



Borges, James a Proust mezi *Krabicemi Brillo*. K místě literatury ve filozofii umění Arthura C. Danta

Šárka Lojdová

s.lojdova@seznam.cz

SYNOPSIS

Borges, James, and Proust among the *Brillo Boxes*: On the Place of Literature in Arthur Danto's Philosophy of Art

This paper focuses on Arthur Danto's approach to literature. One of the leading philosophers of art in the analytical philosophical tradition, Danto published on art ontology, defining art and art historicity as well as serving as an art critic for the magazine *The Nation* in the late phase of his career. The essence of Danto's philosophy thus lies in the visual arts, and it seems he was not interested in literature from a philosophical point of view. However, following Garry L. Hagberg, I show that Danto was not only a keen reader but also reflected on literature, its specificity, and its role. In the first part of the paper, I scrutinize what — in Danto's view — is a literary work of art, and I compare his position to the view of New Criticism. In the second part, I explore the often neglected dimension of Danto's philosophy of art, i.e., the spectator's emotional response to an artwork. I argue that Danto draws on works of literature to illustrate the nature of this response for the reason that they provide the basis for a deeper understanding in this context.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Analytická estetika; Arthur C. Danto; emocionální reakce publika; ontologie literárního díla / analytical aesthetics; Arthur C. Danto; emotional response; ontology of a literary work.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2024.1.5>

ÚVOD

Arthur C. Danto patřil k předním autorům hlásícím se k tradici angloamerické filozofie. V pozdní fázi své kariéry působil jako kritik výtvarného umění pro časopis *The Nation*, a zdá se tudíž, jako by se literatura nacházela mimo oblast jeho odborného zájmu. Současný americký filozof Garry L. Hagberg však uvozuje svou esej o Dantově recepci tvorby spisovatele Henryho Jamese následujícími slovy: „Kvůli tomu, že Arthur Danto tak proslul živoucími texty o vizuálním umění, bychom neměli přehlížet jeho hluboký zájem o literaturu a psaní, to, jak vnímal jejich úlohu v životě člověka a jak se jeho zájem o literaturu prolíná s jeho vlastním psaním o vizuálním umění“



(Hagberg 2022, s. 199). Hagbergův text je vystaven kolem Dantova předpokladu, že prostřednictvím četby beletrie lze nahlížet vlastní život z odlišné perspektivy (tamtéž), a tento předpoklad dokresluje analýzou vybraných pasáží z Jamese, které Danto ve svých filozofických textech a uměleckých kritikách citoval. Hagbergova slova mají dle mého názoru obecnější platnost, pregnantně vystihují, proč je Dantův vztah k literatuře v současném bádání stále poněkud opomíjen,¹ a naznačují, že bližší zkoumání Dantova vnímání literatury může prohloubit nejen prožitek z Dantova psaní o vizuálním umění, ale i vzhled do jeho filozofie umění.

V první části této studie se zaměřím na Dantovo chápání toho, co je vůbec literatura v širším kontextu jeho snah o diferenciaci uměleckých děl a obyčejných věcí. Ve druhé části se soustředím na často opomíjený rozměr Dantovy filozofie umění, totiž na emocionální rozměr recepcce umění. Tato studie má za cíl odhalit, že tento rozměr Danto ilustruje především právě pomocí příkladů z oblasti literatury, které se ukazují pro objasnění prožitku z umění jako vhodnější než příklady z jiných uměleckých druhů.

CO JE PRO DANTA LITERATURA?

Literatuře a problematice psaní věnoval Danto několik samostatných studií. Jedná se o eseje *Filozofie jako literatura / filozofie a literatura / filozofie literatury* (Danto 2005b, s. 135–161), *Filozofující literatura* (Danto 2005a, s. 163–186) a *Vlastním hlasem: Filozofické psaní a současná situace* (Danto 1999b, s. 227–246). Jak tento výčet napovídá, Danto vztahoval literaturu především k filozofii, soustředil se na postihnutí rozdílů mezi oběma disciplínami, přičemž — vzhledem ke svému profesnímu zaměření — věnoval více prostoru a pozornosti filozofickému psaní než vymezení toho, co je literatura.

Na otázku, jak Danto literaturu chápe, tak nelze odpovědět bez zohlednění širšího kontextu jeho filozofie umění, především pak argumentace ohledně ontologie a definování umění. Danto dlouhodobě usiloval o nalezení plauzibilní definice, která by byla s to odlišit umělecká díla od obyčejných věcí, třebaže mohou vypadat úplně stejně.² Pokud jde o termín „literatura“, do třídy literárních děl obecně řadíme jak uměleckou literaturu (romány, poezii, povídky atp.), tak literaturu neuměleckou (literaturu faktu, memoáry a další), a tudíž distinkce mezi uměním a neuměním kategorií literatury protíná napříč. Danto se tomuto předělu nevěnuje explicitně v tom smyslu, že by jednotlivé literární žánry a útvary rigidně označoval za umění a neumění, vědomí této hranice je však z Dantovy argumentace patrné. V textech věno-

1 Důležitou výjimku v tomto ohledu představuje antologie textů *A Companion to Arthur C. Danto* editovaná Jonathanem Gilmorem a Lydií Goehrovou. Kromě již citované studie Garryho L. Hagberga se v tomto výboru objevují další dva texty, které se s Dantovým specifickým vztahem k literatuře vyrovnávají. Rachel Eisendrathová se zaměřuje na Dantovy odkazy k Williamu Shakespeareovi (Eisendrath 2022, s. 190–198) a Richard Eldridge se snaží poskytnout plastičtější obraz Dantova chápání literatury jakožto umělecké disciplíny oproti filozofii, jejímž médiem je rovněž jazyk (Eldridge 2022, s. 207–215).

2 Otázku po definici umění nastoluje Danto v knize *Transfigurace běžného*, definiční podmínky vyjadřuje až v publikaci *Po konci umění* (Danto 1981; 2021).



vaných ontologií umění pracuje s pojmy „román“ či „povídka“, přičemž je programově srovnává s texty, jež uměním nejsou.

LITERATURA A NEROZLIŠITELNOST

Hagberg v pasáži citované na úvod poukázal i na skutečnost, že Dantův zájem o literaturu zastínilo jeho texty o vizuálním umění. Připomenuli-li Dantovy ústřední teze, opírají se o rozmanitá výtvarná díla. V dnes již klasickém článku *Svět umění* vystupuje postava nepoučeného diváka Tvrdočina, který není schopen pochopit, proč jsou Rauschenbergova a Oldenburgova postel uměleckými díly, a ne obyčejnými postelemi, když vypadají v podstatě stejně (Danto 2010). Knihu *Transfigurace běžného* otevírá myšlenkový experiment, kdy si máme představit osm stejně vypadajících červeným pigmentem pokrytých čtvercových pláten (Danto 1981, s. 1). A v neposlední řadě, konec umění, jak Danto prohlašoval, nastal v okamžiku, kdy umělci formulovali otázku po podstatě umění — stalo se tak s pop artem, který programově duplikoval obyčejné věci (Danto 1984).

Danto vycházel v analýze těchto příkladů z takzvané metody nerozlišitelnosti.³ Její chápání koření v obecnějším metafyzickém problému identity nerozlišitelných, jenž má historicky svůj původ v *Rozpravě o metafyzice* německého myslitele Gottfrieda Wilhelma Leibnize (1958, s. 18). Princip identity nerozlišitelných lze vyjádřit následujícím pravidlem: v případě, že mají dvě entity x a y zcela stejné vlastnosti, v tom smyslu, že každý predikát platící pro x platí rovněž pro y , tak se nejedná o entity dvě, ale entitu jedinou (Andina 2011, s. 75). Na základě tohoto pravidla lze nejen identifikovat určitou věc jakožto entitu určitého druhu, ale také diferencovat mezi entitami různými. Jestliže klasifikace x a y jakožto jediné entity vyžaduje, aby x a y sdílely veškeré vlastnosti, znamená to také, že pokud nějaký predikát platící pro x pro y neplatí, jedná se o entity rozdílné. Danto k tomuto pravidlu přistupoval poměrně osobitým způsobem a učinil z něj metodologické východisko vlastní filozofie.

Kdykoli se snažil v ontologii či epistemologii uchopit nějaký fenomén,⁴ vyzýval čtenáře, aby si představili pár či skupinu nerozlišitelných předmětů. V rámci explikace se nejprve soustředil na to, co je daným předmětům společné, čímž zároveň vymezil oblast, kde se diferencující vlastnosti nenachází. Jinými slovy řečeno, třebaže Danto pracuje s pojmem nerozlišitelnost, je přesvědčen, že máme co do činění se zásadně rozdílnými entitami.

Než přistoupím k otázce vztahu metody nerozlišitelných a literatury, krátce se zastavím u Dantova pojetí percepce, jelikož o nerozlišitelnosti uvažoval především jakožto o nerozlišitelnosti percepční. Danto navazoval na dobové úvahy o modularitě mysli, které předpokládaly, že lze smyslové vnímání oddělit od komplexnějších kognitivních a interpretačních procesů (Danto 2001). Nepopíral, že se smyslové vnímání

³ K detailnějšímu výkladu Dantova chápání nerozlišitelnosti jakožto metodologického východiska včetně nástinu kritiky viz Lojdová 2022.

⁴ Badatelky a badatelé se v současnosti shodují, že zájem o princip nerozlišitelnosti prostupuje celým Dantovým dílem, a že se tudíž jedná spolu se zájmem o fenomén reprezentace o základní stavební kámen jeho filozofie; viz Goehrová 2021; Rollins 2012; Maes 2017.



pojí se základními operacemi třídění, které nám umožňují identifikovat například předměty v zorném poli. Trval však na tom, že schopnost tyto vjemy dále kontextualizovat představuje samostatnou, na percepci nezávislou operaci. Ačkoli je tento přístup v současnosti považován za zastaralý, pro potřeby tohoto textu nepovažuji za nezbytné jej rozporovat.⁵ Určité jeho nedostatky se však v konfrontaci s literaturou odhalují.

Máme-li rozhodnout o identitě dvou textů, z nichž jeden může, a nemusí být uměleckým dílem a druhý je obyčejnou věcí, je nezbytné zapojit více než smysly. Pouhý pohled na stránku je nic neříkající — texty musíme totiž přečíst. Identitu textu nezajišťuje použitý font a celková grafická úprava, ale řazení slov ve větách, odstavcích, kapitolách, v celku textu. Navíc například drobnou chybu v sazbě či přehlédnutý překlep nepovažujeme za něco, co by daný výtisk jakožto exemplář určitého díla (textu) diskvalifikovalo. Literární díla je do Dantova schématu třeba vtěsnat „násilněji“ než jiné umělecké druhy, již zmíněná výtvarná díla — například Duchampův *Sušák na lahve* a sušák na lahve, který je pouze stojanem určeným k okapávání použitého skla.

I to může být důvodem, proč se příklady literárních děl, s nimiž v kontextu vymezení nerozlišitelnosti Danto pracuje, jeví méně přesvědčivé než díla ze sféry vizuálních umění. Danto nám totiž neposkytuje příklady konkrétních uměleckých děl, jako je tomu s dvojicí *Krabice Brillo* — krabice Brillo, ale myšlenkové experimenty z reálných uměleckých děl vycházející.⁶

V kapitole Umělecká díla a pouhé reprezentace z knihy *Transfigurace běžného* usiluje Danto o odlišení třídy uměleckých děl od obyčejných, tj. neuměleckých reprezentací (Danto 1981, s. 136–164). Pojem reprezentace pak vymezuje velmi široce tak, aby zahrnoval veškeré texty včetně historických prací, vědeckých teorií, filozofických a náboženských traktátů, novinových článků, ale i poznámek, které si píšeme mimoděk na okraj papíru, deníkových zápisů atd., ale také reprezentace vizuální, jako jsou například grafy. Já se zaměřím na ty Dantovy myšlenkové experimenty, v nichž figuruje umělecká literatura.

Prvním tímto případem je úvaha nad románem *Chladnokrevně* Trumana Capoteho, motivovaná snahou nalézt dva literární útvary mající stejný obsah a ideálně i další atributy, přičemž je však jeden obyčejnou věcí a druhý uměleckým dílem. Danto charakterizuje *Chladnokrevně* jako první nebeletristický román, a označuje ho za filozofické dílo, jelikož se Capoteho postup ve srovnání s „běžným“ spisovatelem zásadně lišil. Postavy, zápletky a situace totiž nalezl ve forenzních zprávách a novinových člancích pojednávajících o vraždě, jež se skutečně udála v padesátých letech 20. století ve Spojených státech (tamtéž, s. 144–145). Přesto se *Chladnokrevně* čte a má číst jako román.

Ačkoli by si bylo možné představit slovo od slova stejný text, z něhož sestává román *Chladnokrevně*, dokonce i dílo se stejným názvem, které by bylo v souladu s principem nerozlišitelnosti obyčejnou věcí, tj. literaturou faktu, Danto tak překvapivě

5 Ke kritice viz Davies 2001; Nanay 2015.

6 Dantův přístup k ontologii literatury napadá i Richard Tilghman, který argumentuje, že Danto v *Transfiguraci* neposkytuje žádné přesvědčivé příklady dvou stejně vypadajících textů, které by byly různými uměleckými díly. Ve své kritice se soustředí především na příklad Borgesova Menarda (Tilghman 1982). K Borgesovi viz dále.



nečiní. Namísto toho přichází s fiktivním umělcem vystupujícím pod iniciálou M., který Capoteho románem opovrhoval a snažil se vytvořit mnohem revolučnější dílo. Jeho opovržení vyvěralo ze skutečnosti, že Capote nedokázal dovést svůj nápad do důsledků: namísto toho, aby použil skutečnou forenzní zprávu, tak jak je, sklouzl k tradiční formě románu (tamtéž, s. 145). Proto se M. rozhodl napsat „povídku“ o člověku, který zabil několik lidí a pak vzal život i sám sobě, a zpracovat ji ve formě novinové reportáže, a to co do výstavby textu i jeho grafické úpravy (povídka imituje parametry textů otištěných v novinách včetně např. data). K takto načrtnutému příkladu lze pak snadno nalézt protějšek ve sféře neumění. Je jím skutečná zpráva reportéra regionální divize deníku *Newsday* (tamtéž).

Druhý příklad nachází Danto ve skutečně existujícím uměleckém textu, ve známé povídce Jorgeho Luise Borgese *Autor Quijota Pierre Menard* (Borges 1989).⁷ Je však třeba upozornit na dvě skutečnosti: zaprvé, oproti příkladu dvojice povídka — novinová reportáž ilustruje Danto na příkladu Pierra Menarda a Cervantese rozdíl nikoli mezi uměleckým dílem a obyčejnou věcí, ale rozdíl mezi dvěma uměleckými díly či přesněji jejich fragmenty, které se vyznačují — třebaže jsou slovo od slova totožné — rozdílnými žánrovými a stylovými charakteristikami. Zadruhé je třeba nenechat se svést Dantovou interpretací a mít na paměti, že je Pierre Menard literární postavou, a tudíž nemohl svého *Dona Quijota* nikdy reálně napsat. Borges pouze přemítal o hypotetické existenci těchto fragmentů. Danto si tudíž situaci upravuje, aby vyhovovala jeho argumentaci, a Borgesův myšlenkový experiment proměňuje ve svůj vlastní (Danto 1981, s. 34).

Navzdory tomu, že Danto Borgesovo nakládání s fragmenty Menarda a Cervantese interpretuje svévolně, má Borgesovo uvažování o nerozlišitelnosti pro Dantovo zkoumání netriviální význam, neboť lze jeho povídku číst jako protipříklad k pravidlu identity nerozlišitelných. Ačkoli se zdá, že mají fragmenty děl *a* a *b* tytéž vlastnosti, a tudíž by se mělo jednat o dílo jediné, dokazuje Borges, že tomu tak není.⁸ A v tomto tkví podle Danta filozofická působivost Borgese: „Filozofický účinek Borgesovy povídky spočívá v tom, že nás nutí odvrátit oči od povrchů věcí a ptát se, kde, když ne na povrchu, rozdíly mezi dvěma různými díly hledat“ (Danto 1981, s. 35). Řečeno jinak, v identifikaci textu jakožto literárního díla musíme od fyzického textu odhlédnout a zaměřit se na širší kontext a okolnosti, vzniku daného díla, případně obyčejného předmětu:

7 Borgesova povídka *Autor Quijota Pierre Menard* vyvolala v oblasti filozofie umění (literatury) a literární teorie značný rozruch. Lze na ní totiž explikovat řadu otázek, které jsou pro tyto disciplíny stěžejní, především pak otázku po identitě uměleckého díla, respektive po vztahu mezi textem a jeho různými instancemi či zápisy. Zajímavá je i skutečnost, že se Menardovi věnovali filozofové také v Česku. Komplexní pohled na „případ Menard“ přináší sborník *Text a dílo: případ Menard* (Císař — Kořátko 2004). K Dantově analýze Menarda srov. Císař 2015; Hříbek 2004.

8 Dantova klasifikace dvojice Cervantes — Menard jakožto dvou rozdílných děl nepředstavuje jedinou interpretační možnost. Existují názory, že se identita díla odvíjí výlučně od vlastností textu, jež umožňuje Menardovy fragmenty se Cervantesovým dílem ztotožnit; viz Goodman — Elginová 2017, s. 85.

umělecká díla spoluutváří jejich místo v dějinách literatury i jejich vztah k jejich autorům, což často popírají kritici, kteří nás nutí zaměřit se na dílo samotné. Borgesův příspěvek k ontologii umění je obrovský: právě zmíněné faktory [tj. autorství a umístění v dějinách literatury] nemůžete uzávorkovat, jelikož takřkajíc prostupují do podstaty díla (tamtéž, s. 35–36).

Podle Dantova názoru je klíčové zohlednit i ty charakteristiky umění, které se intuitivně jeví jako dílu vnější, tj. společensko-historický kontext, širší rámec tvorby autora daného díla a především, jak Danto celoživotně zdůrazňoval, rovinu *aboutness*, to, o čem dané dílo je (Danto 2021).

Právě tyto aspekty jsou zásadní pro Dantovo pojetí interpretace, jež je v jeho filozofickém systému korelátom obsahu uměleckého díla. Interpretaci Danto vymezuje zcela konkrétním způsobem, který akcentuje konstitutivní úlohu interpretace v transfiguraci předmětu v umělecké dílo. Interpretace pro Danta není výkonem kritika ani detailní analýzou textu, ale procesem, v jehož rámci vnímatel propojuje s přihlídnutím ke kontextuálním vlastnostem obsah díla a jeho matérii. Adekvátní interpretace je pak taková, která se co nejvíce přibližuje interpretaci autora či autorky díla (Danto 2005c, s. 44).

Aby mohla definice obstát, musí si nárokovat obecnou platnost a být schopna objasnit veškerá umělecká díla bez ohledu na jejich umělecký druh či žánr. Jak jsem již předestřela v úvodu, nachází se Dantovy poznámky o literárních dílech mimo hlavní interpretační proud jeho filozofie. Snaha vynést Dantovy postřehy o literatuře na světlo vyvolává otázku po srovnání Dantovy pozice s tím, jak na literaturu nahlížela soudobá literární teorie a kritika. Na následujících stranách tak budu místy Dantovy názory kontrastovat s východisky, s nimiž pracovala nová kritika. Zaměření konkrétně na novou kritiku je dáno historickými důvody, kdy se nová kritika formovala v době, kdy Danto studoval a začal se profesně věnovat filozofii, a také vlivem tohoto hnutí v anglosaském světě, jehož byl Danto nepochybně součástí.

René Wellek a Cleanth Brooks shodně konstatují, že ačkoli hovoříme o nové kritice jako o svébytném názorovém proudu, mělo toto neformální uskupení k homogenitě velmi daleko (Wellek 1978; Brooks 1979). Tato názorová pluralita či roztržštěnost se ukáže i ve srovnání s Dantovým přístupem — k myšlenkám některých autorů nové kritiky měl Danto poměrně blízko, s jinými, jak dále ukážu, se jeho filozofické předpoklady zásadně rozcházely. Ačkoli však Danto četl přinejmenším některé základní texty nové kritiky, není podle mého názoru možné konstatovat, že by se vůči ní programově vymezoval a vedl s ní otevřenou a záměrnou polemiku. Dantova koncepce vycházela z analytické filozofie a existovala izolovaně od literární teorie a kritiky.

Pro Dantovu filozofii umění byla zásadní role socio-historického kontextu, širšího rámce tvorby autora, název díla i záměr tvůrce. Adekvátní interpretace díla se podle Dantova názoru blíží té interpretaci, již pro dané dílo umělec zamýšlel. Dantův přístup lze charakterizovat jako kontextuálně-intencionální, což se vylučuje s představou adekvátní interpretace literárního díla, již prosazovala nová kritika. Zvažme na okamžik dnes již klasický esej Williama K. Wimsatta a Monroea C. Beardsleyho *Intencionální klam*, v němž autoři brojí proti představě, že jsou intence autora pro interpretaci a kritiku jeho nebo jejího díla relevantní. Záměr pak vymezují jako „úmysl či plán zrozený v autorově mysli. Má evidentně blízko k autorově přístupu k vlast-





nímu dílu, k tomu, jak se cítil, k tomu, co ho k psaní vlastně přimělo“ (Wimsatt — Beardsley 2004, s. 151). Jiný představitel nové kritiky, již zmíněný Brooks, k tématu intence autora podotýká, že důležitý je pouze ten záměr nebo ta jeho část, která se otiskla do příslušného díla, a lze ji z něj tedy vyvodit (Brooks 1951, s. 75). Třebaže je pro Danta záměr autora zcela stěžejní, což se znovu potvrdí níže v pasáži o emocionálním působení díla, není jeho pojetí tak vzdálené té intenci, již považuje Brooks za přijatelnou. Pro Danta není důležité, jak se — použiji-li slova Wimsatta a Beardsleyho — autor při psaní díla cítil, ani to, jaké zastával občanské postoje, ale to, o čem má podle jeho názoru dílo být, jaké interpretace jsou přípustné a jaké již nikoli, přičemž vodítka k této interpretaci nalezneme v díle samotném a – zde se odhaluje zásadní rozdíl oproti Brooksovi — v širším kontextu, jenž je dán historickými a sociokulturními okolnostmi vzniku díla.

Danto zavedl pojem interpretace v souvislosti s uměním výtvarným a rozvíjel jej především z hlediska ontologie umění jakožto zvláštní třídy předmětů. Interpretace je v Dantově systému propojena s takzvaným „je umělecké identifikace“ (Danto 2010, s. 102). Tento význam slovesa být popisuje specifický typ zástupnosti. Zatímco v reálném životě se za běžných okolností, tedy pokud nám někdo nelže či se jednoduše nemýlí, můžeme spolehnout, že sloveso „je“ skutečně něco identifikuje, například že věta „Arthur Danto byl analytický filozof“ opravdu znamená, že se Danto věnoval tomuto typu filozofie, v umění máme co do činění s jiným typem vztahu. V uměleckém díle může být bílá skvrna Ikaros, totiž tato skvrna bílého pigmentu může v obraze — zohledníme-li jeho název — neproblematicky označovat Ikaru (tamtéž). K adekvátní interpretaci díla lze podle Danta dospět pouze na základě uměleckých identifikací a opačně, umělecké identifikace vyžadují, abychom znali kontext díla. Ačkoli Danto interpretaci objasňuje hlavně na příkladech z umění výtvarného, předpokládá, že propojení je umělecké identifikace a interpretace funguje i v jiných uměleckých druzích včetně literatury.

V reakci na kritiku pojmu interpretace z literárněvědných pozic Danto rozlišuje mezi dvěma typy interpretace: hloubkovou a povrchovou (Danto 2007, s. 29). Povrchová interpretace je jím preferovaný způsob analýzy literárního díla založený na uměleckých identifikacích, jehož garantem je umělec, v našem případě spisovatel nebo spisovatelka. Hloubková interpretace podle Danta předpokládá, že je literární dílo symptom něčeho, co se nachází mimo dílo samé, typicky vnitřního světa autora. Ačkoli Danto hloubkovou interpretaci neztrácuje — jako by ji odmítli proponenti nové kritiky — a konstatuje, že může v některých případech přinést pozoruhodné poznatky, nejedná se o typ interpretace, který by byl pro nakládání s literárními a obecně uměleckými díly nezbytný. Pro četbu je zásadní interpretace povrchová. Interpretací se však Dantovy úvahy o recepci umění nevyčerpávají.

DANTOVO CHÁPÁNÍ RECEPTY UMĚLECKÝCH A LITERÁRNÍCH DĚL

Danto se znepokojením sledoval snahy klasifikovat filozofické texty jakožto texty literární, neboť filozofie historicky usilovala o osvojení si vědeckých metod či — převedeno do současnějšího pojmosloví — osvojení si metod akademické práce a formy odborného článku (Danto 2005b, s. 136–137). Třebaže není Danto k publikačním prak-



tikám akademického prostředí nekritický, v jádru jeho vymezování se vůči směřování literatury a filozofie se nenacházejí obavy z možných důsledků pro hodnocení publikačního výkonu, ale skutečnost, že se literatura a filozofie odlišně staví k pravdě a pravdivosti. Ačkoli čtenáři pravděpodobně vytane na mysli rozdíl mezi faktem a fikcí, Danto odmítá, že by byla tato distinkce pro určení specifčnosti filozofie na jedné straně a literatury na straně druhé vůbec relevantní (Danto 2005a, s. 174–175).

Rozdíl mezi filozofií a literaturou spočívá v tom, že každá z těchto disciplín uchopuje vztah univerzálnosti a pravdivosti odlišně. Podle Danta „filozofie chce být více než univerzální, neboť vyžaduje také nutnost: chce být pravdivá pro všechny možné světy“ (Danto 2005b, s. 154). Prostřednictvím této formulace usiluje Danto o odlišení filozofie od dějepisectví, potažmo přírodních věd, o pravdivosti jejichž výsledků lze uvažovat pouze ve vztahu k aktuálnímu světu a konkrétnímu řešenému problému.

Literatura nevyžaduje pravdivost pro veškeré možné světy, přesto se s ní pojí jistá forma univerzálnosti: neomezuje se na jedno konkrétní faktum jako historie a věda, ale specifickým způsobem se vztahuje — univerzálně — ke čtenáři, který dílo zkouší. Danto dokonce konstatuje, že je literatura o čtenářkách a čtenářích (tamtéž). Toto vyjádření se bez obsáhlejšího vysvětlení jeví velmi abstraktně. Literární dílo se pochopitelně nepřepisuje s ohledem na člověka, který ho právě čte. Čtenář je nicméně důležitým činitelem, bez něhož by dílo zůstalo neúplné:

každé dílo je o „já“, které text čte a identifikuje se nikoli s implikovaným čtenářem, na něhož se obrací implikovaný vypravěč, ale s aktuálním subjektem textu, a to tak, že se každé dílo stává každému čtenáři metaforou — může tomu být dokonce tak, že je tato metafora společná nám všem (tamtéž, s. 155).

Danto má na mysli nejen, že se v metaforickém smyslu slova stáváme literárními postavami — Leopoldem Bloomem, Annou Kareninou, Achillem nebo kýmkoli jiným, ale také že tyto postavy „ožívají“ pouze v procesu četby, jelikož dílo „nachází svůj subjekt, pouze když je čteno“ (tamtéž). V tomto rámci je třeba chápat i onu univerzálnost. Literární dílo je univerzální v tom smyslu, že se literární postavou metaforicky stává každý čtenář či čtenářka. Neexistují zde žádná omezení, snad jen ta spojená se schopností porozumět psanému textu. Dantem popisovaný metaforický vztah mezi čtenářem a dílem, respektive literární postavou, je v principu přístupný všem, třebaže pojednává o zcela konkrétních událostech.

V této pasáži se objevuje pojem metafory, který zůstal doposud nevysvětlen. Tento pojem považují nicméně za klíčový nejen pro porozumění Dantovým poznámkám o procesu čtení, ale také, a především, jeho přístupu k emocionálnímu působení umění obecně. Již v *Transfiguraci* prohlašoval, že je námi umění s to pohnout, a připodobňoval recepci umění k poslechu řeči a uměleckou tvorbu k výkonu řečníka a k působení metafory. Podle Dantova názoru vykazují pojmy rétorika (či přesněji sylogismus v ní používaný), metafora, exprese a styl strukturu, která se zásadním způsobem podobá struktuře uměleckého díla. Tato struktura je ze své podstaty neúplná, tj. obsahuje v sobě mezeru (či jí jako v případě entymematického sylogismu chybí premisa nebo závěr; Danto 1981, s. 170) a vyzývá příjemce k tomu, aby chybějící prvek doplnil (tamtéž). Recipient nemá v doplňování naprostou svobodu, ale řídí se kontextem díla, což zaručuje, aby dílo nekonstituoval zcela svévolně. Danto proces



doplňování chybějícího prvku charakterizuje jako rozumovou operaci — jedná se o vyvození určitého závěru, k němuž jsme s to dospět všichni na základě vodítek v díle obsažených. Z tohoto důvodu si může dovolit tvrdit, že se literární dílo stává čtenáři metaforou, že se jedná o metaforu, jež je (nebo přinejmenším být může) společná nám všem. Jinými slovy, pro Danta není metafora řečová figura, pro niž je podstatná vnější podobnost s nějakým předmětem, ale abstraktnější entita s nedourčenou strukturou, která dokáže svého příjemce vtáhnout, přimět ho chybějící prvek doplnit, přičemž tento proces doplnění doprovází emocionální reakce.

Důraz, jaký Danto klade na emocionální reakci vnímatele, vystupuje nejzřetelněji do popředí v souvislosti s jeho vymezením činnosti rétora: „řečníkem se může nazývat pouze tehdy, když vás přiměje, abyste *danou emoci cítili*, a ne když vám jednoduše řekne, co cítit máte“ (tamtéž, s. 169). Těmito slovy Danto vyjadřuje, že řeč (a analogicky tomu umělecké dílo) zapojuje mysl posluchače tak, že se proměňuje jeho emocionální nastavení. Nestačí jen, že chápeme, co se děje, a že hodnotíme příslušnou událost například jako veselou nebo smutnou, radost či smutek musíme bezprostředně pociťovat. Jakkoli je doplňování chybějících prvků v díle podle Danta racionální záležitostí, zásadní je, abychom pociťovali emoci, která je v souladu se záměrem umělce pro dané dílo adekvátní. Jak je něco takového možné?

Odpověď na tuto otázku je třeba hledat, jak již bylo naznačeno, v konstituci uměleckého díla, v jeho neúplné struktuře, ale také na straně recipienta, v Dantově představě o ustrojení lidské mysli. Danto byl totiž přesvědčen, že je lidskou myslí možné prostřednictvím adekvátních prostředků — mezi něž řadí právě, a především, umělecká díla a metafory — manipulovat (Danto 1992, s. 78). Kdyby byla lidská mysl stabilní, nešlo by jí nijak pohnout, a tudíž by v nás umění nebylo schopno žádnou emocionální reakci vyvolat.

V knize *Zneužití krásy* Danto emocionální rozměr recepce umění zpřesňuje pomocí pojmů modulace a modulátorů (Danto 2003, s. 121). Ačkoli Danto modulátory nedefinuje, lze je prostřednictvím jejich funkce charakterizovat jakožto prostředky pojící se s formálním ustrojením díla, které mají proměnit postoj diváka k obsahu díla (tamtéž, s. 111). Příklady modulátorů nachází Danto v kategorii estetických vlastností. Opírá se především o krásu, způsob výkladu nicméně naznačuje, že je třeba princip modulace chápat širěji, jakožto kombinaci různých formálních prvků, z nichž dílo sestává. Tyto prvky volí umělec právě za účelem toho, aby přiměl diváka nahlížet — a uvidět — obsah díla, potažmo dílo jako celek, v určitém konkrétním světle. Danto modulátory vymezuje v přímé souvislosti pouze s výtvarným uměním, jejich funkci v literatuře lze nicméně dovodit, a jeví se dokonce přístupnější než v jiných uměleckých druzích, což je dáno povahou média literatury. Literatura pracuje se slovy, přičemž volba konkrétních slov a slovních spojení, jejich posloupnost, členění textu atp. je vždy záležitostí tvůrce: autor volí konkrétní slovo s jasným záměrem na čtenáře určitým způsobem zapůsobit, vyvolat v něm konkrétní emoce. Volba vulgarismu, slova, které je zatíženo mnoha konotacemi, nebo zdrobněliny na úkor neutrálního termínu, není nevinná, ale předpokládá, že se k danému slovu bude čtenář vztahovat způsobem, který se k těmto výrazům kulturně pojí.

Dantovo zdůrazňování emocionálního působení umění se v jednom momentu protíná i s uměleckou kritikou, konkrétně s hodnocením kvality uměleckého díla. Jestliže nás umělecké dílo přiměje přijmout perspektivu, jež pro něj jeho autorka či



autor považovali za adekvátní, jedná se podle Dantova názoru o dílo úspěšné (tamtéž, s. 107–108). Působení na recipienta jde ruku v ruce se záměrem autora. Dantova pozice tak kontrastuje nejen s kritikou, kterou Wimsatt a Beardsley vznesli proti intencionalismu, ale také s jejich argumenty přednesenými v eseji *Afektivní klam*, ve kterém prohlašovali, že soustředění se na psychologický účinek literárního díla na čtenáře nezbytně ústí v relativismus (Wimsatt — Beardsley 1949, s. 31). Navzdory tomuto důrazu na relevanci účinku díla na čtenáře se však Danto relativismu ani v nejmenším neobával, neboť adekvátní reakci dle jeho názoru zaručuje konstituce díla, jež je objektivně daná, a tudíž při zohlednění kontextuálních informací zaručuje, že na všechny čtenáře dílo zapůsobí víceméně stejně.

TRANSFORMAČNÍ SÍLA UMĚNÍ A PROŽITEK V ČETBĚ

V knize *Zneužití krásy* pracuje Danto s pojmem tzv. transformační či transformativní síly (*transformative power*) umění (Danto 2003, s. 131), jež se pojí s účinkem uměleckého díla na recipienta. Vzhledem k obecnému charakteru Dantovy teorie je třeba připomenout, že transformační sílu spojuje s uměním (a jeho esencí) obecně. Danto tento rozměr nicméně ilustruje především na literatuře a vlastních zkušenostech s četbou. Tato skutečnost je zvláště podstatná, jelikož Danto transformační sílu jakožto pojem nedefinuje, ale objasňuje jej pouze pomocí příkladů.

Podle Dantova názoru mají umělecká díla potenciál své recipienty proměnit, tj. mohou (alespoň v potencialitě) způsobit, že se staneme doslova někým jiným (tamtéž, s. 131). Jakkoli metaforicky nebo nadneseně se toto tvrzení může jevit, Danto jej míní zcela upřímně:

Můj vlastní život se proměnil četbou Prousta a Henryho Jamese, jejichž díla ze mě udělala někoho úplně jiného, než kým bych byl, kdyby se mi nedostala tato díla do rukou nebo kdybych nečetl vůbec. V Proustových románech se to hemží postavami, které svůj život nahlíží optikou maleb, povídek, melodií, architektonických děl, zahrad a esejů. Domnívám se, že se tyto postavy proměňují tím, že vidí sebe sama v kontextu těchto děl. Avšak každý má nějakou zkušenost, kdy jeho či její život změnil film, divadelní hra nebo vizuální umění. Vzpomínám si, jak jednu z hrdinek současného románu Margaret Atwoodové dohnal k slzám tisk zobrazující šťastné rolníky, kteří v Číně za vlády Mao Ce-tunga sklízeli zeleninu (tamtéž, s. 132–133).

Ačkoli se Danto se svými čtenáři dělí o vlastní zkušenost, je přesvědčen, že se jedná o typ zážitku, který je nám všem společný. Tak jako zasáhla Danta díla Prousta a Jamese, zasahují nás díla jiných autorek a autorů, což dokládají odkazy k těmto zkušenostem v literatuře a jejich popisy. Dantova obliba Prousta a Jamese objasňuje, proč k nim ve svých textech odkazuje až nápadně často.

Na jiném místě analyzuje Danto situaci z Proustova *Hledání ztraceného času* a specifikuje, v jakém ohledu postavy tohoto románu formují vlastní život uměním a šířeji (ačkoli sám Danto by tento pojem nepoužil) estetickou zkušeností. V kontextu vymezení tzv. vnitřní krásy, tj. krásy, jež je součástí objektu, odkazuje Danto k Marcelově návratu do Balbecu ze čtvrtého dílu *Hledání* a k jeho na první pohled podivné



reakci na úmrtí milované babičky.⁹ Danto Proustův popis této události charakterizuje jako věčný a možná až odosobněný, což kontrastuje s tím, jak vřele o babičce mluvil v předcházejících dílech románu (Danto 2003, s. 97). Vše se najednou změní. Danto připomíná obraz Marcela, jehož přemohl zármutek nad ztrátou babičky, a který se v hotelovém pokoji propadá do deprese. Tato jeho nálada trvá až do okamžiku, kdy se rozhodne jít na procházku a zvolí si cestu, kterou chodíval s babičkou. Následuje popis, v němž se vzpomínky na babičku prolínají s estetickým prožitkem přírodního estetična, kvetoucích jabloní, které Marcela, jak Danto zdůrazňuje, přiměly až slzám (tamtéž, s. 98). K takto intenzivnímu emocionálnímu pohnutí mohlo dojít pouze proto, že

[Marcel] tak jak jeho protějšek Swann, nahlíží svět optikou uměleckých metafor. Člověk, který nikdy nespatrił Hirošigeho tisky nebo Nanebevzetí panny Marie, v jehož životě se nevyskytují plesové róby nebo růžový satén, by jabloně nezakoušel tak jako Marcel. Přesto šlo o přírodní krásno, které mohlo vzít dech komukoli, kdo měl to štěstí jej spatřit (tamtéž).

V této pasáži Danto objasňuje, co přesně mínil tím, že se to v Proustových románech hemží postavami nahlížejíci svůj život optikou uměleckých děl, a dává nahlédnout, jak zkušenost s uměním ovlivňuje prožitek přírodního estetična. Naznačuje však, že lze krásu v přírodě spatřit i tehdy, když zkušenost s plesy a uměním nemáme. Přírodní krásno může totiž vzít dech komukoli, kdo si jej bude s to povšimnout — je dostupné nám všem, pokud jsme ochotni je vnímat.

Mohlo by se zdát, že se s touto úvahou literatury příliš vzdalujeme, jelikož v této pasáži dominuje prožitek z přírodního estetična a literatura je pouze prostředkem, jak tuto zkušenost vylíčit čtenáři. Tuto pasáž však považuji za velmi podstatnou z hlediska Dantova přístupu k literatury právě proto, že se neobrací k přírodě přímo, ale skrze literaturu. Pasáž totiž ilustruje Dantovo obecnější nakládání s literárními příklady.

Jak již bylo řečeno, Danto argumentuje, že námi umělecká díla mohou pohnout a proměnit náš náhled na svět. Třebaže tuto schopnost připisuje umění obecně, tj. veškerým uměleckým dílům bez ohledu na umělecký druh, objasňuje ji především prostřednictvím popisů těchto prožitků v literatury. V případě Marcela z *Hledání ztraceného času*, jehož dohnaly k slzám rozkvetlé stromy, máme co do činění se situací analogickou té, kterou Danto spojuje s románem Atwoodové, s obrazem hrdinky románu, kterou dokázal rozplakat — opět dohnat k slzám — tisk zobrazující rolníky. U Prousta byl spouštěčem emocionální reakce přírodní fenomén, u Atwoodové umělecké dílo, grafika, intenzivní pohnutí však pociťovaly obě postavy. Tato podobnost či paralela je z hlediska mé rekonstrukce Dantovy pozice zásadní. Jistě by bylo možné

⁹ Danto má pravděpodobně na mysli ty typy prožitků Proustových postav, které Václav Maxmilián v monografii *Rozeznání času* označuje jako prožitky krásy a štěstí, tedy prožitky estetické. Maxmilián rozlišuje jejich dvojí podobu: dojmy (*impressions*) a vzpomínkové prožitky (*réminiscence*). Dantem tematizovaná návštěva Balbecu spadá do druhé skupiny (Maxmilián 2021, s. 95–130). Maxmilián Dantem analyzovaný obraz interpretuje s ohledem na proměnu vztahu ke smrti a umírání a potřebu „odžít si“ ztrátu milované osoby (tamtéž, s. 116–117).



namítnout, že popisy estetických prožitků představují v umělecké literatuře jen zanedbatelnou kategorii, že nás spisovatelky a spisovatelé zpravují o mnohem významnějších zkušenostech, často emocionálně zabarvených, které vyvěrají z pohnutých osudů daných postav. Danto však ani netvrdí, že nám literatura zprostředkovává pouze popisy estetických zážitků a pohnutí z umění, využívá nicméně těchto popisů k podpoření vlastní teze. Skutečnost, že se o těchto momentech píše v knihách — například v románu Atwoodové — podle Danta dokládá, že se jedná o jednu ze zkušeností, která je pro nás coby lidské bytosti zcela přirozená. Může tak prohlašovat, že se dokážeme k příslušným pasážím snadno vztáhnout, ihned chápeme, co má autor na mysli, jelikož máme sami podobné zkušenosti a dokážeme si vybavit těch několik děl, která byla určující pro náš život.

Kromě již zmíněného Prousta a Jamese ovlivnily Danta i jiné texty — Danto často připomíná, jakou úlohu pro něj osobně sehrála literatura, jde-li o porozumění genderové nerovnosti, případně feminismu. O zásadních rozdílech v životních trajektoriích mužů a žen zpravily Danta osudy Anny Kareniny, a později rovněž román Doris Lessingové *Zlatý zápisník* (*The Golden Notebook*; Danto 2013, s. 40). Tyto knihy mu „ženskou zkušenost“ zprostředkovaly lépe než dobový akademický diskurz, byť jej Danto ze zpětného pohledu oceňoval (Danto 2021, s. 211–212).

Ačkoli by se mohlo zdát, že jsou tyto odkazy k dílům, která Dantovi změnila život, spíše anekdotami, jejichž cílem je text ozvláštnit, mají dle mého názoru v Dantově filozofii umění své místo. Opět totiž nastolují otázku po rozdílu mezi uměleckým dílem a obyčejnou věcí, či konkrétněji, proč na Danta intenzivněji zapůsobila díla literární než literatura akademická, ať již zastoupená publikacemi Simone de Beauvoirové *Druhé pohlaví* nebo Betty Friedanové *Feminine Mystique*. Danto, jak jsem již předestřela, rozdíl mezi povahou četby románu a odborné publikace explicitně netematizuje, naznačuje však, že se liší na rovině onoho splývání se subjektem. Při četbě *Druhé pohlaví* zůstáváme sami sebou, nejsme metaforicky ženami, o kterých de Beauvoirová píše. Řečeno jinak, odborná literatura je v Dantově uvažování obyčejnou věcí, a tudíž postrádá onu nedourčenou strukturu, která zapojuje naši mysl tak, že námi dokáže pohnout.

Vrátím-li se k Dantovu argumentu, že má umění transformační moc, totiž že je schopnost proměnit nastavení člověka obecnou charakteristikou umění, je třeba se vyrovnat s tím, že tento typ pohnutí označuje Danto zároveň za cosi ojedinělého. Fakt, že dokázal vyjmenovat několik děl, která jej zasáhla nejintenzivněji, zdá se naznačuje, že je tento typ prožitku něčím vzácným. A je-li něco vzácné, jak se může jednat o vlastnost, která se pojí s uměním jako celkem? Mezi těmito pozicemi však v Dantových úvahách není rozpor. Danto si byl vědom, že na nás různá díla působí různě a že dílo, které jednoho dožene k slzám, nechává druhého zcela chladným a naopak. Pravděpodobnost, že nás kniha, kterou máme právě na nočním stolku, zasáhne natolik, že nám zásadně změní život, je vskutku nízká.

V knize *Po konci umění* přistupuje Danto k této problematice z hlediska muzejnictví:

Myslím si, že je to možnost výše popsaných zážitků, co ospravedlňuje vytváření, péči a vystavování umění, a to dokonce i když většina lidí k těmto zážitkům nedospěje. Zkušenosti s uměním jsou nepředvídatelné. Závisejí na nějakých předcházejících stavech myslí a jedno a totéž umělecké dílo nebude na různé lidi působit stejně, a dokonce



nebude působit stejně ani na jednu a tutěž osobu při různých příležitostech. Tohle je ten důvod, proč se neustále vracíme k nejvýznamnějším dílům: ne proto, že bychom v nich pokaždé viděli něco nového, ale protože předpokládáme, že nám pomohou uvidět něco nového v nás samých (Danto 2021, s. 273).

Zážitky, k nimž v této pasáži Danto odkazuje, odpovídají těm zážitkům, jež jsem vložila v souvislosti s Proustem a Atwoodovou.¹⁰ Z Dantových formulací pak plyne, že se náš zájem o umění, fakt, že navštěvujeme nové a nové výstavy (či se vracíme do stálých expozic) a čteme nové a nové knihy (nebo se vracíme k již známým titulům), odvíjí od naší předchozí zkušenosti. V minulosti námi díla dokázala pohnout, dozvěděli jsme se o sobě v důsledku recepce umění něco důležitého, a tudíž se vidina opakovatelnosti tohoto prožití stává motorem k dalšímu a dalšímu zakoušení umění. Tento motiv se objevuje i v knize *Zneužití krásy*, kde jej Danto propojuje s transformační mocí umění. Pohrává si zde s myšlenkou, že se do galerií vydáváme právě proto, že se chceme stát někým jiným (Danto 2003, s. 131). Toužíme tak po podobném zážitku, jakého se dostalo Dantovi v důsledku četby Prousta a Jamese.

LITERATURA

- Andina, Tiziana:** *Arthur Danto: Philosopher of Pop*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2011.
- Borges, Jorge Luis:** Autor Quijota Pierre Menard, přel. Kamil Uhlíř. In *týž: Zrcadlo a maska*. Odeon, Praha 1989, s. 35–44.
- Brooks, Cleanth:** The Formalist Critics. *The Kenyon Review* 13, 1951, č. 1, s. 72–81.
- Brooks, Cleanth:** The New Criticism. *The Sewanee Review* 87, 1979, č. 4, s. 592–607.
- Capote, Truman:** *Chladnokrevně*, přel. Stanislav Mareš. Odeon, Praha 1969.
- Císař, Karel:** Autor Proměny všednosti Arthur C. Danto. In *týž: Abeceda věcí*. UMPRUM, Praha 2015, s. 79–90.
- Císař, Karel — Kořátko, Petr (eds.):** *Text a dílo: případ Menard*. Filosofía, Praha 2004.
- Danto, Arthur C.:** *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981.
- Danto, Arthur C.:** The End of Art. In: Berel Lang (ed.): *The Death of Art*. Haven Publications, New York 1984, s. 5–35.
- Danto, Arthur C.:** Metaphor and Cognition. In *týž: Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London 1992, s. 73–87.
- Danto, Arthur C.:** Indiscernibility and Perception: Reply to Joseph Margolis. *British Journal of Aesthetics* 39, 1999a, č. 4, s. 321–329.
- Danto, Arthur C.:** In Their Own Voice: Philosophical Writing and Actual Experience. In *týž: The Body/Body Problem*. University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London 1999b, s. 227–246.
- Danto, Arthur, C.:** Seeing and Showing. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, 2001, č. 1, s. 1–9.

¹⁰ Důležitost výtvarného umění zde Danto ilustruje opět skrze literaturu, respektive text. První zkušenost, již rozebírá, přejímá z románu Henryho Jamese *Zlatá mísa*: jedná se o situaci, kdy hlavní postava knihy Adam Verver navštíví se svou partnerkou muzeum v Brightonu, kde jej oslní krása sbírky damašských kachlí (Danto 2021, s. 271–272). Druhý příklad pak nachází v literatuře neumělecké, v korespondenci Johna Ruskina, jehož krása obrazu *Šalamoun a královna ze Sáby* z dílny Paola Veroneseho přiměla k rozhodnutí nepřimknout se k valdenství (tamtéž, s. 271).

- Davies, Whitney:** When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, 2001, č. 1, s. 29–38.
- Danto, Arthur C.:** *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Open Court, Chicago — La Salle, IL, 2003.
- Danto, Arthur C.:** Philosophizing Literature. In týž: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York — Chichester 2005a, s. 163–186.
- Danto, Arthur C.:** Philosophy as/and/of Literature. In týž: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York — Chichester 2005b, s. 135–161.
- Danto Arthur C.:** The Appreciation and Interpretation of Works of Art. In týž: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press, New York — Chichester 2005c, s. 23–46.
- Danto, Arthur C.:** Hloubková interpretace, přel. Alice Chocholoušková. *Aluze* 2, 2007, s. 28–37.
- Danto, Arthur C.:** Svět umění. In: Tomáš Kulka — Denis Ciporanov (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 95–111.
- Danto, Arthur C.:** Intellectual Autobiography. In: Randall E. Auxier — Lewis Edwin Hahn (eds.): *The Philosophy of Arthur C. Danto*. Open Court, Chicago — LaSalle, IL 2013, s. 3–70.
- Danto, Arthur C.:** *Po konci umění*, přel. Šárka Lojdová. Academia, Praha 2021.
- Eisendrath, Rachel:** Shakespeare and the Reception of the Commonplace. In: Jonathan Gilmore — Lydia Goehr (eds.): *A Companion to Arthur C. Danto*. Wiley Blackwell, Hoboken, NJ, 2022, s. 190–198.
- Eldridge, Richard:** Literature, Philosophy, Persona, Politics. In: Jonathan Gilmore — Lydia Goehr (eds.): *A Companion to Arthur C. Danto*. Wiley Blackwell, Hoboken, NJ, 2022, s. 207–215.
- Goehrová, Lydia:** Filozofie před koncem umění. In: Arthur C. Danto: *Po konci umění*, přel. Šárka Lojdová. Academia, Praha 2021, s. 41–46.
- Goodman, Nelson — Elginová, Catherine Z.:** *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, přel. Tomáš Kulka a kol. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2017.
- Hagberg, Garry L.:** Engaging Henry James: The Metaphorical Perspective. In: Jonathan Gilmore — Lydia Goehr (eds.): *A Companion to Arthur C. Danto*. Wiley Blackwell, Hoboken, NJ, 2022, s. 199–206.
- Hříbek, Tomáš:** Případ Menard a identita literárního díla. In: Karel Císař, Petr Koťátko (eds.): *Text a dílo: případ Menard*. Filosofía, Praha 2004, s. 135–161.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm:** *Metaphysische Abhandlung*. Felix Meiner, Hamburg 1958.
- Lojdová, Šárka:** *Zkušenostní dimenze definice umění Arthura C. Danta*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Katedra estetiky, Praha 2022.
- Maes, Hans:** The Commonplace Raised to a Higher Power. In týž: *Conversations on Art and Aesthetics*. Oxford University Press, Oxford 2017, s. 49–81.
- Maxmilián, Václav:** *Rozeznění času*. Host, Brno 2021.
- Nanay, Bence:** The History of Vision. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73, 2015, č. 3, s. 259–271.
- Rollins, Mark (ed.):** *Danto and His Critics*. 2. vyd. Wiley-Blackwell, Malden, MA — Oxford 2012.
- Tilghman, B. R.:** Danto and the Ontology of Literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40, 1982, č. 3, s. 293–299.
- Wellek, René:** The New Criticism: Pro and Contra. *Critical Inquiry* 4, 1978, č. 4, s. 611–624.
- Wimsatt, William K. — Beardsley, Monroe C.:** The Affective Fallacy. *The Sewanee Review* 57, 1949, č. 1, s. 31–55.
- Wimsatt, William K. — Beardsley, Monroe C.:** Intencionální klam, přel. Petr Onufer. *Revolver Revue* 2004, č. 55, s. 151–162.