

nápadné podobnosti nalézt, avšak zmíněný společný genus těmto aktivitám schází).

Podle Mandelbauma lze tudíž předpokládat, že navzdory velké různorodosti mezi jednotlivými typy her (a umění) *mohou* tyto hry sdílet společný atribut, který stejně jako biologická vazba nemusí být sám o sobě nějakou viditelnou, jevovou charakteristikou. Mandelbaum ultimativně netvrdí, že v oblasti umění musí takové genetické kritérium *nutně* být, ani není záměrem jeho studie taková kritéria nalézt. Jde mu především o to, ukázat, že Wittgenstein ani Weitz možnost existence takových vazeb, které nejsou přímo vnímatelné, avšak mohou jednotlivé hry (umění) spojovat ve vyšší rovině vztahové, dostatečně neuvážili.

ROLE TEORIE V ESTETICE

Morris Weitz

Teorie vždy hrála v estetice ústřední roli a stále představuje hlavní náplň filozofie umění. Jejím deklarovaným záměrem zůstává určit podstatu umění tak, aby toto vymezení bylo možné formulovat v podobě definice. Definici chápe teorie jako výrok o nutných a postačujících vlastnostech definovaného, přičemž tento výrok má být pravdivým či nepravdivým tvrzením o podstatě umění, o tom, co umění charakterizuje a odlišuje ode všeho ostatního. Všechny velké teorie umění – formalismus, voluntarismus, emocionalismus, intelektualismus, intuicionismus a organicismus – se shodně pokoušejí stanovit definující vlastnosti umění. Každá z nich tvrdí, že je tou pravou teorií umění, neboť správně předvedla podstatu umění v podobě reálné definice, a že ostatní teorie jsou chybné, protože opomněly uvést některou nutnou či postačující vlastnost. Mnozí teoretikové tvrdí, že jejich úsilí není pouhým intelektuálním cvičením, nýbrž naprostou nutností pro to, abychom mohli umění rozumět a správně je hodnotit. Říkají, že pokud nevíme, co je to umění, jaké jsou jeho nutné a postačující vlastnosti, nemůžeme na něj odpovídajícím způsobem reagovat a nemůžeme ani zdůvodnit, proč je určité dílo dobré či lepší než jiné. Estetická teorie má tedy význam nejen jakožto teorie, ale i jako základ pro hodnocení a kritiku. Filozofové, kritici i umělci píšící o umění se shodují na tom, že základním cílem estetiky je teorie o podstatě umění.

Publikováno se svolením *John Wiley & Sons Ltd.* a *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Je estetická teorie ve smyslu pravdivé definice či souboru nutných a postačujících vlastností umění možná? Když už nic jiného, samy dějiny estetiky by nás měly vést k vážnému zamyšlení. Navzdory mnoha teoriím to totiž nevypadá, že bychom byli svému cíli blíže než za časů Platóna. Každé období, každé umělecké hnutí, každá filozofie umění se znovu a znovu snaží uvedeného ideálu dosáhnout, jen aby byly překonány novou či revidovanou teorií, alespoň zčásti vycházející z odmítnutí teorií předchozích. I dnes skoro každý, kdo se zajímá o estetické otázky, upřímně doufá, že správná teorie umění bude brzy nalezena. Stačí nahlédnout do všech těch nových knih o umění, nabízejících nové definice, nebo – zvláště u nás – do respektovaných učebnic a antologií, abychom pochopili, jak silný důraz se na teorii umění klade.

V tomto eseji chci tento problém zamítnout. Chci ukázat, že teorie – v požadovaném tradičním smyslu – v estetice *nikdy* být nalezena nemůže a že bychom jako filozofové udělali lépe, kdybychom otázku „Co je podstatou umění?“ nahradili jinými otázkami, jejichž zodpovězení nám přinese veškeré porozumění umění, kterého můžeme dosáhnout. Chci ukázat, že neadekvátnost všech těchto teorií není primárně způsobena nějakou legitimní obtíž, třeba složitostí umění, jež by mohla být odstraněna dalšími snahami a dalším zkoumáním. Jejich zásadní nedostatky totiž spočívají ve zcela mylném pojetí umění. Všechny estetické teorie se principiálně mýlí tím, že považují správnou teorii za možnou, čímž zásadně dezinterpretují logiku pojmu umění. Jejich hlavní teze, že „umění“ je pojem přístupný reálné či jakékoli pravdivé definici, je mylná. Pokus odhalit nutné a postačující vlastnosti umění je logicky špatně postavený z toho prostého důvodu, že takový soubor vlastností a jeho následná formulace nikdy nemohou být nalezeny. Umění, jak logika tohoto pojmu ukazuje, nelze vymezit souborem nutných a postačujících vlastností. Jeho teorie proto není jen prakticky obtížná, nýbrž logicky nemožná. Estetická teorie se pokouší definovat to, co v požadovaném smyslu definováno být nemůže. Ze svého doporučení, abychom zavrhlí estetickou teorii, však nechci tak jako mnozí jiní přede mnou vyvozovat, že její logické přehmaty ji činí nesmyslnou či bezcennou. Právě naopak, hodlám přehodnotit její roli a její přínos, abych ukázal, že má pro naše porozumění umění naprosto zásadní význam.

Shrňme nyní stručně některé známější dosavadní estetické teorie, abychom se přesvědčili, zda obsahují správná a adekvátní tvrzení o podstatě umění. Každá z nich předpokládá, že je pravdivým výčtem vlastností definujících umění, a implikuje, že předchozí teorie vyzdvihly špatné definice. Začneme slavnou verzí formalistické teorie, kterou předložili Bell a Fry. Je pravda, že píší hlavně o malířství, shodně však uvádějí, že to, co nacházejí v tomto druhu umění, lze zobecnit v pojmu „umění“ i pro ostatní umělecké druhy. Tvrdí, že podstatou malby jsou výtvarné prvky ve vzájemném vztahu. Jejich definující vlastností je signifikantní forma, tedy určité kombinace linií, barev, tvarů a objemů – vše na plátně kromě zobrazujících prvků –, jež vzbuzují jedinečnou odezvu. Malbu lze definovat jako výtvarné uspořádání. Podstatu umění, to, čím umění *skutečně* je, podle jejich teorie tvoří jedinečná kombinace určitých prvků (tj. specifikovatelných výtvarných elementů) v jejich vzájemných vztazích. Cokoli, co je uměním, je případem signifikantní formy; a nic, co uměním není, nemá takovou formu.

Na to emocionalista odpovídá, že skutečně podstatná vlastnost umění byla opomenuta. Tolstoj, Ducasse či jakýkoli jiný stoupenec této teorie tvrdí, že požadovanou definující vlastností není signifikantní forma, nýbrž vyjádření emoce v nějakém obecně smyslově přístupném médiu. Bez projekce emoce do kusu kamene, do slov či zvuků apod. žádné umění neexistuje. Umění je právě takovým vtělením. Toto je jeho jedinečná charakteristika a každá jeho pravdivá, reálná definice obsažená v adekvátní teorii umění musí tuto vlastnost zachytit.

Intuicionista odmítá coby definující vlastnosti jak emoci, tak formu. Například v Croceho verzi této teorie není umění identifikováno s nějakým fyzickým, veřejně přístupným objektem, ale se zvláštním tvůrčím, poznávacím a duchovním aktem. Umění je vlastně prvním stadiem vědění, při němž určité lidské bytosti (umělci) lyricky objasňují či vyjadřují své představy a intuice. V tomto pojetí je tedy umění (svou povahou nepojmovým) uvědomováním si jedinečné individuality věcí. A protože se pohybuje pod úrovní pojmovosti a jednání, nemá žádný vědecký či morální obsah. Croce zdůrazňuje toto první stadium duchovního života jako definující podstatu umění; jeho ztotožnění s uměním tvoří podle něj filozoficky pravdivou teorii či definici.

K tomu všemu organicista podotkne, že umění je ve skutečnosti třídou organických celků skládajících se z rozlišitelných, třebaže neoddělitelných prvků v jejich kauzálně účinných vztazích, jež jsou prezentovány v určitém smyslově vnímatelném médiu. U A. C. Bradleyho, dále v dílčích verzích této teorie prezentovaných v literární vědě či v mé vlastní zobecněné úpravě v knize *Philosophy of the Arts* se tvrdí, že cokoli, co je uměleckým dílem, je v podstatě jedinečným komplexem vzájemně souvisejících částí – v malířství například linií, barev, objemů, námětů atd., jež na sebe vzájemně působí na daném druhu pomalovaného povrchu. Přiznávám, že alespoň po jistou dobu se mi opravdu zdálo, že tato organická teorie poskytuje pravdivou a reálnou definici umění.

Můj poslední příklad je z logického hlediska nejzajímavější. Jím Parkerova voluntaristická teorie. Ve svých pracích o umění Parker neustále zpochybňuje tradiční prostoduché estetické definice. „V pozadí každé teorie umění je přesvědčení o nějaké společné podstatě přítomné ve všech uměleckých druzích.“¹ „Všechny tolik oblíbené stručné definice umění – ‚signifikantní forma‘, ‚exprese‘, ‚intuice‘, ‚objektivizovaná libost‘ – jsou mylné. A to buď proto, že ačkoliv platí o umění, platí i o mnohém, co jím není, a nemohou tedy odlišit umění od jiných věcí, anebo proto, že zanedbávají nějaký podstatný rys umění.“² Avšak místo aby Parker napadl samotnou snahu umění definovat, tvrdí, že potřebujeme ne jednoduchou, ale komplexní definici. „Umění tedy musí být definováno pomocí souboru charakteristik. Žádná z dobře známých definic to nerozpoznala, což byla jejich zásadní chyba.“³ Jeho vlastní verzi voluntarismu představuje teorie, která tvrdí, že umění tvoří v podstatě tři věci: ztělesnění fantazijně uspokojených přání a tužeb, jazyk, který je charakteristický pro veřejně přístupné médium umění, a harmonie, jež sjednocuje jazyk s vrstvami fantazijních projekcí. Podle Parkera tudíž pravdivá definice umění zní: „... přínos z uspokojení prostřednictvím imaginace, společenský sdílený

1 DeWitt H. Parker, „The Nature of Art“, přetištěno v *The Problems of Aesthetics*, eds. Eliseo Vivas a Murray Krieger, New York: Rinehart, 1953, s. 90–104, konkr. s. 90.

2 Tamtéž, s. 93–94.

3 Tamtéž, s. 94.

význam a harmonie. Tvrdím, že nic kromě uměleckých děl nemá všechny tyto tři znaky.“⁴

Všechny uvedené teorie jsou ovšem v mnoha různých ohledech neadekvátní. Každá z nich chce vyčerpávajícím způsobem formulovat definující rysy všech uměleckých děl, nicméně každá nechává stranou něco, co je podle těch ostatních zásadní. Některé definice jsou kruhové, třeba Bellova-Fryova teorie umění jako signifikantní formy, kterou autoři definují zčásti pomocí naší reakce na signifikantní formu. Některé při svém hledání nutných a postačujících vlastností zdůrazňují příliš málo rysů, jako opět Bellova-Fryova definice, jež opomíjí zobrazení námětu v malířství, nebo Croceho teorie, která zanedbává velmi důležitý rys veřejné, fyzické povahy například takové architektury. Další jsou příliš obecné a zahrnují vedle uměleckých děl i mimoumělecké objekty. Takový je bezpochyby organicismus, neboť stejně jako na umění se dá vztáhnout na *jakoukoliv* kauzální jednotu v přírodním světě.⁵ Některé z definic zase spočívají na pochybných principech, například Parkerovo tvrzení, že umění ztělesňuje imaginativní, nikoli reálné uspokojení, nebo Croceho názor, že existuje nepojmové vědění. Z toho plyne, že i kdyby umění mělo jeden soubor nutných a postačujících vlastností, žádná z námi uvedených teorií – a ostatně žádná doposud navržená estetická teorie – takový soubor nesestavila ke spokojenosti všech zainteresovaných.

A pak je tu problém jiného druhu. Jako reálné definice by tyto teorie měly být faktickými výpověďmi o umění. Je-li tomu tak, nemůžeme se pak zeptat: Jsou empirické, a tudíž přístupné verifikaci či falzifikaci? Co by například potvrdilo nebo vyvrátilo teorii, že umění je signifikantní forma, ztělesnění emoce či tvůrčí syntéza představ? Nic ani nenaznačuje, jaký druh evidence by případně umožnil tyto teorie testovat. A skutečně vyvstává otázka, zda se nejedná pouze o titulární definice pojmu „umění“, tedy návrhy, jak tento pojem redefinovat na základě některých *vybraných*

4 Tamtéž, s. 104.

5 Viz recenzi mé knihy *Philosophy of the Arts* v časopise *Mind* 62, 1953, s. 561–564, od Margaret Macdonaldové, v níž je tato námitka proti teorii organicismu výtečně rozebrána.

podmínek jeho užívání, a ne o pravdivá či nepravdivá tvrzení o esenciálních vlastnostech umění.

Všechny tyto kritické výtky vůči tradičním estetickým teoriím – že jsou kruhové, neúplné, neověřitelné, pseudofaktické, že jsou maskovanými pokusy změnit význam pojmů – však již byly vzneseny. Mým záměrem je jít dál, k mnohem zásadnější kritice: tvrdím, že estetická teorie je z logického hlediska marným pokusem definovat to, co definovat nelze, stanovit nutné a postačující vlastnosti toho, co žádné nutné a postačující vlastnosti nemá, chápat pojem umění jako uzavřený, zatímco jeho skutečné užívání odhaluje a vyžaduje otevřenost.

Otázka, jíž musíme začít, nezní „Co je umění?“, ale „Jaký druh pojmu je ‚umění?‘“. Základním problémem filozofie jako takové je skutečně vysvětlit vztah mezi užíváním určitých druhů pojmů a podmínkami, za nichž se mohou správně užívat. Smím-li parafrazovat Wittgensteina, nemáme se ptát „Jaká je podstata nějakého filozofického x?“, ani spolu se sémantikem „Co x znamená?“, což je transformace, jež vede k oné neblahé interpretaci pojmu umění jako názvu pro určitou vymezenou třídu objektů; naše otázka musí znít „Jak se užívá ‚x?‘“, „Jak ‚x‘ funguje v jazyce?“. Mám za to, že právě toto je počáteční otázka, začátek – ne-li také konec – každého filozofického problému i jeho řešení. V estetice je tedy naším základním úkolem objasnit, jak se pojem umění skutečně užívá, podat logický popis skutečného fungování tohoto pojmu včetně podmínek, za nichž jej či jeho koreláty správně užíváme.

U tohoto typu logického popisu či logické filozofie vychází můj model z Wittgensteina. Byl to také on, kdo ve svém vyvrácení filozofického teoretizování ve smyslu vytváření definic filozofických entit dal současné estetice východisko jakéhokoli budoucího pokroku. Ve svém novém díle *Filozofická zkoumání*⁶ klade Wittgenstein ilustrativní otázku „Co je to hra?“. Tradiční filozofická, teoretická odpověď by předložila nějaký vyčerpávající soubor vlastností

6 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, přel. G. E. M. Anscombe, Oxford: Blackwell, 1953; viz zvl. část I, § 65–75. Všechny citace pocházejí z těchto oddílů. [Česky: *Filozofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar, Praha: Filosofia, 1993, s. 45–50.]

společných všem hrám. Na to Wittgenstein říká: Zamysleme se nad tím, co nazýváme „hry“.

Míním deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechny mají společného? – Neříkej „něco společného mít musejí, jinak by se jim neříkalo ‚hry‘“, nýbrž *podívej se*, jestli je tu něco, co je společné jim všem. – Neboť když se na ně podíváš, neuvidíš sice něco, co by bylo *všem* společné, ale uvidíš všelijaké podobnosti, příbuznosti, a sice řadu takových podobností, příbuzností. (§ 66)

Karetní hry se podobají deskovým hrám v jistých aspektech, ne však v jiných. Ne všechny hry jsou zábavné a ne vždy v nich lze vyhrát, prohrát nebo soutěžit. Některé hry se v určitých ohledech podobají jiným – a to je vše. Nenajdeme žádné nutné a postačující podmínky, jen „složitou síť podobností, které se navzájem překrývají a kříží“; takových podobností, že můžeme o hrách prohlásit, že tvoří rodinu s rodovými podobnostmi bez jakéhokoli společného rysu. Zeptá-li se někdo, co je to hra, vybereme typické příklady her, popíšeme je a dodáme: „tomuhle a *podobným věcem* se říká ‚hry‘“ (§ 69). To je vše, co je třeba říci, a vlastně vše, co kdokoli z nás o hrách ví. Vědět, co je to hra, neznamená znát nějakou reálnou definici či teorii, ale být schopen rozpoznávat a vysvětlovat hry a rozhodovat, které z pomyslných či nových příkladů by byly nebo nebyly nazvány „hry“.

Problém podstaty umění se podobá otázce podstaty her, přinejmenším v následujících ohledech: pokud se skutečně *podíváme*, čemu že to říkáme „umění“, také nenalezneme žádné společné vlastnosti – jenom síť podobností. Vědět, co je to umění, znamená pochopit nějakou zjevnou či skrytou podstatu, nýbrž být schopen rozpoznávat, popisovat a vysvětlovat věci, jimž říkáme „umění“, na základě těchto podobností.

Základní podobnost mezi těmito pojmy však tvoří jejich otevřená struktura. Při jejich vysvětlování je možné uvést určité (paradigmatické) příklady, u nichž není pochyb, že jsou správně označeny jako „umění“ či „hry“, neexistuje však žádný vyčerpávající soubor případů. Mohu vypočíst některé příklady a některé podmínky, za nichž bude pojem umění správně použit, nemohu je ale uvést

všechny – z toho zásadního důvodu, že se vždy mohou obje-
vit nebo je možné si představit dosud netušené či zcela nové
podmínky.

Pojem je otevřený, pokud lze jeho podmínky užít upravit a opra-
vit; tj. pokud lze vyvolat nebo si představit situaci či případ, jež by od
nás vyžadovaly určitý druh *rozhodnutí*, abychom buď rozšířili roz-
sah užitého pojmu, tak aby tento případ zahrnul, nebo pojem uzavřeli
a vymysleli nový, jenž by odpovídal novému případu a jeho nové
vlastnosti. Je-li možné pro užívání pojmu určit nutně a postačující
podmínky, jde o pojem uzavřený. Tak tomu však je pouze v logice
a matematice, kde se pojmy konstruují a plně definují. To se v pří-
padě empiricko-popisných a normativních pojmů nemůže stát, tedy
pokud je světočně neuzavřeme stanovem rozsahu jejich užítí.

Tuto otevřenou povahu pojmu umění nejlépe doloží příkla-
dy z oblasti jemu podřazených pojmů. Podívejme se na otázky
typu „je *USA* od *Dos Passose* román?“, „je *K majáku* od *Virgílie*
Woolfove román?“, „jsou *Joyceovy Pláčky nad Fimmganem* román?“.
Z tradičního pohledu jsou to otázky, jež zjišťují fakta a jež vyža-
dují odpověď „ano“ či „ne“ podle přítomnosti či absence defini-
čních vlastností. Takto se ovšem na žádnou z těchto otázek běžně
neodpovídá. Jakmile je jednou položena – jak se tomu ve vývoji
románu od *Richardsona* k *Joyceovi* mnohokrát stalo (např.: „je
Gidova Škola žen román, nebo deník?“) –, nejde už o žádnou ana-
lýzu faktu týkající se nutných a postačujících vlastností, nýbrž
o rozhodnutí, zda je zkoumané dílo v určitých ohledech podobné
jiným dílům, již označeným jako „romány“. Je tudíž legitimní po-
jem rozšířit, tak aby zahrnul tento nový případ. Nové dílo je nara-
tivní, fikční, obsahuje líčení postav a dialogů, ale nemá například
žádnou časovou následnost děje nebo je prokánno skutečnými no-
vinyovými zprařavami. V určitých ohledech se podobá již uznaným
románům A, B, C, ..., v jiných se však od nich liší. Ovšem ani
B a C se v jistých ohledech nepodobaly A, když se rozhodlo, že
pojem se rozšíří, aby zahrnul A, B i C. Neboť se dílo n + 1 (zcela
nové dílo) v jistých ohledech podoba A, B, C, ..., n – pouťají ho
k nim vláknata podobnosti –, pojem se rozšíří a rodi se nova fáze
vývoje románu. Otázka „je n + 1 román?“ tudíž není otázkou
faktickou, ale spíše věci rozhodnutí, u níž závěr závisí na tom, zda
svůj soubor podmínek pro užívání pojmu rozšíříme, či ne.

Co platí o románu, platí podle mě o každém pojmu podřaze-
ném pojmu umění – jako jsou „tragédie“, „komedie“, „malba“,
„opera“ atd. – i o pojmu „umění“ samotném. Žádná z otázek „je
X román, malba, opera, umělecké dílo...?“ neumožňuje konečnou
odpověď ve smyslu faktického konstatování typu ano/ne. Otázka
„je tato kováč malba, nebo ne?“ se neodvolává na žádný soubor
nutných a postačujících vlastností malby, ale na to, zda se rozhod-
neme – jak se skutečně stalo – rozšířit pojem „malba“ tak, aby
zahrnul i tento případ.

Sám pojem „umění“ je pojmem otevřeným. Stále se objevují
nové podmínky (či případy) a bezpochyby se dál objevovat budou.
Vynohř se nové umělecké formy a nova hnutí, jež budou na zain-
teresoovaných osobách (obvykle profesionálních kritikách) vyža-
dovat rozhodnutí, zda se má tento pojem rozšířit, či ne. Pro jeho
správné užívání mohou estetické stanoviti podmínky podobnosti,
nikdy však podmínky nutně a postačující. Podmínky užítí pojmu
„umění“ nelze nikdy vyčerpávajícím způsobem vyjmenovat, pro-
tože si vždy můžeme představit nové případy, které vytvoří umělci,
nebo dokonce přiroda, jež budou vyžadovat něčí rozhodnutí, zda
stávající pojem rozšířit, uzavřít, nebo zda nezávěst pojem nový.
(Příklad: „Není to socha, je to mobil.“)

Můj argument tedy zní, že právě expanzivní, dobrodružný cha-
rakter umění, jeho neustálé proměny a nové výtvořty, čím nalézání
jakéhokoli souboru definujících vlastností logicky nemožným. Mů-
žeme se samozřejmě rozhodnout pojem uzavřít. Udělat to však
s pojmy „umění“, „tragédie“ či „portrét“ je absurdní, neboť se
tím předem vylučují nejvíce nejvíce podmínky tvorivosti v umění.
V umění pochopitelně existují i legitimní a užitečně uzavřené
pojmy. Jsou to však vždy ty, jejichž hranice byly vytvářeny pro *zvláštní*
účely. Vezměme si například rozdíl mezi pojmy „tragédie“ a „(do-
chovaná) řecka tragédie“. První z nich je otevřený a musí takový
zůstat, aby ponechal možnost vzniku nových podmínek, třeba
hry, v níž hrdina není urozený či neupadl do neštěstí nebo v níž
není žádný hrdina, jejíž ostatní prvky se však podobají hrám, které
nazýváme „tragédie“. Druhý z pojmů je uzavřený. Hry, na něž se
může vztahovat, podmínky, za nichž může být správně užíván,
jsou všechny konkrétně určené, jakmile se vyznačí hranice, tj. atribut
„řecky“. Pro tento pojem může historik vypracovat teorii či realnou

definici, v níž uvede společné vlastnosti alespoň dochovaných řeckých tragédií. Aristotelova definice, jakkoli je nevhodná jako teorie všech Aischylových, Sofoklových a Eurípidových her, protože jí některé z nich, zcela adekvátně označované za „tragédie“, nemohou vyhovět,⁷ může být považována za reálnou (třebaže nesprávnou) definici tohoto uzavřeného pojmu. Může ovšem také být chápána (jak tomu bohužel bylo) jako údajná reálná definice pojmu „tragédie“; v tom případě však trpí zásadním logickým omylem – snaží se definovat to, co definovat nelze, vmáčknot otevřený pojem do hodnotové formule uzavřeného pojmu.

Nanejvýš důležité tedy je, aby kritik – nemá-li upadnout do zmatků – měl naprosto jasno v tom, jak užívá své pojmy. Jinak se od problému definice „tragédie“ atd. dostane ke svévolnému uzavření pojmu na základě určitých jím preferovaných podmínek či rysů, jež zformuluje do podoby nějakého doporučení, jak pojem užívat, o němž má mylně za to, že je reálnou definicí otevřeného pojmu. A tak si mnoho kritiků a estetiků položí otázku „Co je tragédie?“, následně vyberou třídu vzorků, jejichž společné vlastnosti dokážou pojmenovat, a toto vymezení zvolené uzavřené třídy poté prohlásí za skutečnou definici či teorii celé otevřené třídy tragédie. To je myslím logický mechanismus většiny takzvaných teorií jednotlivých pojmů podřazených pojmu umění, jako jsou „tragédie“, „komedie“ nebo „román“. V podstatě celý tento rafinovaný zavádějící postup spočívá v tom, že se správná kritéria pro rozpoznání členů jistých důvodně uzavřených tříd děl změni v doporučená kritéria *hodnocení* jakéhokoliv kandidáta na příslušnost k té které třídě.

Hlavním úkolem estetiky není hledat teorii, nýbrž objasnit pojem umění, to jest popsat podmínky, za nichž tento pojem správně užíváme. Pro definici, rekonstrukci či analýzu zde není místo, neboť naše chápání umění pouze deformují a nijak neobohacují. Jakou logikou se tedy řídí výrok „X je umělecké dílo“?

Ze skutečného užívání pojmu „umění“ je zřejmé, že je to pojem popisný (jako pojem „židle“) i hodnoticí (jako pojem „dobrý“).

„Toto je umělecké dílo“ říkáme někdy, abychom daný předmět popsali, a jindy, abychom jej hodnotili. Ani jedno z těchto užití nikoho nepřekvapí.

Položme si nejprve otázku, jaká je logika výroku „X je umělecké dílo“, užíváme-li jej deskriptivně. Za jakých podmínek bychom tento výrok užíli správně? Neexistují zde žádné nutné a postačující podmínky, jsou tu však podmínky podobnosti, tedy trsy vlastností, z nichž při popisování uměleckých děl žádná nutně nemusí být přítomna, avšak většina přítomna je. Nazvu je „kritérii rozpoznání“ uměleckých děl. Všechna slouží jako definující kritéria v jednotlivých tradičních teoriích umění, takže jsou nám již důvěrně známá. Tedy: popisujeme-li něco jako umělecké dílo, většinou tak činíme, když před sebou máme nějaký artefakt vytvořený lidskou dovedností, důvtipem a představivostí, jenž nám ve svém smyslově vnímatelném veřejném médiu (v kamení, dřevu, tónech, slovech atd.) předkládá určité rozlišitelné prvky a vztahy. Jednotliví teoretikové by připojili podmínky jako uspokojení tužeb, objektivizace výrazu či emoce, akt vcítění a tak dále. Tyto další podmínky jsou však, zdá se, zcela nahodilé a při popisování něčeho jako uměleckého díla hrají roli jen pro některé vnímatele. Výrok „X je umělecké dílo a neobsahuje *žádnou* emoci, výraz, akt vcítění, uspokojení atd.“ dává smysl a často může být pravdivý. Ve výrociích „X je umělecké dílo a... nikdo je nevytvořil“ nebo „... existuje jen v mysli a ne jako veřejně přístupná věc“ či „... bylo vytvořeno náhodou, když vylil barvu na plátno“ je vždy odmítnuta určitá obvyklá podmínka, tyto výroky jsou ovšem také smysluplné a v některých situacích mohou být pravdivé. Žádné z kritérií rozpoznání díla nedefinuje, není ani nutné, ani postačující, protože někdy můžeme o něčem tvrdit, že je to umělecké dílo, a přitom zamítnout kteroukoli z uvedených podmínek, dokonce i tu, jež je tradičně považována za základní, totiž podmínku artefaktuality (například: „Tohle vyplavené dřevo je krásná plastika“). Prohlásit o něčem, že je to umělecké dílo, tedy znamená spolehnout se na *některé* z těchto podmínek. Stejně bychom popsali X jako umělecké dílo, kdyby X nebyl artefakt nebo soubor prvků smyslově prezentovaných v určitém médiu či výsledek lidské dovednosti atd. Pokud by nebyla splněna žádná z těchto podmínek, kdyby nebyla k dispozici žádná kritéria pro rozpoznání daného objektu jako

⁷ Viz k tomu H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, London: Methuen, 1939.

uměleckého díla, X bychom za umělecké dílo neoznačili. Přesto však žádná z těchto podmínek ani žádný jejich soubor nejsou ani nutné, ani postačující.

Objasnit popisné užití pojmu „umění“ není obtížné. Hodnotící užití nám však určité obtíže způsobí. Pro mnohé, zvláště pro teoretiky, výrok „Toto je umělecké dílo“ nejen popisuje, ale také oceňuje. Podmínky jeho užití tudíž zahrnují jisté preferované vlastnosti či znaky umění. Nazvu je „kritéria hodnocení“. Vezměme si typický příklad tohoto hodnotícího užití, totiž názor, podle něž prohlásit něco za umělecké dílo zároveň znamená považovat to za *úspěšné* sladění prvků. Mnoho titulárních definic umění a jemu podřazených pojmů je tohoto druhu. Jde zde o to, že pojem „umění“ je zde chápán jako hodnotící pojem, který je buď ztotožněn se svým kritériem, nebo jeho pomocí zdůvodněn. Pojem „umění“ je definován pomocí své hodnotící vlastnosti, v tomto případě pomocí úspěšného sladění. Z tohoto pohledu znamená výrok „X je umělecké dílo“ (1) tvrzení, jež *je chápáno* jako „X je úspěšným sladěním“ (např. „Umění *je* signifikantní forma“), nebo (2) ocenění *na základě* jeho úspěšného sladění. Teoretikové nikdy jasně neřeknou, zda navrhuji (1), či (2). Většina z nich, soustředěná na toto hodnotící užití, formuluje (2), tedy ten rys, který *dělá* umění uměním v hodnotícím smyslu, a potom přikročí k (1), tedy k definici pojmu „umění“ pomocí nějaké jeho uměnotvorné vlastnosti. Tím pochopitelně dochází k záměně podmínek, které nás opravňují k hodnotícímu soudu, za význam toho, co říkáme. „Toto je umělecké dílo“, proneseno v hodnotícím smyslu, nemůže znamenat „Toto je úspěšné sladění prvků“ (pokud tak nebude předem dohodnuto); ale nanejvýš je to řečeno na základě uměnotvorné vlastnosti, jež je chápána jako (jediné) kritérium užití pojmu „umění“, použije-li se „umění“ k hodnocení. Výrok „Toto je umělecké dílo“ v hodnotícím smyslu oceňuje, a neuvádí důvod, proč je pronesen.

Hodnotící užití pojmu „umění“, přestože se od podmínek svého užití liší, se k těmto podmínkám velmi úzce vztahuje. Pokaždé, když proneseme „Toto je umělecké dílo“ (v hodnotícím smyslu), se totiž kritérium hodnocení (např. úspěšné sladění) pro užití pojmu umění transformuje do kritéria rozpoznání. To je důvod, proč „Toto je umělecké dílo“ (v hodnotícím smyslu) implikuje „Toto má P“, kde „P“ je zvolená uměnotvorná vlastnost. Pokud tedy –

tak jako mnozí – chceme užívat pojem „umění“ hodnotícím způsobem, a tím pádem výrok „Toto je umělecké dílo, a není (esteticky) dobré“ nebude dávat smysl, užíváme pojem „umění“ tak, že odmítáme za umění *označit* cokoliv, co nenaplnuje naše kritérium hodnoty.

Na hodnotícím užití není nic špatného; ve skutečnosti máme dobré důvody užívat pojem „umění“ k hodnocení. Nelze však souhlasit s tím, že teorie hodnotícího užívání pojmu „umění“ jsou pravdivými a reálnými definicemi nutných a postačujících vlastností umění. Místo toho nejde o nic víc a o nic méně než o titulární definice, v nichž je pojem „umění“ definován pomocí zvoleného kritéria.

Co však tyto titulární definice činí nanejvýš hodnotnými, nejsou v nich ukrytá doporučení, za co máme umění považovat, nýbrž *diskuse* o důvodech pro změnu kritérií pojmu umění v těchto definicích obsažených. V každé z velkých teorií umění, ať už správně chápáné jako titulární definice nebo nesprávně považované za reálnou definici, mají největší význam důvody, jimiž se pro danou teorii argumentuje, tedy důvody, proč bylo to či ono kritérium kvality a hodnocení zvoleno či preferováno. Právě tato věčná diskuse o kritériích hodnocení dává význam studiu dějin estetických teorií. Hodnota každé z těchto teorií spočívá v pokusu zavést a obhájit kritéria, která předcházející teorie zanedbaly nebo dezinterpretovaly. Podívejme se znovu na Bellovu-Fryovu teorii. Tvrzení, že „umění je signifikantní forma“, nelze zajisté považovat za pravdivou, reálnou definici umění, přičemž zvolená podmínka signifikantní formy má v jejích estetice roli nové definice umění nepochybně sehrát. Co však činí tuto formuli esteticky významnou, leží někde *za* ní: v době, kdy měly v malířství největší význam popisné a zobrazující prvky, se *vrací* k výtvarným prvkům, jež jsou malířství bytostně vlastní. Tato teorie tedy nic nedefinuje, nýbrž užívá formu definice – skoro epigramaticky – k tomu, aby naši pozornost radikálně obrátila opět k výtvarným prvkům v malířství.

Jakmile jednou jakožto filozofové pochopíme rozdíl mezi formulací a tím, co leží někde za ní, vyplatí se nám zacházet s tradičními teoriemi umění velkoryse. Každá totiž reprezentuje diskusi a předkládá důvod, proč bychom se měli zaměřit na jistý rys umění, jež byl opomenut či dezinterpretován. Viděli jsme, že budeme-li

estetické teorie brát doslova, selžou všechny; pokud je však budeme chápat (na základě jejich funkce a záměru) jako vážně míněná a zdůvodněná doporučení, abychom se zaměřili na určitá kritéria umělecké hodnoty, uvidíme, že estetická teorie naprosto není zbytečná. Pro estetiku, pro naše porozumění umění má vsutku nenahraditelný význam, neboť nás učí, co v umění hledat a jak se na ně dívat. Co je ve všech teoriích zásadní a co je třeba formulovat, to jsou diskuse o kritériích hodnoty v umění, jako například emocionální intenzita, hluboké pravdy, přirozená krása, přesnost, svěžest podání atd.; všechny tyto diskuse mívají k věčné otázce, co činí umělecké dílo dobrým. Pochopit roli estetické teorie neznamena považovat ji za definici, logicky odsouzenou k selhání, ale chápat ji jako souhrn vážně míněných doporučení, abychom vnímali jisté rysy umění jistým způsobem.

RODOVÉ PODOBNOSTI A ZOBECŇOVÁNÍ V UMĚNÍ

Maurice Mandelbaum

V roce 1954 William Elton vybral a publikoval soubor esejů pod názvem *Estetika a jazyk*. Jak vyplývá z jeho úvodu k antologii, společným rysem těchto esejů je využití některých přístupů současné britské jazykově orientované filozofie pro řešení problémů estetiky.¹ I když tento způsob filozofického myšlení neměl tak velký vliv na estetiku jako na většinu jiných filozofických odvětví,² vyšlo několik důležitých článků, které spolu s těmi v Eltonově sborníku naznačují směr působení tohoto vlivu. Můžeme mezi ně zařadit články „Otázka definice uměleckého díla“ Paula Ziffa,³ „Role teorie v estetice“ od Morrise Weitze,⁴ „O tom, co je báseň“ Charlese L. Stevenson⁵ a „Spočívá tradiční estetika na omyle?“

Publikováno se svolením časopisu *American Philosophical Quarterly*.

- 1 William Elton, „Introduction“, in *Aesthetics and Language*, ed. William Elton, Oxford: Blackwell, 1954, s. 1–12, konkr. s. 1, pozn. 1 a 2.
- 2 Diskusi o tomto faktu nalezneme u Jeroma Stolnitz, „Notes on Analytic Philosophy and Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics* 3, 1961, s. 210–222.
- 3 Paul Ziff, „The Task of Defining a Work of Art“, *Philosophical Review* 62, 1953, s. 58–78.
- 4 Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1956, s. 27–35. [Zde pod názvem „Role teorie v estetice“, s. 51–64.]
- 5 Charles L. Stevenson, „On ‘What Is a Poem’“, *Philosophical Review* 66, 1957, s. 329–362.