

UMĚNÍ A EMOCE

Často se tvrdí, že v umění záleží na citech, a to jak na citech autora, tak na emocionálním dopadu díla na publikum. Je-li běžným vysvětlením hodnoty umění požitek, pak běžným názorem na jeho podstatu je to, že vyjadřuje city. Pro tento názor se hodí označení „expresivismus“. To ho odliší od „expresionismu“, pojmu hojně používaného pro malířskou školu, jež má za to, že malba by měla vyjadřovat city. Tyto dva pojmy a myšlenky, které vyjadřují, spolu očividně souvisejí, ale expresivismus je teorie, týkající se umění obecně, nikoliv pouze výtvarného umění. Je to názor velmi blízký romantismu devatenáctého století – přesvědčení, že opravdové umění vždy ztělesňuje upřímné city – a mimořádně silný vliv romantismu také alespoň částečně vysvětluje rozšířenost estetického expresivismu. Tato kapitola bude zkoumat spojitost, kterou expresivismus spatřuje mezi uměním a city, a sice nejprve v podobě, kterou bychom mohli označit jako běžnou verzi expresivismu, a posléze v propracovanější podobě, s níž se lze setkat v knize R. G. Collingwooda *The Principles of Art*. V obou případech bude zásadní otázka znít: „Může odkaz na city vysvětlit, co je v umění hodnotného?“

TOLSTOJ A BĚŽNÝ EXPRESIVISMUS

Velcí umělci o své práci nezřídka teoretizují. Není to nic zarážejícího, překvapivější je ovšem skutečnost, že i ti největší z tvůrců mohou mít na umění velmi zjednodušující názory. Jedním z nejznámějších příkladů je Lev Tolstoj, velikán ruské literatury. Kromě mnoha svých

románů napsal také kratší pojednání nazvané *Co je umění?*, v němž je běžné pojetí expresivismu vyjádřeno s překvapující naivitou:

Umění je lidská činnost, při níž jeden člověk pomocí určitých vnějších znaků vědomě přenáší na jiné lidi pocity, které zakusil, a jiní lidé se jimi nakazí a prožívají je.

(Tolstoj 1990:52)

Tolstoj zde několika slovy nastiňuje o umělecké aktivitě představu, která je velmi rozšířená: Umělci jsou lidé inspirovaní zkušeností hlubokého citu a využívají svou dovednost v zacházení se slovy, barvou, hudbou, mramorem nebo pohybem k tomu, aby ztělesnili tento cit v uměleckém díle. Úspěšné ztělesnění se vyznačuje tím, že vyvolává stejný cit i u publika. Právě o tomto způsobu komunikace se předpokládá, že jím umělci sdělují svou citovou zkušenost.

Tento obrázek vztahu mezi umělcem a publikem je velmi rozšířený. Ještě slavnější než Tolstého názory je výrok básníka Wordswortha (v předmluvě ke sbírce *Lyrické balady*), který se domníval, že „poezie je spontánní záplavou mohutného citu“. O tomto názoru však není nutné dlouze uvažovat, neboť velmi záhy narazíme na vážné problémy. Mnohé z nich přehledně vyjmenoval americký filozof John Hospers v pojednání *The concept of artistic expression*. Zaprvé – jestliže za původ umělecké činnosti pokládáme citovou zkušenost, určujeme *a priori* – definicí – to, co může být určeno pouze *a posteriori* – zkušeností a zkoumáním, totiž kauzální podmínky, za nichž umělecká díla vznikají. To znamená, že expresivismus ohlašuje dříve, než byla posouzena fakta, že to byla citová zkušenost, která přiměla Shakespeara, Haydna, Leonarda, Christophera Wrena a bezpočet dalších tvořit tím způsobem, jakým tvořili. V reakci na tuto námitku může být ono tvrzení pochopitelně chápáno jako empirické. Ale pak se jeví jako nesprávné – mnoho uznávaných umělců výslovně popřelo, že by podstatou jejich úsilí byly city.

Zadruhé – teorie exprese svým zaměřením na *původ* díla jako na způsob, jakým toto dílo klasifikovat jako umění, přičemž je takováto klasifikace míněna jako přiřazení jistého postavení, navíc staví na jedné z verzí toho, co je známo jako „genetický klam“. Je to klam, který

spočívá v připisování předností (častěji však nedostatků) nějaké věci odkazováním na její příčinu. Hospers to vyjadřuje tímto způsobem:

I kdyby všichni umělci opravdu procházeli oním procesem, který popisuje teorie exprese, a i kdyby to nečinil nikdo jiný než oni, bylo by správné označit umělecké dílo za dobré proto, že umělec při jeho tvorbě prožíval v zápasu se svým materiálem tu a tu zkušenost? Nemohu uvěřit, že by někdo bez váhání odpověděl kladně, vyjádříme-li to takto otevřeně a nepřikrášleně; zdá se nad slunce jasnější, že přednosti uměleckého díla musejí být posuzovány podle toho, co v tomto díle nacházíme, zcela bez ohledu na podmínky, za nichž toto dílo vzniklo.

(Hospers 1955:147)

Zatřetí – při pátrání po citu, jenž dal dílu vzniknout, přehlízíme rozdíl mezi jednoduchými a komplexními uměleckými díly. V některých případech nepůsobí připisování nějakého převládajícího citu nebo složených citů určitému uměleckému dílu nepravděpodobně. Například Mahlerovy *Písně potulného tovaryše*, k nimž autor napsal slova i hudbu, lze bezpochyby považovat za vyjádření citů a není těžké uhodnout, jaký cit ta která píseň vyjadřuje. Ale s každým posunem od jednoduchých případů ke složitějším se hodnověrnost takového názoru snižuje. O jednoduché milostné písni se dá prohlásit, že vyjadřuje lásku, ale komplexní dílo s celou řadou postav v nejrůznějších vztazích vyjadřuje takový rozsah citů a postojů, že není možné říct, které jednotlivé city, nebo dokonce city složené, jsou těmi, jež dílo vyjadřuje. Například jaký cit tvoří jádro románu George Eliotové *Middlemarch*, nebo jaký cit je jím vyjádřen?

Na tuto otázku není snadné odpovědět, neznamená to však, že je to nemožné. Dá se dosti přesvědčivě tvrdit, že například Conradovo *Nostromo* je výrazem autorova hlubokého pesimismu. Přesto je to román se složitou zápletkou a celou řadou různorodých postav a zdá se tudíž, že i komplexní umělecké dílo je možno považovat za výraz jediného citu. Ale ne náhodou je nutné vybírat příklady opatrně. Snadnost, s jakou na otázku odpovíme u románu *Nostromo*, nám v žádném případě neulehčuje odpověď, pokud jde o *Middlemarch*.

Navíc se dá pochybovat o tom, že by kterékoliv opravdu významné umělecké dílo umožňovalo jednoduchou odpověď. Ačkoliv divadelní hry jsou na emoce bohaté, neexistuje podle mne žádný jednotlivý cit, o němž by se dalo tvrdit, že je vyjádřen v některé ze Shakespearových tragédií. Již tím, že je nazýváme tragédiemi, soustředíme částečně pozornost ne na jejich citový obsah, ale na strukturu událostí. Ať už je rozsah a stupeň citů, s nimiž se lze v tragédii setkat, jakýkoliv, a obvykle je značný, skutečně tragický element je třeba hledat v nevyhnutelnosti souhry postav a událostí. Oidipa přiměje navzdory jeho nejlepšímu úmyslu k hrozným skutkům otcovraždy a incestu souhra sil, na které nemá žádný vliv. Hrůza, kterou pociťuje, je závěrem tragédie, ne jejím zdrojem.

Stejně je to i s ostatními uměleckými druhy, například hudbou. Pokud jde o hodnověrnost expresivismu ve vztahu k hudbě, necháváme se někdy svést vlivem, jaký měl na její tvorbu romantismus. Romantická hudba pak může být mylně považována za paradigma veškeré hudby. Ale pomysleme na hudbu Bachovu. Kdybychom v to kátě či fuze usilovně pátrali po výrazu nějakého hlubokého citu, unikl by nám význam její složité matematické struktury, jež vyžaduje porozumění, má-li být patřičně oceněna. Přinejmenším na povrchu nemá barokní hudba s city nic společného. Bylo by nicméně absurdní pominout ji jako bezcennou nebo méně uměleckou.

Začtvrté – dá se pochybovat nejen o emocionálním obsahu konkrétních uměleckých děl, ale také *forem*. V poezii, opeře a dramatu lze vyhovující příklady vyjadřování citů najít celkem snadno. Ale má nějaký smysl domněnka, že architektonická díla vyjadřují emoce? City (a další aspekty) se mohou do značné míry projevovat u Rubense, což ale není dostatečným důvodem k rozšiřování působnosti expresionismu na abstraktní malířství (přestože existuje škola známá jako abstraktní expresionismus). A jak ukázalo více než jedno století rozsáhlých úvah a diskuzí, připisování expresivních schopností „absolutní hudbě“ naráží na vážné filozofické obtíže (toto téma budeme podrobněji zkoumat v kapitole 4).

Hospersovy pochybnosti o expresivismu se ujaly natolik, že jsou někdy považovány za zcela elementární. Ale i kdybychom od nich odhlédli, jsou zde další zásadní problémy. Jak by se vlastně měly

city do uměleckého díla vtělovat? Podle expresivismu se do něj evidentně tak či onak vtělovat musejí. Je tomu tak proto, že pro každé dílo by mohlo platit, že (1) podnětem k jeho vytvoření byla citová zkušenost a (2) jeho vnímání vyvolalo v publiku city, ale přesto by (3) nemuselo platit, že city jsou obsahem díla. Například nějaký zpěvák za vrcholem své kariéry by se ve sklíčené náladě mohl pokusit znovu vyvolat něco z bývalého temperamentu a nevázanosti svého projevu, ale protože by se mu to nepodařilo, vyvolal by stejnou sklíčenost i u svých obdivovatelů. Ale ani jedno z toho by samo o sobě neudělalo z písně, kterou by si vybral, píseň smutnou. Takže má-li expresivismus platit, musí tomu být tak, že cit není jen v umělci a v publiku, ale také v díle samotném. Nicméně pokud o nějaké písni nebo malbě řekneme nejen to, že vyvolala nebo byla vyvolána smutkem, ale že ona *sama* je smutná, zdá se to nesrozumitelné. Pokud zde ovšem smutek neznámá něco jiného, než co obvykle znamená. Ale pak by také cit neznamenal to, co obvykle znamená, což by se rovnalo jen jinému způsobu zpochybnění expresivismu.

Jako odpověď by zastánce expresivismu mohl uvést rozlišení mezi pojmy „být *expresí* smutku“ a „*expresivně vyjadřovat* smutek“. Expresivismus by se tak stal názorem, že umělecká díla cit vyjadřují, nikoliv že jsou jeho skutečným výrazem. To je důležité rozlišení, na které se budeme muset blíže podívat v následující části kapitoly. Nyní si všimneme toho, že běžné pojetí expresivismu podstatně modifikuje. Potřeba činit podobná rozlišení je ovšem jen prvním z celé řady upřesnění Tolstého názoru na umění a city, a další přijdou na řadu, jak budeme v rozboru pokračovat a narážet na další problémy, které vyvolává.

Ty, které jsme prozatím identifikovali, vyplývají z expresivistického pojetí umělce a díla, ale jsou zde také problémy s rolí připisovanou publiku. Je pravda, že jsme neprojevíli dostatek pochopení, jestliže nás po vyslechnutí Mahlerových písní nenaplňuje *Weltschmerz* (světobol)? Musíme truchlit do té míry jako Leontes v *Zimní pohádce*, máme-li pochopit výčitky, které ho pronásledují za jeho žárlivost? Musíme ji vůbec během první části hry sami pociťovat? Na rozdíl od otázky týkající se asociování jediné převládající emoce s komplexním uměleckým dílem toto opravdu jsou, jak se domnívám,

otázky pouze řečnické – odpověď na ně je zřejmá. Je možné, že smutná a pochmurná poezie většinou vyvolá smutek a že smích a veselí na jevišti vyvolá veselí i u publika (ačkoliv toto zřejmě není tak docela pravda – jsou to většinou žerty, ne dramatické zobrazení toho, že někoho pobavily, co vyvolává smích). Divadelní hry a filmy u diváků samozřejmě často vyvolávají hrůzu a strach. (Kdo by nebyl šokován, když se ve hře Johna Forda *Škoda, že je děvka* objeví Giovanni celý zakrvácený a s lidským srdcem v rukou?) Snad jsou lidé k expresivismu přitahováni právě pravdivostí těchto generalizací, ale jakmile je rozšíříme nejen na všechna díla, ale také na všechny city – žárlivost, zoufalství, romantickou lásku, nenávisť, vlastenectví, pohrdání, vzdor atd. – expresivistické pojetí zapojení publika do umění ztrácí veškerou hodnověrnost, jakou kdy mělo. Možná je pravda, že lidé většinou nedokáží ocenit v nějakém díle řekněme nostalgii, pokud ji sami někdy nepocítili, ale o jiných citech to zjevně neplatí. Copak se dá říct, že vyličení rasistické nenávisti pochopíme a oceníme jen za předpokladu, že jsme sami někdy měli lehce rasistické pocity? Úspěšné zachycení nějakého citu v uměleckém díle zkrátka na vyvolání této emoce u publika nezávisí.

Na to by se dalo namítnout, že umělecké ztvárnění emocí, včetně těch násilných a odporných, by nepochybně muselo být považováno za neúspěšné, pokud by nepřispělo k tomu, aby jim publikum lépe porozumělo. Ale tato odpověď naznačuje další odklon od expresivismu, protože je založena na myšlence, že umělecké dílo může pozměnit naše *porozumění* emocím, ne že nás přiměje je *pocítit*. Jelikož porozumění často vyvolává sympatie, je možné, že ti, kteří nějakému citu lépe porozumí, budou o něm smýšlet jinak než dřív, ale pokud něco takového nastane, pak je změna pocitu vyvolána zprostředkovaně porozuměním – není vyvolána přímo.

Třetí důvod pro odklon od běžné verze expresivismu není dán její nedostatečnou popisností, ale její nevěrohodností pokud jde o vysvětlení hodnoty umění. Mohli bychom si totiž položit otázku, co je tak skvělého na vyjadřování citů? Člověk nemusí považovat za největší ctnost strohou zdrženlivost, kterou se údajně vyznačují Angličané, aby se pozastavil nad tím, proč by mělo být na citových výlevech, uvažujeme-li o nich takto izolovaně, něco obzvlášť cenného.

Vykřičí-li někdo jedovatým jazykem svou nenávisť k jiné rase, nepředstavuje to samo o sobě žádný důvod ho obdivovat nebo věnovat jeho výrokům pozornost. Písně jako třeba Mahlerovy jsou pochopitelně něčím zcela jiným, ale pokud v nich skladatel skutečně vyjadřuje své city, pak jejich hodnota spočívá patrně spíše *ve způsobu, jakým to činí*, než v pouhém faktu, že to *činí*.

Ale expresivistické vysvětlení hodnoty umění trpí navíc jedním nedostatkem, který je dokonce ještě závažnější. Považovat vyjadřování emocí za znak umění hodného toho jména znamená totiž okrádat ho o hodnotu, která by se mu jinak dala přisoudit, a tou je imaginativnost. Požaduje-li se od citu vyjadřovaného v díle, aby to byl cit autora samého, ochuzuje to umělecké snahy právě o to, čemu mnohá umělecká díla vděčí za svou pozoruhodnost, totiž o skutečnost, že jsou mimořádným výkonem imaginace. Hospers v této souvislosti poznamenává:

Shakespeare mohl během jednoho života stěží projít zkušenostmi Hamleta, Makbetha, Jaga, Kleopatry, Leara, Goneril, Prospera a Coriolana, ale co na tom záleží, když byl s to nám předvést celou řadu živých, silných, přesvědčivých charakterů?

(Hospers 1955:149)

Ale formulovat námitku tímto způsobem by znamenalo neříct celou pravdu. Není tomu pouze tak, že expresivismus hodnotu imaginace pomíjí – on ji ve skutečnosti eliminuje. Cit vytvořený imaginací nemusí být procítěn a znakem skutečné umělecké tvořivosti je právě absence citů. Ale tento druh tvořivosti se do expresivistického modelu pojmout nedá.

Podobná otázka je nasnadě také pokud jde o hodnotu vyvolávání emocí u publika. Především je potřeba říct, že celkový dojem, který expresivistický model vyvolává, odpovídá spíše kazatelství a rétorice než umění. Ale i kdybychom to pominuli, mohli bychom se tázat, proč by úspěšnější vyvolávání citů mělo platit za znak vyššího umění? Nej názornějším příkladem uměleckých děl (můžeme-li je tak na okamžik nazvat), jejichž cílem je vyvolat u publika určitý cit

a která jsou v tom často velmi úspěšná, jsou horory. Jde v nich o vyvolávání strachu, což se většinou také daří. Navíc jsou v tom v podstatě úspěšnější než uznávanější umělecká díla. Hrůza, kterou ve většině diváků vyvolá vypíchnutí Glousterových očí v *Learovi*, je v porovnání s hrůzou, kterou vzbudí *Noční můra v Elm Street*, jen slabá. Ale nikdo by nepovažoval tento film za lepší dílo, než jakým je uvedená tragédie, ani by nepřisuzoval hororovým filmům jako *žánru* vyšší úroveň než shakespearovské tragédii. Dokonce ani v rámci *žánru* samotného se kvalita většinou neposuzuje na základě schopnosti vyvolat strach nebo na základě intenzity vyvolaného strachu. Filmy Alfreda Hitchcocka (či některé z nich) jsou výjimečné vynalézavostí, s níž je strach publiku naháněn, nikoliv tím, že by ho bylo *více* než u jiných filmů. Pokud považujeme vyvolávání emocí za důležité, pak to má jak se zdá více co dělat se způsobem, jakým jsou vyvolávány, než s pouhým faktem jejich vyvolání.

Dalším důležitým bodem je to, že je velmi přirozené se domnívat, že hodnota vyvolávání emocí je funkcí hodnoty vyvolaných emocí. A tak vyvolávají-li Dickensovy *Těžké časy* soucit s utlačovanými a oprávněný hněv vůči bezcitným vykořisťovatelům, je to dobře, protože je dobré tyto city v lidech probouzet. Pokud v nás naproti tomu Trollopovy *Eustaceovy diamanty* vzbudí odpor a nenávisť vůči židům jako rase (vzhledem k vyličení pana Julia), nepřispívá to k romanopisově vážnosti. (Schopnost básníků a dalších umělců vyvolávat nebezpečné city byla jedním z faktorů, které přiměly Platóna, aby jim zakázal přístup do Republiky.) Díváme-li se na to tímto způsobem, je vyvolávání emocí samo o sobě neutrální, to znamená ani dobré, ani špatné. Není proto důvod k němu jako takovému povzbuzovat nebo od něj jako takového odrazovat. Z toho plyne, že expresivistické pojetí nemůže umění přisoudit naprosto žádnou vnitřní hodnotu.

Sám Tolstoj, ačkoliv jeho postřehy v citované pasáži jsou pouze obecné, se nedomníval, že hodnotné by bylo sdělování emocí jako takové, ale za hodnotné považoval pouze sdělování *dobrých* emocí. Co je v jeho pojetí činilo dobrými, byla jejich návaznost na křesťanské ideály, nicméně expresivismus hodný svého jména musí prokázat, že vyvolávání citů má nějakou vnitřní hodnotu samo o sobě. Jedno navrhované řešení se odvolává na aristotelovskou nauku o „katarzi“.

Je to teorie, která říká, že vyvoláváním našich emocí a tvorbou prostředků, které nám umožní dát jim volný průchod, nás umělec zbavuje emocionálních poruch, které by jinak mohly nevhodně propuknout v běžném životě. Aristoteles tento názor aplikoval částečně na tragédii a ve větším rozsahu na hudbu. Přesná interpretace jeho pojetí katarze je předmětem sporů, ale pokud ponecháme Aristotelovu interpretaci stranou, vezmeme v úvahu pouze myšlenku emocionálního očišťování obecně a rozšíříme ji na veškeré umění, pak dospějeme k tomu, že hodnota umění spočívá v udržování našeho duševního zdraví. Ačkoliv na tom něco je, je jisté, že takto chápaná hodnota se nepochybně projeví ve dvou směrech. Může-li nás totiž umění očistit od škodlivých emocí, může nás stejně tak dobře zbavit těch prospěšných, výsledkem čehož je, že sice neubližíme tolika lidem, kolika bychom jinak možná ublížili, ale stejně tolika lidem také nepomůžeme. Čistý přínos teorie katarze nemůže zkrátka na morální neutralitě vyvolávání emocí nic změnit – pouze převrací příslušné hodnocení. Dobré umění bude takové, které vyvolává (a tak odstraňuje) špatné emoce a naopak.

Pokud všechny tyto výhrady uznáme, bude nám zřejmé, že jako popis podstaty umělecké tvořivosti a jejího hodnocení má Tolstého jednoduchá verze expresivismu, přestože je značně rozšířená, závažné nedostatky. Proč tedy tato teorie nachází tak širokou odezvu? Přitažlivost expresivismu je částečně dána tím, že lidé vnímají mnohá umělecká díla jako dojemná, a dále tím, že se jim líbí, jsou-li jimi dojímaní. Ale proč je tomu právě tak, to je, jak jednou poznamenal Arnold Heisenberg, záležitostí psychologie, nikoliv filozofie – je to fakt týkající se mentality lidí, nikoliv vnitřní podstaty umění. Naše zkoumání expresivismu ukázalo, že ani v umění jako takovém, ani v jeho specifické hodnotě není nic, co by tento psychologický fakt činilo filozoficky signifikantním. Můžeme zaznamenat, že lidem se líbí, jsou-li dojímaní, a čistě na základě této skutečnosti můžeme dílům, která je dojímají, připisovat určitou hodnotu. Ale nedospěli jsme tak k *vysvětlení* hodnoty umění.

Ta verze expresivismu, s níž jsme až dosud pracovali, stojí i přes jistou primitivnost za zkoumáním, a to ze dvou důvodů. Zprv – jelikož je rozšířená a formuje běžný způsob chápání umění, je

důležité jasně poukázat na její omyly. Zadruhé – jakmile jsme na její omyly jasně poukázali, umožní nám to lépe porozumět tomu, jaké potíže musí překonat verze promyšlenější.

COLLINGWOODŮV EXPRESIVISMUS

V knize *The Principles of Art* Collingwood většinu rysů běžné verze expresivismu odmítá. Umění se, podle jeho názoru, vyvoláváním citů vůbec nezabývá. Důrazně odlišuje umění v pravém slova smyslu od umění jako zábavy na straně jedné, které podle něj vyvolává city pro pobavení, a umění jako magie na straně druhé, které vyvolává a koncentruje emoce, které pak mohou být nasměrovány na určité zájmy v běžném životě. Ani jedna z těchto podob umění není uměním v pravém slova smyslu z toho důvodu, že obě využívají médium (malbu nebo poezii nebo cokoli jiného) jako prostředek k dosažení cíle. To je obě zařazuje do tábora techniky či řemesel, což je něco, co chce Collingwood od umění ostře odlišit.

Collingwood užívá slovo „magie“ v poněkud nezvyklém významu. Myslí tím vyvolávání emocí pro praktické účely. Přichází například s názorem, že umění jako magie je zastoupeno mnohými Kiplingovými básněmi, jejichž záměrem, přinejmenším v jeho pojetí, je vyvolávání politických emocí za účelem posilování politické loajality. „Zábavou“ myslí to, o čem jsme diskutovali v předchozí kapitole. Jeho hlavní myšlenka spočívá ovšem v tom, že pokud umění nemůže nabídnout víc než povyražení či emocionální stimulaci, lze ho bez podstatnějších ztrát nahradit jinými formami magie a zábavy. Hodnota nějakého řemesla, tedy prostředku k dosažení určitého cíle, spočívá výhradně v jeho produktu, takže ostatní prostředky k dosažení téhož cíle jsou stejně dobře použitelné – například stroje mohou nahradit tesaře – a má-li umění hodnotu jen jako prostředek k dosažení určitého cíle, můžeme se bez něj rovněž obejít. Ale Collingwoodova filozofie umění vychází z toho, že podstatu a hodnotu umění je nutné vysvětlit takovým způsobem, aby bylo zřejmé, že je to hodnota specifická, což je předpoklad, který jsme vzhledem k argumentům týkajícím se požitku a hry přijali – zábavná

hodnota může být kromě umění přisuzována i mnoha jiným věcem a nedá se proto pokládat za specifickou hodnotu umění. Podobné argumenty lze uvést i pokud jde o to, čemu Collingwood říká magie – využití síly emocí pro praktické účely.

Jednoduchá verze expresivismu, domnívá se Collingwood, se rovněž mylí ve svém předpokladu, že cit, který lze v uměleckém díle nalézt, dílo předchází. Což znamená, že není správné si představovat, že umělecké dílo pouze převádí do barvy nebo hudby nebo slov emoci, kterou umělec pocítil ještě předtím, než tvůrčí práce vůbec začala. Podle Collingwooda není původní cit ničím jiným než neurčitým „psychickým vzrušením“, které je v procesu tvorby díla postupně identifikováno a zjemňováno, dokud jej umělec nerozpozná jako onen cit, kterým je. Příkladem může být všeobecný neklid, který umělec postupně identifikuje řekněme jako hněv spíše než jako strach. Dokonce ani o tomto neurčitém „psychickém vzrušení“ by nebylo správné předpokládat, že musí umělecké činnosti předcházet. Je to spíše tak, že aktivita citění a aktivita tvoření, ačkoliv „nejsoú identické... jsou spojeny takovým způsobem, že... se navzájem podmiňují“ (Collingwood 1938:304), což znamená, že ani jedna nemůže být izolována nebo identifikována bez té druhé. Řečeno jinými slovy, cit můžeme identifikovat pouze tehdy, když byl realizován prostřednictvím uměleckého díla.

Ke konci knihy *The Principles of Art* Collingwood upravuje pro svou potřebu terminologii „impresí a idejí“, kterou proslavil David Hume. „Imprese“ je jakákoliv smyslová zkušenost – zvuk, pohled, vůně – a „idea“ je pojem, který má intelektuální, ne však smyslový obsah. Podle Collingwooda se každý akt imaginace zakládá na impresi neboli smyslové zkušenosti, která je mentální aktivitou přeměněna v ideu. „Každá imaginativní zkušenost je smyslovou zkušeností pozvednutou aktem vědomí na imaginativní úroveň“ (Collingwood 1938:306). Myslí tím, že smyslová a emocionální zkušenost obsažená v nějakém uměleckém díle není „syrovou“, procítěnou zkušeností, ale zkušeností zprostředkovanou myšlením a imaginací umělce.

Viděli jsme, že závažný nedostatek Tolstého verze expresivismu spočívá v tom, že neumožňuje uznat význam imaginace. Naopak v Collingwoodově estetice hraje imaginace hlavní roli.

Umění v pravém slova smyslu má podle něj vlastně dvě stejně důležité složky, výraz a imaginaci. Právě imaginativním tvořením umělec transformuje neurčité a nejisté emoce do zformovaného výrazu. Proces umělecké tvorby tak není záležitostí převádění toho, co již interně existuje, do externí podoby, jak to předpokládá jednoduchý model, ale je procesem imaginativního objevování. A jelikož ono psychické vzrušení, stojící na začátku tohoto procesu, se odehrává v umělci, umění je procesem *sebe*-objevování. Jeho specifická hodnota tedy ve skutečnosti spočívá v sebepoznání.

Umění není luxusem a špatné umění není něčím, co bychom si mohli dovolit tolerovat. Poznání sebe sama je zdrojem veškerého života, který se rozvíjí nad pouhou psychickou rovinou zkušenosti... Každý výrok a každé gesto, které každý z nás činí, je uměleckým dílem. Pro každého z nás je důležité, aby ve chvíli, kdy je činí, nepodváděl sám sebe, bez ohledu na to, jak moc klame ostatní. Podvádí-li v tomto ohledu sám sebe, zasévá v sobě sémě, které, pokud ho opět nevytrhne, může vyrůst do podoby jakékoliv špatnosti, duševní choroby, hlupáctví, pošetilosti a bláznovství. Skutečný *radix malorum* [kořen zla] vězí právě ve špatném umění, v tom nečistém svědomí.

(ibid.:284-5)

To je úplný chvalo zpěv na hodnotu umění a přisuzuje mu mimořádně velký význam. Vyvolává ovšem dvě otázky. Je-li „každý výrok a každé gesto“ uměleckým dílem, pak toto stanovisko, alespoň při zběžném pohledu, nepřipisuje „umění“ ve vyhraněnějším smyslu, v němž je běžně chápáno, žádnou zvláštní zajímavost ani hodnotu – kdokoliv a kdekdo je umělec. Navíc je-li cílem umění sebepoznání, poznání našeho vlastního emocionálního stavu, má umělecká tvorba význam patrně jen pro tvůrce a umění se stává formou introspekce. Obě tyto námitky pak, jak se zdá, implikují, že už není důvod věnovat dál zvláštní pozornost Leonardovi či Shakespearovi. Jejich díla nejsou výhradně výrazem emocí a i jako výraz emocí mají tak jako tak hodnotu především pro umělce samé.

Oba tyto závěry jsou přirozené, nicméně mylné. Collingwood si

je vědom, že jeho pojetí umění a umělce může k tomuto výkladu svádět a věnuje proto celou jednu kapitolu vztahu mezi umělcem a lidským společenstvím. V ní tvrdí, že tím, co umělec identifikuje a vyjadřuje, není to, „co cítím *já*“, ale to, „co cítíme *my*“.

Umělec se zabývá vyjadřováním citů; a jediné city, které může vyjadřovat, jsou ty, které cítí, totiž jeho vlastní... Příkladá-li jakýkoliv význam soudu publika, pak jen proto, že si myslí, že city, které se pokusil vyjádřit... jeho publikum sdílí... Jinými slovy, pouští se do své umělecké práce ne jako do osobního úsilí s cílem dosáhnout něčeho kvůli sobě samému jako soukromé osobě, ale jako do veřejné práce s cílem dosáhnout něčeho kvůli společenství, k němuž patří.

(ibid.:314-15)

V tomto duchu Collingwood sdílí Kantův předpoklad obecného smyslu a z tohoto důvodu je pro něj umění společensky významné. Jsou to nejenom umělci, ale také celé společenství, jehož jsou součástí, kdož v uměleckém díle docházejí sebepoznání. Proto je „umění... lékem lidského společenství proti nejhorší chorobě myslí, zlému svědomí“ (ibid.:336). Zadruhé – bylo by mylné se domnívat, že umělecké dílo spočívá v materiálních objektech, jakými jsou obraz nebo kniha. Ne snad proto, že některá umělecká díla materiální zjevně vůbec nejsou – například tanec – ačkoliv je to důležitá námitka, ale proto, že jako akty imaginace musí být umělecká díla znovu vytvořena v mysli publika. Tento požadavek se někdy interpretuje dosti podivným způsobem, totiž jako by implikoval, že veškeré umění je v mysli publika. Ale Collingwood dokazuje, že jelikož se například stejná báseň může objevit v mnoha různých knihách a stejná hudební skladba se může hrát v různých dobách a na různých nástrojích, nelze umělecké dílo ztotožňovat s jeho materiální manifestací. O díle se dá jen tehdy říct, že existuje, je-li aktivně vnímáno publikem. Collingwood výslovně odmítá jakékoliv pojetí publika jako pasivního diváka: „Umění není nazírání, umění je akce“ (ibid.:332) a úloha publika tedy není „pouze receptivní, ale kooperativní“ (ibid.:324). V tomto bodě se jako v jednom z mála shoduje s Gada-

merem, o jehož teorii se jinak domnívá, že zaměňuje umění v pravém slova smyslu s uměním jako zábavou.

EXPRESE VERSUS EXPRESIVITA

Kniha *The Principles of Art* běžnou verzi expresivismu v mnohém předčí. Přesto je opodstatněně podrobněji zkoumat, do jaké míry Collingwood její nedostatky skutečně překonává. Příkladně jedna námitka, vznesená již dříve – totiž problematičnost připisování citu, nebo dokonce složených citů, mnohým uměleckým dílům a některým uměleckým formám – platí stejně tak i vůči Collingwoodově teorii, navzdory její důmyslnosti. Ale nechme tuto obtíž stranou, protože na některé závažné výhrady proti tolstojovskému stanovisku Collingwoodova teorie odpovědět dokáže. Je například zřejmé, že jeho verze expresivismu nepřipisuje umělcům nezávislé, identifikovatelné citové stavy, jichž by bylo jejich umění výrazem. Co jim připisuje, pokud vůbec něco, pak nediferencované „psychické vzrušení“, které nás může zajímat jen potud, pokud je realizováno v uměleckém díle. Proto se Collingwood domnívá, že umělecká kritika se musí více soustředit na dílo než na umělce. Zatímco běžná verze expresivismu nás vybízí k podrobnému zkoumání umělce, vývoje a jeho psychologie, Collingwood tvrdě napadá kritiku, která se omezuje pouze na pátrání po pikantních historkách ze života malířů a básníků.

Ovšem nedá-li se cit umělce vyjádřený v uměleckém díle nezávisle na tomto díle nijak specifikovat ani pochopit, proč bychom měli dílo nazývat výrazem emocí? Proč vůbec z díla něco o umělcových citech usuzovat? A pokud spolu s Collingwoodem uznáme, že to, co nacházíme v uměleckém díle, je „zcela a naprosto imaginativní“ (Collingwood 1938:306), proč nedojít k závěru, že cit, který je nám prezentován, je pokud jde o vlastnictví prezentován indifferently? Nepatří *nikomu*, a tudíž ani umělci. Je to právě tento způsob uvažování, který vede přední anglickou literární kritičku Helen Gardnerovou, i když v trochu odlišném kontextu, k odmítnutí podobných úvah o Shakespearově náboženské víře:

Domnívám se, že žádný další dramatik nepřichází s takovou imaginativní odezvou na stoprocentně křesťanské pojetí odpuštění, ani mu nepropůjčuje tak pozoruhodný výraz. Ale... nedají se z toho vyvozovat [žádné závěry o Shakespearově vlastní náboženské víře]. Shakespeare je naším největším básníkem lidské přirozenosti a dá se říct jedině to, že pokud jeho hra vyžaduje, aby nějaká postava mluvila jako křesťan, pak se sobě vlastním porozuměním a sympatiemi imaginativně vstupuje do křesťanské zkušenosti a citění.

(Gardnerová 1983:72,
text v hranatých závorkách doplněn)

Toto stanovisko se dá zevšeobecnit. Emrys Jones, další kritik, píše: „Shakespearovo naprosté podřízení se principu rétorické dialektiky – jeho ochota nechat s největší možnou výřečností zaznít každému názoru – to je jeho dramatické tajemství“ (Jones 1978:15).

Stojí za povšimnutí, že tento „neosobní“ názor na básnickou imaginaci se nedá vyvrátit odkazem na „hloubku“ citu, s níž se lze v nějakém díle setkat. Hloubka citu se dá hodnověrně vyložit jak jako důkaz imaginativní síly díla, tak jako důkaz, že básník danou emoci skutečně procítil.

Mnohé hovoří pro to, abychom za charakteristický znak umění považovali spíše imaginativní zacházení s emocemi než jejich osobní vyjádření, a pro expresivismus to má důležité důsledky.

Collingwood tvrdí, že určitý cit nemůže být umělci připisován nezávisle na díle a že schopnost imaginace je nepostradatelnou součástí umělcevo úsilí. To implikuje, že umělcevo darem není mimořádná schopnost pociťovat emoce, ale mimořádná schopnost imaginace. Aby se Collingwood s tímto názorem mohl ztožnit, musí se vzdát důležité složky expresivismu, které se až do té doby přidržoval, totiž že „umělec se zabývá vyjadřováním emocí; a jediné emoce, které může vyjadřovat, jsou ty, které cítí... jeho vlastní emoce“.

Jakmile začneme Collingwoodův expresivismus zkoumat podrobněji, postupně ztrácí na důležitosti také emocionální zkušenost publika. Připomeňme si, že běžná verze expresivismu předpokládá, že

cit se přenáší z umělce na publikum tím, že je v publiku vyvoláván. Collingwood důrazně prohlašuje, že snaha vzbuzovat prostřednictvím umění emoce je velkou chybou. Nicméně za předpokladu, že umělcovo vyjádření citu je samo odvozeno z citové zkušenosti, a dále za předpokladu, že účast publika představuje kooperativní realizaci této zkušenosti ze strany jak umělce, tak publika, pak z toho vyplývá, že v publiku umělcův cit vyvolán je. Aby se tohoto zdánlivě nevyhnutelného závěru vyvaroval, musí Collingwood tvrdit, že spolupráce jak publika, tak umělce, je „zcela a naprosto imaginativní“. Pak tedy to, co někdo při čtení básně nebo sledování divadelní hry skutečně cítí, je pro správné pochopení těchto děl stejně irelevantní jako psychologie autora. Záleží-li více na imaginaci než na citech, pak je do značné míry chybou snažit se určit přednosti uměleckého díla podle „reakce“ publika, stejně jako posuzovat toto dílo podle autorovy „upřímnosti“.

Abychom to pochopili, musíme se vrátit k rozdílu, zmíněnému již dříve, totiž rozdílu mezi „být expresí něčeho“ a „expresivně něco vyjadřovat“. Někteří příznivci expresivismu tvrdí, že omyly v běžné verzi vyplývají ze zmatení těchto dvou pojmů. „Být expresí něčeho“ implikuje, že je zde někdo, jehož výrazem to je. „Expresivně něco vyjadřovat“ žádného vlastníka neimplikuje, a to ani umělce, ani publikum. Například někdo může bolestí vykřiknout „au“. To je výraz, ale protože je z větší části neartikulovaný, není expresivní. Když bolest pomine, dá se o ní říct, že před tímto výkřikem „dosáhla vrcholu“. Což bolest vyjadřuje, ale není to jejím výrazem, protože již pominula.

Máme-li tento rozdíl stále na paměti, pochopíme, že je možné ocenit mimořádně vhodný způsob, jakým je nějaký cit v díle vyjádřen, aniž bychom upadli do falešného „psychologismu“ pokud jde o to, jak by se umělec nebo publikum měli cítit. Umění zkrátka může vyjadřovat city, aniž by bylo jejich výrazem. Toto stanovisko se dá jednoduše ilustrovat: Ti, kteří píšou básničky k narozeninám, k vyjádření soustrasti a na všemožná blahopřání, skládají verše, které nejsou výrazem toho, co oni sami cítí, ale které odpovídající emoci vyjadřují a které jsou připraveny k použití, kdykoliv pro ně někdo náhodou použití najde.

Nyní se nabízí otázka, zda něco z toho, co se oprávněně nazývá expresivismem, může vymezení tohoto důležitého rozdílu přežít. Proč je dílo vyjadřující cit něčím, čeho je potřeba si cenit? Vzpomeňme si na Collingwoodovo vysvětlení hodnoty umění. Když s citem zacházíme imaginativně, dostáváme ho do vědomí, odhalujeme tak, co naše vědomí obsahuje a docházíme tak sebepoznání. Ale pokud umělec emoce nevyjadřuje, nýbrž formuluje o nich expresivní výroky nebo vytváří jejich obraznou podobu, a jestliže publikum nic z těchto emocí nemusí pociťovat, ale pouze oceňovat způsob jejich imaginativního vyjádření, pak nemůže hodnota díla spočívat v sebepoznání ani na straně umělce, ani publika. Jelikož zobrazené emoce nejsou *našimi* emocemi, nedospíváme jejich pochopením k žádnému dalšímu poznání sebe sama. Ještě stále jsme se tedy nedobrli toho, proč bychom umělcovým expresivním projevům měli věnovat nějakou zvláštní pozornost a proč by jim měla být přisuzována hodnota.

Jednou z odpovědí může být to, že jde o *možné* emoce, do nichž se můžeme vcítit. To je samozřejmě správné, ale implikuje to, že tyto emoce a jejich pochopení ze strany diváků jsou dvě zcela odlišné věci, protože dokonce i tam, kde se o dotyčném díle skutečně dá tvrdit, že vyjadřuje cit, vůbec nezáleží na tom, co publikum *cítí*, ale pouze na tom, co pochopí. Zdá se, že i Collingwood se místy pohybuje tímto směrem. Někdy popisuje aktivitu jak umělce, tak publika spíše jazykem poznání než citů. Představuje si například (upřímného) malíře, který prohlašuje, že „člověk nějakou věc maluje proto, aby ji viděl“. A „pouze člověk, který maluje dobře“, sděluje nám dále, „může dobře vidět; a naopak... jen člověk, který dobře vidí, může dobře malovat“. „Vidění“ v tomto případě „neodkazuje ke vjemu, ale k uvědomění si něčeho. Znamená všimnout si toho, co člověk vidí. A dále: Tento akt uvědomění rovněž vyžaduje všimnout si mnohého, co není vizuální“ (Collingwood 1938:303-4). Při zběžném pohledu tato alternativní analýza implikuje, že hodnota umění nespočívá v tom, že nám pomáhá dobrat se správného pochopení osobních citů (nebo citů ostatních lidí), ale lepšího uvědomění si světa kolem nás. Tato zřejmá interpretace platí i tam, kde „svět kolem nás“ je jako v expresivních zobrazeních světem emocionální zkušenosti.

Můžeme to celé vyjádřit takto: Expresivistická teorie umění, přinejmenším ve své běžné verzi, předpokládá, že tam, kde lze uměleckému dílu připsat určitý konkrétní cit, je dílo výrazem tohoto citu, a jeho pochopení spočívá v jeho procítění. A pokud nyní říkáme, že dílo není výrazem citu, ale vyjadřuje ho, pochopení by mělo spočívat v tom, že si tuto emoci lépe uvědomíme. Lepší uvědomění si nějakého citu neimplikuje, že bychom některou složku tohoto citu museli sami procítit. Mohu si například nebýt vědom intenzity tvé žárlivosti tak dlouho, dokud jednoho dne nepřipadneš na obzvlášť expresivní slovo nebo gesto. Potom si tvou žárlivost uvědomím, ale nic z ní nesdílím. Díky expresivnosti tvého gesta si možná uvědomím tvůj emocionální stav, ovšem aniž by to vyvolalo nějakou emoci i ve mně. Je pochopitelně stejně dobře možné, že mé uvědomění si tvých pocitů ve mně nějakou emocionální odezvu vyvolá, ale taková emoce je s tvou emoci pouze v příčinném vztahu; skutečnost, že já tuto emoci pociťuji, není ani nutnou, ani dostatečnou podmínkou pro to, abych si uvědomil, co cítíš. Naopak tvé gesto ve mně může vyvolat nějaký pocit (třeba strach), a přesto si tvůj emocionální stav neuvědomím. Tyto různé možnosti nenaznačují nic jiného, než že původně nevinná záměna obrátů „vyjadřovat něco“ a „být výrazem něčeho“ má za následek, že se expresivismu budeme muset vzdát. Máme-li si prostřednictvím umění něco lépe uvědomovat, pak specifický vztah mezi uměním a city, který se všechny formy expresivismu snaží zformulovat a obhájit, přestává existovat, protože díky umění si můžeme lépe uvědomovat nejen emoce, ale také mnohé jiné aspekty lidské zkušenosti.

Collingwood by to patrně nepopíral. Z jeho rozborů uměleckých děl je nejrozsáhlejší rozbor *Pustiny* T. S. Eliota, a to, co o tomto díle říká, je poučné, neboť se domnívá, že Eliot nám předkládá věstec-kou vizi:

Tato báseň není ani v nejmenším zábavná. Stejně tak není ani v nejmenším magická. Čtenáře, který očekává, že je satirickým nebo poutavým popisem neřestí, zklame stejně jako toho, který očekává, že je propagandou nebo výzvou k tomu, aby člověk povstal a něco udělal. K nelibosti obou stran nevznáší žádná

obvinění ani nepředkládá žádné návrhy. Literárním amatérům odchovaným představou poezie jako zjemnělé zábavy je toto dílo urážkou. Malým neo-Kiplingům, kteří poezii považují za výzvu k politické ctnosti, je ještě něčím horším – popisuje totiž zlo tam, kde za něj nikdo a nic nenese vinu, zlo, které se nedá vyléčit postřílením kapitalistů či svržením společenského řádu, chorobu, která se do civilizace zažrala tak, že politické prostředky nápravy jsou asi tak účinné jako přikládání obkladů nemocnému rakovinou.

(ibid.:335)

V *Pustině* Eliot ukazuje, „čím poezie může být“, protože „umělec musí věštit ne v tom smyslu, že předvídá věci, které se stanou, ale v tom smyslu, že vyrazuje svým čtenářům, třebaže riskuje jejich znechucení, tajemství jejich vlastních srdcí“ (ibid.:336).

V této souvislosti bychom se neměli zabývat oprávněností Collingwoodova hodnocení Eliotova díla, ale jazykem, který pro toto hodnocení používá. Prohlašuje o Eliotovi, že popisuje, nikoliv že cítí přítomné zlo, a že vyrazuje, nikoliv vyjadřuje tajemství srdcí čtenářů. Je to jazyk poznání, ne emoci. Collingwood by tvrdil, že svět, který umělec popisuje a vypráví o něm svým čtenářům, je svět nabitý emocemi, a že hovořit o „popisování“ a „věštění“ je s expresivismem slučitelné za předpokladu, že nezaměňujeme vědomí a intelekt. Podle Collingwoodova názoru je to intelekt, který údaje ve vědomí třídí a organizuje a vytváří mezi nimi vztahy. Ale je to umění, které tyto údaje do vědomí prostřednictvím uvědomění si smyslového dopadu zkušeností přináší ve formě, kterou vědomí může pochopit. Toto je v Collingwoodově teorii základní funkcí jazyka a proto považuje každý lingvistický počín za umělecké dílo. Díla, pro něž je pojem „umělecká“ většinou vyhrazen, přivádějí tuto funkci k dokonalosti nebo alespoň představují její nejvyšší stupeň. Existují tedy dva druhy pravdy: pravda intelektu a pravda vědomí. Široce chápaná věda se zabývá pravdou intelektu – jde o čisté myšlení bez zkušenostní složky. Na druhé straně umění se zabývá vědomím, protože jeho podstatou je reálná zkušenost. Poslouchat hudbu nebo sledovat divadelní hru musíme osobně. Nestačí pouze chápat jejich

strukturu nebo obsah. (Zdá se mi, že Collingwood zápasí se vztahem mezi filozofií a poezií a že ke konci dochází k závěru, že je to jedno a totéž.) A tak se o umění skutečně dá říct, že popisuje, vyzrazuje, věští, ale protože oblastí jeho zájmu je pravda vědomí, nic z toho jej, alespoň jak tvrdí Collingwood, nevzdaluje světu emocionální zkušenosti.

Na místě jsou zde dva postřehy. Zaprvé – mluví-li se o pravdě v umění, je nějaké takové rozlišení, s jakým přichází Collingwood, skutečně nezbytné, protože ať už se od umělců dovídáme cokoliv, není to totéž, co se dovídáme z laboratoří. Tímto námětem se budeme podrobněji zabývat v následující kapitole „Umění a poznání“. Ovšem na druhou stranu je to pouze věrnost expresivismu, která Collingwooda vede k tomu, aby o emocích mluvil tak, jak o nich mluví. Protože „emoce“ na konci jeho analýzy neznamena nic jiného než smyslovou zkušenost vnesenou do vědomí. Dokonce i tato formulace může být matoucí, protože pojem „smyslový“ nemá být chápán jako pocíťování nebo vnímání v nějakém příliš omezeném smyslu – zahrnuje například pocity strachu nebo osamělosti, smysl pro tajemství a předtuchy – a připouští, že vnesení nějaké zkušenosti do vědomí (tj. uvědomění si jí) je těsně spojeno s prožitím této zkušenosti.

Collingwood používá pojem „zkušenost“, s nímž se lze setkat i u jiných filozofů britské idealistické tradice. Tvrdit, že umělci ztvárňují zkušenost, a dávat to do protikladu s vědeckou (nebo jinou) abstrakcí zkušenosti může být konec konců správné. Ale trvat na tom, že jde o *emocionální* zkušenost, znamená rozšiřovat platnost pojmu emoce do té míry, že ztrácí veškerou použitelnost. Collingwood prohlašuje, že svět umělce je nabit emocemi. Tvrdí také, že oblastí umělcovy působnosti je smyslová zkušenost vnesená do vědomí. Mohl by stejně dobře říct, že umělci se zabývají imaginativní prezentací bezprostřední zkušenosti, nikoliv konstruováním abstraktních reflexí zkušenosti. Tato poslední formulace neobsahuje ani zmínku o emocích a smyslovosti a nemění-li to nijak podstatně smysl Collingwoodových výroků, je to důkazem, že jeho teorie umění se dostala mimo rámec expresivismu.

Skutečnost, že k žádné podstatné změně opravdu nedochází, popisujeme-li umění a estetiku ve smyslu imaginace a nikoliv citů, dokazuje následující příklad. Povšimněme si této básně:

Krev Jeho vidím v růži nachové,
v hvězdách mi září zornic Jeho sláva.
Na těle odlesk věčné pláně ledové,
A z nebe padá Jeho slz vláha.

Každíčká stezka nesla Jeho nohu,
a srdce bilo silněji než bouří hrom,
korunu upletli mu z trní hlohu,
a křížem stal se každý strom.

Jde o první a poslední strofu básně Josepha Plunketta, irského revolucionáře popraveného Brity za účast na velikonočním povstání v roce 1916. Literární kritik by bezpochyby v básni našel mnohé nedostatky (přestože jsem nejslabší verše vynechal), ale je to jeden z nejnázornějších příkladů nějakého díla, o němž by se dalo říct, že odhaluje *nabíty* svět. Dalším příkladem by mohl být obraz Salvatora Dalího „Kristus od Svatého Jana od Kříže“, který by se dal považovat za obrazový protějšek Plunkettovy básně. Ale čím jsou obě díla nabita? Evidentní odpovědí je „náboženským významem“. Uznáváme důležitost rozdílu mezi vědou a uměním a můžeme souhlasit s tím, že „význam“ zde nemůže znamenat totéž, co v případě experimentálních výsledků nebo statistických korelací, označených za „významné“. V tomto smyslu má Collingwood pravdu, když předpokládá, že obsa-hy myslí jsou různého druhu. Ale v čem je naše tvrzení lepší, jestliže místo o náboženském významu mluvíme o tom, že něco je „nabito náboženským *citem*“? Můžeme tím myslet například ten druh zkušenosti, který vede lidi k tomu, aby mluvili v náboženském duchu, nebo to neznamena nic víc než onen „náboženský význam“, nebo nás to odkazuje k nějakému zvláštnímu emocionálnímu stavu, k něčemu jako je *mysterium tremens* Rudolfa Otta, strach z božského a posvátná bázeň v jeho přítomnosti. Pokud bychom předpokládali, že báseň je výrazem takového pocíťování, museli bychom čelit všem námitkám, které jsme vznesli proti Tolstého expresivismu; báseň samotná neobsahuje žádný doklad, z něhož bychom mohli usoudit, že Plunkett v takovémto citovém stavu byl nebo že budeme (nebo budeme muset) pocíťovat bázeň nebo hrůzu, když ji budeme číst a hodnotit.

Tím, co nám báseň umožňuje – ať byl stav autorovy mysli při jejím psaní jakýkoliv – je nahlédnout, že křesťanská víra ve všudypřítomnost Krista se může stát součástí zkušenosti se světem přírody. Podaří-li se to, pak nikoliv přenosem emocionálního stavu, ale tak, že *tradičně důležité* Kristovy znaky – například jeho tělo a krev – se bod po bodu spojují se znaky světa přírody. (Proto představují krev a růže, koruna a trny, kříž a strom působivá spojení, zatímco oči a hvězdy, stejně jako další místa z vypuštěných veršů, představují spojení málo působivá.) Nazveme-li svět popisovaný Plunkettem světem „nabitým náboženskými city“, nic tím nepokážeme, chápeme-li ovšem, že to neznamená nic víc než evokaci světa náboženství.

Dalo by se pochopitelně říct, že báseň by nám měla umožnit tento svět nejen pozorovat, ale také do něj imaginativně vstoupit a do jisté míry mu tak porozumět. To je správné, ale klíčovými slovy jsou zde „imaginace“ a „porozumění“ a klíčovou otázkou „O jaký druh porozumění jde?“ Pokud chceme spolu s Collingwoodem hovořit o distinktivní pravdě v umění, musíme se ptát ne na to, jak umění stimuluje emoce, ale jak usměrňuje vědomí. Znamená to ptát se na umění jako na zdroj poznání a naznačuje to, že běžným způsobem chápané pocity a emoce ustupují do pozadí. Proto je dalším námětem, o kterém budeme uvažovat, umění a poznání.

SHRNUTÍ

Dosud jsme prozkoumali dvě pojetí hodnoty umění, a to jak v běžných, tak ve složitějších verzích. Je pravda, že umělecká díla mohou poskytovat požitek a mohou být oceňována právě proto, že ho poskytují. Ovšem cenit si jich čistě z tohoto důvodu znamená jednak nepřisuzovat umění mezi ostatními zdroji požitků žádné zvláštní postavení a jednak ho na žebříčku lidských hodnot zařadit mnohem níže, než to většina autorů zabývajících se uměním činí. Gadamerova teze – že umění je třeba chápat jako formu hry – tuto potíž částečně překonává, protože hra může být vážná, dokonce závažná, stejně jako veselá a příjemná. Tato modifikovaná verze teorie požitku má ovšem také své nedostatky, protože nezdůvodňuje, proč by se umění

mělo řadit výše než sport. Samo o sobě to jako námitka uznáno být nemusí; možná je sport stejně hodnotný jako umění, ač by tento závěr byl pro mnohé nadšené přívržence umění nestravitelný. Gadamerova teorie ovšem nevysvětluje jistý rozdíl mezi všemi druhy sportu a některými druhy umění, spočívající v tom, že ačkoliv umění je podobně jako sport strukturovanou činností, může mít na rozdíl od sportu také obsah, může *být o něčem*. A každou teorii hodnoty umění, která tento důležitý rozdíl pomíjí, je třeba považovat do jisté míry za nevyhovující.

Právě otázka obsahu nás přivedla k tomu, že jsme uvažovali o expresivismu. Je zapotřebí uznat, že mnohá umělecká díla city skutečně vyvolávají, což je asi jedna z cest, jakými může umění poskytovat publiku požitek. Možná je právě z tohoto důvodu romantismus a expresivismus rozšířenější než teorie o umění jako zdroji poznání. Ale expresivisté netvrdí jen to, že umění city vyvolává, ale trvají na tom, že city jsou obsahem umění. Toto tvrzení naráží na mnoho problémů. Zaprvé – je obtížné zahrnout vyjadřování emocí do vztahu mezi umělcem, dílem a publikem způsobem, který by byl relevantní a hodnověrný. Zadruhé – důraz na umělcovy city vylučuje z umělecké činnosti to, o čem by se dalo předpokládat, že jí propůjčuje jedinečný charakter, totiž imaginaci. Zatřetí – ve vyjadřování a vyvolávání emocí není nic samo o sobě hodnotného. Collingwood nám nabízí promyšlenější verzi expresivismu. Její velkou předností je to, že se vyhýbá něčemu, co by se dalo nazvat „psychologismem“, a je tím nejlepším vysvětlením hodnoty umění, jaké bychom si jen mohli přát. Ale při podrobnějším zkoumání jsme zjistili, že za tyto přednosti bylo nutné zaplatit tím, že podstata expresivismu byla prakticky opuštěna. Vyvodíme-li z Collingwoodovy teorie logické důsledky, skončíme u pojetí umění jako specifického způsobu chápání lidské zkušenosti. A to je předpoklad, z něhož vyjdeme v následující kapitole.