaginace má při navrhování symbolů prvořadou důležitost. Ovšem účel každé mapy je stejný — zobrazení věcí takových, jaké jsou.

Srovnáme nyní fotografii krajiny s jejím zobrazením na mapě. Samotné toto srovnání ukáže, že Morganova úvaha o pavlovské teologii a Sixtinské kapli je mylná, neboť i přesto, že jak mapa, tak fotografie nám mohou danou oblast přiblížit, nikdo nepředpokládá, že by jedna mohla nahradit druhou. Občas se vyskytují názory, že fotografie, jelikož nemůže než

„zobrazovat to, co je“, není uměním. Takový názor je ovšem neudržitelný, protože je zřejmé, že fotografie může mít stejně jako obraz ohnisko a kompozici a může určitým způsobem používat barvu. Z fotografie získáváme o dané oblasti nějaké poznatky. Na rozdíl od mapy se tak neděje prostřednictvím informací ve formě konvencionalizovaných symbolů, ale tak, že fotografie nám umožňuje vidět krajinu jako takovou. Imaginace se na pořizování fotografie podílí, i kdyby to bylo jen volbou úhlu pohledu, který se pak stává úhlem pohledu těch, kteří se na ni dívají. Ale imaginace se na vzniku fotografie může podílet výrazněji než na tvorbě mapy. Je pravda, že mapy jedné oblasti se mohou lišit právě podle účelu, pro který byly pořízeny — existují například pozemkové a geologické mapy — nicméně posláním kartografie je neutrálním způsobem zaznamenávat informace. Fotograf si naopak úhel záběru může zvolit, a to právě proto, aby krajinu zachytil z určitého pohledu. Kromě toho čím víc imaginace fotograf má, tím je pravděpodobnější, že zvolí takový, jaký bychom, kdyby to bylo na nás, nezvolili. Tímto způsobem nás přiměje vidět to, co bychom jinak neviděli. Fotograf na základě své imaginace volí úhel pohledu a usměrňuje tak naše vnímání. Není nesmyslné tvrdit, že fotograf odhaluje nové a dosud netušené aspekty krajiny. To vše se pochopitelně musí odlišit od trikové fotografie. Je nutné rozlišovat fotografii krajiny, jakkoliv imaginativní, od známé „fotografie“ vil na nejbližším konci zahrady. Fotografie je dílem imaginace a současně zachycením toho, co skutečně existuje.

Ostrý protiklad mezi realitou a imaginací, na kterém je založena první námitka, nevypadá tedy tak samozřejmě. Je zde ovšem druhý problém, který je potřeba zvážit. Kde je v umění „logika“, podle níž bychom mohli soudit, jestliže je každé dílo soběstačné? Přestože se imaginace v historiografii nebo přírodních vědách na odhalování pravdy také podílí, existuje mezi uměleckým a badatelským dílem důležitý rozdíl, totiž to, že badatelské dílo má logickou strukturu, jejímž prostřednictvím postupuje od premisy k závěru, zatímco umělecké dílo ji nemá. Řečeno jinými slovy: Historie, přírodní vědy a filozofie jsou vědní obory, tedy organizované systémy poznatků, nikoliv pouze souhrny jednotlivých faktů či výroků. Dílo experimentální vědy, historické pojednání či filozofická argumentace nejen konfrontují mysl s fakty nebo hypotézami, ale také ji *řídí* procesem myšlení. Právě schopnost řízeného myšlení může být nazvána způsobem *poznání*. Naopak umění patrně může nanejvýš prezentovat určitý úhel pohledu. Dokonce i spisovatelé, kteří jsou myšlenec pravdy v umění nakloněni, obvykle předpokládají, že umění pravdu pouze vyjadřuje, ale nezdůvodňuje. Pokud ji však nezdůvodňuje, nedá se ovšem říct, že by něco *dokazovalo*, a pokud publiku nemůže pravdivost svého obsahu dokázat, může být v nejlepším případě považováno za způsob vyjádření nebo zobrazení, ale ne poznání.

Aleje tomu tak? Ačkoliv mezi uměleckou tvorbou a rozumovým zkoumáním skutečně existují významné rozdíly, dávat je do protikladu právě tímto způsobem je matoucí. Lidskou mysl bychom neměli chápat tak, že žije pouze myšlením — smyslová činnost je stejně tak duševní aktivitou jako rozum. Moje mysl obsahuje zrakové, sluchové, hmatové a jiné vjemy právě tak jako rozumové podněty. Navíc tato smyslová zkušenost jako jeden z aspektů myšlení není záležitostí pasivního vidění a slyšení, ale aktivního dívání se a naslouchání. Když se dívám a poslouchám, není moje mysl zaměstnána o nic méně, než když přemýšlím nebo počítám. A přestože je možná pravda, že umělecká díla, dokonce ani literární, neusměrňují abstraktní myšlení (ačkoliv o tom je potřeba se ještě zmínit), může i přesto platit, že usměrňují mysl, to znamená usměrňují vnímání publika. Příklad s fotografií to objasňuje. Když se díváme na fotografii, je náš úhel pohledu *dán*. Něco podobného by se dalo říct o obrazu — malíř *určuje*, jak objekty na plátně vidíme. Nejzřejmější je to na základní úrovni perspektivy — popředí a pozadí jsou významnými součástmi naší vizuální zkušenosti a u obrazu je to malíř, ne divák, kdo rozhoduje o tom, co je v popředí a co v pozadí. Když se rozhlížím kolem sebe, sám určuji, na co se zaměřím, zatímco když se dívám na fotografii nebo na obraz, určuje to z větší části (i když očividně nikdy ne zcela) osoba, která pořídila snímek nebo namalovala obraz.

Je—li tomu tak, pak můžeme skutečně mluvit o tom, že umělecká díla usměrňují naši mysl, i když připustíme, že toho nedosahují pomocí důkazů, názorných ukázek nebo výroků. Příkladem toho, jakým způsobem to činí, je celá řada. Třeba rytmus v poezii může být něčím víc než lingvistickým protějškem hudby. Tím, že určuje, jak verš uslyšíme a co bude zdůrazněno, určuje jeho smysl. Skladatelé zase určují, jak uslyšíme hudbu — který tón převládne nad ostatními jak akusticky, tak harmonicky. (Je pravda, že interpret zde má určitou volnost, díky níž ho můžeme rovněž považovat za tvůrčího umělce.) Architekt může určovat pořadí, v němž ti, kteří procházejí nějakou budovou, spatří určité tvary a materiály, a tak dále.

Jakým způsobem a do jaké míry úspěšně se tyto metody usměrňování mysli dají využít k tomu, aby nás přiměly chápat nějakou pravdu, je samozřejmě otázka, kterou teprve budeme muset prozkoumat. Navíc je potřeba dodat, že odpovědi nebudou patrně pro různá umělecká odvětví a různá umělecká díla stejné. Nicméně z toho, co bylo prozatím řečeno, je zřejmé, že přinejmenším některá umění mají zdroje, kterých může imaginace při usměrňování psychiky publika využít, a dosud jsme nenarazili na žádnou zásadní námitku proti myšlence, že se tím může prohloubit poznání.

Je zde ještě ona třetí obtíž, kterou je třeba se zabývat: Umění pracuje s jednotlivostmi, poznání vyžaduje obecniny. Pro tuto chvíli ji ale pomineme, protože k řešení bude lépe se vrátit v pozdější fázi argumentace, ke konci podkapitoly „Umění a svět“.

OBJEKTY IMAGINACE

Estetický kognitivismus musí zodpovědět dvě otázky: „Jak umění obohacuje naše poznání?“ a „O co je obohacuje?“. Tři problémy, kterými jsme se doposud zabývali, se vztahují k první z těchto otázek. Ale druhá je neméně *závažná*. Čeho se může umělecké poznání týkat? Co je jeho objektem? Abychom se s touto otázkou vyrovnali, vrátíme se ke srovnání fotografie a mapy. Argument spočíval v tom, že fotografie nám stejně jako mapa může poskytovat informace o krajině a že dobrá fotografie toho dosahuje tak, že nám nabízí imaginativní způsoby pohledu na ni. Potvrzením této myšlenky se zdá být to, že je možné mluvit o trikové fotografii, takové, která v nás vyvolává o fotografovaném objektu zavádějící představy. Ale ve skutečnosti hovoří tato možnost proti domněnce, že fotografie *jako umění je zdrojem* poznání, protože posuzujeme—li ji jako objekt estetického zájmu, pak na jejím trikovém charakteru nezáleží. Aby bylo možné rozhodnout, zda fotografie stojí za vystavení, není potřeba prověřovat její předlohu. Nemusíme pátrat vně fotografie —její estetické přednosti a nedostatky jsou zcela obsaženy v díle samém.

Tvrzení, že dílo nezávisí rozhodující měrou na předloze, je jedním z důsledků názoru, že v umění je ideálem jednota formy a obsahu. U zmiňované fotografie nezáleží na přesnosti mínění, které si díky ní o dané předloze vytvoříme, ale na vnitřní harmonii mezi předlohou a způsobem, jakým ji fotografie, ať už klamavě nebo věrně, prezentuje; jinými slovy, záleží na harmonii formy a obsahu.

Podobně v básni záleží nikoliv na pravdivosti nebo nepravdivosti vyjádřeného citu, ale na vhodném nebo nevhodném způsobu jeho vyjádření. Makbeth říká, že

Těkavý stín je život, špatný herec,
jenž chvíli svou div prkna nezboří,
a pak už kde nic, tu nic. /.../ (*Makbeth*, V, 5, 485)

Bylo by nesmyslné hodnotit Shakespearovy přednosti dotazováním, je—li život skutečně těkavým stínem. Ten, kdo by prohlásil, že život není tak zlý, jak zde Shakespeare tvrdí, by byl právem považován za člověka, který dělá pošetile irelevantní poznámky. Záleží jedině na tom, zda takové zoufalství, jaké imaginace přisoudila Makbethovi prožívat, je tímto veršem vhodné

vyjádřeno, nebo není. Ideální báseň je ta, v níž dochází k dokonalé shodě mezi myšlenkou a výrazem, obsahem a formou. Tedy ještě jednou, podstata „sdělení“ v Makbethově řeči nemá z estetického hlediska žádný význam.

Smyslem obou těchto příkladů je ukázat, že ačkoliv fotografové, básníci a malíři usměřňují myšlení, nesměřují někam mimo dílo, ale výhradně do díla samého. A zdá se, že tomu ani nemůže být jinak. Collingwood na to upozorňuje v souvislosti s portréty:

Portrét... je záležitostí zobrazení. Co zadavatel požaduje, je věrnost podoby — té se portrétista, a pokud je schopný, pak úspěšně, snaží dosáhnout. Není to obtížné a dá se rozumně předpokládat, že v portrétech velkých malířů, jako jsou Raffael, Tizian, Velazquez nebo Rembrandt, se to podařilo. Ale bez ohledu na to, jak rozumný se tento předpoklad může jevit, je to pouze předpoklad a nic víc. Z modelů jsou dávno nebožtíci a my si podobnost sami ověřit nemůžeme. Tedy pokud by jedinou předností portrétu byla věrnost zpodobení, nemohli bychom vůbec rozlišit — kromě případů, kdy je model ještě naživu a nezměnil se — mezi dobrým a špatným portrétem. (Collingwood 1938:44)

Tato argumentace by mohla být považována za definitivní vyvrácení představy, že na portrétech je hodnotné to, co filozofové umění často označují jako *mimésis* (napodobení), neboli jejich schopnost vytvářet přesvědčivou podobnost. (Je důležité rozlišovat pojetí „umění jako *mimésis*“ od „reprezentativismu“. Tímto rozdílem se budeme zabývat v kapitole 5). Collingwood správně předpokládá, že dobrý portrét se dá od špatného rozeznat i tehdy, když nevíme, jak model vypadal, z čehož plyne, že to, na čem záleží, není věrné kopírování originálu. Tento argument se dá zevšeobecnit na ostatní druhy malířství a umění; můžeme mít prospěch z četby Tolstého *Vojny a míru*, aniž bychom věděli, zda přesně zobrazil dějiny napoleonských válek, můžeme sledovat Ejzenštejnův film *Deset dní, které otřáslý světem*, aniž bychom se starali o skutečný průběh ruské revoluce.

Je zřejmé, že tento způsob uvažování je v mnohém správný, ale to, co je v něm pravdivého, se občas špatně chápe. Je pravda, že Makbethův monolog bychom neměli považovat za Shakespearovo stručné pojednání o zoufalství. Podobně bychom neměli takové plátno, jakým je Gainsboroughův portrét manželů Andrewesových, považovat v první řadě za záznam o vzhledu daného páru a *Vojnu a mír* bychom neměli posuzovat podle historické věrnosti. Neznamená to však, že by tato díla žádným způsobem neodkazovala mimo sebe, protože se mohou vztahovat k obecnějším aspektům lidské zkušenosti, ačkoliv se přednostně nezabývají určitým předmětem. A tak přestože bezprostřední obsah Makbethova monologu není tím, na co by se publikum mělo soustředit, skutečnost, že ho v určitém okamžiku hry pronásí, může vytvářet nejen obraz nálady jednoho muže, ale přímo obraz zoufalství. Stejně tak je možné, že ačkoliv nevíme nic o tom, jak manželé Andrewesovi vypadali, spatříme v jejich portrétu něco, co oni sami možná vidět nedokázali, totiž vizuální obraz vlastnictví. *Vojna a mír* se nesprávně považuje za dokument o dopadu, jaký měly napoleonské války na Rusko, ale částečně také za obraz důsledků války obecně, což už nesprávné není.

Nabízí se zde pochopitelně důležitá otázka, co to přesně je, co způsobuje, že příslušný obraz je v těchto dílech tak přesvědčivý. Není—li vztah mezi uměleckým dílem a skutečností, na něž poukazuje, přímý nebo bezprostřední, jaký může být? Vztah mezi uměním a Čímkoliv, co je mimo něj, nelze chápat jako vztah korespondence. *Může* z toho vyplývat také to, že přednosti uměleckého díla lze hledat pouze v rámci složek díla samotného a že míra těchto předností je dána tím, nakolik jsou forma a obsah sjednoceny. Nevyplývá z toho ale, že by nějaký vztah mezi uměleckým dílem a vnější realitou nemohl existovat. Budeme—li trvat na tom, že uměleckým ideálem je jednota formy a obsahu, může to pro teorii umění jako poznání představovat dokonce výhodu. Není—li vztah mezi uměním a „realitou“ vztahem korespondence, pak není důvod předpokládat —jak by se jinak předpokládalo dalo — že

přednosti uměleckého díla je nutné posuzovat ve světle takového vztahu. Možná se vztah mezi uměleckým dílem a světem lidské zkušenosti stává předmětem zájmu teprve *poté*, co o přednostech daného díla už bylo rozhodnuto.

UMĚNÍ A SVĚT

Jaký je tedy tento vztah? Formulování odpovědi nás přivádí zpět k oné námitce proti kognitivismu, na kterou jsme odpověděli jen částečně. Argument spočíval v otázce, jak nás může umělecké dílo něčemu naučit, když v umění záleží na vnitřním vztahu mezi formou a obsahem, nikoliv na vnějším vztahu mezi dílem a jeho námětem? Tento odkaz na vnější vztah mezi uměleckým dílem a něčím dalším se dá interpretovat dvěma způsoby. Předpokladem, na kterém se taková námitka zakládá je to, že má—li umění rozšiřovat naše poznání světa, musí s ním být v nějakém vztahu korespondence. To znamená, že máme—li mít možnost si poznání, které nám umělecké dílo přináší, nějak ověřit, musíme být s to dívat se samostatně nejprve na realitu a pak na umění, abychom viděli, nakolik dobře umění realitu zobrazilo nebo nakolik jí porozumělo. Ale problém je v tom, že umělecké dílo je soběstačné. Prokázal to argument s portrétem.

Ovšem přemýšlíme—li o vztahu umění ke světu, nemusíme se vázat myšlenkou korespondence. Můžeme stejně dobře a navíc k většímu užitku tento vztah obrátit. Proč bychom se neměli nejprve samostatně podívat na umění, abychom pak viděli realitu nanovo a dokonce šiji někdy tímto způsobem poprvé pořádně uvědomili? Básník Robert Browning vyjadřuje tuto myšlenku v básni *Bratr Lippo Lippi*.

Příroda je dokonalá
Když ji napodobíš — (což nejde)
Nic plátno! Nezbyvá než ji předčít
Vždyť, jak víš, jsme už takoví, že milujeme
Teprv až spatříme na plátně, věci co mýjeli jsme
snad stokrát bez povšimnutí;
A tak jsou lepší, na plátně /.../

Zkrátka námitka proti kognitivismu vycházející z Jednoty formy a obsahu“ neobstojí, jakmile začneme o úloze uměleckého poznání vztahujícího se ke světu uvažovat tímto způsobem a nikoliv ve smyslu podobnosti nebo korespondence.

Estetický kognitivismus je nejvěrohodnější, pokud uvažujeme o vnášení umění do světa, ne o ověřování umění světem. Abychom rozsah změny v uvažování o umění, způsobené tímto obrácením pořadí, správně docenili, musíme se podrobněji zmínit o abstraktním metafyzickém pojetí „světa“, na němž se tento způsob vyjadřování zakládá.

„Svět“ se zde nechápe jako soubor předmětů, jakými je nábytek v místnosti, kterou možná obýváme a možná neobýváme, ale jako to, co zakoušíme ve zkušenosti. „Zkušenost“ je také abstraktním pojmem, který je potřeba poněkud osvětlit, a ačkoliv jej filozofové někdy užívají dosti matoucími způsoby, my ho budeme chápat tak, jak je to běžné. Mluvíme zcela samozřejmě o tom, že někdo má nebo postrádá zkušenosti, o tom, že někdo je zkušený nebo nezkušený. Obyčejně se při tom předpokládá nějaký konkrétní kontext —dejme tomu vojenské nebo horolezecké zkušenosti. Ale co se týče světa samého, souvislosti, v nichž se může objevit pojem, „zkušenost“, jsou široké. O zkušenosti můžeme mluvit ve velmi vyhraněných kontextech, jako v právě uvedených příkladech, nebo šířeji v souvislosti s city — o zkušenosti strachu nebo lásky — nebo možná v nejširším ze všech pojetí — o smyslové zkušenosti. Někteří autoři si myslí, že v tomto posledním užití se smysl slova mění, ale pokud duševní život lidské bytosti, jak jsme již naznačili, zahrnuje mnoho různých složek, není důvod si to

myslet.

Chápeme—li to tímto způsobem, můžeme říct, že život kterékoliv lidské bytosti, na rozdíl od pouhého organismu, je z velké části, byť ne výhradně, záležitostí zkušenosti. Výhrada je nutná proto, že nemá—li být slovo „zkušenost“ příliš obecné, musíme ho odlišit od paměti, imaginace, očekávání do budoucnosti a od intelektuální abstrakce. Toto vše hraje v životě člověka důležitou úlohu a všechny tyto aspekty myšlení mohou zkušenost obohacovat, ale nejsou s ní identické. Při reagování na to, co se děje kolem nás a v nás, nám umožňují vidět souvislosti — s minulými událostmi, s očekávanými výsledky, s pravdivými generalizacemi. Tím, co je pro nás v tuto chvíli nejdůležitější, je imaginace. Lidé mají schopnost zacházet se svými zkušenostmi imaginativně, a to představuje jeden ze způsobů, jak se na ně více zaměřit a jak jim přisoudit větší význam.

Abychom si to zopakovali: Jde o vysoce abstraktní způsob popisu něčeho, co je nám důvěrně známé. Velká část našich každodenních zkušeností spočívá v tom, že se setkáváme se slovy, činy a gesty ostatních lidí. Jejich význam není vždy zřejmý — tatáž slova mohou znamenat hněv, nervozitu nebo strach. Chování ostatních lidí můžeme interpretovat více nebo méně imaginativně a výsledkem je větší nebo menší stupeň porozumění jeho smyslu a významu.

Ovšem ne všichni jsou obdařeni jak stejnou mírou imaginace, tak stejně dobrou pamětí. Někteří jsou citliví k nuancím v řeči, vzhledu, gestech atd. Jiní jsou méně citliví a právě z tohoto důvodu můžeme umění a umělcům přisoudit významnou úlohu. Může to vyznívat tak, jako by umění bylo důležité proto, že nám může pomoci lépe porozumět našim přátelům a známým, ale musíme si uvědomit, že to, o čem je řeč, je lidská zkušenost v nejširším smyslu — vizuální, sluchová, hmatová, emocionální, mentální. Umělecká díla mohou zprostředkovat imaginativní porozumění zkušenosti ve všech těchto ohledech a jejich hodnota se odvozuje od skutečnosti, že my sami toho nemusíme být dostatečně schopni. Právě v tomto smyslu je umění zdrojem poznání.

Abychom tuto možnost správně pochopili, je podstatné si uvědomit, že, zaprvé a především, tento proces předpokládá pohyb od umění ke zkušenosti, nikoliv od zkušenosti k umění, ačkoliv jak při tvorbě, tak při vnímání umění mezi nimi často dochází k něčemu, co bychom mohli nazvat dialogem. I když schopnost umění osvětlovat tímto způsobem zkušenost uznáme, stále ještě zbývá zmínit se o třetím problému, který jsme odhalili již dříve (ale pominuli), problému jednotlivého a obecného. Obrazy, s nimiž jsme v umění konfrontováni, jsou vždy obrazy jednotlivostí. Abychom však mohli osvětlit zkušenost ostatních, vlastně kohokoliv a všech, potřebujeme obecnost. Jak potom mohou obrazy jednotlivostí osvětlit obecnou zkušenost? Ale tento problém není těžké rozřešit. Začneme tím, že obrazy a postavy, jak ukázal Aristoteles, mohou být zevšeobecněnými obrazy a postavami. Například Brueghelův slavný obraz může být obrázkem venkovské svatby obecně nebo může zachycovat *nějakou* venkovskou svatbu, aniž by ztvárňovala konkrétní venkovskou svatbu. Zjištěním, že obličej a předměty, které se tam nacházejí, se nikdy v žádné určité chvíli nesešly, nebo že dokonce vůbec neexistovaly, se námět nezmění. Hodnota malby nespočívá v přesném zaznamenání nějaké události, ale ve způsobu, jakým nám umožňuje vidět lidi, okolnosti a vztahy v naší vlastní zkušenosti. Otázka, kterou je třeba si o takovém díle klást, nezní „Stalo se to opravdu takto?“, ale „Umožňuje nám to nahlédnout nové aspekty tohoto druhu události?“.

Totéž bychom mohli dovodit u příkladu, který jsme k objasnění problému již použili, u pana Woodhouse Jane Austenové. Problém spočíval v tom, že jakkoliv je přesvědčivým portrétem hypochondra, je nicméně jedinečnou postavou. Jak potom může představovat souhrn obecných pravd o hypochondrech? Ale jakmile vztah mezi uměním a realitou obrátíme, ozřejmí se, že to, čemu se dá od Jane Austenové v tomto ohledu naučit, nespočívá v tom, že v panu Woodhouseovi spatříme rysy skutečných hypochondrů, ale že ve skutečných hypochondrech spatříme rysy pana Woodhouse. V postavě není naše zkušenost shrnuta, ale

osvětlena, možná probuzena.

POZNANI JAKO NORMA

Ted' víme, jaký smysl lze přikládat myšlence, že umění je zdrojem poznání, a víme také, že jakmile tomu správně porozumíme, dají se problémy, které filozofové v teorii estetického kognitivismu odhalili, vyřešit. Tvrzení o tom, že umění může osvětlovat zkušenost, a sice tak, že si díky němu vnímavěji uvědomíme, co tato zkušenost obsahuje, a o tom, že právě proto si ho máme cenit, je mnohem věrohodnější jako normativní než jako deskriptivní poučka. To je velmi důležité. Jako normativní tato poučka říká, že pokud má umění schopnost napomáhat našemu porozumění zkušenosti, je třeba si ho více vážít právě z tohoto než z jiného důvodu. Není tím řečeno, že umění tak činí vždy, ani že je to *jediný* důvod, proč si ho vážít. Obě tato tvrzení jsou zavádějící a dají se hájit pouze tehdy, chápeme—li kognitivismus deskriptivně, tedy jako ten druh definice umění, jakým se filozofická estetika vyznačovala od Kantových dob. Definice umění budou podrobně probrány v závěrečné kapitole této knihy. V této chvíli stačí poznamenat, že námitky proti kognitivismu jako definici umění nebo jako popisnému zobecnění umění jsou nasnadě. Každému musí být jasné, že u obrovského množství básní, pláten a hudebních skladeb, soch, povídek, her, gobelínů a šperků, které jsou vysoce ceněny jako umělecká díla, se nedá uvažovat o jejich kognitivním rozměru. To znamená, že estetický kognitivismus, chápaný jako *definice* toho, co má platit za umění, se dá empiricky jednoznačně vyvrátit. Má proto zásadní význam uvědomit si, že kognitivismus bychom měli považovat za normativní teorii, teorii o hodnotě, ne o podstatě umění. Dokonce i s ohledem na vysvětlení hodnoty je potřeba něco dodat. Přesvědčení, že nejvýznamnějšího umění je třeba si cenit jako zdroje poznání, neimplikuje, že vše, co je nazýváno uměním, je buď hodnotné z tohoto důvodu, nebo vůbec ne, protože i to je nesprávné. Neimplikuje ani to, že umění, o kterém tímto způsobem uvažovat lze, je cenné pouze z tohoto důvodu. Není nic podivného na tom, když se někdo při čtení románu poučí a současně z něj má požitek, ani se to navzájem nevylučuje.

Navíc ti, kteří jsou zbláhli v jazyce, hudbě či malbě, se mohou rozhodnout své umění tímto způsobem nepoužít a přesto vytvoří mnohé, čeho je třeba si cenit. Komik a skladatel písní Michael Flanders jednou poznamenal, že zatímco smyslem satiry je „strhnout pozlátka polopravd a pohodlných iluzí“, smyslem jeho písní je vrátit je zpátky. Vtip a výstižnost textů jeho písní jsou dostatečnými důvody, proč si jich cenit. Proč bychom měli žádat víc? Autor velmi zábavných komických románů P. G. Wodehouse byl zase přesvědčen, že psaní velké literatury je nad jeho možnosti. Oprávněně se domníval, že jeho příběhy nemají hloubku. Přesto *zachází* s jazykem tak chytře a s takovou vnímavostí, že mu to lze jedinečně závidět, a jiný spisovatel, Richard Gordon, se nemýlil, když ho označil za „našeho největšího humoristu“ (ačkoliv samozřejmě ne romanopisce).

Právě díky takovým soudům mají někteří lidé tendenci tvrdit a jiní popírat, že práce autorů jako Flanders nebo Wodehouse je uměním. Ale jakmile poukážeme na všechny podstatné skutečnosti a rozdíly, nezbyvá toho mnoho, o čem by bylo možné se přít. Ať už jejich díla nazveme uměním nebo ne, je třeba si jich z určitých důvodů cenit. Nelze se z nich přiučit velkým pravdám, ale mohou být chytrá a zábavná. A jakmile je toto vše jednou vyřčeno, nemá smysl se dál ptát: „Je to umění?“

Kognitivismus vysvětluje, v jakém smyslu jsou některá tvořivá díla imaginace hlubší než jiná a proč na tom *záleží*. Hovoří—li se o umění v tom duchu, zeje hluboké a významné, často je to chápáno jako zpochybnění evidentnějších hodnot, jakými jsou vtip, zábavnost a požitek. Ale tento dohad je nepodložený. Jakkoliv nadšeně vítáme domněnku, že v umění jde o víc než o požitek, není třeba popírat, že někdy je požitek jednou ze složek, které vytvářejí jeho hodnotu. Je nutné zdůraznit, že normativní teorie umění, kterou zde rozvíjíme, nemá za cíl vymezit „skutečné umění“ nebo „umění v pravém slova smyslu“ a zavrhnout tak „umění“, které tomuto

popisu neodpovídá nebo nemůže odpovídat. Tato teorie by měla racionálně obhájit jistá rozlišení mezi uměleckými díly a formami, rozlišení, která se projevují nejen ve vyjadřovaných soudech, ale také v přisuzovaném postavení.

Normativní teorie se také nevyjadřuje k osobnímu vkusu. Není podstatné, zda někdo dává přednost románům D. H. Lawrence před romány P. G. Wodehouse, nebo má vyšší mínění o hudbě Michaela Tippetta než Scotta Joplina. Normativní teorie vysvětluje důvody, proč do studijních plánů zahrnovat autory jmenované na prvním místě spíše než ty, které jsme jmenovali jako druhé, nebo proč odlišné postavení, které se jejich umělecké tvorbě přisuzuje, není pouze důsledkem společenského předsudku či kulturní iluze. Je—li pravda, jak tvrdí estetický kognitivismus, že některá umělecká díla nám imaginativním osvětlováním naší zkušenosti umožňují hlubší porozumění lidské přirozenosti a lidské existence, pak skutečnost, že jim přiznáváme větší důležitost než dílům zábavným, není o nic větší záhadou než skutečnost, že rozlišujeme mezi významnými vědeckými pokusy a zábavnými nebo okouzujícími triky založenými na znalosti optiky či magnetismu. Věda může být stejně jako umění zábavná, může vyžadovat velmi vysoký stupeň odborných schopností, může mít praktické využití. Ale největšími vědeckými výkony jsou ty, které zásadním způsobem rozšiřují lidské poznání.

UMĚNÍ A LIDSKÁ PŘIROZENOST

Začali jsme srovnáním s vědou podle Goodmanova vzoru. Ale navzdory všemu, co bylo řečeno, by se mohlo zdát, že tato analogie stále ještě pokulhává. Předmětem vědeckého poznání je přirozený svět. Ten je tím, o čem pojednávají vědecké teorie. Ale zbývá ještě objasnit, o čem pojednává umělecké poznání. Co je jeho předmětem? Předcházející odstavec nám určitou odpověď nabídl, totiž lidskou přirozenost a lidskou existenci. Velká umělecká díla nám umožňují pochopit, co to znamená být lidskou bytostí, ale nikoliv tak, jak to činí fyziologie nebo psychologie, nýbrž tak, že nám skýtá obrazy osvětlující naši zkušenost.

Zde se ovšem objevuje další možná námitka, námitka společensko—historického relativismu. Spolu se sociology umění, jejichž názory se budeme podrobně zabývat v závěrečné kapitole a kteří se domnívají, že pojem umění se spolu s měnicí se dobou a místem také mění, by se dalo tvrdit, že pojem lidské přirozenosti a lidské existence není jednou provždy daný. „Lidská přirozenost“, tvrdí se v tomto argumentu, neznámá pro všechny lidi a ve všech dobách totéž, stejně tak jako „lidská existence“. Různé kultury chápou tyto pojmy různě. Nedá se jim tudíž přisuzovat univerzální obsah, ani nemohou být chápány jako jistá vymezení či pevné referenční body, o nichž bychom mohli předpokládat, že je lépe poznáme nebojím lépe porozumíme.

Ať už je tomu jakkoli, stojí za povšimnutí, že v lidské existenci přece jen jsou složky, které jsou společné všem lidským bytostem — smrtelnost, citlivost na chlad, hlad a bolest, zájem o sexuální vztahy, smysl pro humor, žal a podobně — a z těch umělecká tvorba čerpá mnohá ze svých hlavních témat. Tato témata jsou vždy pojednána v nějakém společenském kontextu, ale i v případě, že podstata relativismu je správná, neoslabuje to kognitivistickou teorii umění, k jejímuž přijetí jsme v této kapitole shledali dostatečné důvody. Pro zachování platnosti této teorie postačí, že pojmy lidská přirozenost a lidská existence skutečně existují, protože ať už jsou relativní nebo nejsou, mohou tak jako tak poskytovat náměty uměleckému poznání, jehož síla spočívá v osvětlování některých primárních rysů lidské zkušenosti. To, zda osvětlování lidské přirozenosti a lidské existence tak, jak jsou tyto pojmy chápány v jedné kultuře, může osvětlit zkušenost všech lidských bytostí kdekoli na světě, je jiná otázka, kterou se zde nemusíme zabývat. Můžeme tedy dojít k závěru, že námitka sociálně—historického relativismu, který může a nemusí mít pravdu, neoslabuje tvrzení, že umění je hodnotné proto, že osvětluje lidskou zkušenost.

Až dosud jsme v naší studii uvažovali o umění obecně. Ovšem k prokázání správnosti kognitivistických tvrzení nestačí abstraktně ukázat, že něco takového je *možné*, což je vše, čeho jsme argumentací v této kapitole dosáhli. Musíme ukázat, že tomu tak *skutečně* je. Celkem lehce se dá uvěřit tomu, že by to šlo provést velmi snadno. Mnoho vhodných příkladů by se patrně dalo najít v literatuře. Téměř všechny významné Shakespearovy hry — *Othelo*, *Král Lear*, *Jindřich V.* — by mohly být interpretovány tak, že umožňují hlubší pochopení a osvětlení lidské přirozenosti a lidské existence, stejně jako romány George Eliotové *Middlemarch* a Josepha Conrada *Lord Jim*. Mnohem obtížnější je ale ukázat, že estetický kognitivismus se netýká pouze konkrétních uměleckých děl, jakými jsou třeba tato, ale také různých druhů umění. Dá se například tvrdit, že absolutní hudba (hudba bez slovního doprovodu) může osvětlovat lidskou zkušenost? A pokud nemůže, musíme se při vysvětlování její hodnoty omezit na požitek nebo projevy citů? A co architektura? Je budování nějaké stavby budováním nějakého obrazu? A pokud ano, obrazu čeho? Musíme vůbec takto vysvětlovat její hodnotu, když je tak zřejmá jiná její hodnota, totiž účelnost? Dokonce i v případě výtvarného umění a literatury, z nichž jsme si dosud brali příklady, vyvstávají pro kognitivismus problémy. Některé obory výtvarného umění, například abstraktní malba, nejsou patrně vůbec tvořeny z obrazů. A pokud se obrazy dají vytvářet prostým vyprávěním, proč ještě potřebujeme poezii nebo prózu?

Jsou to všechno důležité otázky, jimiž se musíme zevrubně zabývat, dříve než potvrdíme platnost alespoň normativní teorie umění jako zdroje poznání. V následujících čtyřech kapitolách proto ponecháme stranou otázky umění obecně a zaměříme se podrobněji na specifická umělecká odvětví.

SHRNUTÍ

Tato kapitola vysvětlila a obhájila jednu verzi estetického kognitivismu, názoru, že umění je nejhodnotnější, pokud slouží jako zdroj poznání. I přes evidentní rozdíly mezi uměním na jedné straně a přírodními vědami či historií na straně druhé je možné pokládat umění stejně jako vedu za významný příspěvek k lidskému poznání. Chceme—li pochopit, jak umění k poznání přispívá, musíme si uvědomit, že umělecká díla nejsou ani výkladem teorií, ani sumarizací faktů. Berou na sebe podobu imaginativních výtvorů, které se mohou stát součástí běžné zkušenosti jako způsob jejího uspořádání a osvětlování. Estetický kognitivismus může úspěšněji než jiné teorie vysvětlit, proč připisujeme velkým uměleckým dílům tu hodnotu, kterou jim připisujeme. Ačkoliv umění skýtá požitek a lze v něm najít krásu a ačkoliv nás často dojíká, ve své nejlepší podobě má hodnotu, která se pouze těmito rysy vysvětlit nedá. Myšlenka, že umění nám umožňuje lépe porozumět lidské zkušenosti, do toho může vnést smysl, ale není jasné, zda se toto vysvětlení hodnoty dá použít pro všechny druhy umění. Proto se nyní musíme důkladněji podívat na jednotlivá umělecká odvětví — hudbu, malířství, literaturu a architekturu.