
Hodnota umění

Katherine Thomson-Jonesová

Skutečnost, že tato kniha byla napsána a že je čtena, dokazuje, že nám na umění záleží a že je bereme vážně. Brát umění vážně ovšem především znamená vážít si onoho jedinečně lidského a hluboce tajemného nutkání k tvorbě a zobrazování. Proč lidské bytosti – a pouze lidské bytosti – přetvářejí svou zkušenost v hudbu, poezii a divadlo? Proč usilují o zachycení podoby věcí na plátně či v kameni? Tvoříme a vyhledáváme umění pouze proto, abychom si odpočinuli od vážnějších životních úkolů, anebo nám umění poskytuje něco důležitého a nenahraditelného? Následující kapitola se pokusí na tuto otázku odpovědět. Půjde v ní především o to, jakým způsobem nás umění nutí reagovat a poznávat, přemýšlet, interpretovat a zapojovat fantazii.

Otázku hodnoty umění je třeba odlišit od otázky hodnoty jednotlivých uměleckých děl. Ptát se, proč je nějaké dílo dobré podle norem uměleckokritické praxe, není totéž jako ptát se, proč je tvoření a zakoušení umění hodnotné, proč stojíme o to, aby umění tvořilo součást našich životů. Tyto dva typy otázek spolu nemusí nutně souviset. Můžeme si představit, že někdo dokáže kriticky hodnotit umělecká díla (toto dílo je lepší než ono atd.) a zároveň si myslí, že instituce umění je nadbytečná a nedůležitá. Nicméně výběr kritických pojmů, kterými v praxi popisujeme jednotlivá umělecká díla, prozrazuje, že jsme umění jako takovému vysokou hodnotu již přiznali. Proč bychom oceňovali hloubku nějakého díla, kdybychom si nevážili umění kvůli vhledu, který může poskytovat? A podobně: Proč bychom vysoce hodnotili jeho krásu, kdybychom si necenili zážitku krásy, který nám umění dopřává?

Současná diskuse o hodnotě umění se zaměřuje na otázku, zdali je zdrojem této hodnoty poznání. Tohoto zaměření si nemusíme na první pohled povšimnout, ale odráží naše obtíže s vysvětlením důležitosti a jedinečnosti umění. Umění tu není pouze proto, abychom se cítili dobře či abychom pociťovali intenzivněji; k tomu by stačila droga nebo videohra. Nabízí se tvrzení, že umění je „hlubší“, ale v jakém smyslu? Rychlou odpověď-

dí je, že umění zaměstnává nejen srdce, ale i mysl. Jestliže nás umění vede k myšlení, jistě nás něco učí. A odtud pochází ona otázka po vztahu umění a poznání. Někteří teoretici odepírají umění roli učit a předávat poznání, i když mají zároveň za to, že umění je něčím víc než jen zábavou a zdrojem rozkoše. Jiní argumentují, že umění je hodnotnější než pouhá zábava právě proto, že je zdrojem poznání. Diskusi můžeme shrnout takto: Na jedné straně jsou ti, kdo tvrdí, že umění se svou podstatou i funkcí hodí především k tomu, aby určitým způsobem poskytovalo poznání jistého druhu. Na opačné straně jsou ti, kdo tvrdí, že umění by ze své podstaty a funkce nemělo být poměřováno poznáním, které nám může shodou okolností poskytnout. Ti, kteří odmítají, že vztah mezi uměním a poznáním je esteticky významný, se obvykle zaměřují výhradně na formální hodnotu umění a zajímají se o to, co odlišuje estetickou zkušenost od jiných druhů zkušenosti. Ti, kdo naopak estetickou relevanci tomuto vztahu přiznávají, chtějí umění uchránit před obviněním ze zbytečnosti tím, že namísto požitku a emočního uvolnění zdůrazňují porozumění.

V této kapitole ukážu, že obě strany se alespoň v jednom bodě shodují: umění má hodnotu na základě toho druhu požitku, který vyvolává. Dále se budu zabývat tím, jak určujeme hodnotu uměleckého požitku: je tato zkušenost hodnotná jakožto prožitek formálních vlastností, které umění toliko má, nebo je hodnotná jakožto prožitek způsobu, jakým jisté vlastnosti díla odkazují ke světu? To mne přivede k otázce, zdali hodnota umění spočívá v jeho přínosu k poznání a porozumění. O poznání je jednodušší hovořit v souvislosti se zobrazivým uměním než s uměním abstraktním či nezobrazivým. Přitom však zobrazivé umění jako takové nehodnotíme výše než umění nezobrazivé. Úplné vysvětlení hodnoty umění musí zohlednit skutečnost, že kognitivní funkci mají pouze některé hodnotné estetické prožitky. Všechny estetické prožitky jsou ovšem utvářeny skrze formální a expresivní vlastnosti díla. Způsob, jakým estetický prožitek ovládá naši pozornost a řídí naše reakce, nás nakonec navede k odpovědi na otázku, proč umění přisuzujeme takovou hodnotu.

Vnitřní a instrumentální hodnota

Dříve než se obrátíme k otázce, co určuje hodnotu umění, musíme zjistit, zdali je tato hodnota vnitřní, či instrumentální. Má-li věc vnitřní hodnotu, ceníme si jí pro ni samu. Má-li hodnotu instrumentální, ceníme si jí jako prostředku k dosažení nějakého hodnotného cíle. Od Kanta (1975) se většinou má za to, že vnitřní hodnotu umění potvrzuje sám charakter estetického požitku. Estetický prožitek obsahuje libost z pouhého kontemplantování objektu. Estetická libost je tedy reakcí na vnitřně hodnotné vlastnosti estetického objektu. Této libosti si ceníme pro ni samu. A protože jejím zdrojem je umění, ceníme si i umění jako takového. Z toho, že hodnotu umění určuje něco, co má vnitřní hodnotu, se dále usuzuje, že také umění samo musí mít vnitřní hodnotu. Tento závěr je

ovšem neplatný. Zdůrazníme-li roli umění ve vztahu k estetické libosti, musíme přiznat, že si umění ceníme jakožto prostředku k dosažení estetické libosti.

Podle prvního přístupu je hodnota umění vnitřní, protože hodnota požitku, který vyvolává, je vnitřní (Budd 1995). Podle druhého přístupu hodnota umění vnitřní být nemůže, a to ani tehdy, když dílo estetický prožitek, který vyvolává, plně ovládá: dílo bude vždy hodnotné jakožto prostředek k dosažení tohoto požitku (Stecker 1997 [zde na straně 127–145]). Oba přístupy však shodně rozlišují mezi hodnotou, kterou má věc pouze jakožto prostředek k cíli, a hodnotou, kterou má proto, že její vnitřně hodnotné vlastnosti určují cíl, pro jehož dosažení je daná věc tím jediným vhodným prostředkem. Tyto dvě hodnoty můžeme označit termíny vnitřní a instrumentální, můžeme je ovšem také pokládat za dva druhy instrumentální hodnoty: inherentní a instrumentální. Za příklad instrumentální hodnoty mohou posloužit šrouby, jež drží pohromadě jednotlivé díly letadla. Vlastnosti šroubů, díky kterým se letadlo nerozpadne, nás nezajímají a ani je nepotřebujeme znát; oceňujeme-li tyto šrouby, tak pouze proto, že se jim daří udržet letadlo pohromadě (Stecker 1997: 257 [zde na straně 136]). Oproti tomu, oceňujeme-li umělecké dílo jako zdroj určitého požitku, musíme znát a zajímat se o ty vlastnosti, díky nimž se dílo k vyvolání daného požitku hodí. Náš prožitek je totiž těmito vlastnostmi řízen. Pokud budeme chtít vysvětlit hodnotu, kterou připisujeme oněm šroubům, stačí říci, k čemu jsou. Pokud ovšem budeme chtít vysvětlit hodnotu, kterou připisujeme nějakému uměleckému dílu, nestačí říci, že v nás vyvolalo hodnotný prožitek. Musíme dodat, o jaký druh zkušenosti šlo, a to vyžaduje, abychom identifikovali vlastnosti díla, které jsou pro náš prožitek určující. Rozlišíme-li dva druhy instrumentální hodnoty, vyhneme se obvinění, že umění je nahraditelné či že jednotlivá umělecká díla jsou zaměnitelná. Právě takové obvinění motivuje mnoho teoretiků k zdůrazňování vnitřní hodnoty umění. Ale to, že hodnota umění je instrumentální, neznamená, že cokoli jiného, co vyvolává hodnotnou zkušenost, by mohlo mít tutéž hodnotu jako umění. Druh požitku, jehož je umění zdrojem, je vnitřně svázaný s podstatou umění a s vlastnostmi jednotlivých uměleckých děl.

Obecně vzato sám fakt, že hodnotu umění můžeme vysvětlit pouze pomocí toho, co nám poskytuje a co pro nás dělá, implikuje, že hodnota umění je instrumentální. Nemusíme se však kvůli tomu vzdávat své původní intuice, že estetický prožitek je svázaný s určitými vlastnostmi díla. To, že ony vlastnosti jsou vnitřně hodnotné, ještě neznamená, že estetický prožitek sám je vnitřně hodnotný. Někdo by mohl říci, že pokud oceňujeme například jednotu díla pro ni samu, musíme potom oceňovat i prožitek této jednoty pro něj samý (Dickie 1997). Můžeme ovšem také tvrdit, že prožitek vnitřně hodnotných vlastností uměleckého díla oceňujeme pro něco jiného. Například Monroe Beardsley (1958) argumentuje, že estetický prožitek je hodnotný proto, že může vést k celkovému štěstí. Jestliže je estetický prožitek zdrojem štěstí, pak se hodnota estetického požitku nevztahuje k zálibám a přáním zakoušejícího subjektu.

Beardsleyho slavné pojetí hodnoty umění je tedy veskrze instrumentální. Umělecká díla, jež vykazují intenzitu, jednotu a komplexitu, jsou podle něj zdrojem zkušenosti,

kteřá sama vykazuje intenzitu, jednotu a komplexitu. Příkladem intenzity v umění je dramatické napětí vytvořené v dobře napsané divadelní hře. Příkladem jednoty v umění je harmonie barvy a rozvržení prostoru v malbě. Komplexitu v umění nacházíme v souhře rozmanitých formálních prvků. V prožitku umění dokážeme vytěsnit rozptýlení a pozornost věnovat pouze objektu, a to strukturovaným a stimulujícím způsobem. Umělecké dílo oceňujeme, protože v nás vyvolává právě tento druh zkušenosti a protože takový prožitek je součástí naplňujícího života. Zde se ukazuje spojení mezi tím, jak hodnotíme umělecká díla, a tím, jak hodnotíme umění jako takové. Podle Beardsleyho je x dobré umělecké dílo právě tehdy, když x vykazuje vysoký stupeň intenzity, jednoty a komplexity. Je nicméně také možné, že každé dílo *jakožto* umění vykazuje intenzitu, jednotu a komplexitu, a je tím pádem zdrojem hodnotné zkušenosti totožných parametrů, což vysvětluje, proč si ceníme umění jako takového.

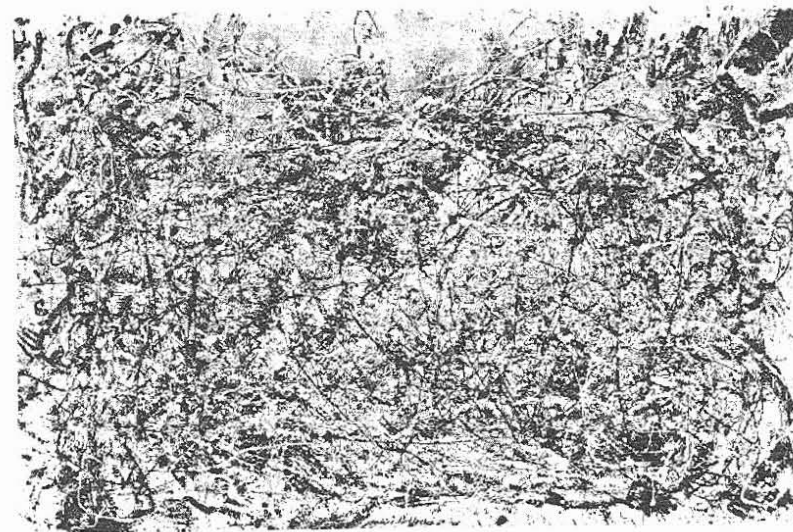
Hodnota prožitku umění

Nyní tedy víme, že umění hodnotíme instrumentálně, a to na základě hodnotné zkušenosti, kterou poskytuje. Zbývá nám uvážit, proč je tato zkušenost hodnotná. Jak jsme viděli, Beardsley tvrdí, že objektivní jednota, intenzita a komplexita uměleckého díla může být příčinou subjektivní jednoty, intenzity a komplexity prožitku. Říká také, že intenzita, jednota a komplexita uměleckého díla se zakládají na čistě formálních vlastnostech díla. Tím pádem k hodnotnému estetickému prožitku podle Beardsleyho žádné kognitivní a morální vlastnosti, které dílo může mít, nepřispívají. A z toho vyplývá, že kognitivní a morální vlastnosti díla nemohou ovlivnit jeho estetickou hodnotu a také že naše hodnocení umění jako takového nemá s jeho možnou kognitivní nebo morální funkcí nic společného. Jestliže bychom ovšem připustili, že kognitivní a morální vlastnosti díla mohou přispět k hodnotné estetické zkušenosti, mohli bychom argumentovat, že umění oceňujeme také pro kognitivní a morální funkci prožitku, který vyvolává.

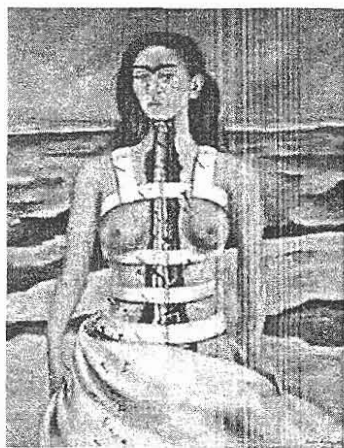
Přinejmenším v případě narativních a zobrazivých umění nám mnohé napovídá, že kognitivní a morální vlastnosti díla přispívají k hodnotnému estetickému prožitku, který dílo vyvolává. Vědomí, že určitým způsobem vyličená událost nebo jednání jsou skutečné, může přispět k zážitku z četby románu. Vezměte si například Tolstého *Vojnu a mír*: Napoleonovo tažení do Ruska – skutečná událost, jež, jak dobře víme, měla obrovský historický význam – je vyličen z pohledu většinou fiktivních postav. Ač víme, že román není historickou studií, jsme si rovněž vědomi toho, že předvádí události, které se skutečně staly a postihly miliony lidí. Náš prožitek románu a také román sám vykazuje Beardsleyho primární estetické kvality nejspíš ve zvýšené míře právě pro toto vědomí – s vědomím významnosti jeho historické tematiky mohou román zakoušet intenzivněji. Z toho vyplývá, že kognitivní vlastnosti díla mohou být hodnotné proto, že vyvolávají estetické vlastnosti, jež vedou k hodnotným prožitkům. Beardsley by proti kognitiv-

ním vlastnostem, které jsou nepřimo esteticky relevantní, nic neměl. Kognitivní vlastnosti mohou nicméně vést k estetickému prožitku i přímo. V případě realistické fikce jednoznačně oceňujeme prožitek pravdivých aspektů díla. Všimněme si například toho, jak *Vojnu a mír* shrnuje anotace na zadní straně knihy: „Po stu letech od dokončení se čte *Vojna a mír* jako nesmírně živý a umělecky vzácný záznam o veliké době a velikém romanopisci“ (Tolstoj 1969). Za zdroj literární velikosti se považuje to, že se knize tím, jak je napsaná, daří zachytit určité aspekty světa.

Beardsley naznačuje, že pouze správně distancovaný prožitek uměleckých děl – svou intenzitou a úplností oddělený od každodenní zkušenosti – je pravou estetickou zkušeností. Avšak skutečnost, že některá díla oceňujeme proto, že vyvolávají prožitky, jež vztahují jistý aspekt díla k jistým aspektům světa, dokazuje, že existují i jiné druhy hodnotné estetické zkušenosti, a tím pádem i jiné způsoby oceňování umění jako takového. Abstraktní malba může vyvolat libost tím, jak nakládá s barvou a odstínem, linkou a prostorem. Dílům Mondriana, Kandinského a Pollocka se to zcela určitě daří (obr. 1). Avšak portrét nás může hluboce zasáhnout pro způsob, jakým zachycuje portrétovaného. Jen pomyslete na autoportréty Fridy Kahlo, na to, jak jejich styl a kompozice naznačují její osamělost, fyzické utrpení a nesmírnou hrdost (obr. 2). Úplný a naplňující prožitek těchto obrazů vyžaduje jak pozornost ke způsobu jejich malby, tak vědomí skutečnosti, že zobrazují Fridu Kahlo. A kdybychom se dozvěděli, že Kahlo ve skutečnosti netrpěla a nebyla osamělá, náš prožitek těchto portrétů by byl oslaben. Je tomu tak proto, že por-



Obr. 1 Jackson Pollock: Číslo 1 (Levandulová mlha), 1950



Obr. 2 Frida Kahlo: Zlomená páteř, 1944

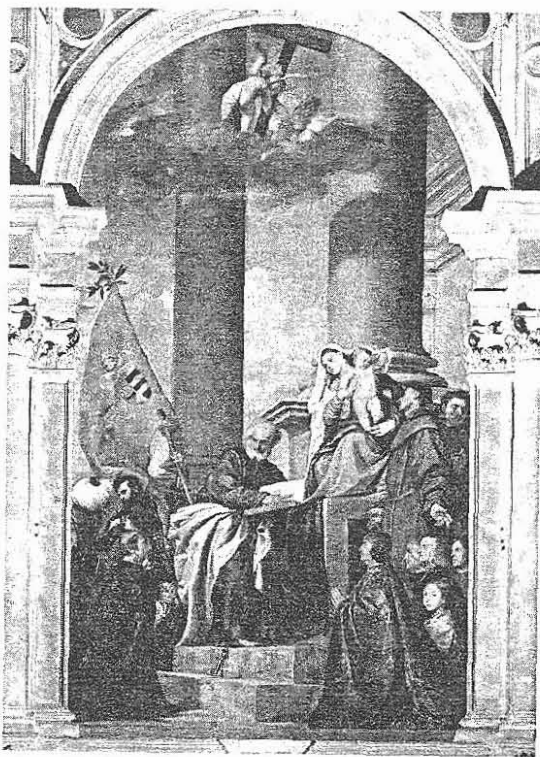
tréty hodnotíme *jakožto* portréty, tj. jako přesná zobrazení portrétovaného. A co kdybychom zjistili, že žádná Frida Kahlo neexistovala, že portréty zobrazují fiktivní postavu, kterou charakterizuje osamělost, utrpení a hrdost: jak by toto odhalení změnilo náš prožitek uvedených děl? I když dílo zobrazující fiktivní postavu může být stejně hodnotné jako dílo zobrazující skutečnou osobu, bylo-li naše ocenění díla založeno na předpokladu, že portrétovaný je skutečnou osobou, odhalení toho, že jde o fiktivní portrét, s největší pravděpodobností oslabí náš estetický zážitek.

Výklad hodnoty umění musí vysvětlit jak náš prožitek zobrazivých uměleckých děl, jako jsou obrazy Fridy Kahlo nebo romány, tak prožitek nezobrazivých uměleckých děl, jako jsou Pollockovy malby nebo čistá orchestrální hudba. Beardsleyho pojetí můžeme určitě využít pro vysvětlení druhého případu. Abychom však objasnili ten první, je třeba využít jiného druhu vysvětlení. Jedině tak dokážeme vysvětlit hodnotu prožitku jak formálních vlastností díla – například Beardsleyho jednoty, intenzity a komplexity –, tak jeho vlastností referenčních – například expresivních vlastností utrpení a hrdosti v dílech Fridy Kahlo. Podobně jako Beardsley trvá Nelson Goodman (2007) na tom, že umění hodnotíme instrumentálně na základě druhu prožitku, který vyvolává. Jeho pojetí však obsahuje značně odlišnou analýzu podstaty těchto hodnotných prožitků. Umění je podle Goodmana ve své podstatě symbolické neboli referenční, a je tedy nástrojem komunikace. Jednotlivá umělecká díla se mají hodnotit podle toho, jakým způsobem naplňují *primární účel umění, tedy poznání o sobě a pro sebe sama*. Z toho vyplývá, že umění jako takové oceňujeme pro kognitivní prožitky, které přináší. Goodman neříká, proč jsou tyto kognitivní prožitky jako takové hodnotné. Ale můžeme docela bezpečně předpokládat, že hodnotné *jsou*, už proto, že učení přispívá k dobrému životu. Goodmanův přístup je radikální verzí stanoviska známého jako estetický kognitivismus. Goodmanova verze je radikální proto, že nepřipouští jiné umělecké hodnoty než kogni-

tivní. Později budu tvrdit, že právě tento druh radikalismu je důvodem špatné pověsti estetického kognitivismu. Avšak nejprve si všimněme, že Beardsley a Goodman mají přes diametrální odlišnost svých přístupů jedno společné: zatímco jeden je schopen vysvětlit hodnotu nezobrazivých umění a druhý hodnotu umění zobrazivých, žádný z nich není schopen vysvětlit hodnotu obou.

Zatímco Beardsley se domnívá, že hodnotu jednotlivého díla lze odvodit z jeho vlastností, které přispívají k intenzitě, jednotě a komplexitě, Goodman má za to, že hodnota každého jednotlivého díla spočívá v referenční funkci jeho vlastností. Jak jsme viděli, často nás vlastnosti nějakého díla zajímají nejen pro sebe samy, ale také pro to, k čemu odkazují. Avšak není tomu tak vždy. Goodman se jednoduše plete, když se domnívá, že všechna umělecká díla – včetně abstraktních obrazů a absolutní hudby – k něčemu odkazují. Goodman tvrdí, že abstraktní obraz, na kterém je například modrý čtverec, odkazuje stejným způsobem jako vzorek modré látky: jak obraz, tak vzorek odkazují ke své vlastní modři. Avšak ne o všech zdánlivě nezobrazivých uměleckých dílech lze říci, že exemplifikují své vlastní esteticky významné vlastnosti. Abstraktní dílo exemplifikuje pouze v jistém kontextu. Patříčný kontext může často poskytovat název díla. Jak si ostatně povšiml jeden kritik, obraz modrého čtverce nazvaný „Modrá nebesa“ nebo „Nebeská modř“ bude v jednom případě chápán jako zobrazení oblohy v celé její modři a v druhém jako exemplifikace jistého odstínu modré. O pohledem nerozlišitelné malbě s názvem *#1* již však nelze prohlásit, že exemplifikuje modrou, stejně jako to nelze tvrdit o čtvercovém otvoru ve stěně galerie, kterým prosivá modré nebe. I přesto, že obraz *#1* neexemplifikuje modrou, můžeme stále trvat na tom, že má estetickou hodnotu, a to jen proto, že je modrý (Dickie 1997: 154–155).

Jak Beardsleyho, tak Goodmanova teorie jsou částečné, protože připouštějí pouze jeden druh estetické hodnoty. Beardsleyho v díle zajímá pouze formální hodnota intenzity, jednoty a komplexity. Goodman se zaměřil jen na kognitivní hodnotu symbolických a referenčních vlastností díla. Ve skutečnosti ovšem v jednotlivých uměleckých dílech různých forem a žánrů oceňujeme celou řadu esteticky hodnotných vlastností. Vlastnosti, které určují můj prožitek ticha při předvedení skladby *4'33"* Johna Cage, se budou velmi lišit od vlastností, které určují můj prožitek Tizianovy slavné malby *Madona rodiny* Pesaro (obr. 3). Ve skutečnosti jsou právě tak různé jako vlastnosti, které zakouším během hodnotného prožitku pití dobrého vína. Avšak víno, ač může mít vnitřní hodnotu, není umělecké dílo, zatímco Cageova skladba a pesarská Madona umělecká díla jednoznačně jsou. A protože je možné takto odkazovat k hodnotným prožitkům neuměleckých předmětů, jež jsou také určovány vlastnostmi těchto předmětů, musíme se ptát, co je tak zvláštního na hodnotném prožitku umění. Jestliže si estetické zkušenosti ceníme pouze pro libost, jejímž je zdrojem, nebylo by dobré víno stejně hodnotné jako pesarská Madona? Tyto otázky naznačují, že při vysvětlování hodnoty prožitku umění musíme vzít v potaz jak rozmanitost, tak svébytný význam tohoto prožitku. Patříčně umírněná a pluralitní verze estetického kognitivismu může takové vysvětlení poskytnout. Můžeme zastávat tvrzení, že umění je hodnotné zčásti kvůli poznání, které může poskytovat. Umění nemusí být jediným zdrojem daného poznání.



Obr. 3 Tizian: *Madona rodiny*
Pesaro, 1519–1526

Vnitřní vlastnosti díla ovšem určují nejen estetickou zkušenost, ale i způsob, jakým umění poznání poskytuje. Krása a expresivita uměleckého díla například mohou vysvětlit, jakým způsobem umění obohacuje naše životy a porozumění.

Hodnota kognitivního prožitku umění

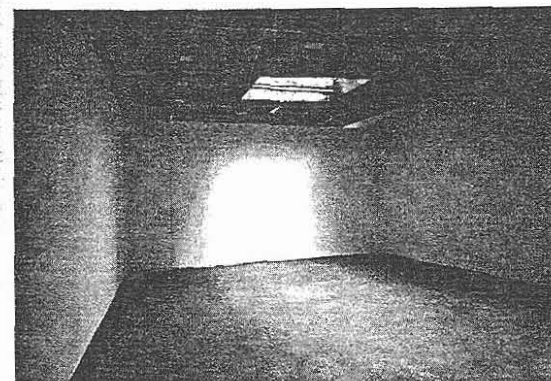
Mají-li některá umělecká díla referenční vlastnosti, mohou nám sdělovat něco o světě nebo poskytovat poznání. Goodman trvá na tom, že si umění ceníme jenom z tohoto důvodu. Beardsley nám zase dává nahlédnout, že umění oceňujeme pro způsob, jakým formální vlastnosti díla – ty, které nejsou referenční – utvářejí náš prožitek daného díla. Zobrazivá umělecká díla, která mají referenční vlastnosti, mají také formální vlastnosti. A jestliže oba druhy vlastností určují ten druh hodnotného prožitku, který zakoušíme, potom oba druhy vlastností určují hodnotu umění. Ačkoli se všichni shodují v tom, že formální vlastnosti jsou esteticky relevantní, ne každý by souhlasil, že esteticky relevantní jsou také referenční vlastnosti. Mezi těmi, kdo vysvětlují hodnotu umění částečně

pomocí vztahu umění a poznání, a těmi, kdo ve snaze zachovat svébytný status a funkci umění takový vztah odmítají, zuří již mnoho let vášnivá diskuse. Estetický kognitivismus můžeme definovat jako kladnou odpověď na následující dvě otázky; estetický antikognitivismus lze definovat jako zápornou odpověď na jednu z nich:

1. Může umění poskytovat poznání?
2. Je schopnost umění poskytovat poznání esteticky relevantní?

Ačkoli se tyto otázky týkají umění celkově, debata o vztahu umění a poznání se obvykle soustředí na případ literatury. Je tomu tak proto, že text má standardně diskursivní funkci, avšak jak kognitivisté, tak antikognitivisté cítí potřebu rozlišit literární text od jiných forem textu. I když ne veškerá literatura je fiktivní, rozdíl mezi fiktivním a nefiktivním použitím jazyka naznačuje důvody pro odmítnutí vztahu mezi literaturou a poznáním. Ať už se zaměříme jen na literaturu nebo na celou oblast umění, každá z výše položených otázek vyžaduje stejnou a plnou pozornost. Kdybychom se omezili pouze na první otázku, k vysvětlení hodnoty umění bychom stěží dospěli. I kdybychom dospěli k závěru, že umění shodou okolností přináší poznání, budeme muset vysvětlit, zda si umění jakožto umění ceníme právě pro tuto schopnost poskytovat poznání.

Vzhledem k tomu, že nám na umění hluboce záleží, musíme pro obhajobu nějaké verze estetického kognitivismu udělat vše. Kdybychom si umění necenili proto, že nás něco učí, ale jen pro libost, kterou v nás vyvolává jeho krása a expresivita, vysvětlit status umění ve společnosti by bylo obtížné. Koneckonců slast v nás vzbuzuje mnohé. Proč podporujeme veřejné financování umění a uměleckého vzdělávání, a nikoli financování například videoher a golfu? A proč toho tolik naděláme kolem současného umění? Jen pomyslete na odměnu 20 000 liber udělenou vítězi Turnerovy ceny v roce 2001 Martinu Creedovi za dílo *Vypínající a zapínající se světla* (*The Lights Going On and Off*) (obr. 4), které tvořila prázdná galerie se dvěma blikajícími světly. Turnerova cena se uděluje jed-



Obr. 4 Martin Creed: *Vypínající a zapínající se světla*, 2000

nou ročně mladému umělci, jenž předchozí rok významně přispěl britskému umění. Creedovo dílo není zcela jistě krásné. Není dokonce ani nijak zvláště zajímavé, nic přímo nevyjadřuje. Ale nutí nás přemýšlet, má-li toto dílo nějaký smysl, má-li konceptuální a minimalistické umění obecně nějaký smysl a co od nás, diváků, vlastně očekává. Creedovu dílu rozumíme jako reakci na dějiny umění a uměleckou kritiku. Creed útočí na naše představy o vztahu umění a galerií. I když udělení ceny veřejnost komentovala typickým „tak *rohle* by dokázal udělat každý“, o originalitě Creedova díla nemůže být pochyb. A skutečnost, že nám v umění záleží na originalitě, prozrazuje, že nám záleží na tom, aby nás umění něco naučilo. Přínejmenším v jednom smyslu znamená umělecká originalita, že dílo „má co říci“, čehož dosahuje tím, že umělec nově předvede své téma (Beardsmore 1971: 55).

A právě proto, že si v umění ceníme originality, vážíme si života zasvěceného umění. Nemyslíme si, že velký umělec se pouze „bezuzdně oddává slastem, nezdravě holduje krásným věcem [...] či se nerozumně oddává víru emocionálního vzrušení“ (Graham 2000: 66, překlad upravila T. H.). Vytvořit umělecké dílo, které říká či ukazuje něco nového a zajímavého, může zabrat celý život plný usilovné práce. Respektujeme tento kreativní proces, protože jsme si vědomi trvalého významu jeho výsledku.

Také bohatost jazyka umělecké kritiky podporuje spojení mezi oceňováním umění a učením. Mezi kritické termíny, které prozrazují, jak se umělecké hodnocení podobá procesu poznávání, patří například „tajemství a rozřešení, objevení překvapivých souvislostí, prohlubující se ocenění možného, mezní přijetí krajních dvojznačností [a] odhalení řádu ve zjevném chaosu“ (Miller 1998: 39). Běžné jsou i negativní kritické termíny, jež vysvětlují neúspěch díla něco nás naučit. Některá z nich jsou „sentimentální“, „ne-realistická“, „nepravděpodobná“, „nabubřelá“, „nevyzrálá“ a „pubertální“ (Rowe 1997: 338). Ať už je cílem kritiků upozornit diváky na jisté vlastnosti díla, a zvýšit tak jejich estetický prožitek nebo vysvětlit hodnotu estetické zkušenosti, v každém případě tím, co dělají, poskytují estetickému kognitivismu podporu.

Je ovšem třeba přiznat, že tento argument nemusí přesvědčit každého. Zákeřný estetický antikognitivistický by totiž mohl to, že kritické termíny mají co do činění s učením, považovat za doklad využití běžných kognitivních procesů v rámci distancované estetické zkušenosti. Kantovský antikognitivistický by mohl tvrdit, že oceňování umění se podobá procesu učení, a zároveň popírat, že se uměním skutečně něco učíme (viz Miller 1998). Při vnímání umění sice zakoušíme proces podobný učení, avšak nesměřujeme k pravdě ani k praktickému užítku. Díky umění se mohou naše kognitivní schopnosti procvičit, aniž by je svazovala omezená dostupnost světa či pohledu druhého člověka, která je v běžném životě nevyhnutelná. A právě tato izolovanost a neuzavřenost procesů učení obsažených v hodnocení umění zaručuje umění jeho významné místo v našich životech. Takové vysvětlení chrání umění před obviněním z triviality tím, že je spojuje s morálním a intelektuálním zkoumáním. Zároveň si však umění podržuje zvláštní roli jako jakási forma kognitivního útočiště. Podle jiného

sofistikovaného antikognitivistického vysvětlení nás umělecké dílo tím, jak nakládá s důležitými idejemi či koncepcemi, nutí přemýšlet nikoli o použití těchto idejí či koncepcí ve skutečném životě, ale o struktuře a úspěšnosti díla samého. V kontextu umění se objekty a cíle poznání přetvářejí tak, aby sloužily specificky estetickému účelu (viz Lamarque – Olsen 1994).

Zaměstnává umění skutečně naše myšlení tak zvláštním způsobem, že vylučuje, abychom se dozvěděli něco o světě? Estetičtí kognitivisté něco takového odmítají a tvrdí, že existují různé druhy poznání a různé způsoby poznávání. Na nejobecnější rovině estetický kognitivismus hlásá, že umění je svou strukturou a svými cíli výjimečně vhodné k vytváření jistého druhu poznání jistým způsobem.

Základní námitka proti estetickému kognitivismu se týká toho, jak na umění reagujeme. Vezmeme-li v potaz konvence, které řídí recepci a interpretaci umění, musíme uznat, tvrdí antikognitivisté, že náležitý průběh estetického prožitku jakékoli poznávání vylučuje. Jako důkaz uvádějí skutečnost, že umělecká díla obvykle říkají banality, jež se stanou zajímavé pouze tehdy, když je vnímáme esteticky jako vlastnosti struktury díla. Z románu, který explicitně nebo implicitně tvrdí, že otrokářství je špatné, se moc nového nedozvíme – je totiž docela dobře možné, že jsme to už věděli. Možná to dokonce vědět musíme, má-li román dosáhnout svého cíle. Podle estetického antikognitivisty se zájem o to, co umělecké dílo tvrdí, vyplatí pouze tehdy, když tato tvrzení vztáhneme k tomu, jak ovlivňují intenzitu a koherenci příběhu. Je-li tvrzení implicitní, můžeme se také zajímat o to, jakým způsobem je představeno a vyjádřeno. Tyto zájmy jsou však formální, nikoli kognitivní. Estetický antikognitivistický tedy tvrdí, že přihlédneme-li k tomu, jakým způsobem umění usiluje o naše imaginativní a emocionální zaujetí, není jeho omezená schopnost poskytnout poznání esteticky relevantní. Estetický kognitivistický může takové tvrzení napadnout na dvou frontách. Za prvé může zpochybnit, že umění říká pouze banality. Například mnohá avantgardní a postmoderní umělecká díla, jejichž smyslem je změnit, jak myslíme, lze stěží umlčet tím, že opakují samozřejmosti. V tvrzení, že umění říká banality, je také skryt předpoklad, že učení sestává pouze ze získávání nového propoziciálního poznání. Je-li pak umění schopno pouze banálních tvrzení, nemůže nás nic naučit. Avšak estetičtí kognitivisté mohou tvrdit, že existují i jiné kognitivní funkce, které umění zastává tím, že podněcuje naši představivost a konceptuální aktivitu. Estetický kognitivistický může uvedené tvrzení estetického antikognitivisty zpochybnit též tím, že odmítne, že bychom se o to, co umění tvrdí nebo ukazuje, zajímali jen s ohledem na strukturu a celkový dopad díla. Může poukázat na řadu děl, která v nás vzbuzují zájem i tím, co říkají, svým tématem, perspektivou. Musíme nieméně připustit, že motivace v pozadí estetického antikognitivistického formalistického přístupu k literárním výroky je chvályhodná; zdůrazňovat, že k literatuře nesmíme přistupovat jako k záznamu skutečnosti, je jediné správné. Avšak tuto motivaci může zohlednit i estetický kognitivistický, určí-li podmínky, za nichž platí, že kognitivní hodnota je esteticky relevantní.



Obr. 5 Robert Henri:
Snih v New Yorku, 1902

Za esteticky relevantní může přitom estetický kognitivista v prvním přiblížení považovat takovou kognitivní hodnotu, kterou určují estetické vlastnosti daného díla. Že se při četbě *Bílé velryby* dozvíme mnoho zajímavých informací o lovu velryb v devatenáctém století, lze považovat za kognitivní hodnotu díla, nikoli ovšem za hodnotu estetickou. Tyto informace totiž nemají žádnou souvislost s tím, jak dobře je román napsaný. Z *Bílé velryby* se ovšem dozvíme i jiné věci, které již esteticky relevantní jsou. Můžeme například porozumět tomu, co znamená žít pro jedinou, všepohlcující vášně. Tento druh pochopení nám může pomoci rozšířit pole významů jistých pojmů, a tím si osvojit i nové propoziční poznání. Může nás však také přivést k novému náhledu na určitý způsob života, k zaujetí nové perspektivy, kterou nelze parafrázovat, neboť jí vyjadřuje styl románu, a již přijmeme za vlastní v průběhu emocionální a imaginativní reakce na dílo. Všimněme si ovšem, že s přijetím daného úhlu pohledu na určitou fiktivní situaci získáváme schopnost praktikovat tento pohled i obecněji, ve skutečném životě. Podle tohoto vysvětlení se tedy uměním učíme vidět život očima umění. Když například o některém člověku prohlásíme, že je „úplný harpagon“, potvrzujeme, že určité typy lidí můžeme vnímat podle fiktivních postav.

Umělecká díla mohou tedy ve své vlastní jedinečnosti odhalovat nové způsoby vidění, rozumění či hodnocení toho, co představují. Díla si však neceníme proto, že odhalí nějakou novou perspektivu; ona perspektiva musí být zároveň pravdivá. Například malby Roberta Henriho (obr. 5) a dalších členů Osmy usilují o zachycení „skutečného“ New Yorku na začátku dvacátého století – jeho průmyslu a architektury, jeho sociální a ekonomické rozmanitosti. Kdybychom zjistili, že život v New Yorku tehdy vypadal úplně ji-

nak, než jak jej Henri zachytil, jeho obrazů bychom si vážili méně; vážili bychom si jich méně i přesto, že bychom si uvědomovali, s jakou bravurou Henri zacházel s barvou, odstíny a kompozicí. Konvence, jimiž se při vnímání realistických uměleckých děl řídíme, vyžadují, abychom v konečném estetickém soudu zohlednili i vztah díla k pravdě.

Proti rafinovanému antikognitivismu lze vznést obecnou námitku, že mezi světem a uměním vznikají různé druhy vztahů, jež v žádném případě neohrožují svébytnost a význam umění. Různé podoby specifčnosti a hodnoty umění nevylučují to, že nás umění informuje o světě. Jak jsme již viděli, umění si ceníme pro druh prožitku, který vyvolává. Hodnotný prožitek uměleckého díla je ovšem určován esteticky významnými vlastnostmi tohoto díla. Estetičtí kognitivisté se domnívají, že prožitek umění, zvláště umění narativního a zobrazivého, plní hodnotnou kognitivní funkci. Povaha této funkce závisí na specifických cílech a struktuře umění – na tom, jak umění souhrou svých formálních vlastností podněcuje imaginaci a vyvolává emoce. Tak nás například literární dílo může prostřednictvím dobře vylíčených, jednajících postav poučit o podstatě ctnosti a neřesti (John 1998; Carroll 2002). Malba nás zase může naučit vidět a ocenit známou krajinu v novém světle prostřednictvím stylu, jímž tuto krajinu zachycuje. Estetický antikognitivista může ovšem nyní vznést námitku, že morální pojmy a způsoby vidění se učíme i jinak než při setkání s uměleckými díly. V pozadí této námitky je předpoklad, že se hodnota umění nutně zakládá na nějaké jedinečné funkci. Ve skutečnosti ovšem neexistuje důvod, proč bychom nemohli v umění oceňovat právě souhru nejedinečných faktorů – například jeho krásy, expresivity a myšlenkové bohatosti. A navíc způsob, jímž rozmanitá umělecká díla poskytují poznání, jistě jedinečný je, což může na oplátku ovlivnit druh poznání, jež takto získáváme. Zcela určitě můžeme přijmout, že to, co nám určité umělecké dílo sděluje či ukazuje, tedy například důsledky otroctví, nelze vyjádřit jinak než způsobem, kterým disponuje právě dané dílo.

Složená hodnota prožitku umění

Myšlenka, že některých druhů uměleckých děl si ceníme pro jejich kognitivní funkci v širokém smyslu slova, se tedy zdá správná. Oceňujeme-li umění mimo jiné i pro jeho schopnost poskytovat poznání, je tomu tak proto, že prožitek umění má kognitivní hodnotu. Aby prožitek umění mohl mít kognitivní hodnotu, musí jej utvářet referenční a formální vlastnosti díla. Ne všechna umělecká díla ovšem mají referenční vlastnosti. Říci, že umělec něco pravdivě vylíčil, že dílo něco tvrdí či že nabízí určitý úhel pohledu, omezuje debatu o kognitivní hodnotě umění na případ umění zobrazivého. Pouze to dílo, které určitým způsobem představuje nějaký úsek světa, nám umožňuje tuto část světa nahlédnout. O abstraktním umění můžeme nanejvýš říci, že podobný vhled poskytuje nepřímě. Lze například tvrdit, že estetický prožitek abstraktního umění zúšlechťuje naše kognitivní schopnosti. Možná platí, že se v interakci s abstraktním uměním

stáváme vnímavějšími, citlivějšími, hloubavějšími. Zcela jistě má prožitek abstraktního umění různé kognitivní a afektivní rysy; například když rozpoznáme vzorec struktury v abstraktní kompozici a když v nás kontrast v barvách a odstínech vyvolá libost. Takový prožitek nás ovšem nevede k poznání běhu světa ani toho, jakým způsobem máme na takový svět reagovat. Rafinovaný estetický antikognitivist, podle kterého se estetický prožitek sice podobá procesu učení, ale nenaplnuje jeho cíle, zastává právě tuto pozici, a to ve vztahu k veškerému umění, jak zobrazivému, tak nezobrazivému. Přehlíží tak skutečnost, že se estetické prožitky různých druhů umění liší. Součástí pravého prožitku zobrazivého umění je pochopení, že dané dílo něco zobrazuje, a tedy i vnímání vztahu daného díla a světa. A podobně součástí pravého estetického prožitku nezobrazivého umění je pochopení, že dané dílo nic nezobrazuje, a tedy vnímání toliko přítomných (nikoli referenčních) vlastností daného díla. Pokud modrá v modré malbě neodkazuje k ničemu vně díla, například k obloze či modrým dámským šatům, malba je prostě a jen modrá, svou modrost pouze vlastní. Že je vnímání imanentních vlastností uměleckých děl důležité, ilustruje případ absolutní hudby. Absolutní hudby si nemůžeme cenit pro její hluboké postřehy o životě, neboť z definice žádné referenční vlastnosti nemá.

Často se tvrdí, že si hudby ceníme pro její expresivitu; to se ve skutečnosti týká jen hudby určité periody, konkrétně období vlády romantismu, přibližně mezi lety 1850 a 1930. V dějinách západní hudby lze zaznamenat významný posun od hudby barokní, kterou charakterizují strukturální vlastnosti, k hudbě romantické, pro niž je typické vyjadřování a vyvolávání emocí. Kdyby se hodnota umění vázala čistě na jeho expresivitu, většina hudby západní tradice by byla bezcenná. Jen pomyslete na Bachovo *Umění fugy*: bezpochyby geniální dílo, jež by ovšem bylo chybou interpretovat jako výlev či ztělesnění emocí; jedná se spíše o jistý druh matematiky zvuku. Neměli bychom tedy předpokládat, že expresivistické vysvětlení hodnoty hudby je samozřejmé a univerzálně použitelné. Za hlavní námitku proti němu lze ovšem považovat obvinění ze zlehčování působení veškerého umění, nejen hudby. Z tvrzení, že v hudbě oceňujeme pouze její expresivitu, vyplývá, že 1. hudba není hodnotnější než například výkřik bolesti a 2. vlezlá popová melodie je hodnotnější než Bachova složitá fuga. Vezmeme-li v potaz důležitost, kterou prožitku hudby přiznáváme, nemůžeme hudbu oceňovat pouze pro její expresivitu.

Všimněme si, že některé skladby mají zobrazující vlastnosti. Například Čajkovského *Slavnostní předebrna 1812* zobrazuje ruské vítězství nad Napoleonem v bitvě u Borodina. Úplné ocenění této skladby vyžaduje porozumět tomu, co hudba sděluje o důležitosti ruského vítězství. Při poslechu absolutní hudby se nicméně zaměřujeme na její strukturální vlastnosti. Můžeme bez obav přiznat, že ústředním zdrojem hodnoty hudby je prožitek formy či skladby jejích částí. Hudbu pak oceňujeme jako dekorativní umění, tedy stejně jako perské koberce a vzorek na stropě v Alhambře. Hudba má však jisté vlastnosti, jež ji pozvedají nad koberce a nástěnná zdobení. Konkrétně, hudba je vícevrstevná, má logickou strukturu, je expresivní – a to vše přispívá k celkovému hudebnímu prožitku (Kivy 1990). Polyfonní hudba je vícevrstevná, protože ji zakoušíme jak v jed-

notlivých zvukových vrstvách, tak v tonální sjednocenosti. „Logika“ hudby se odvozuje z kompozičních pravidel, jež platí v jednotlivých hudebních žánrech. A o expresivně hudby svědčí to, že některé skladby prohlásíme na základě jejich strukturálních vlastností za smutné a jiné za veselé.

Ze srovnání případů hodnoty absolutní hudby a hodnoty zobrazivého umění vidíme, že každá definice hodnoty umění, která počítá pouze s jediným ukazatelem hodnoty pro všechny druhy umění, je odsouzena k nezdaru. Pokud někdo diskvalifikuje jeden ukazatel hodnoty umění jako takového jenom proto, že se nevztahuje na všechny druhy uměleckých děl, prozrazuje víru v existenci jediného ukazatele hodnoty umění. Ač se vskutku zdá pravděpodobné, že formální vlastnosti oceňujeme v každém druhu umění a v každém díle, některé druhy uměleckých děl můžeme také zčásti oceňovat pro jejich zobrazivé a expresivní vlastnosti. Hodnotu určitého abstraktního díla nesnižuje to, že netvrdí nic o světě. Oproti tomu zobrazivé dílo může znehodnotit fakt, že netvrdí o světě nic pravdivého. Každé vysvětlení hodnoty umění musí usilovat o zachycení umění v jeho plnosti a střežit se zlehčování jeho významu v lidském životě. Tento cíl se podaří naplnit, jen když uznáme, že prožitek umění má několik podob a zahrnuje poznání, které přísluší zakoušení daného druhu umění. Esteticky významné jsou rozmanité vlastnosti různých druhů uměleckých děl a každá z nich utváří náš estetický prožitek vlastním způsobem. Oceňovat umění pro zážitek, který vyvolává, znamená cenit si jeho krásy, expresivity a myšlenkové bohatosti. Nikdo po nás nechce, abychom zvolili pouze jeden z těchto hodnotových ukazatelů. Tak proč bychom to měli chtít my sami?

Přeložila Tereza Hadravová

Použitá literatura

- Beardsley, Monroe C. (1958) *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Beardsmore, Richard W. (1971) *Art and Morality*. London: Macmillan.
- Budd, Malcolm (1995) *Values of Art*. London: Penguin.
- Carroll, Noël (2002) „The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (1): 3–26.
- Dickie, George (1997) *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*. New York: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson (2007 [1968]) *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- Graham, Gordon (2000 [1997]) *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal.
- John, Eileen (1998) „Reading Fiction and Conceptual Knowledge: Philosophical Thought in Literary Context“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 (4): 331–348.
- Kant, Immanuel (1975 [1790]) *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.
- Kivy, Peter (1990) *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca: Cornell University Press.

- Lamarque, Peter – Olsen, Stein Haugom (1994) *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, Richard W. (1998) „Three Versions of Objectivity: Aesthetic, Moral, and Scientific“, v Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rowe, Mark W. (1997) „Lamarque and Olsen on Literature and Truth“, *Philosophical Quarterly* 47 (188): 322–341.
- Stecker, Robert (1997) *Artworks. Definition, Meaning, Value*. University Park: Pennsylvania State University Press [kap. 12 zde pod názvem „Umělecká hodnota“, 127–145].
- Tolstoj, Lev Nikolajevič (1969 [1869]) *Vojna a mír*. Praha: Odeon.

Doporučená literatura

- Beardsley, Monroe C. (1969) „The Instrumentalist Theory of Aesthetic Value“, v John Hospers (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*. New York: Free Press. (Vlivné pojetí instrumentální hodnoty umění.)
- Carroll, Noël (1998) „Art, Narrative, and Moral Understanding“, v Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press. (Obrana umírněného estetického kognitivismu.)
- Conolly, Oliver – Haydar, Bashshar (2001) „Narrative Art and Moral Knowledge“, *British Journal of Aesthetics* 41 (2): 109–124. (Odpověď Carrollovi [2002].)
- Currie, Gregory (1998) „Realism of Character and the Value of Fiction“, v Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press. (Obhajoba umírněného estetického kognitivismu.)
- Diffey, Terry J. (1997) „What Can We Learn from Art?“, v Stephen Davies (ed.), *Art and Its Messages. Meaning, Morality, and Society*. University Park: Pennsylvania State University Press. (Obrana umírněného estetického kognitivismu.)
- Gaut, Berys (2002) „Art and Knowledge“, v Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. (Přehled současné diskuse na téma umění a poznání.)
- Kieran, Matthew (1996) „Art, Imagination, and the Cultivation of Morals“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (4): 337–351. (Obrana umírněného estetického kognitivismu.)
- Nussbaum, Martha (1983) *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press. (Obrana umírněného estetického kognitivismu.)
- Robinson, Jenefer (1997) „L'Education Sentimentale“, v Stephen Davies (ed.), *Art and Its Messages. Meaning, Morality, and Society*. University Park: Pennsylvania State University Press. (Obrana umírněného estetického kognitivismu.)
- Sharpe, Robert Augustus (1992) „Moral Tales“, *Philosophy* 67 (260): 155–168. (Obhajoba umírněného estetického kognitivismu.)
- Stolnitz, Jerome (1992) „On the Cognitive Triviality of Art“, *British Journal of Aesthetics* 32 (3): 191–200. (Obrana důmyslného estetického antikognitivismu.)

Umělecká hodnota

Robert Stecker

Domnívám se, že umění zastává více funkcí a interpretace uměleckých děl slouží několika různým cílům. Pokud někdo chápe podstatu umění a interpretaci takovým způsobem, pak by měl některé z těchto funkcí identifikovat a říci něco o jejich hodnotě. V následujícím textu se budu snažit tento závazek splnit. Ačkoli jsem se vždy snažil diskuse spíše rozpoutávat než uzavírat, tentokrát má můj text záměrně silný exploratorní charakter.

Nejprve předběžně vymezím terén zkoumání: zformuluji obecné otázky, které by měla každá teorie umělecké hodnoty zodpovědět; shrnu několik odpovědí a nabídnu vlastní řešení. Otázky, které zde zazní, se týkají různých problémů souvisejících se vztahem funkce k hodnotě: Je hodnota umění vnitřní, či instrumentální? Díky čemu se funkce může stát *umělecky* hodnotnou? Je uměleckohistorická hodnota umění druh umělecké hodnoty? Rozliším teorii umělecké hodnoty od teorií uměleckého hodnocení a teorií o významu a kognitivním statusu hodnotových soudů o uměleckých dílech. Na tu nejdůležitější otázku pro teorii umělecké hodnoty, totiž jaké funkce jsou v dílech literatury, hudby, malířství atd. nejhodnotnější, odpovídám v samostatné studii.¹

Funkce a hodnota

Umělecká díla plní zpravidla více funkcí. Mnohá díla mají hodnotu, kterou můžeme nazvat uměleckou, čili jsou hodnotná jako umělecká díla. (Později se zeptáme, díky čemu se hodnota stává uměleckou či, vyjádřeno trochu jiným způsobem, proč se nějaká vlastnost podílí na umělecké hodnotě dané věci.) Vynechejme prozatím zjevně (?) neumělec-

¹ Autor má na mysli poslední kapitolu knihy *Artworks. Definition, Meaning, Value* (Stecker 1997), která zde přeloženou kapitolu následuje. Pokud to bylo možné, odkazy na jiné části knihy jsem v překladu vynechala. Pozn. překl.

Kognitivní hodnoty v umění

Vyznačení hranic

Peter Lamarque

Budu hájit následující pozici: hodnotit nějaké umělecké dílo *jako umělecké dílo* neznamená hodnotit je z hlediska jeho pravdivosti či poznání, kterého je zdrojem, nebo z hlediska jeho schopnosti nás něco naučit. Stručně řečeno, pravda není umělecká hodnota. Pro vysvětlení své pozice představím některé teze, které *nezastávám* a které neplynou z výše uvedeného tvrzení. Za prvé nezastávám žádnou formu estetismu, formalismu či nauky o „umění pro umění“. Nedomnívám se, že by umění bylo v jakémkoli smyslu „odříznuto od světa“ – což je ve skutečnosti neudržitelný názor – ani že na obsahu zobrazujících děl nezáleží nebo že se na něj nevztahují soudy o umělecké hodnotě. Za druhé se nedomnívám, že umělecké hodnoty lze omezit na úzce pojaté „estetické“ hodnoty zakládající se pouze na estetických vlastnostech, jako například krása, jednota, koherence, půvab či elegance. Za třetí netvrdím, že umění postrádá jakoukoli závažnost, že je pouhou hrou, pobavením či rozptýlením. Domnívám se naopak, že umění, včetně literatury, hraje ústřední roli ve vzdělávání: bez umění se vzdělávání skutečně neobejde. Za čtvrté nepopírám, že pravdivost je legitimní součástí kritického diskursu o umění. Pro kritiky může být důležité zjištění, co je v díle pokládáno za pravdivé a na jakých přesvědčeních se zakládá. Mnoho literárních děl ostatně obsahuje propozice, které pravdivostní hodnocení přinejmenším umožňují. Samotný kritický diskurs je samozřejmě také orientován na pravdu. Za páté nepopírám, že umělecká díla *mohou* prostředkovat jisté pravdy, poskytovat poznání a být nástrojem učení. Odmítám jen, že se jedná o součást hodnoty uměleckého díla *jako takového*. A konečně nepopírám ani to, že umělecká díla *mohou* být oceňována pro svou pravdivost či vědění, které prostředkují. Odmítám jen to, že hodnotíme-li je z této perspektivy, pak se naše hodnocení týká jejich *umělecké* hodnoty. Všechny uvedené body v textu dále rozpracuji.

Kognitivismus napříč uměním

Nezdá se, že by bylo možné kognitivistickou tezi, podle níž umělecká hodnota částečně *spočívá* v pravdivosti, poznání či učení, obecně vztáhnout na všechna umění. Není jednoduché ukázat – a ve skutečnosti se o to pokusil jen málokdo –, že hodnota Schubertova smyčcového kvartetu, Brancusiho sochy, kamenné zenové zahrady, domu od Franka Lloyda Wrighta, tance Merceho Cunninghama či obrazu od Bridget Rileyové spočívá, byť jen částečně, v tom, co pravdivého nás tato díla mohou naučit. Kognitivní pojmy jako učení, pravda nebo poznání podle všeho nepatří do slovníku kritika popisujícího tato díla (a vlastně také hudbu, sochy, zahrady, architekturu, nenarativní tanec a abstraktní malbu). Taková díla vedou ke zcela jinému typu hodnocení. Tento postřeh je důležitý, jelikož nám hned na počátku zkoumání ukazuje, že na umění jako takovém není nic, co by vyžadovalo hodnocení na základě pravdivosti a poznání. Oblast, ve které se vede spor o kognitivismus, nezahrnuje právě zmíněné druhy umění, ale daleko užší třídu uměleckých děl, zhruba řečeno ta, která obsahují zobrazivý nebo narativní prvek. Patří sem především literatura, ale také film a určitý druh malby. Do debaty o kognitivismu se zapojím především na tomto místě, které je pro něj nejpříhodnější.

Mohlo by se nicméně zdát, že odhlédnout od hlavních uměleckých druhů tak záhy je poněkud ukvapené. Ne všichni kognitivisté, jako například Gordon Graham, by s takovým ústupkem souhlasili. Graham podává důvtipnou obranu kognitivismu v umění i za touto pomyslnou demarkační linií (Graham 2000). Ačkoli se nedomnívá, že kognitivní hodnoty jsou pro umění esenciální (ne všechna umělecká díla musejí mít tyto hodnoty, aby platila za umění), hájí tezi, že všechny hlavní umělecké druhy mohou být kognitivně hodnoceny. Klíčové však je, že Graham nehájí kognitivismus pomocí „pravdivosti“, ale „poznání“ (Graham 2000: 67). Tvrdí, že „umění je nejhodnotnější, pokud slouží jako zdroj poznání“ (Graham 2000: 87), a platnost této teze vztahuje na různé umělecké druhy. A tak kognitivní hodnota hudby, jak Graham tvrdí, spočívá v tom, že jejím prostřednictvím „můžeme zkoumat dimenze sluchové zkušenosti“ a „rozšiřováním a zkoumáním této stránky zkušenosti nám hudba pomáhá lépe porozumět tomu, co znamená být lidskou bytostí“ (Graham 2000: 116). O výtvarném umění píše: „[...] malířství a sochařství mohou tím, že nám poskytují vizuální obrazy emocí a charakterů, posilovat uvědomění si těchto stavů [...] odehrávajících se v nás samotných [...] [a] mohou rozšiřovat obzory našeho poznání tím, že vytvářejí alternativní možnosti a dávají tvar věcem, o jejichž podstatě máme pochybnosti“ (Graham 2000: 134). Rovněž architektura může mít kognitivní hodnotu: „[...] některé z těch nejlepších staveb lze věrohodně interpretovat jako prostředky umožňující zkoumat a zdokonalovat určité lidské ideály, například zbožnost“ (Graham 2000: 199).

Narážíme tedy na kognitivismus v umění daleko častěji, než by se mohlo na první pohled zdát? Možná. Daleko spíše je však z Grahamova přístupu patrné, jak ošemetnou věcí kognitivismus v umění je. Grahamova detailní obrana si jistě zaslouží důkladné posouzení (další komentář viz v Lamarque 1999), ale sám fakt, že nehájí uměleckou hod-

notu pomocí pravdivosti, že zdůrazňuje rozdíl mezi uměním a jinými kognitivními činnostmi, jakými jsou přírodní vědy, dějepis či filozofie (Graham 2000: kap. 3), a že často charakterizuje poznání, jež umění přináší, metaforami jako „obohacující“, „povznášející“ či „hlubší“, naznačuje, že domnělý kognitivní přínos umění není tak přímočarý, jak by se mohl někdo domnívat. V Grahamově představě o umění nacházím vskutku mnohá tvrzení, která pokládám za zcela správná a důležitá a která jsou zároveň zcela v souladu s pozicí, kterou zastávám. Vždyť kdo by chtěl zpochybnit, že k umění často patří „odhalování aspektů zkušenosti“, „vytváření vizuálních obrazů“, „rozšiřování obzorů“, „předkládání možností“, „zkoumání a zdokonalování lidských ideálů“? Je-li toto kognitivismus, pak jsem kognitivistou i já. Nedomnívám se však, že je taková pozice v nějakém podstatném ohledu spjata s pravdivostí, poznáním a učením. Grahamův kognitivismus se ve skutečnosti může jevit jako polovičatý kvůli způsobu, jakým pojímá hudbu, a to i odpůrcům kognitivismu. Tvrzení, že největším přínosem hudby je lepší porozumění akustické zkušenosti (tj. slyšení), se zdá být poměrně chabým výsledkem. Neprobouzí a neodkrývá snad hudba lidské emoce a pocity? Graham tento fakt samozřejmě nepopírá, ale nedomnívá se, že se jedná o zdroj nehlubší (tj. kognitivní) hodnoty hudby.

Ošemetnost kognitivismu se projevuje i jiným způsobem. U Grahama (2000) jsme zaznamenali váhání – se kterým se však lze setkat i u Gauta – nad definitivní odpovědí na otázku relevance pravdivosti v umění. Bylo by možné se domnívat, že jakákoli obrana představy, že umění nás může něčemu *naučit* nebo poskytovat *poznání*, musí být založena na naučených nebo získaných pravdách. Ale podle Grahama porozumění může být „obohaceno“, aniž bychom dosáhli pravdivého poznání, a Gaut ochotně připouští, že kognitivní hodnoty nemusejí být omezeny na propoziční poznání. Umění může učit tím, že prostředkuje intelektuální i praktické schopnosti, nebo tím, že ukazuje, jaké to je být takový či onaký nebo mít určitý druh zkušenosti, nebo tím, že ukazuje, co je možné nebo jaký význam a hodnota něčemu náleží (Gaut 2003: 437–438). Chtěl bych se zde soustředit na problematiku pravdy a vědění, ale argumenty, které vnesu proti koncepci umělecké hodnoty jako něčeho, co spočívá v prostředkování vědění, se týkají i těchto odvozených kognitivních aktivit. Znovu zdůrazňuji, že nebudu popírat jejich existenci, či dokonce jejich vnitřní hodnotu, nýbrž pouze jejich přínos pro *uměleckou* hodnotu ve vlastním slova smyslu.

Odsklon od propozičního poznání poukazuje na obtíže, které mají kognitivisté s pravdou jako takovou. Pravda v umění je něčím obtížně zachytitelným a v rukou teoretiků umění zabývajících se pravdou se může jevit jako něco méně cenného v porovnání s tím, jak tomuto pojmu rozumějí filozofové, přírodovědci a historici. Například I. A. Richards se domníval, že „vědecký smysl pravdy“ je „téměř mizivý v kterémkoli umění“ a u uměleckých kritiků slovo „pravda“ znamená často tolik co „přijatelnost“ či „upřímnost“ (Richards 1926: 212–213). Colin Falck popisuje uměleckou pravdu jako „ontologickou pravdu“ (Falck 1989: 74), aniž by přesně řekl, co tím má na mysli. Jiné koncepce pracují s „věrností“ (Hospers 1946), „určitým druhem transcendence“ (Murdoch 1992: 86), „poetickou pravdou [...] neverifikovatelnou [...], ale platnou“ (Day Lewis 1947: kap. 1), „autentič-

nosti“ (Walsh 1969), „konkrétní obecninou“ (Wimsatt 1954) či s „hlubokým smyslem“ (Weitz 1943). Tato paleta koncepcí ukazuje, jaké nesnáze působí uměleckým kognitivistům obvyklá pojetí pravdy. Je-li však umělecká pravda pouhou věrností nebo upřímností nebo jakýmsi druhem symbolického významu, pak to znamená posun celé diskuse. Věrnost či integrita mohou samozřejmě patřit mezi umělecké hodnoty. Pak ale spor mizí.

Pravda je však nejvyšší metou kognitivistů, jejich manévrovací prostor je nicméně velmi omezený. Na jedné straně chtějí svou koncepci pravdy udržet dostatečně blízko filozofickému či vědeckému pojetí, aby tím dodali váhu myšlence kognitivní hodnoty. Na druhé straně se snaží obhájit specifickou pravdu, kterou umění přináší. Otázka, které se umělci kognitivisté nejvíce obávají, je, co (netriviálně) pravdivého se z uměleckých děl dozvěděli. To nejlepší, co mohou z propozicionálního hlediska nabídnout jako odpověď, jsou obvykle nezajímavá a banální obecná tvrzení o lidské povaze (Stolnitz 1992; Lamarque 1997). Proto se kognitivisté obratem uchylují k nepropozicionálnímu poznání – k praktickému vědění, k vědění, jaké něco je atd. – či k ještě neobvyklejším pojetím pravdy (viz výše), aby dostali kognitivnímu nároku a zajistili specifický kognitivní přínos umění.

Obvykle se také poukazuje na slovník kritiků – „důvtipný“, „povrchní“, „dojímavý“ –, jímž se dokládá implicitní reference k pravdě v literární kritice (Miller 1979; Gaut 2003). Zatímco fakt, že jde o hodnotící výrazy, je, jak ukazuje Gaut, nepopiratelný, v kontextu literární kritiky již není zcela zřejmé, že tyto pojmy bezprostředně souvisí s pravdou. Zpravidla je to způsob, jak dílo zachází se svým tématem, o němž soudíme, že je důvtipný či dojemný či že je známkou originality, absence otřepaných frází, smyslu pro detail atp., ale nikoli pravdy. Způsob, jakým Milton pracuje s pádem člověka, je důvtipný stejně jako Descartesův obrat k Bohu za účelem překonání skepticismu, ale ani jedno z toho nemusíme pokládat za pravdivé. Mnohé, co je pravdivé, tj. co se skutečně stalo, může být považováno za dojemné, a tak dojemnost v doslovném (tj. obvyklém) slova smyslu nemůže být protikladem pravdy.

Zobrazení a pravda

Jak jsem uvedl výše, zastánci uměleckého kognitivismu se cítí na nejpevnější půdě v oblasti zobrazivého umění. Důvod je zjevný: tento druh umění je o něčem nebo něco označuje způsobem, se kterým se u nezobrazivého umění od architektury až po hudbu neseckáme. Paradigmatickým příkladem zobrazivého umění je namalovaný portrét či krajina. Čekali bychom, že kognitivisté budou tvrdit, že hodnota portréту či krajiny spočívá, byť jen zčásti, ve věrnosti reprezentace. Tudíž v jeho pravdivosti (coby korespondenci s faktem) v poněkud rozšířeném slova smyslu. Jak nějaký člověk nebo krajina vypadaly, se můžeme dozvědět z věrné malby, a to je také částečně důvodem jejího pozitivního hodnocení. Nacházíme zde všechny potřebné kognitivistické prvky: pravdivost, učení, hodnotu. Tak jednoduché to však není. Jistě, stále se můžeme setkat s tradicí, podle

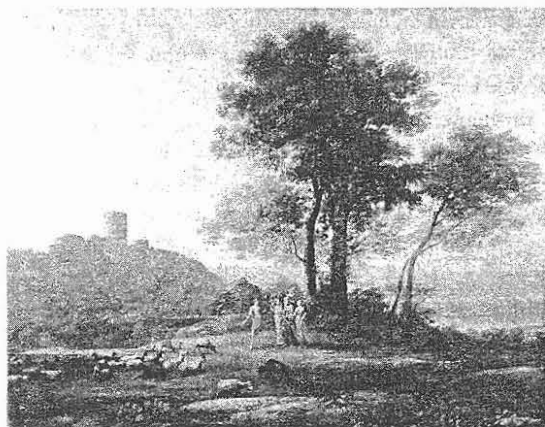
níž je v malířství vysoce ceněna *mimésis* neboli „nápodoba přírody“. Autoři jako E. H. Gombrich (1985) a Nelson Goodman (2007) však ukázali nejen to, jak problematický je samotný pojem „podobnosti“, ale také to, že podobnost není pro zobrazení nutná a není ani neoddělitelnou součástí umělecké hodnoty. Co považujeme za „dobře“ zobrazení, závisí stejně tak na umělecké konvenci a umělcovu záměru, jako na prosté shodě. Karikatura se značně přehnanými rysy může zobrazenou osobu vystihnout přesněji než pracně zhotovený portrét, který je sice věrný, ale bez nápadu.

Jednoduchou kognitivistickou pozici přinejmenším problematizuje pronikavý postřeh R. G. Collingwooda týkající se portrétů. V pasáži věnované portrétům Rafaela, Tiziana, Velázqueze a Rembrandta Collingwood píše:

Z modelů jsou dávno nebožtíci a my si podobnost sami ověřit nemůžeme. Tedy pokud by jedinou předností portréту 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; cit. dle Graham 2000: 78).

Implicitně se zde tedy říká, že *můžeme* určit, zda je nějaký portrét dobrý nebo špatný, aniž bychom ho porovnávali s portrétovaným. Věrná shoda tedy není tím, co zaručuje portréту jeho uměleckou hodnotu. Kognitivisté by se jistě mohli bránit zpochybněním Collingwoodova předpokladu, že podobnost je „jedinou“ hodnotou portréту. Nemohla by tedy tvořit pouze část toho, co hodnotíme? Tento předpoklad se zdá být správný. Kognitivisté však musejí prokázat, že na podobnosti je založena *umělecká* hodnota. Existují také jiné hodnoty než jen hodnota umělecká: například hodnota veřejně dostupného záznamu. Bylo by zvláštní se domnívat, že náš umělecký soud o Tizianových portrétech papeže Pavla III. je méně spolehlivý než náš soud o jeho mytologických výjevech, jakým je například *Diana a Aktaión*, proto, že umělecká hodnota prvně jmenovaného obrazu, na rozdíl od druhého, spočívá (částečně) v podobnosti se skutečnou osobou, což v tomto případě evidentně nelze ověřit. To, co činí portréty uměleckými díly, přetrvávajícími ještě dlouho poté, co zobrazované postavy již dávno nikdo nezná, nesouvisí s jejich věrným zachycením skutečnosti, ale s jinými vlastnostmi: provedením kompozice, ztvárněním námětu, zvládnutím materiálu, „zkoumáním vizuální zkušenosti“, jak by řekl Graham (2000: 130). Především však s tím, co překračuje naši bezprostřední situovanost a dotýká se obecně či nadčasově lidského, ať už je to lidská povaha, ctížádost či duševní rozpoložení.

Právě zde lze bezpochyby nalézt úrodnější půdu pro kognitivistické úvahy o portréту. Ukazuje se zde totiž rozlišení nanejvýš důležité pro zobrazivá umění, které budu sledovat na příkladu literatury, a to mezi předmětem zobrazení a tématem. Z portréту se můžeme snadno dozvědět, jak zobrazovaná osoba vypadala v době svého portrétování. Jedná se přitom o určitý druh poznání, nikoli však o uměleckou hodnotu. Momentky z prázdnin nám také ukazují, jak kdo vypadal, ale jen málo z nich má uměleckou hodnotu. Umělecký počin překračuje zobrazovaný předmět směrem k něčemu obecnějšímu. Jinými slovy,



Obr. 1 Claude Lorrain:
*Krajina s Lábanem, Jákobem
a jeho dcerami, 1676*

je zobrazením obecného v jednotlivém. Velké umělecké portréty zkoumají témata lásky, zoufalství, naděje, touhy, stáří či moci. Rembrandtovy autoportréty nejsou pouze studiem konkrétního člověka v určitém čase, ale analýzou duševního rozpoložení a povahy. Krajinaomalba nevzbudí náš umělecký zájem jen věrným zachycením určitého místa – mnoho krajín (Poussinových, Tassihů či Clauda Lorraina) je ostatně idealizovaných –, ale tím, že nám zprostředkovává atmosféru nebo určité pojetí přírody a přírodní krásy (obr. 1). Umělečtí kognitivisté by se mohli domnívat, že rovina tématu skýtá nejhodnější příležitost pro pravdu a poznání. Tím, že nás obraz vybízí k reflexi něčeho obecného či nadčasového, rozšiřuje naše znalosti. Právě zde se však s kognitivisty rozcházím. Přechod od předmětu zobrazení směrem k tématu je klíčový pro porozumění velkému umění – s tím souhlasím –, ale nemusí být spojován s odkrýváním pravdy a poznáním. Prozkoumejme tedy tuto problematiku v oblasti, kde je nejpálčivější a také nejkontroverznější: v literatuře.

Literatura a poznání

Tezi, že nás literatura (či podle staršího názvu „básnictví“) kognitivně obohacuje, zaštiťuje rozsáhlá tradice. (K obecnému přehledu této tradice viz Lamarque – Olsen 1998, 2004.) Hlavní milníky této tradice jsou notoricky známé: Aristotelova teze, že „je básnictví filosofičtější a závažnější než dějepisectví“ (Aristotelés 2008: 67), Horatiovo rozlišení ze spisu *O umění básnickém mezi užitím a dulce* v poezii, postřeh dr. Johnsona, podle nějž „[c]ílem literatury je poučit, cílem básnictví je poučit pomocí potěšení“ (Johnson 1969, řádky 280–282), okořeněné „obranami básnictví“ od Sidneyho až po Shelleyho a příspěvky od realistických romanopisců (Émile Zola: „romanopisec je stejně pozorovatelem jako experimentátorem“ [Zola 1893: 8]) až po marxisty (György Lukács: „[...] cílem je v každém velikém umění podat [...] obraz skutečnosti“ [Lukács 1976: 95]). Postavit se váze

takových autorit by bylo bláhové a pouze vtipálek či estét by souhlasil s Oskarem Wildem, že „[v]eškeré umění je zcela neúčinné“ (Wilde 1971: 8). Při bližším pohledu však kognitivistická tradice tak jednotná není. Obhájců užitečnosti či poučnosti básnictví mají pro svá stanoviska různé důvody a užívají odlišnou terminologii.

Rozhodně nepatřím k zarytým odpůrcům celé této tradice. Domnívám se, že mnohé intuice kognitivistů lze převzít, a to včetně těch Aristotelových, aniž bychom se však dovolávali terminologie pravdivosti a poznání (Lamarque 1996: kap. 1). Nezapomínejme na to, že důvodem pro psaní obran básnictví byl v dějinách fakt, že proti básnictví (zejména beletrii) byly opakovaně vedeny útoky (ze strany platoniků a puritánů), ať už pro jeho trivialitu či jeho nebezpečnou schopnost vzbuzovat iluze či podněcovat nemorálnost. V kultuře, kde jsou poznání a učení vysoce oceňovány, pocítovali obhájců básnictví potřebu hájit hodnotu svého umění právě v tomto ohledu. Spory o kognitivismus byly ve většině případů obhajobou důležitosti básnictví, snahou, aby nebylo chápáno jen jako hra vášní, ale i jako něco, co vyžaduje zapojení naší mysli. Podle mého názoru lze závažnost básnictví hájit i bez toho, abychom ho házeli s filozofií nebo vědou do jednoho pytle. Literární hodnota nevyžaduje dodatečné zakotvení v hledání pravdy.

Postupujme však krok za krokem. Nejprve se zaměříme na rozlišení mezi literární fikcí a literaturou v širším slova smyslu. Debata o literárním kognitivismu se obvykle soustředí na literaturu fikce či „beletrii“, tj. na literaturu alespoň částečně založenou na imaginárních či smyšlených postavách a událostech. Ne všechna literární díla jsou fikcí v tomto slova smyslu. Pojem „literatury“ může zahrnovat i filozofická či historická díla (viz Lamarque 2001). Nikdo nepochybuje o kognitivních cílech těchto děl, a tak by se mohlo zdát, že kognitivisté zde slaví úspěch. Tak jednoduché to však není. Četba Humových *Rozmluv o přirozeném náboženství* „jakožto filozofického díla“ sice implikuje zájem o pravdu a její založení, ale čteme-li je „jakožto dílo literární“ či „z literárního hlediska“, pak již není tak zřejmé, že tím klademe důraz na pravdu jejich stěžejních tvrzení. Nemohl by se literárním kvalitám tohoto spisu obdivovat stejně tak biskup jako ateista? *Literární* hodnota takového díla pravděpodobně nespočívá v jeho filozofické přesvědčivosti, nýbrž v jeho struktuře a zabarvení, ve využití dialogu jako rétorického prostředku, v humoru a ironii či v souladu cílů a prostředků. Tuto úvahu lze vztáhnout i na literární díla – například na některá díla lyrické poezie –, která zjevně nejsou *fikční*, ale nespádají ani do žádného jiného mimoliterárního žánru, jakým je například filozofie či historie. Mohou totiž vyjadřovat skutečné city reálné osoby (například básníka). Otázkou tedy je, zda literární hodnota takové poezie spočívá v doslovné pravdivosti toho, co vyjadřuje. Odpověď je opět pravděpodobně záporná. Literární zájem, na rozdíl od biografického, se týká něčeho jiného. Literární hodnota Shakespearových sonetů nepramení z určení identity „Černé paní“ či autobiografické přesnosti pocitů vyjádřených v této básni. Jakožto literární díla jsou tyto sonety naopak značně stylizované.

Náš hlavní zájem je však soustředěn na hodnotu literární *fikce*. Někdo by si mohl myslet, že problém pro kognitivisty spočívá v nalezení souvislosti mezi imaginárním obsahem

a skutečným světem. Ve skutečnosti se ovšem o závažný problém nejedná. Fikce souvisí s fakty mnoha způsoby. Literární fikce může odkazovat k lidem a objektům reálného světa. Taková díla jsou často zasazena do reálného prostředí (místa či historického období), a jde-li o díla realistického žánru, pak jsou svázána principy pravděpodobnosti a zobrazení postav jako lidí majících jisté zvyky, způsob mluvy, vzhled, motivaci, tužby a lidské schopnosti, jaké známe u skutečných lidí. Literatura fikce nám může nabízet zobecnění o lidské povaze. Abychom fikci mohli porozumět a hodnotit, musíme mít znalosti o skutečném světě. Všechny tyto příklady jasně ukazují, že nás fikce něčemu učí. Nelze pochybovat o tom, že pomocí fikční literatury se čtenář může něco dozvědět o skutečném světě: dovidá se o historických či geografických faktech, dobových mravech, módních a oděvních zvycích, specifickém jazyce, stejně jako o způsobech, jak vykonávat určité praktické úkoly, jak se lidé chovají v jistých situacích či jaké to je zažít zemětřesení, bouři na moři či se ocitnout v hořícím domě. Fikce je často učební pomůckou i mimo běžný literární kontext. Alegorie, pohádkové příběhy, filozofické myšlenkové experimenty, kázání, policejní psychologické profily pachatele – ty všechny užívají fikci (tj. imaginární příklady) jako prostředek ke sdělování myšlenek či ponaučení. Otázkou není, *zda* se z fikce můžeme něčemu naučit – a bylo by jistě možné ukázat, že fikce je obzvlášť vhodným prostředkem pro určité typy učení (Lamarque 1997; Carroll 2002) –, ale jakou hodnotu tomuto učení přisoudit.

Pro kognitivisty je učení hodnotou literární. Podle mého názoru sice učení hodnotou je, nikoli však literární. Je zřejmé, že ústředním problémem je koncepce literatury. „Literaturu“ – i kdybychom ji omezili na třídu beletrie – není snadné definovat, a to mimo jiné proto, že má mnoho podob a že je tento výraz často užíván poměrně volně. Zdá se nicméně nepravděpodobné, že adekvátní definice bude zahrnovat pouze formální nebo jazykové vlastnosti (Lamarque 2001). Daleko slibnější je pokusit se popsat a vystihnout literární „instituci“ či „praxi“, která je podloží pro činnost spisovatelů, kritiků a všech, kdo čtou a hodnotí literární díla (Olsen 1978; Lamarque – Olsen 1994: kap. 10). Z této perspektivy to nejsou imanentní vlastnosti, které rozhodují o literárnosti textu, ale „postoj“, k jehož zaujetí takový text vybízí, „postoj“ konvenčně zaujímaný těmi, kdo se účastní literární praxe. Pozornost je třeba dále zaměřit na již zmíněný pojem čtení „z literárního hlediska“ (Lamarque 1996: kap. 12). Literární dílo by bylo možné definovat jakožto dílo, které nás vybízí k hodnocení a vzbuzuje zájem z literárního hlediska či je pro takovou odezvu specificky uzpůsobené. V této podobě jde samozřejmě o kruhovou a značně neinformativní definici, nicméně důraz je v ní položen na správném místě.

Literární hodnocení a hranice literární kritiky

Co je tedy literární hodnocení (viz Olsen 1987b; Lamarque 2002)? Je jím částečně samo očekávání hodnoty; očekávání, že dílo uspokojí určitý druh zájmu. Tento zájem se předně týká plánu či struktury díla, tj. způsobu, jakým jednotlivé části vytvářejí koherentní

a uspokojivý estetický celek. I díla, která se záměrně snaží vyhnout prvoplánové jednotě či svému „završení“, mohou vzbuzovat literární zájem o vztahy mezi jednotlivými částmi. Za druhé jde o zájem, který překračuje bezprostřední námět díla – narativ, zápletku, postavu, poetické obrazy – a hledá širší tematické charakteristiky, jež jednak sjednotí odlišné prvky námětu, jednak nabídnou optiku, kterou je třeba dílo vnímat. Jedná se opět o rozlišení mezi předmětem a tématem, které je společné mnohým, ne-li všem uměleckým druhům. Budeme se k němu muset vrátit, jelikož diskuse o kognitivismu z velké části závisí právě na statusu tematického obsahu. Třetí charakteristikou literárního zájmu, související s předchozí, je přístupnost určitému druhu interpretace. Literární díla patří mezi díla, u nichž je naše interpretační snaha – zahrnující hledání souvislosti mezi tématem a předmětem – bohatě odměněna. Velká literární díla nám nabízejí různé úhly pohledu na svůj obsah a vybízejí nás k zaujetí různých interpretačních perspektiv. To je jedním z důvodů, proč se k takovým dílům čtenáři opakovaně vrací. Literární interpretace spočívá ve vyhledávání tematických perspektiv, nacházení různých jednotících vizí, které činí dílo zajímavým. Hodnota díla *jakožto literárního díla* tedy nakonec spočívá v těchto třech charakteristikách. Literární hodnotu mají taková díla, která díky souladu svých formálních vlastností, námětu a tematické vize odměňují naše literární hodnocení.

Tento jednoduchý náčrt nepostihuje komplexnost literárního hodnocení v celé jeho šíři, avšak poukazuje na jeho zřetelnou odlišnost od těch způsobů zaměření pozornosti, které jsou charakteristické pro ostatní případy čtenářské praxe, zejména pro filozofický způsob čtení textu. Je-li literární čtení *čtením k významu*, pak filozofické čtení je *čtením k pravdě*. Praxe psaní, studia a hodnocení v rámci filozofie je *bytostně* spjata s poznáním (Lamarque 1997: 10). Číst filozofické dílo *jako takové* znamená věnovat pozornost jeho úvahám, přesvědčivosti, argumentaci a hledání pravdy. Filozofické dílo *jako takové* je posuzováno podle své schopnosti racionálně vyjasnit nějaký problém. Skutečnost, že filozofická praxe je veskrze kognitivistická, dokazuje ústřední role rozpravy coby přiměřené formy konfrontace s filozofií. Filozofické dílo je ceněno, vybízí-li ostatní filozofy k tomu, aby se zabývali jeho myšlenkami, prověřovali jeho logické důsledky, vyhledávali protipříklady a intelektuální úskalí, rozvíjeli a formulovali jeho myšlenky novým způsobem. Nejde jen o to, že ve filozofii usilujeme o racionální argumentaci, nýbrž také o to, že ji očekáváme jako odpovídající reakci.

Je obtížné si lze představit zřetelnější protiklad k literárnímu zájmu. Příliš explicitní či filozofické sledování nějaké intelektuální myšlenky bývá u beletristických děl často považováno za vadu. Čtenáři jistě neočekávají, že v románech naleznou *argumenty* ve prospěch určitých názorů (přestože konkrétní postavy mohou takové argumenty uvádět – což může být způsob, jak nám tyto postavy přiblížit). V zásadě však debata o mimoliterární pravdivosti literárního tématu není součástí literárního hodnocení (Olsen 1978: kap. 3). Zatímco v žádné fundované diskusi o filozofickém díle nebude chybět otázka po pravdivosti jeho tezí, v případě vrcholné literární kritiky se s podobnou rozpravou vedenou uznávanými kritiky setkáme pouze výjimečně, a i tehdy jen okrajově. Někdo by se mohl domnívat, že

nejlepší příležitostí pro debatu o pravdivosti závažných morálních problémů je čtení Dostojevského *Zločinu a trestu* z hlediska literární kritiky. Když se však podíváme na tradici literární kritiky tohoto románu a porovnáme ji se způsobem, jak k němu přistupují morální filozofové, zjistíme, že pozornost je věnována něčemu jinému. Uvažme následující úryvek:

Raskolnikov nikdy nelitoval svého zločinu, neboť se necítil vraždou vinen. Představoval si, že může tento čin naplánovat a provést, ale když nadešel rozhodující okamžik, bylo to, jako by byl hnán silami, nad nimiž nemá žádnou moc, jako by jednal „z nařízení slepého osudu“. Dochází k závěru, že člověk musí trpět, protože svým zastřeným rozumem a démonickou mocí, uvězněným svou instinktivní brutalitou a spiknutím svých obětí, nechce přijmout svůj osud. „Tak se nedívají smrtelníci, tak truchlí a pláčou nad lidmi tam... bez výčitky, bez jediné výčitky! A to bolí ještě víc, prosím, ještě víc, tak bez výčitky!“ (Dostojevskij 1966: 26). Boží odmítnutí obviňovat z něčeho, z čeho nelze vinit, je pro lidskou samotu urážkou. Avšak v okamžiku, kdy člověk přijme utrpení jako svůj úděl, pocítí náznak něčeho, co přesahuje jeho samotu, pocítí, že již nemůže být Bohem, ale že je součástí Boha, který je „vším“. Zjevení, které přichází k Raskolnikovovi skrze lásku a pokoru, „ve vězení, na svobodě“, je nevyhnutelné, neboť je odvrácenou stranou, oním *pro* vůle k utrpení, tohoto *proti*, které bylo v celém románu jeho primární motivací (Beebe 1975: 596).

Kritik se zde pokouší vysvětlit pohnutky ústřední postavy, a tak i rozpoznat důležitá témata celého románu. Jeho zájem není propojení rozpoznaných motivů s morálně filozofickou debatou o svobodné vůli. Nezkoumá ani *pravdivost* tematických propozic, jako například: „Boží odmítnutí obviňovat z něčeho, z čeho nelze vinit, je pro lidskou samotu urážkou.“ Zkoumání pravdivosti by znamenalo přihlásit se k filozofické (či teologické) praxi a opustit praxi literární kritiky.

Tvrzení, že do praxe literární kritiky nenáleží rozprava o filozofické či morální problematice kvůli ní samé, se – je-li pravdivé – může jevit jako fakt, který lze ověřit pozorováním. Výzkum literární kritiky by zcela nepochybně prokázal, že jde o empirické zobecnění. Avšak toto tvrzení má ještě další význam. Jedná se totiž také o normativní tvrzení mající vliv na samotnou podstatu literární kritiky. Ne každý zájem o text je literárním zájmem a literárněkritický diskurs je nutně vymezen výše popsány více či méně proměnlivými hranicemi. Jde tedy o specifický druh literárního esencialismu (srov. Gaut 2003)? Ano, a to nakolik vytyčuje hranice praxe literární kritiky, nikoli však v tom smyslu, že by literární díla mohla být vymezena specifickým druhem „literárních“ vlastností.

Tvrzení, že v rámci kritického diskursu neprobíhá debata o pravdivosti literárních témat, se pokusil vyvrátit M. W. Rowe (1997) poukazem na protipříklady. Jeho stěžejním příkladem je verš „V kráse je pravda, v pravdě krása“ v Keatsově „Ódě na řeckou vázu“. Rowe předpokládá, že značná část kritické diskuse je věnována tomu, zda je tento verš *pravdivý*, a dokládá to citací Lionela Trillinga:

Pokud bychom podobně jako mnozí jiní prohlásili, že „v pravdě je krása“ není pravdivým tvrzením, pak opomíjíme naši zkušenost s tragédií. Keatsovo vyjádření je přesným popisem reakce na zlo či ošklivost, kterou v nás probouzí tragédie: předmětem tragédie je ošklivá nebo bolestná pravda, viděná jako krása. Podle Keatsa vidět život tímto způsobem znamená vidět ho takový, jaký opravdu je (Rowe 1997: 325–326, cit. dle Trilling 1980: 32).

Trillingův očividný souhlas s pravdivostí Keatsova verše, obsažený ve slově „přesný“, ukazuje, jak se Rowe domnívá, že kritici se zabývají nejen rozpoznáváním obecných témat, ale také hodnocením jejich pravdivosti.

Tento příklad je však v mnoha ohledech nešťastný. Předně Trilling nekomentuje přímo Keatsovu ódu, ale některé z jeho poznámek o kráse a pravdě z jednoho dopisu. Jak Rowe sám upozorňuje, v souvislosti s tímto veršem se kritici trápí právě tím, co přesně *znamená* (v kontextu básně). Panuje všeobecná shoda na tom, že jedním ze způsobů, jak určit význam nějaké věty, je ptát se po podmínkách její pravdivosti. Trillingovy poznámky tak mohou být pochopeny jako pokus o interpretaci Keatsova verše pomocí stanovení možné množiny podmínek, což je zcela legitimní součástí literárněkritické práce. Kdyby se Trilling zabýval filozofií, pokračoval by v samostatné úvaze o domnělé pravdě a namísto příležitostného souhlasu s její „přesností“, jež pouze poukazuje na věrohodnost jeho vlastní interpretace, by svou pozici rozpracoval daleko detailněji. Vzhledem k těmto skutečnostem se debata o doslovné pravdě Keatsova verše v reakci na samotnou báseň zdá značně přízemní, ne-li zbytečná. Každý poučený čtenář si musí všimnout hluboké zakořeněnosti tohoto verše v celkové struktuře básně – adresované implikovaným mluvčím samotné váze – a jeho ironického vyznění (viz Brooks 1968: 124–135; Olsen 1978: 132–134). Zabarvení tohoto verše, jeho postavení v rámci celé ódy a způsob, jakým osvětluje hlavní myšlenky, je zde daleko zajímavější než to, co může nabídnout otrocky doslovný výklad. A hlavně, uvedený příklad je jen stěžejním argumentem pro kognitivismus. To lze prokázat jednoduchým nevyvratitelným argumentem:

1. Existuje téměř všeobecná shoda, že „Óda na řeckou vázu“ je jednou z nejkrásnějších básní psaných v anglickém jazyce.
2. Nepanuje žádná všeobecná shoda ohledně pravdivosti verše „V kráse je pravda, v pravdě je krása“, a dokonce nepanuje ani shoda ohledně toho, jak tento verš interpretovat.
3. Literární hodnota básně nemůže tudíž spočívat, a to ani částečně, v doslovné pravdivosti jejího nejslavnějšího verše.

Literární témata

Co je podle literárních kritiků téma? Je to princip organizace, který sjednocuje rozdílné prvky jak předmětu díla, tak imaginativní zájem, který dílo vzbuzuje. Témata bývají popisována různými způsoby. Někdy se jedná jednoduše o abstraktní pojmy, jako jsou zlo, dobro či zatracení, jako například v tomto úryvku:

[...] aby vykreslil obraz zatracení přesvědčivě, musel Shakespeare vytvořit a popsat dobro, které Macbeth obětoval; a tedy ačkoli není na světě hry, která by ukazovala zlo tak násilně, lze stejně dobře prohlásit, že není hry, která by přesvědčivěji pracovala s kontrastujícím dobrem (Muir 1962: xlix).

Někdy jsou témata vyjádřena nominálně, například: „První oddíl ‚Pohřívání mrtvých‘ rozvíjí téma *přitažlivosti smrti* či *obtížnosti úniku ze spárů smrti a návratu do života*, kterým žijí lidé z pustin“ (Brooks 1967: 138, kurziva P. L.). Ani v jednom z těchto případů nejsou témata – charakterizovaná abstraktními pojmy či jmennými výrazy – byt jen kandidáty na posouzení z hlediska pravdivosti. Dílo může být o pýše, předsudcích, lásce, touze po mládí či o zbytečnosti války, aniž by o těchto pojmech něco vypovídalo.

Někdy jsou však témata popisována ve větách či propozicích. Takové formulace se mohou explicitně objevit v samotném literárním díle, jako v Learově úzkostném výkřiku „Pro boha jsme jak mouchy; Zabíjejí nás jen tak z dlouhé chvíle“ (Shakespeare 2002: IV, I, 36–37). Mohou též být výsledkem čtenářské reflexe díla, jako v případě shrnutí tématu Hawthornova *Šarlatového písmene*: „Nepřiznaná vina je cestou do záhuby, zatímco pokání vede ke spasení“ (Sirridge 1974–1975: 455). Propoziční formulace tématu jsou nutně předmětem zájmu všech kognitivistů (Rowe 1997). Není pochyb, že mohou být hodnoceny z hlediska pravdivostní hodnoty. Je však důležité rozlišit pravdivostní hodnotu výpovědi *o díle* jakožto složku tematické interpretace a pravdivostní hodnotu výpovědi *o světě vůbec*, které se ani v nejmenším nemusejí překrývat. To spolehlivě a názorně dokládá interpretace Eurípidovy *Hekabé* z pera Marthy Nussbaumové: „V tomto smyslu není nic lidského nikdy *hodno* mé důvěry: jisté není nic jiného než pomsta a smrt“ (Nussbaumová 2003: 771). Pouze radikální pesimista by toto tvrzení považoval za pravdu o světě, přesto se jedná o zřejmé téma této velmi ponuré tragédie. V kontextu literatury je podstatné především to, zda navrhované téma (ať v podobě pojmu či propozice) napomáhá výkladu díla a dodává jednotu jeho částem, a stane se tak středem pozornosti při reflexi díla jako celku. Konstatování tématu je samo o sobě nezajímavé dokonce i z literárního hlediska, neboť podstatné není samotné shrnutí, ale způsob, jak je toto téma při detailní interpretaci vyloženo a podepřeno imaginativní rekonstrukcí díla (Olsenův pojem [Olsen 1987a: 16]).

Lpění na faktické pravdivosti tematické propozice se může jevit jako odtažitá předpoklatost bez špetky fantazie. U těchto velmi obecných propozic lze v první řadě jen zřídka kdy prokázat jejich pravdivost či nepravdivost. Představují spíše pohledy na svět, kte-

ré můžeme přijmout, posoudit či odmítnout, aniž by se to nějak projevilo. Dalším důkazem, že pravdivost je v souvislosti s tématem falešnou stopou, je skutečnost, že témata vyjádřená propozicí lze obvykle převést do nepropoziční formy typu jmenných výrazů, aniž by tím utrpěl obsah původního vyjádření. Například můžeme prohlásit, že nějaké dílo je o „cestě od nepřiznané viny k záhubě“ nebo o „nedostatku důvěry v člověka“. Tyto výroky pak přestávají být kandidáty na pravdu. Navíc témata charakterizovaná tímto způsobem nejsou ani pro jednotlivá díla specifická. Mnoho románů a divadelních her pojednává o nepřiznané vině, nedůvěře, důsledcích nevěry či falešném kouzlu peněz. Náš zájem nevzbuzuje samotné téma, ale konkrétní způsob, jakým jednotlivostí předmětu díla toto téma ožívají. Téma nám poskytuje vodítko pro reflexi postav a událostí (u narativních děl) či obrazů a pocitů (u poezie). Na rozdíl od formalistů mají kognitivisté pravdu v tom, že správná literární responze zahrnuje reflexi obsahu literárních děl a zapojení naší představivosti, a to opět pomocí koherence tématu a předmětu, a ne pouhým zaměřením na způsob vyjadřování, styl, strukturu či figurativní jazyk (tuto skutečnost vystihuje Kivyho zmínka o „posmrtném životě“ reflexe [Kivy 1997: kap. 5]). Mýlí se však v tom, že pravdivosti a poznání jakožto zdroji literární hodnoty udělejí význačné postavení v průběhu reflexe.

Problematika nepravdivosti

I když kognitivisté nedokázali předložit přesvědčivé argumenty ve prospěch pravdivosti jako literární hodnoty, domnívají se často, že se mohou spolehnout na zřejmou negativní hodnotu *nepravdivosti*, ať už na faktografické rovině detailu nebo na širší tematické rovině. Podívejme se nejprve na faktografické omyly. Christopher Ricks (1996) a Mark W. Rowe (1997) shromáždili některé pěkné příklady, kdy se různí autoři nezáměrně dopustili těchto chyb. Čuňas z Goldingovy knihy *Pán much* je krátkozraký. V jeho brýlích jsou tudíž *konkávnní* čočky, pomocí nichž nelze zažehnout plamen, avšak právě za tím účelem mu byly brýle ukradeny. Bez brýlí navíc nevidí útok, který se mu stane osudným, což je v rámci děje činí hned dvojnásobně důležitými. Jak uvádí Rowe, udělat z Čuňase člověka dalekozrakého by nestačilo, jelikož dalekozrakost není jednoznačná vada. Srovnatelných pochybení nalezneme v literatuře bezpočet. Někteří autoři se v souvislosti s objevenými chybami nechali slyšet, že je třeba se pokusit je odstranit v pozdějších vydáních (Rowe 1997: 333–334). Ukazují tyto příklady, že pravdivost a nepravdivost nakonec přece jen jsou literárními hodnotami? Domnívám se, že nikoli, respektive v žádném podstatném smyslu. Objevení této chyby nijak neumenšuje náš literární zájem o *Pána much*. Většinu čtenářů by zřejmě takové zjištění pobavilo (Goldinga samotného může rozčilovat), budou však schopni nad tím mávnout rukou. Je to, jako když si všimneme, že náš oblíbený učitel ve škole má na sobě dvě ponožky různých barev: jako rozptýlení je to zábavné, ale kvalitu výuky to nijak neovlivní. Síla tohoto románu spočívá v hrůzostrašném a pronikavém způ-

sobu, jakým zkoumá témata jako nevinnost mládí, křehkost civilizačních hodnot či dřímající divokost lidské přirozenosti. Fakta o čocčkách s tím mají jen málo společného. Podle Rowa tyto příklady ukazují, že „pravda je vždy předností a nepravda vždy nedostatkem“ (Rowe 1997: 335). Ani to však neplatí. Na Baker Street sice nenajdeme číslo 221B, nemá to však žádný vliv na hodnotu příběhů Sherlocka Holmese.

Možná bychom však neměli podceňovat roli (a důležitost) věrného zobrazení skutečnosti v beletrii. Jak upozorňuje Rowe (1997: 339), souvisí tato role do značné míry s žánrem díla. V žánru – například v realistické beletrii či historickém románu –, v němž je faktografická přesnost při líčení prostředí zavedenou konvencí, a tudíž ji čtenáři očekávají, jsou nepřesnosti (jistého typu) chybou a mohou hodnocení ovlivnit. Tato chyba je však *literární* chybou jen do té míry, do jaké je *porušením konvence*, podobně jako je podle Aristotela v rámci tragédie chybou (porušením konvence), pokud tragický hrdina postrádá potřebný morální kredit či zápletka není jednotná a pravděpodobná. Vadou na kráse díla není samotná nepravdivost – ta není nikdy postačující podmínkou pro negativní literární soud –, neboť i v těch nejstriktnějších realistických žánrech se mohou vyskytovat záměrné a působivé odchylky od skutečnosti. Pokud však dílo vzbudí čtenářův zájem na základě známých žánrových konvencí a poté nezáměrně a z literárního hlediska bezúčelně tyto konvence poruší, pak dílo selhalo do té míry (i když třeba jen nepatrně), do jaké se tohoto porušení dopustilo.

Jak se to má s nepravdivostí v případě výroků o tématu (Currie 1995; Rowe 1997: 338; Gaut 2003)? Je vůbec možné, aby literární hodnotu mělo dílo, jehož tématem by byla teze, že peníze jsou největším lidským dobrem (Gaut 2003) či že lidské naděje nejsou nikdy zmařeny (Rowe 1995)? Taková otázka je však v řadě ohledů zavádějící. Za prvé, začít nějakým tvrzením a pak se ptát, jaké dílo by mu odpovídalo a jakou hodnotu by takové dílo mohlo mít, znamená stavět na hlavu celý proces literární interpretace. Ten vždy začíná u konkrétního díla a hodnocení dosahuje, pokud vůbec, pomocí mnoha různých měřítek. Za druhé jsme viděli, že propoziční forma (již lze připisovat pravdivostní hodnotu) je pouze nahodilou a redukovatelnou podobou formulace tématu. Za třetí, mnoha dílům je společné to, že rozvíjejí diametrálně odlišné tematické vize. Lásky vede do záhuby, láska osvobozuje; naděje nikdy neumírá, vždy vítězí beznadějí. Nebo si vezmeme příklad svobodné vůle. Dílo s existencialistickým tématem (člověk je tvůrcem své vlastní podstaty a strůjcem svého vlastního osudu) je očividně v rozporu s deterministickým dílem (člověk je podřízen vnějším silám, ať už společenským či individuálním, a je jimi snad i tragicky ničen, přičemž nad nimi nemá žádnou moc). Pozice zastánců pravdy je zde obzvláště nezáviděníhodná, jelikož jedna z tezí „Lidé mají svobodnou vůli“ a „Lidé nemají svobodnou vůli“ musí být nepravdivá. O tom, která to je, se však trvale vedou spory. Jelikož zastánci pravdy trvají na relevanci otázky po pravdě, musejí zároveň (jak se zdá) trvat na tom, že romány, které se v debatě o svobodné vůli staví na jednu či druhou stranu, nelze do literární hodnoty s konečnou platností posoudit. To je však zjevně absurdní. Za čtvrté, témata, která rozvíjejí velká literární díla (všech kultur), mají svůj původ v poměrně malém

okruhu problémů, které neoddělitelně patří k člověku jakožto rozumové bytosti: láska, smrt, naděje, selhání, volba, náhoda, povinnost, touha, konflikt, zoufalství atd. (právě to má na mysli Aristotelés, když hovoří o tom, co je obecné). Literární díla jen zřídka tuto zásobárnu témat něčím obohatí, přestože mohou k těmto tématům přistupovat neotřelým způsobem. Literární zkoumání – využívající imaginativního detailu, narativu a zapojující naši představivost – je podobné filozofickému, ale spíše ho doplňuje, než aby s ním soupeřilo. Tematická vize v literárním díle může být více či méně poutavá, nosná či závažná. Díla, která uvádějí Rowe a Gaut, taková zřejmě nejsou, ale doslovná nepravdivost je jejich nejmenší vadou (stejně jako z tohoto důvodu není chybná *Hekabe*). A jak již bylo řečeno, nelze vynést literární soud bez konkrétního díla.

To, na čem v rámci literární tradice nakonec záleží, nejsou totiž samotná témata – důvěrně známá a neustále znovu zpracovávaná –, ale jejich vztah k zobrazovaným jednotlivostem. Existují jiné kvality než pravda, podle nichž hodnotíme konkrétní literární vizi: její koherence, komplexita a jednoduchost nebo bohatství jejího imaginativního děje. Řečeno pomocí Beardsleyho výčtu (1981: 429), mohou být myšlenky, kterými se dílo zabývá, „okouzlující, velkolepé, působivé, nezáživné, malicherné, impozantní, neomalené, dramatické [či] pozoruhodné“. Tyto kvality jsou pro literární soudy daleko podstatnější než pravdivost.

Přeložil Ota Gál

Použitá literatura

- Aristotelés (2008) *Poetika*. Praha: Olkoymenh.
- Beardsley, Monroe C. (1981) *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett.
- Beebe, Maurice (1975) „The Three Motives of Raskolnikov: A Reinterpretation of *Crime and Punishment*“, v George Gibian (ed.), *Crime and Punishment*. New York: W. W. Norton & Co.
- Brooks, Cleanth (1967) *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Brooks, Cleanth (1968) *The Well-Wrought Urn*. London: Methuen.
- Carroll, Noël (2002) „The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60: 3–26.
- Collingwood, Robin G. (1938) *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Currie, Gregory (1995) „Review of *Truth, Fiction, and Literature*“, *Mind* 104: 911–913.
- Day Lewis, Cecil (1947) *The Poetic Image*. New York: Oxford University Press.
- Dostojevskij, Fjodor Michajlovič (1966 [1866]) *Zločin a trest*. Praha: Svět sovětů.
- Falck, Colin (1989) *Myth, Truth and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaut, Berys (2003) „Art and Knowledge“, v Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Gombrich, Ernst Hans (1985 [1960]) *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon.
- Goodman, Nelson (2007 [1968]) *Jazyky umění*. Praha: Academia.
- Graham, Gordon (2000 [1997]) *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal.