

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Disertační práce

Problém estetických pojmů
v analytické estetice 20. století

The Problem of Aesthetic Concepts
in the 20th Century Analytic Aesthetics

Štěpán Kubalík

Katedra estetiky

Vedoucí disertační práce: **doc. Tomáš Kulka, P.hD.**

Studijní program: **Obecná teorie a dějiny umění a kultury**

Studijní obor: **Estetika**

Praha 2017

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3. 9. 2017

Podpis autora

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu práce doc. Tomáši Kulkovi, PhD. za pomoc s psaním práce a za jeho velkou trpělivost. Za cenné rady bych také rád poděkoval Jakubovi Stejskalovi. Především bych však chtěl vyjádřit vděčnost za neúnavnou podporu a mnoho podnětných diskusí Ondřeji Dadejíkovi.

Také bych chtěl poděkovat Josefu Šebkovi za korektury částí textu.

Velký dík patří celé mé rodině.

Název práce: Problém estetických pojmů v analytické estetice 20. století

Autor: Štěpán Kubalík

Katedra: Katedra estetiky

Vedoucí disertační práce: Doc. Tomáš Kulka, PhD.

Abstrakt:

Tématem disertační práce je debata o povaze estetických pojmů (výroků či soudů) v analytické estetice 20. století. Hlavní pozornost je věnována dvěma milníkům této debaty, článkům „Estetické pojmy“ Franka N. Sibleyho a „Kategorie umění“ Kendalla L. Waltona. Sibleyho analýza estetického užívání jazyka zahajující tuto debatu je interpretována jako původní formulace tradičního estetického problému antinomie vkusu (nárok estetických soudů na ospravedlnění bez jasných kritérií). Pozdější vývoj debaty ovšem vykazuje tendenci k oslabování tohoto Sibleyho vhledu, a to dvěma základními způsoby: buď jsou hledána pravidla, kterými by se estetický soud řídil, anebo je redukován na pouhé sdělení osobních preferencí bez nároku na obecnou platnost. Kognitivismus Kendalla Waltona zahajující novou etapu debaty na začátku sedmdesátých let spadá do první skupiny. Odklon od původních výsledků Sibleyho analýzy je interpretován jako přetrvávající vliv logického pozitivismu na analytickou estetiku. Práce zároveň přináší pozitivní příspěvek k problematice v podobě návrhu aplikace výsledků zkoumání metaforického užití jazyka v rámci analytické filozofie jazyka na téma estetického soudu.

Klíčová slova: estetický soud, analytická estetika, metafora, Sibley F., Walton K., Wittgenstein L.

Title: The Problem of Aesthetic Concepts in the 20th Century Analytic Aesthetic

Author: Štěpán Kubalík

Department: Katedra estetiky

Supervisor: Doc. Tomáš Kulka, PhD.

Abstract:

The main topic of the present dissertation thesis is a debate concerning the nature of aesthetic concepts (remarks or judgements) in the 20th century analytic aesthetics focusing primarily on the role of its two most influential contributions, namely Frank N. Sibley's „Aesthetic Concepts“ and Kendall L. Walton's „Categories of Art“. Sibley's groundbreaking analysis of the problem is interpreted here as an original formulation of the traditional problem of modern philosophical aesthetics, namely that of an (aesthetic) judgement claiming universal agreement while lacking any decisive general criteria. However, as soon as Sibley's paper was published two main tendencies to weaken its main insight appeared: either there has been a tendency to see aesthetic judgments as obeying some sort of rules or to interpret it as an expression of private taste preferences and pleasurable sensations. Kendall Walton's cognitivism inaugurating the later stage of the debate in the early seventies belongs to the first category. The tendency to distort the main insights of Sibley's initial analysis is interpreted as a long-lasting influence of the philosophy of logical positivism on analytic aesthetics. The thesis also presents a positive contribution to the debate proposing to apply results of semantic theories of metaphor on the problem of aesthetic judgment.

Keywords: aesthetic judgement, analytic aesthetic, metaphor, Sibley F., Walton K., Wittgenstein L.

V práci jsou použity pasáže či upravené části z těchto již publikovaných textů:

V kapitolách 2.1 „Sibley o kráse a ošklivosti“ a 3.1 „Sibley o metafoře a percepčním důkazu“

Kubalík, Štěpán. „Krása a ošklivost v estetickém souzení“. In *Krása významu*, ed. Martin Kolář, 42-51. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2013.

V kapitole 3.2.4 „Role metafor v estetickém souzení“

Dadejčík, Ondřej a Štěpán Kubalík. „Some Remarks on Descriptive and Negative Aesthetic Concepts: A Critical Note“. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 50 (2013): 206-211.

V kapitole 3.3 „Estetický soud a povaha pravidel“

Kubalík, Štěpán. „Estetická norma a problém řízení se pravidlem“. In *Umenie a esteticko jako sociálne a autonómne fakty. Aktuálnosť diela Jana Mukařovského*, eds. Michaela Pašteková a Peter Brezňan, 64-75. Bratislava: Slovenská asociácia pre estetiku, 2017.

OBSAH

0 Úvod ... 1

1 Estetické pojmy ... 5

1.1 „Estetické pojmy“ Franka Sibleyho ... 6

1.1.1 Estetické a mimoestetické ... 7

1.1.2 Sibleyho základní teze ... 15

1.1.3 Jak jsou estetické výroky možné ... 32

1.2 Důsledky Sibleyho teze ... 50

1.2.1 Kruhovost Sibleyho vymezení estetických výroků ... 52

1.2.2 Popisy a verdikty ... 61

1.2.3 Objektivita estetických soudů ... 86

1.2.4 Estetická supervenience ... 113

2 Role kategorií umění v estetickém soudu ... 138

2.1 Sibley o kráse a ošklivosti ... 139

2.2 Kontextualismus, kognitivismus a kategorie umění ... 149

2.2.1 Předmět a vliv „Kategorií umění“ ... 151

2.2.2 Co jsou kategorie umění? ... 154

2.2.3 Vliv kategorií umění na estetickou zkušenost ... 166

2.2.4 Normativita estetických soudů ... 169

2.2.5 Waltonova teze ... 175

2.2.6 Čtyři podmínky správné identifikace estetických vlastností ... 189

2.2.7 Kategorie umění a kategorie přírody ... 208

2.3 Kontextualismu, kognitivismus, formalismus, nezainteresovanost a dědictví logického pozitivismu ... 239

3 Povaha estetických soudů a teorie metafory ... 252

3.1 Sibley o metafoře a percepčním důkazu ... 253

3.2 Role metafory v estetickém souzení ... 259

3.2.1 Interakční teorie metafory ... 260

3.2.2 Expresivní zpodobňování a zakoušení aspektu ... 274

3.2.3 Hester o metafoře jako fúzi smyslovosti a pojmovosti ... 289

3.2.4 Role metafory v estetickém souzení ... 304

3.3 Estetický soud a povaha pravidel ... 310

4 Závěr ... 321

0 Úvod

Základním tématem předkládané disertační práce je problém, který provází analytickou estetiku od doby jejího vzniku a jehož nejviditelnějším vyjádřením se stala diskuse kolem článku „Estetické pojmy“ z roku 1959 britského filozofa přirozeného jazyka a estetika Franka Noela Sibleyho.¹ V debatě, kterou tato práce sleduje, se tento problém projevuje v souvislosti s otázkou specifické povahy estetických pojmů, resp. estetických soudů. Sibley publikoval svoji studii v období, kdy analytická filozofie obrátila svou pozornost na pole estetiky, a to pod silným vlivem tehdy ještě obecně přijímaného logického pozitivismu. Sibley však přichází s tezí, kterou lze uvést v soulad s empirismem logického pozitivismu jen obtížně. Estetické pojmy, či přesněji estetické užití slov, charakterizuje Sibley jako postrádající jasné normy řídící jejich uplatnění v konkrétních případech. Zároveň ovšem estetickým sporům, a tedy estetické rozpravě neupírá smysluplnost. Poukazuje na to, že každý estetický výrok si na rozdíl od zcela individuálních preferencí žádá ospravedlnění. Sibley se formulací tohoto problému přihlásil k jednomu z konstitutivních témat moderní estetické tradice, které bylo na jejím počátku artikulováno v Eseji „O standardu vkusu“ Davida Huma či v *Kritice soudnosti* Immanuela Kanta.²

V práci sleduji jednak Sibleyho vlastní pokusy tento základní vhléd prohloubit a rozpracovat do přesvědčivé teorie estetického souzení a zároveň věnuji pozornost vývoji rozsáhlé diskuse, kterou vyvolal. Její zajímavou větev představuje obhajoba

1 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, eds. John Benson, Betty Redfern a Jeremy Cox (Oxford: Clarendon Press, 2001), 1–23; původně vydáno roku 1959.

2 David Hume, „O normě vkusu“, *Aluze 5* (2002): 82-91. (původně vydáno roku 1757); Immanuel Kant, *Kritika soudnosti* (Praha: Odeon, 1975), původně vydáno roku 1790.

vlivu uměleckohistorických skutečností na estetické souzení inspirovaná studií Kendalla L. Waltona o kategoriích umění.³ Přestože je Waltonova teorie dodnes obecně a právem považována za cenný příspěvek k porozumění povaze estetického souzení, doposud chybělo jednoznačné zhodnocení její souvislosti s původním Sibleyho problémem ambivalentní povahy estetických soudů. V práci se o takové zhodnocení pokouším a věnuji se nejen analýze Waltonovy studie, ale i její recepci v rámci analytické estetiky. K nejvýznamnějším obhájcům waltonovského „kontextualismu“ jednoznačně patří environmentální estetik Allen Carlson, který svoji teorii estetického oceňování přírodního krásna vybudoval na inspiraci Waltonovou teorií.

Celá debata o estetických pojmech či estetickém souzení dosud postrádá v rámci analytické estetiky uspokojivé vyústění. V jejím vývoji lze vysledovat tendence nikoli k prohlubování porozumění Sibleyho původnímu vhledu do povahy estetických soudů, ale spíše snahu odhalit v základech estetického soudu nějaký jiný, srozumitelnější druh souzení. To mívá dvě různé podoby: jednak se setkáváme se snahou dokázat, že estetické soudy jsou vlastně jen variantou soudů poznávacích, to jest existují obecná pravidla umožňující podřadit jednotlivé případy pod obecné kategorie; anebo se jedná o pouhé projevy pocitu libosti, které nejsou závazné pro nikoho kromě mluvčího. V obou případech docházíme ale ke stejně nepřijatelnému závěru, který je v rozporu s naší evidencí: estetický soud ztrácí svébytnou povahu a není zřejmé, proč bychom měli hovořit o zvláštním typu souzení. V práci ukazuji, že snaha interpretovat estetický soud jedním z těchto dvou způsobů odpovídá empiristickému pojetí poznávací situace a vývoj debaty o estetických pojmech lze

³ Kendall Walton, „Categories of Art“, in *Marvelous Images: On Values and the Arts* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 195–219; původně vydáno roku 1970.

vykládat jako projev přetrvávajícího vlivu logického pozitivismu na analytickou estetiku.

Nezávisle na debatě o estetickém souzení byla v rámci analytické filozofie jazyka a v angloamerické literární teorii věnována značná pozornost teorii metafor. V práci ukazují, že toto zkoumání metaforického užití jazyka, byť bez ambice přispět k porozumění estetickému soudu, nabízí pojmové zdroje k lepšímu pochopení mnoha momentů, které v „sibleyovské“ debatě o estetickém souzení vyvstaly, ale nebyly uspokojivě zhodnoceny.

Labuť, všeobecně považovaná za krásného ptáka, má krk delší než zbytek těla, naopak ocas má velmi krátký. Je toto krásná proporce? Co bychom pak měli říci o pávovi, který má poměrně krátký krk, zato ocas delší než tělo a krk dohromady? Jaké existuje množství ptáků, kteří se nekonečně odlišují od každého z těchto vzorů (standards), či od jakéhokoli jiného, který bychom mohli stanovit s jejich navzájem zcela odlišnými nebo často přímo protikladnými proporcemi. A přesto mnozí z těchto ptáků jsou nanejvýš krásní. Pokud o nich uvažujeme, nenacházíme v jakékoli části nic, co by nás a priori opravňovalo říci, jací by měli být ti ostatní, či odhadovat jací jsou.

Edmund Burke

1 Estetické pojmy

Mary Mothersillová zmiňuje ve své knize *Obnovená krása* výrok jednoho ze dvou významných Sibleyho učitelů z Oxfordu, Johna Langshaw Austina, který v jednom ze svých textů vyslovil přání, aby se někdo věnoval terénní práci – ve smyslu studia užívání přirozeného jazyka – na poli estetiky, a doporučoval zapomenout na takové výrazy, jako je „krásný“, a soustředit se naopak třeba na „působný, jemný“ (*dainty*) či „zavalitý“ (*dummy*).⁴ Mothersillová tvrdí, že ví jediné o jednom filozofovi, který Austinovu výzvu vyslyšel. A tím byl Frank Sibley.

Kromě známého autora teorie řečových aktů byl dalším významným Sibleyho učitelem Gilbert Ryle, jehož proslavil jeho souboj s mýtem ducha ve stroji v knize *Pojem mysli* z roku 1949.⁵ Ryle označoval ten druh filozofie, kterému se zde věnoval, jako „logickou geografii“ pojmů přirozeného jazyka. S vlastním jazykem, tvrdil Ryle, dovedeme zacházet každý, ale úplně jinou věcí je, umět se vyznat ve vztazích mezi jednotlivými pojmy:

Mnoho lidí dokáže pomocí pojmů rozumě hovořit, ale o nich nic rozumného říci nedokáží; z praxe ví, jak s pojmy zacházet (...), ale nedokáží stanovit logická pravidla řídící jejich užívání. Jsou jako ti, kteří se vyznají ve své farnosti, ale mapu by nakreslit a ani přečíst nedokázali; a o to spíše by to nedokázali s krajem či kontinentem, na němž se jejich farnost nachází.⁶

4 Mary Mothersill, *The Beauty Restored* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984), s. 252-253.

5 Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London, New York: Routledge, 2009), původně vydáno roku 1949.

6 Tamtéž, s. lix;

Sibley se začal věnovat estetickým zkoumáním přesně v duchu tohoto pojetí *filozofie přirozeného* (či *obyčejného jazyka*).⁷ Jednou prý poznamenal, že se začal věnovat analytické estetice před všemi ostatními, ještě dříve než se o něčem takovém začalo mluvit.⁸ Ještě během svých studií v Oxfordu nashromáždil v místních knihovnách během dvou let (1948-49) rozsáhlý seznam výrazů vyskytujících se v recenzích, výměnách kritiků a uměnovědných pojednáních.⁹ Nasbírané výrazy roztřídil a zkoumal jejich vzájemné vazby. Z této práce o devět let později vznikla jeho nejznámější studie a průlomové dílo analytické estetiky, „Estetické pojmy“. Sibleyho pozorování zaznamenaná v této práci nás budou doprovázet po větší část následujícího textu.

1.1 „Estetické pojmy“ Franka Sibleyho

Článek „Estetické pojmy“ anglického filozofa přirozeného jazyka a estetika Franka Noela Sibleyho patří mezi základní texty analytické estetiky.¹⁰

7 Termín „ordinary language philosophy“ bývá v českém prostředí nejčastěji překládán jako „filozofie obyčejného jazyka“, ale zároveň o předmětu zkoumání, tj. o „ordinary language“ se střídavě hovoří jak jako o „přirozeném“, tak jako o „obyčejném“, „běžném“ či „každodenním“ jazyce nebo dokonce jako o „všednodenním jazykovém úzu“. Viz. např. Jaroslav Peregrin, *Kapitoly z analytické filozofie* (Praha: Filosofia, 2005), zejména kapitola „Jak děláme věci slovy“: Ryle, Austin a spol.“, či úvod Jiřího Pechara k překladu Austinovy knihy *How to Do Things with Words*, viz John L. Austin, *Jak udělat něco slovy* (Praha: Filosofia, 2000). Zajímavě zasazuje filozofie přirozeného jazyka do kontextu vývoje analytické filozofie Richard Rorty; viz Richard Rorty, „Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy“, in *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method* (Chicago, London: Chicago University Press, 1992), s. 1-39; především třetí oddíl, „Ideal Language Philosophy versus Ordinary Language Philosophy“.

8 Viz Colin Lyas, „Sibley“, *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*, eds. Berys Gaut a Dominic Mclver Lopes (Oxon, New York: Routledge, 2013), s. 132. Vlivná antologie *Estetika a jazyk*, jejíž publikace bývá považována za chvíli, kdy se estetika stala jednou z větví analytické filozofie, vyšla až v roce 1954. William R. Elton, *Aesthetics and Language* (New York: Philosophical Library, 1954).

9 Tamtéž.

10 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, eds. John Benson, Betty Redfern a Jeremy Cox (Oxford: Clarendon Press, 2001), 1-23; původně vydáno roku 1959.

Colin Lyas, autor profilové studie o Sibleym pro *The Routledge Companion to Aesthetics*, konstatuje, že „Estetické pojmy“ zaznamenaly trvalý vliv na filozofickou estetiku. ... Do dnešního dne se reakce na tento článek a jeho citace objevují pravidelně, přičemž jejich počet, jak mi řekl sám

Jednoznačně se jedná o Sibleyho nejvlivnější text, v němž se mu podařilo, byť jde o jeho velmi ranou studii, prezentovat základní otázky spojené s estetickým souzením, k nimž se jeho pozdější práce opakovaně vracely. Proto lze také tvrdit, že se úvahy o povaze estetického souzení, hlavní téma „Estetických pojmů“, nacházejí i ve středu Sibleyho estetického myšlení vůbec.

1.1.1 Estetické a mimoestetické

Nejdříve si podrobně představíme postup Sibleyho argumentace v „Estetických pojmech“ a poté se k jednotlivým tématickým uzlům vrátíme a budeme se jednak snažit je formulovat co nejsrozumitelněji a zároveň zdůraznit, k čemu Sibleyho zavazují.

Sibley svůj článek uvádí základním rozlišením poznámek, které činíme o uměleckých dílech, na dvě rozsáhlé skupiny. Jednu skupinu tvoří výroky, které Sibley ilustruje následujícími příklady: román obsahuje mnoho postav a odehrává

Sibley, dosahuje tisíců.“ Colin Lyas, „Sibley“, s. 132. Sibley je jedním ze tří autorů analytické tradice, kterým je v historickém přehledu této publikace čítajícím celkem dvacet hesel věnován samostatný profil; zbylými dvěma jsou Nelson Goodman a Richard Wollheim. Emily Brady, editorka výboru studií reflektujících Sibleyho vliv v estetice, vydaného posmrtně k uctění Sibleyho památky pod názvem *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, ve svém úvodu píše, že Sibleyho „první estetická studie, ‘Estetické pojmy’, znamenala průlom pro celý obor.“ Emily Brady, „Introduction: Sibley’s Vision“, in *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, eds. Emily Brady a Jerrold Levinson (Oxford: Clarendon Press 2001), s. 1.

Tento text byl opakovaně antologizován a objevuje se ve všech významnějších přehledových publikacích analytické estetiky. Viz. např. Joseph Margolis ed., *Philosophy Looks at the Arts* (Philadelphia: Temple University Press, 1987); Peter Lamarque a Stein Haugom Olsen eds., *Aesthetic and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition – An Anthology* (Carlton, Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2004); Steven M. Cahn a Aaron Meskin, *Aesthetics: A Comprehensive Anthology* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2007); či John G. Cottingham, *Western Philosophy: An Anthology* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2007).

Sibleyho samostatný profil uvádějí například Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker a David E. Cooper, *Blackwell Companion to Aesthetics* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009); Tiger C. Roholt, *Key Terms in Philosophy of Art* (London: A&C, 2013); či Monika Betzler a Julian Nida-Rümelin, *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen* (Stuttgart: Kröner 2012). Kromě profilu nabízí heslo „Aesthetic Concepts“, které je z části věnováno Sibleymu je k nalezení v *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (London, New York: Routledge, 1998).

se v průmyslovém městě; na malbě se vyskytují světlé barvy, převážně modrých a zelených odstínů a v prvním plánu vidíme klečící postavy apod. O takovýchto poznámkách Sibley prohlašuje, že je může činit kdokoli, kdo má normální zrak a sluch a inteligenci. Na druhou stranu se ale setkáme i s tvrzeními jiného druhu, která mají vystihovat tyto zástupci: o básni lze prohlásit, že je pevně sevřená či hluboce jímavá, o obrazu zase, že postrádá vyrovnanost nebo že umístění zobrazených postav vytváří vzrušující napětí, o románu, že se některé z jeho postav nepodařilo oživit, případně že určitá epizoda nepůsobí autenticky. O této druhé skupině poznámek Sibley tvrdí, že jejich formulace se zakládá na výkonu vkusu, vnímavosti nebo citlivosti estetického rozlišování či oceňování. Tyto poznámky navrhuje označovat jako *estetické (aesthetic)*, ty první pak jako *mimoestetické (non-aesthetic)*. Sibley zároveň upozorňuje, že když hovoří o vkusu, nemá na mysli vkus coby nahodilou osobní preferenci, ale užívá tento výraz pouze v souladu s představovanou problematikou, tj. jako schopnost povšimnout si věcí, o kterých v estetických rozpravách hovoříme.

Spolu s rozlišením estetických a mimoestetických výroků zavádí Sibley analogické rozlišení i pro pojmy: ta slova či slovní spojení, jejichž užití vyžaduje splnění výše uvedených podmínek, navrhuje Sibley označovat jako estetická či vkusová. Současně ale také upozorňuje, že spojení „estetický výraz“, „estetický termín“ nebo „estetický pojem“ musí čtenář chápat volněji, neboť slova mívají vícero užití a tudíž by možná bylo na místě hovořit spíše o „užití určitého slova jako estetického výrazu“.¹¹

Tato na první pohled pouze terminologická poznámka ukazuje na podstatný rys Sibleyho představy o povaze významu jazykového znaku; jednotlivá slova a slovní

11 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 1.

spojení mohou v závislosti na celku promluvy svoji povahu estetických pojmů nabývat a zase ztrácet. Závažnost role, jakou toto pojetí pro Sibleyho sehrává, se odhaluje postupně spolu s tím, jak se rozvíjí Sibleyho úvaha.¹²

Sibley zdůvodňuje zavedení této jednoduché terminologie (estetický proti mimoestetickému) nevhodností výrazů, které jiní autoři doposud razili při snaze vystihnout rozlišení, o které zde Sibleymu jde. Pokud jde o postižení mimoestetického pólu distinkce, ani jeden z výrazů „přirozený“, „pozorovatelný“, „smyslový“, „fyzikální“, „objektivní“, „neutrální“ či „popisný“ podle Sibleyho nedokáže zachytit uvažované rozlišení přesně. Na druhé straně estetické výrazy sice na jednu stranu vykazují značnou rozmanitost a dalo by se uvažovat o jejich rozřazení do dílčích podkategorií, ale Sibley je přesvědčen, že přes tyto dílčí rozdíly tvoří jednotnou třídu. A Sibley explicitně uvádí, že jeho záměrem není stopovat tuto rozmanitost estetických výrazů, ale právě naopak, jeho hlavním zájmem je otázka, co mají všechny výrazy a poznámky shromážděné v této skupině společného.

Sibley tedy pouze několika vybranými ukázkami estetických výrazů naznačí rozmanitost této kategorie („sjednocený“, „vyvážený“, „soudržný“, „neživotný“, „vyrovnaný“, „střízlivý“, „dynamický“, „silný“, „pulzující životem“, „delikátní“, „dojemný“, „otřepaný“, „sentimentální“ či „tragický“) a zároveň upozorní, že estetickým výrazem nemusí být pouze jednotlivé slovo, ale i slovní spojení jako

¹² Vzestup filozofie přirozeného jazyka a nový pohled na jazykový význam zajímavě dokresluje polemický střet mezi představitelem první, zakladatelské generace analytické filozofie, Bertrendem Russellem, a zástupcem generace nastupující, Peterem F. Strawsonem, který se odehrál na stránkách filozofického časopisu *Mind*. Strawson podrobil kritice Russellovu slavnou teorii popisů, když ukázal, že se opírá o strnulé, korespondenční pojetí významu přisuzující každému jazykovému výrazu jeden definitivní význam. Sám navrhol za význam jazykových jednotek považovat pravidla a způsoby použití, kterých může být vícero. Referenční funkci pak mohou mít pouze jednotlivá použití, nikoli jazykový znak sám o sobě. Ten je pouhou možností konkrétních použití, souborem pravidel. Viz. Peter F. Strawson, „On Referring“, *Mind* 5 (1950): 320-344; Russellova odpověď: Bertrand Russell, „Mr. Strawson on Referring“, *Mind* 66 (1957): 385-389. Russellova teorie popisů byla prezentována v Bertrand Russell, „On Denoting“, *Mind* 14 (1905): 479-493.

například „vytvářet kontrast“, „vytvářet napětí“ nebo „držet dílo pohromadě“. ¹³ A dále připomíná, že třída estetických výrazů je vnitřně rozrůzněna také s ohledem na okruh lidí, který je užívá: to, co Sibley navrhuje označovat jako estetické užití jazyka či estetické pojmy, netvoří jen jakýsi pomyslný slovník užívaný výlučně odbornou uměleckou kritikou, ale patří sem i výrazy a způsoby vyjadřování, které používáme zcela běžně i v případech, kdy nemulvíme o umění.

Sibley si v návaznosti na poslední uvedený postřeh uvědomuje, že z prozatím uvedených příkladů, které byly přejaty z oboru rozpravy umělecké kritiky, by mohl vyvstat mylný dojem, že se estetické výrazy vyskytují pouze v této oblasti. Tak tomu ale podle Sibleyho není. Aby předešel tomuto omylu, připomíná, že záběr jeho zkoumání je vymezen výskytem užití výrazů, která vyžadují výkon vkusu, a s těmi se setkáme nejen tehdy, když se bavíme o umění, ale celkem běžně i během všedních, mimo-uměleckých hovorů.

Je pravda, že většina příkladů estetických výrazů uvedených výše, nabývá estetický charakter pouze v kontextu debat o uměleckých dílech, ale je mnoho jiných, které vykonávají „dvojí službu“ i v každodenních rozhovorech: někdy jsou užity coby estetické, jindy coby mimoestetické. Zároveň Sibley tvrdí, že vedle takovýchto výrazů nalézáme i kategorii estetických termínů, které bez ohledu na kontext, tedy bez ohledu na to, zda se vyskytnou v umělecko-kritické rozpravě či v běžném hovoru, fungují zcela nebo alespoň převážně esteticky. Jako příklady takovýchto výrazů uvádí Sibley slova „půvabný“, „pěkný“, „krásný“, „delikátní“, „elegantní“, „hezký“, „pohledný“ či „křiklavý“. ¹⁴ Na druhou stranu ale existuje další skupina výrazů, k této komplementární, kterou tvoří termíny, jejichž užití coby estetických výrazů si dokážeme představit jen velmi obtížně. Mezi nimi bychom

13 Tamtéž, s. 1-2.

14 Tamtéž, s. 2.

našli například slova jako „červený“, „hlasitý“, „provlhlý“, „čtvercový“, „povolný“, „zahnutý“, „pomíjivý“, „svědomitý“, „opuštěný“, „liknavý“ či „náladový“.¹⁵

Toto rozdělení kategorie estetických výrazů přivádí Sibleyho k uznání zásadní role metaforického způsobu vyjadřování pro estetický diskurz. Jak jsme viděli, oblast estetických výrazů nabízí na jedné straně takové termíny, které jsou podle Sibleyho primárně estetické, což znamená, že jejich základní - a v případě některých dokonce výlučný - způsob užití je estetický, a dalo by se v jejich případě uvažovat o vytvoření jakéhosi estetického slovníku či slovníku estetických výrazů. Na druhé straně zde pak máme výrazy, jejichž estetické užití není jejich užitím výlučným a dokonce ani primárním. Ty fungují coby estetické výrazy v důsledku *metaforického přenosu (metaphorical transference)*.¹⁶ Sibley jako příklady takových výrazů uvádí „dynamický“ (třeba ve spojení „dynamická scéna“), „melancholický“ („melancholická skladba“) či „pevně sevřený děj“. Takové výrazy nejsou mimo kontext umělecké kritiky, nebo obecně debat o umění užívány coby estetické výrazy a mají svůj doslovný mimoestetický význam. Nesmíme ovšem zase nabýt dojmu, upozorňuje nás Sibley, že by všechny estetické výrazy měly tento charakter. Jak jsme již uvedli, Sibley považoval některé výrazy figurující v estetickém diskurzu za čistě estetické, to jest takové, jejichž dominantním či dokonce jediným užitím je užití estetické („krásný“, „elegantní“ atd.).

Sibley zároveň ale naznačuje dynamický princip proměny původně čistě metaforických výrazů na výrazy mající v daném kontextu ustálený význam. Byť může být jejich metaforický původ ještě patrný, nejedná se podle Sibleyho o více než o *kvazi-metafory (quasi-metaphorical employment of words)*, jak tvrdí.¹⁷ Zde Sibley nabízí několik příkladů, které mají lépe vystihnout, co má na mysli rozdílem

15 Tamtéž.

16 Tamtéž, s. 2.

17 Tamtéž.

mezi *živou metaforou* (*live metaphor*, například označit úsek hudebního díla za perlivý či osvěžující anebo literární styl nějakého autora za roztahaný či drsný) a normálním, ustáleným jazykem kritiky. Mezi těmito krajními případy se pochopitelně nachází celá škála, na níž bychom měli být s to umístit jakýkoli případ estetického užití našeho jazyka (výrazy jako „atletický“, „působící závrat“ či „hedvábně měkký“ by podle Sibleyho zaujímaly místo někde uprostřed mezi uvedenými krajnostmi).¹⁸

Jinými slovy řečeno, čím obtížněji si dokážeme představit estetické uplatnění určitého slova, tedy čím pevněji je jeho doslovné užití svázáno s mimoestetickou zkušeností, tím metaforičtějšího spojení bude zapotřebí pro jeho přenesení do estetické sféry.

Domýšlíme-li však Sibleyho postřehy do jejich důsledků, otevírá se prostor i pro platnost této zásady v opačném směru: výrazy „krásný“ či „elegantní“ by měly být pevně svázány s estetickými výroky a přesto si dokážeme představit jejich mimoestetické uplatnění (například ve spojení „krásný sportovní výsledek“ či „krásné vysvědčení“). Další bezprostředně související otázka, kterou ale Sibley již nijak netematizuje, zní, jaká ze dvou základních poloh, o kterých uvažujeme (tedy doslovný, ať již estetický či mimoestetický, výraz na straně jedné a metaforický na straně druhé), je základnější a která je spíše odvozená. V případě metafor by odvozenost spočívala v porušení pravidel doslovného užití a parazitování na nich. Při snaze porozumět metafoře je tím jediným, o co se lze opřít, přece vždy jen doslovný význam použitých slov, jejich slovníková definice. Kdežto v opačném případě, kdy bychom uvažovali o odvozenosti doslovného užití z toho, které označujeme jako metaforické, by se jednalo o nikdy nerealizovanou idealizaci

18 Tamtéž, s. 2.

stále proměnlivého, stále se přizpůsobujícího užívání slova v konkrétních situacích. Jinými slovy řečeno, veškeré užívání jazyka, s nímž se lze v živé komunikaci setkat, by bylo užítí v principu metaforické a představa doslovnosti by byla představou jazykového systému, jehož neustálý vývoj by byl zastaven. K této otázce nás sledování implikací Sibleyho úvah nevyhnutelně ještě přivede zpět.¹⁹

Přestože estetické výrazy vyžadují ke správnému užívání více než jen dobrý zrak či sluch a normální inteligenci, vyžadují podle Sibleyho totiž vkus či citlivost, tvoří estetický diskurz nezanedbatelnou část naší jazykové komunikace. Sibley je přesvědčen, že v základní, minimální míře je vkusem či požadovanou citlivostí obdařen každý. Tato skutečnost vysvětluje nepřehlédnutelný objem estetického způsobu užívání jazyka v celku naší jazykové praxe. Na druhou stranu zase nacházíme mezi lidmi velké rozdíly v jemnosti a rozsahu uplatnění estetických výrazů, což vysvětluje, proč je oblast estetického souzení prodchnuta spory a rozdíly v užívání těchto výrazů, které občas zůstávají beznadějně nerozhodnuty. Proč tomu tak je, tedy proč není vkus u všech zastoupen rovnoměrně, Sibley naznačuje ve druhé části své studie a na příslušném místě se k tomuto tématu vrátíme. Každopádně, vzhledem k jejich rozšíření je pro něj zarážející, že se estetickým pojmům dostalo v estetické teorii tak mizivé pozornosti. Estetické výrazy coby kategorie našeho jazykového chování nebyly, tvrdí Sibley, doposud samostatně zkoumány.²⁰

Po základním představení oblasti svého zájmu se Sibley soustředí na otázku, jak estetické výrazy užíváme a toto užívání vůči ostatním mluvčím ospravedlňujeme. Sibley připouští, že často užíváme k ospravedlnění estetického výroku jiný estetický výrok („odkazujeme k prvkům, jejichž zmínění vyžaduje další

¹⁹ Viz třetí část práce a zejména poslední kapitolu 3.3 „Estetický soud a povaha pravidel“.

²⁰ Tamtéž, s. 3.

estetický výraz“) a jako příklady uvádí následující výroky: „dílo má zvláštní živost díky volnému a energickému stylu kresby“, „delikátní kvůli jemnosti a harmonii svého zbarvení“ nebo „působný díky plynulému rozvíjení svých křivek“).²¹ Podle Sibleyho se jedná o obdobnou situaci, jako když ospravedlňujeme užití jednoho výrazu pro rys lidské mysli odkazem na jiné výrazy téže obecnosti, kdy například tam, kde bychom užili výraz „inteligentní“, vybere namísto něj výrazy „důvtipný“, „tvořivý“, „bystrý“ atd.

Nicméně, i když uznáme, že se tyto případy vyskytují, Sibley nepovažuje tuto možnost za základní. Říká, že často užití estetického výrazu vysvětlujeme poukazem na aspekty díla, jejichž identifikace *nezávisí* na užití vkusu. Příkladem takového ospravedlnění by byly výroky „delikátní díky svým pastelovým odstínům a zahnutým křivkám“ či „trpící nedostatkem vyváženosti kvůli umístění jedné skupiny postav příliš nalevo a kvůli jejich příliš ostrému nasvícení“.²² Sibley tvrdí, že

když žádné vysvětlení tohoto druhu neposkytneme, je legitimní jej požadovat či se ho pokoušet nalézt. Najít uspokojivou odpověď může být občas obtížné, ale člověk nemůže za běžných okolností takovou otázku ignorovat.²³

Nedokážeme-li říci, jaké mimoestetické vlastnosti činí danou věc delikátní či postrádající vyváženost, pak lze předpokládat, že dobrý kritik vlastnost, která by se nám jevila jako zodpovědná za danou vlastnost estetickou odhalit dokázal a tak by ospravedlnil svůj estetický soud. Sibley nicméně nepředkládá explicitní důvod, proč by jediným skutečně legitimním způsobem, jak odůvodnit estetické užití

21 Tamtéž.

22 Tamtéž.

23 Tamtéž.

určitého výrazu v dané situaci, musel být právě odkaz k mimoestetickým vlastnostem.

Sibley z tohoto postřehu vyvozuje závěr, že

[E]stetická slova v zásadě užíváme kvůli přítomnosti takových vlastností, jako jsou například plynulé křivky či ostře lomené linie, barevné kontrasty, rozmístění těles či rychlost pohybu, které lze vidět, slyšet či jinak rozpoznat bez jakéhokoli využití vkusu či citlivosti. A na těchto vlastnostech estetické kvality závisí.²⁴

Sibley o tomto vztahu závislosti tvrdí, že existují různé typy vazeb mezi estetickými a mimoestetickým kvalitami, sám ovšem na obecné rovině charakterizuje tento vztah pouze negativně: tvrdí, že neexistují žádné mimoestetické vlastnosti, které by za jakýchkoli okolností sloužily jako logicky postačující podmínky pro užití estetických výrazů. „Estetické či vkusové pojmy nejsou v *tomto* ohledu podmínkami vůbec řízeny,“ pronáší svou slavnou, a jak se později ukáže, značně kontroverzní tezi Sibley.²⁵

1.1.2 Sibleyho základní teze

Aby Sibley tuto tezi doložil, prochází ve své další argumentaci postupně tři typy pojmů lišící se ve způsobu, jakým je jejich užití řízeno pravidly. Postupuje od pravidel, jejichž uplatňování a vynucování je nejjednoznačnější, až k podmínkám naopak nejrozvolněnějším, aby zvažil a posléze vyloučil jak uvidíme příslušnost estetických pojmů k jakémukoli z těchto tří typů.

24 Tamtéž.

25 Tamtéž, s. 4.

Jako první typ uvádí pojmy užívané v souladu s nutnými a postačujícími podmínkami. Příkladem tohoto typu pojmů je výraz „čtverec“.

Zatímco čtverec je čtvercem vždy v důsledku téže sady podmínek, čtyři stejně dlouhé strany a čtyři pravé úhly, estetické výrazy užíváme na velmi rozmanité objekty; jedna věc je půvabná kvůli takovým vlastnostem, jiná kvůli onakým a tak skoro až do nekonečna.²⁶

V důsledku konstatované nekompatibility estetických výrazů s těmi, jejichž užití řídí nutné a postačující podmínky, Sibley odkazuje na nedávný vývoj ve filozofii, díky němuž se podařilo „zlomit prokletí přísného modelu nutných a postačujících podmínek“ a začala být věnována pozornost dalším druhům pojmů vyskytujících se v každodenních promluvách, které jsou svázány podmínkami daleko volněji.²⁷ Sibley se tedy obrací k těmto nově popsaným modelům řízení podmínkami a ptá se, zda by některý z nich nebyl vhodný pro estetické pojmy, přičemž předesílá, že odpověď bude záporná a potvrdí se jeho základní teze o absenci podmínek, které by estetické užívání slov řídily. Příkladem modelu, na který se Sibley zaměřuje hned po pravidlech v podobě nutných a postačujících podmínek, jsou výrazy jako „liknavý“, „nezdvořilý“, „majetnický“, „rozmaryný“, „prospěchářský“ či

26 Tamtéž.

27 Tamtéž. Sibley blíže svoji poznámku nerozvádí a nenajdeme v jeho textu na tomto místě ani žádná jména (až později v souvislosti s tzv. *vyvržitelnými pojmy* uvádí jméno svého kolegy z Oxfordu, autora tohoto konceptu, viz níže). Nicméně, vzhledem k Sibleyho univerzitnímu školení lze uvažovat o vlivu oxfordské filozofie přirozeného jazyka, jejímž odchovancem byl (mezi jeho učitele patřili například Gilbert Ryle a John Langshaw Austin), a dále také, s ohledem na rok publikování jeho studie, jistě sehrály svoji roli Wittgensteinovy úvahy z jeho *Filosofických zkoumání* (Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, ed. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1953)), které byly vydány sedm let před Sibleyho článkem a jejichž inspiraci již v roce 1956 v kontextu analytické estetiky zúročil Morris Weitz ve svém slavném článku „Role teorie v estetice“, kde využívá Wittgensteinových úvah o rodových podobnostech v souvislosti s debatou o definici pojmu umění (Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956): 27-35; pro český překlad viz Morris Weitz, „Role teorie v estetice“, in eds. Tomáš Kulka a Denis Ciporanov, *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010), 51-64). Zvláštním případem vlivu Wittgensteinovy filozofie na esteticky lazená zkoumání v rámci analytické filozofie je Virgil C. Aldrich, kterému bude věnována celá jedna kapitola třetí části této práce, viz kapitolu 3.2.2 „Expresivní zpodobňování a zakoušení aspektu“.

„inteligentní“.²⁸ Tyto pojmy spojuje absence nutných podmínek, které by byly požadovány po každém správném užití daného pojmu, a zároveň otevřenost množiny podmínek, jejichž různé kombinace přináší podmínku postačující. Vezměme si slovo „inteligentní“, vyzývá nás Sibley. Relevantními faktory pro použití tohoto výrazu v konkrétní situaci může být třeba dovednost řídit se různými druhy instrukcí, schopnost vyvozovat závěry z pozorování nebo řešit matematické příklady či šachové úlohy. A v tomto výčtu bychom mohli pokračovat takřka donekonečna. Jejich kombinace se mohou případ od případu lišit, ale pro všechny z nich platí, že jakýkoli faktor podporující užití výrazu „inteligentní“ v jednom případě bude tímto způsobem fungovat i v jakémkoli jiném. A totéž platí i o podmínkách negativních, tedy těch, které odporují užití daného výrazu. Stručně řečeno, skupina relevantních faktorů podporujících správné užití je v případě tohoto typu pojmů otevřená a otevřená je i možnost je kombinovat, aby v jednotlivých případech poskytly postačující podmínku. V případech, o kterých již bylo rozhodnuto, že se jedná o správná užití daného výrazu, je vždy možné zpětně určit ty faktory, jejichž kombinace poskytla postačující podmínku a které tudíž rozhodly o příslušnosti daného případu k té dané kategorii (tedy například o inteligenci konkrétního člověka). Podstatné ale je, že každý pozitivní (či negativní) faktor je pozitivní (či negativní) zcela obecně, tedy pro všechny případy použití daného výrazu, ve všech uznaných kombinacích s dalšími faktory.

Oproti modelu nutných a postačujících podmínek dostáváme model, který sice nenabízí jedno zcela univerzální pravidlo pro všechny případy užití daného výrazu, ale stále se ještě nacházíme v oblasti řízenosti pravidly, neboť zmiňované relevantní faktory platí pravidelně, zcela obecně. Navíc lze uvažovat i o

28 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 4.

generalizaci některých rozsáhlých kombinací těchto faktorů, které poskytují podmínku zaručeně postačující, byť v mnoha případech nám postačí daleko chudší kombinace rozhodujících charakteristik k tomu, abychom uznali příslušnost daného případu ke zvažované kategorii.

Estetické pojmy ovšem nepatří ani k tomuto typu pojmů, konstatuje Sibley: v jejich případě se s žádnými postačujícími podmínkami nesetkáváme, což znamená, že nelze stanovit žádnou, jakkoli bohatou kombinaci mimoestetických faktorů, aby jejich přítomnost zajistila nad jakoukoli pochybnost správnost užití daného výrazu. Nelze v oblasti estetického užití jazyka nalézt analogii úsudku „pokud je pravda, že dokáže tohle, tamto a ještě další věci, pak nelze popřít, že je inteligentní.“²⁹ Pokud by totiž někdo řekl: „je-li váza světle růžová, lehce zakřivená, má slabé mramorové žilkování a tak podobně, bude jemná - nemůže tomu být jinak,“ jeho vyvození bychom nepřijali jako zavazující.³⁰ Sibley v návaznosti na tuto konfrontaci (estetických pojmů s výrazy typu „inteligentní“) formuluje svoji tezi novým způsobem a říká, že „věci nám mohou být popsány mimoestetickými výrazy tak důkladně, jak jen si budeme přát, ale stejně nedosáhneme toho, abychom museli uznat (či nebyli schopni popřít), že jsou jemné či půvabné nebo křiklavé či znamenitě vyvážené.“³¹ Nikdy se tedy podle Sibleyho nedostaneme do pozice, že by zobecnění pozorování z minulých případů nebylo možné zvrátit a odmítnout jako neplatné.

Použitá formulace hovořící o popisu mimoestetickými výrazy, který nikdy nepostačí k rozhodnutí o užití estetického výrazu, vede Sibleyho k vymezení se vůči názoru, že veškeré estetické soudy, jsou hodnotově zatížené, tj. vůči názoru, že by každý estetický výrok byl výrokem o estetické hodnotě daného díla či věci.

29 Tamtéž, s. 5.

30 Tamtéž. Sibley přímo říká, že se takovýchto zobecnění nemůžeme dopouštět.

31 Tamtéž.

Sibley odkazuje na text Arnolda Isenberga „Dorozumívání kritiků“, přetištěný ve slavné antologii *Estetika a jazyk* z roku 1959, v němž Isenberg, podobně jako mnozí další autoři, jak konstatuje Sibley, neodděluje problém estetického užívání jazyka od problému estetického hodnocení.³² Sibley vyslovuje obavu, aby jeho vlastní zkoumání estetických pojmů nebylo ztotožňováno s přístupem, který pro něj reprezentuje Isenberg. Hovoří-li Sibley o nemožnosti založit estetický výrok na mimoestetickém popisu, mohlo by čtenářům připadat, že má na mysli totéž, co Isenberg, který říká, že

nikde v celém světě umělecké kritiky neexistuje jediný čistě popisný výrok, po jehož zvážení by člověk byl ochoten ještě před tím, než se sám seznámí se samotným dílem, říci “pokud je tomu tak, bude se mi takové dílo líbit ještě o hodně více”.³³

Sibley tuto myšlenku označuje za vysoce spornou a sám chce otázku estetických pojmů a kvalit držet oddělenou od problematiky verdiktů o hodnotách děl, o otázkách osobních preferencí ani nemluvě.³⁴ Toto je jedno z důležitých témat, k nimž se Sibley později vracel, a my se mu budeme dále v textu ještě věnovat.

Sibley nicméně svoji ostře formulovanou tezi v dalším kroku své úvahy oslabuje a tvrdí, že bezpochyby existují ohledy, v nichž estetické výrazy podmínkami řízeny jsou. Jako příklady uvádí následující vyvození: na základě informace, že všechny barvy určitého objektu jsou světle pastelové, nepřipadá v úvahu použití výrazu

32 Arnold Isenberg, „Critical Communication“, in *Aesthetics and Language*, ed. William Elton (Oxford: Blackwell, 1959): 131-146.

33 Tamtéž, s. 139.

34 Tento postoj Sibley nejotevřeněji formuluje v jediné odpovědi na kritický komentář k „Estetickým pojmům“ (Hubert R. G. Schwyzer, „Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, *The Philosophical Review* 72 (1963): 72-78), kterou kdy publikoval: Frank Sibley, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, *The Philosophical Review* 72 (1963): 79-83. Viz kapitolu 1.2.2 „Popisy a verdikty“.

„křiklavý“; anebo je nemožné, aby něco bylo opulentní a přitom byly všechny křivky takového objektu rovné. Sibley z těchto příkladů vyvozuje, že lze narazit na čistě mimoestetický popis, který je neslučitelný s užitím určitých estetických výrazů. Je-li mi obraz ve vedlejší místnosti popsán tak, že se skládá pouze z jednoho či dvou pruhů velmi světle modré a velmi světle šedé barvy svírajících pravý úhel na světle žlutohnědém pozadí, mohu si být jistý, že takový obraz nebude vášnivý, ohnivý, křiklavý, přeplácený ani zdobný. Pokud bych z takového popisu vyvodil, říká Sibley, že se jedná o obraz vášnivý, křiklavý či zdobný, pak by takové vyvození mohlo být vykládáno tak, že nevím, co tyto výrazy znamenají.³⁵

Sibley tedy nechce zcela popírat, že by se vkusové pojmy nemohly řídit podmínkami negativně, ale zároveň trvá na své základní tezi. Ta by nyní, ve své kvalifikované verzi, řikala, že žádný mimoestetický popis nás neopravňuje tvrdit, že ten či onen estetický výraz musíme v daném případě použít. Jinými slovy řečeno, estetické výrazy se neřídí podmínkami v pozitivním slova smyslu. Vycházejí ze Sibleyho příkladů, by se tento ústupek jevil přijatelně. Nicméně, chtěl bych tvrdit, že situace není zdaleka tak jednoznačná a k této otázce se vrátíme později.

Sibley nás ještě v souvislosti s negativní řízeností pravidly upozorňuje, že se můžeme setkat jak se situací, kdy mimoestetický popis jasně vyloučí možnost použití určitého estetického výrazu, tak s případy, kdy jsou sice přítomny faktory naznačující nemožnost určitý estetický výraz použít, které by za jiných okolností o této nemožnosti definitivně rozhodly, ale může se vyskytnout jiný aspekt, který jejich účinek neutralizuje. Například neplatí, že by obraz nemohl být křiklavý, byť by všechny jeho barvy byly světlé. Můžeme tedy najít obecné aspekty či popisy,

35 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 5-6.

říká Sibley, které v jistém smyslu působí pouze v jednom směru: buď podporují či zamezují užití určitého estetického výrazu. To se projevuje například na samozřejmosti, s jakou uznáváme platnost tvrzení, které říká, že ta a ta postava je půvabná (*graceful*), protože má nízkou hmotnost, a navzdory tomu, že je kostnatá či podsaditá.³⁶

Zdálo by se tedy, že nějaké podmínky použití přece jen objeveny budou. Ale Sibley takovou interpretaci odmítá a tvrdí, že o takovýchto charakteristikách lze nanejvýše prohlásit, že tím či oním způsobem působí *pouze* typicky či charakteristicky. Tudíž nelze revidovat předešlé zjištění, které říká, že estetické pojmy nepatří do téže kategorie jako výrazy „inteligentní“ či „líný“. K tomu, abychom uznali tento závěr postačí, když si všimneme, jak jedna a tatáž skupina mimoestetických charakteristik může v různých kontextech fungovat jako „podmínka“ pro aplikaci dvou různých estetických výrazů. „Delikátní“ a „půvabný“ mohou stát v protikladu k takovým výrazům, jako jsou „ochablý“, „bez energie“, „slabý“, „vybledlý“, „zplihlý“, „chudokrevný“, „bezbarvý“ či „fádni“ (byť v ještě ostřejším kontrastu se vůči nim nachází například „násilný“, „velkolepý“, „temperamentní“, „křiklavý“ či „masivní“). A přesto, všímá si Sibley, se s oběma stranami tohoto protikladu pojí stejná skupina typických či charakteristických mimoestetických vlastností, do které by patřily takové atributy jako například štíhlost, lehkost, absence ostře řezaných rysů, světlá barevnost. Nelze je tudíž, stručně řečeno, považovat za podmínky: být příznačný, typický či charakteristický neznamena být pravidlem určujícím způsob použití. Tudíž, říká Sibley, „někdo nám může předmět popsat jak chce bohatě a přesto nebudeme mít jistotu, že se nakonec nepřesvědčíme, že vůbec nebylo na místě uvažovat o půvabnosti, ale

36 Tamtéž.

spíše máme co do činění s ochablostí či fádností.³⁷ Anebo že daný předmět je vůbec esteticky indiferentní a my se nepřikloníme ani na jednu stranu, což je ovšem také výkon vkusu, výkon estetické soudnosti.

Navíc, dodává Sibley, samozřejmě platí, že existuje mnoho charakteristik, o kterých nelze prohlásit, že by byly typické pro jakýkoli estetický výraz.

Jedna báseň vděčí za svoji sílu a působivost pravidelnosti svého metra a rýmu, jiná naopak právě díky pravidelnosti téhož trpí monotónností a nedostatkem spádu a působivosti. A při přechodu od jednoho případu k druhému necítíme potřebu zaměnit „kvůli“ za „navzdory“.³⁸

Zkrátka, žádný popis, jakkoli vyčerpávající, pomocí mimoestetických pojmů, byť by byly sebecharakterističtější například pro půvabnost, nikdy nedokáže nade vše pochybnost vyvrátit námitku, že se ani tak nemusí jednat o případ půvabnosti. Vlastnost, která je typická, jednoduše není podmínkou či pravidlem.

Sibley upozorňuje, že postřehy o typičnosti, která ještě nestačí k ustavení podmínky, jsou zásadní součástí jeho úvah o estetických výrazech, protože se jedná o ohledávání nejzazšího bodu, nejslibnějšího momentu, v němž se estetické pojmy blíží pojmům řízeným podmínkami. Jinými slovy řečeno, Sibleyho ústřední tezi (o neřízenosti estetického užití jazyka podmínkami) se zde dostává pevnějšího základu v podobě zkoumání hranice toho, co ještě lze za podmínky považovat, a co již nikoli.

Sibley připomíná, že pokud bychom jeho ústřední tezi chápali pouze ve smyslu odmítnutí pravidla v podobě nutných a postačujících podmínek užití určitého výrazu, pak bychom estetické pojmy nedokázali odlišit od výrazů jako „inteligentní“

37 Tamtéž, s. 7.

38 Tamtéž.

či „líný“. A dále, kdybychom touto tezí mínili nemožnost určit ani nutné, ani postačující podmínky, pak bychom zase nebyli schopni estetické pojmy odlišit od těch, které Sibleyho kolega, oxfordský filozof práva Herbert Hart označoval jako *vyvratitelné (defeasible)*.³⁹ Na rozdíl od druhého typu pojmů, které Sibley zvažoval, vyvratitelné pojmy postrádají jeden jejich podstatný rys: již u nich nelze stanovit skupinu vlastností, které budou plně postačující pro jejich správné použití a budou jeho zárukou. Vždy si totiž lze představit situaci, kdy sebekompexnější výčet vlastností bude převážen přítomností vlastností jiných, stojících proti nim v opozici (jedny jsou důvodem pro aplikaci daného pojmu, druhé proti). Maximum, kterého lze dosáhnout, je stanovení postačujících podmínek pro aplikaci daného pojmu, které ovšem budou garantovat správnost této aplikace pouze tehdy, když nebudou přítomny žádné podmínky, jež by je převážily.

I přes uvedené významné omezení se ale, upozorňuje Sibley, stále nacházíme v oblasti pravidel a podmínek: zůstává stále v platnosti alespoň možnost zcela obecného rozlišení mezi důvody *pro* použití daného pojmu a důvody *proti*. Důvod, který v jednom případě podporoval užití určitého vyvratitelného pojmu, bude důvodem pro jeho použití i ve všech ostatních případech, nikdy naopak. Fakt, že to nemusí stačit a převáží důvody proti, nevadí – stále zde máme alespoň zcela základní obecnost, základní normativitu. Sibley zmiňuje příklad, kterým Hart tento typ pojmů ilustroval: nabídka a přijetí nabídky na uzavření smlouvy budou vždy důvody pro správné použití pojmu právně platná smlouva; zatímco klamavá dezinterpretace či nátlak nebo nepřičetnost jedné ze stran budou důvody proti, budou to dokonce podmínky převažující jakkoli silnou skupinu podmínek

39 Český překladatel Sibleyho studie, Dušan Prokop, navrhuje překládat anglický výraz „defeasible concepts“ jako „anulovatelné pojmy“, viz Frank Sibley, „Estetické pojmy“, in *Umění, krása, šeredno*, ed. Vlastimil Zúška (Praha: Karolinum, 2003): 23-48. Domnívám se, že výraz „vyvratitelné pojmy“ o něco lépe vystihuje Hartovu myšlenku: jedna podmínka může vyvrátit platnost ostatních a zamezit aplikovatelnosti daného pojmu v té které situaci.

pozitivních. Ale pokud víme, že žádné vylučující podmínky nenastávají, dokonce si můžeme dovolit s jistotou říci, že použití pojmu platná smlouva je v tomto případě správné.⁴⁰

Estetické pojmy ovšem nepatří ani mezi pojmy vyvratitelné, tvrdí Sibley: ani když víme, že jsou přítomny pouze mimoestetické vlastnosti charakteristické například pro křiklavost, a není přítomen žádný vylučující faktor, stejně to nestačí pro jistotu závěru o správnosti použití pojmu křiklavý. Tvrdím, říká Sibley, že o estetických pojmech lze tvrdit ještě něco silnějšího: vkusové pojmy se, na rozdíl od pojmů vyvratitelných, vůbec podmínkami neřídí s výjimkou negativní řízenosti (viz výše).⁴¹ Jednoduše řečeno, u estetických pojmů nelze ani určit, zda se jednotlivé podmínky budou ve všech případech chovat stejně, tedy buď budou užití pojmu podporovat, anebo jej vylučovat, byť by jejich váha v celkovém součtu byla pouze dílčí.

Po uzavření této třetí, poslední konfrontace estetických výrazů s typy pojmů lišícími se jednoznačností pravidel, které je řídí, se Sibley vrací ke zkoumání hranice toho, co ještě lze za podmínky či pravidla považovat. Ta, připomínám, doprovázela jeho úvahu o mimoestetických charakteristikách, které se typicky pojí s některými estetickými pojmy. Když totiž přehlídí svůj dosavadní postup, uznává Sibley, že jednotlivé modely vykreslil možná až příliš neproblematicky a schematicky. Mnoho pojmů, včetně těch, které užíval jako příklady, jsou daleko otevřenější a podmínky řídící jejich užívání složitější, než by se z uvedené expozice mohlo zdát. Nejen že seznam relevantních podmínek a jejich kombinací je otevřený, ale je dost dobře možné, že ani nelze poskytnout definitivní pravidlo určující počet podmínek z takového seznamu, míru jejich splnění v jednotlivých

40 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 8.

41 Tamtéž.

případech a podobu jejich kombinací potřebných k formulování postačující podmínky. Možná bychom se měli vzdát jakékoli naděje, říká Sibley, na odhalení pravidla užití daného výrazu ve formě seznamu podmínek a procedury jejich uplatnění v jednotlivých případech, ať už by takové pravidlo bylo sebekomplexnější, a spokojit se s nějakým velmi obecným vysvětlením pojmu v podobě odkazu na precedenty, dostatečně ilustrativní vzorky jeho užití.⁴² Zvládnutí pojmu (*mastery of a concept*) předpokládá, že jej dokážeme správně užít na nové případy a každý nový případ se může jedinečným způsobem lišit od všech ostatních („každé inteligentní dítě či student se mohou lišit od ostatních v pro inteligenci relevantních ohledech a mohou vykazovat jedinečné kombinace druhů schopností a míry jejich naplnění“).⁴³ Zdá se tedy, že by bylo pošetilé uvažovat o jakémkoli mechanickém užití těchto pojmů na základě znalosti sady pravidel. Podle Sibleyho musíme v takových případech poskytnout prostor *soudnosti* (*judgement*) a řídit se složitým souborem příkladů a precedentů.⁴⁴

Nesplývají nám pak ovšem estetické pojmy s ostatními typy výrazů dohromady? Jak již bylo řečeno, abychom dokázali, že jakýkoli z těchto pojmů skutečně umíme používat, musíme jej umět správně vztáhnout na nové případy; a jejich užití se učíme zase jenom z příkladů jejich předcházejícího použití. Bylo by příliš zjednodušující si představovat, říká Sibley, že se nejdříve učíme pravidlům a pak se jimi řídíme v praxi. Žádný druh pojmů tedy neumožňuje mechanické použití,

42 Tamtéž.

43 Tamtéž, s. 8-9.

44 Jakkoli se Sibleyho zkoumání odehrává v, dalo by se říci, až kantovském duchu, Sibley Kantovu *Kritiku soudnosti* nikde necituje a odkaz na ní se neobjevuje ani v jednom z jeho pozdějších textů. Napětí v jádru estetického souzení (Sibleyho jazykem spíše v jádru estetického užívání jazyka) je nicméně tím napětím, které Kant označoval termínem „antinomie vkusu“. Viz Immanuel Kant, *Kritika soudnosti* (Praha: Odeon, 1975), původně vydáno roku 1790. Sibley byl nicméně za estetika kantovského ražení autory a autorkami hlásícími se k analytické estetice považován. Viz např. Mary Mothersill, *The Beauty Restored* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984), s. 252-253; či David Novitz, „The Integrity of Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (1990): 9-20. V dalších částech práce se budeme snažit tuto „kantovskou vrstvu“ v debatě o estetickém souzení vyzdvihnout.

takže by se zdálo, že vypracovávané rozlišení na estetické a mimoestetické pojmy se rozpouští.⁴⁵

Sibley nicméně tuto námitku odmítá a staví proti sobě *soudnost* a *vkus*: v případě výrazů jako „líný“ či „inteligentní“ říkáme, že je požadován výkon soudnosti, nikoli vkusu – znělo by zvláště (*odd*), kdyby někdo v souvislosti s nimi hovořil o potřebě vkusu. Jde-li o soudnost, zvažujeme pro a proti použití daného pojmu v tom kterém případě či rozhodujeme, jakou roli v tomto ohledu hraje vlastnost, která se doposud nevyskytla v žádném předcházejícím případě. To ale dokazuje, tvrdí Sibley, že i když nezacházíme s jasně definovaným pravidlem a spíše se jen spoléháme na ilustrativní vzorky a učíme se z předešlých použití pojmů, stále se pohybujeme v prostoru pravidel, obecných důvodů a řídicích principů. Vzory a minulá použití pojmu jsou projevem složitých sítí řídicích pravidel a odkazují k nim. Abychom mohli těžit z precedentů, musíme jim porozumět a musíme být jejich pomocí schopni argumentovat soustavně případ od případu. Dává tudíž smysl zdůvodňovat rozhodnutí použít určitý pojem v nové situaci odvoláním se na uznávaný precedens a faktory, které byly v tomto případě rozhodující. Situace, v níž se nacházíme s estetickými výrazy je ale významně odlišná: příklady sice hrají zásadní roli při získávání představy o významu estetického pojmu, ale z těchto příkladů nelze odvodit žádné podmínky či žádná pravidla, ať už jakkoli složitá, kterými bychom se mohli nechat důsledně a s porozuměním vést při používání daného pojmu v nových situacích. Nemám-li s popisovaným předmětem vlastní přímou zkušenost, nikdy nezmizí možnost pochybovat, že se, přese všechny důvody uváděné na podporu jeho charakterizace coby, dejme tomu, půvabného, o půvab vůbec nejedná.

45 Tamtéž, s. 9.

Rozdíl mezi estetickými pojmy vyžadujícími pro své správné uplatnění vkus a pojmy mimoestetickými, které si vystačí se soudností, ilustruje Sibley představou člověka bez schopnosti vkusu, snažícího se pomocí induktivní úvahy opatřit si pravidla, která by mu umožnila správně používat estetické pojmy.⁴⁶ Přes všechnu svoji pozornost, bystrost a vytrvalost, říká Sibley, by takový estetický snob nikdy nemohl ve svých soudech nabýt žádnou velkou jistotu či sebevědomí: detailní rozdíl může zcela rozvrátit jeho pečlivě budovaný systém pravidel a snob se ocitne v situaci, kdy může pouze tápat.⁴⁷

Naproti tomu, uvážíme-li podobnou snahu v případě pojmů lenosti, inteligence či právně platné smlouvy, pak by jejím výsledkem muselo být alespoň dílčí či bazální osvojení si tohoto pojmu, porozumění jeho významu. Ale případ estetického snoba je zcela odlišný: zatímco ten, kdo se snaží osvojit si pojem líný, dělá v podstatě totéž, co za tímtež cílem musíme dělat i my všichni ostatní, estetický snob dělá něco zcela odlišného od skutečného estetického souzení – vůbec není v kontaktu s tím, o čem vypovídá, s estetickými vlastnosti. Nelze o něm prohlásit, že by alespoň začal chápat, jaký je význam výrazu „půvabný“. Mohli bychom jej snadno podvést tak, že bychom mu namluvili, že ta a ta věc je půvabná, a uvedli pro takové tvrzení své „důvody“, přičemž snob by nedokázal náš podvod odhalit; musel by jej považovat za další vzorek do své základny pro induktivní úvahu.⁴⁸ Jinak by tomu ale bylo dejme tomu s výrazem „inteligentní“, říká Sibley; pokus o podobnou mystifikaci by nevyšel, protože i omezená

46 Tamtéž, s. 9-10.

47 Sibley sám výraz „estetický snob“ ve svém textu neužívá. Domnívám se nicméně, že jeho představu vystihuje věrně a umožňuje nám rekonstruovat jeho úvahu úsporněji.

48 Ve stejném duchu ve studii „Estetické a mimoestetické“ Sibley říká: „Tak obdobně jako barvoslepý člověk může vyvodit, že něco má zelenou barvu, aniž by ji sám spatřil, a jako někdo může o vtipu, aniž by jej sám pochopil, prohlásit, že je skutečně zábavný, protože vidí, jak se ostatní smějí, tak také někdo může obrazu přisoudit křiklavost či vyrovnanost anebo říci, že je příliš světlý, aniž by jej sám býval posoudil.“ Viz Frank Sibley, „Aesthetic and Non-aesthetic“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, eds. John Benson, Betty Redfern a Jeremy Cox (Oxford: Clarendon Press, 2001), s. 35; původně publikováno v roce 1965.

obeznámenost s užíváním tohoto termínu by umožnila danému mluvčímu odhalit rozpory v námi prosazovaném užití.

Sibley uznává, že existují hraniční případy, kdy máme dojem, že jsme narazili na jasně estetické užití nějakého výrazu, které se ale zároveň opírá o pravidlo. Například výraz „křehký“ ve vztahu k výrobkům ze skla; posuzujeme-li navzájem objekty, které se liší pouze co do tloušťky skla, mohlo by nás napadnout, že čím slabší sklo, tím jemnější skleněný objekt dostaneme.⁴⁹ Toto přesvědčení zformulujeme do podoby pravidla, kterým se lze při použití slova „křehký“ řídit. Jedná se však v tomto případě skutečně o estetické užití slova „křehký“? Sibley nás upozorňuje, že tomu tak být nemusí. V našem příkladu se může jednat pouze o jiný způsob, jak říci, že sklo je skutečně slabé co do objemu materiálu či křehké co do odolnosti vůči nárazu. Ale dokážeme si představit, že tomu tak být nemusí a že skutečně budeme mít co do činění s použitím estetickým, respektive že se obě možnosti budou překrývat při posuzování jedné a téže věci. Dokonce i ospravedlnění by v takových případech mohlo vypadat shodně: čím slabší sklo, tím více křehkosti - a naopak - v obou uvedených významech. Zda daný mluvčí má schopnost vkusu a skutečně dokáže užívat výrazu „křehký“ i v estetickém slova smyslu, bychom pak museli ověřit na dalších situacích, kdy by k uvedenému překryvu nedocházelo. Sibley se zde znovu pokouší předvést základní kritérium odlišující estetické použití jazyka od toho mimoestetického, totiž ne/řízenost pravidlem. Jednoduše, pokud se někdo při použití jazyka řídí pravidlem, nelze o něm říci, že zapojuje vkus a tudíž že soudí esteticky:

49 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 10.

Pokud někdo pouze následuje pravidlo, neměli bychom říkat, že uplatňuje vkus, a měli bychom pochybovat, že skutečně má nějaké ponětí o tom, co křehkost znamená, dokud nás nepřesvědčí v jiných případech, kdy nebude k dispozici žádné pravidlo.⁵⁰

Tento příklad výstižně ilustruje moment metaforického přenosu výrazu původně užívaného typicky mimoesteticky do estetického diskurzu. Tomuto tématu budu věnovat více pozornosti později.

Pokud jde o další zdánlivé výjimky z uvedeného základního principu, Sibley se vypořádává ještě s jednou variantou (byť naznačuje, že jich bude existovat více, ale nemá zde dostatek prostoru, aby se jim dále věnoval). I když pouze velmi zřídka, přesto se stává, že nám mimoestetický popis umožní si daný objekt představit natolik výstižně (*visualize very fully*), že si dovolíme vynést soud.⁵¹ O protipříklad vůči Sibleyho hlavní tezi se tedy jedná jen zdánlivě, neboť sice vycházíme pouze z mimoestetického popisu a zdálo by se tudíž, že jenom zvažujeme relevantní faktory v souladu s pravidlem uplatnění daného výrazu, ale přesto, upozorňuje nás Sibley, se jedná sice o zvláštní ale přece jen ryzí případ estetického souzení: mimoestetický popis, domnívá se Sibley, nám totiž umožní vstoupit s popisovaným objektem do natolik bezprostředního kontaktu, že jej vlastně esteticky vnímáme, i když pouze v představivosti. Nejedná se tedy o situaci, v níž by se nacházel estetický snob, protože ten by byl i tentokrát bezradný. Navíc, dodává Sibley, se tato možnost omezuje pouze na objekty specifických kategorií: lidské tváře a tvary zvířecích těl. A Sibley tyto vzácné případy ilustruje následujícím popisem: „Jedno oko zarudlé a zastřené mázdrou, druhé chybí, nos pokrytý bradavicemi, pokřivená ústa, nazelenalá pokožka“.⁵²

50 Tamtéž.

51 Tamtéž, s. 10-11.

52 Tamtéž, s. 11.

Takový popis, říká Sibley, „by mohl ospravedlnit – a to v silném smyslu slova: ‘musí tomu tak být’, ‘není možné, aby tomu bylo jinak než takto’ - vynesení soudu jako ‘ošklivý’ či ‘odporný’.“⁵³

Sibley nijak blíže nezdůvodňuje, proč klade právě takové omezení výskytu této modifikace estetického oceňování (spojuje jej jen s lidskými tvářemi a tvary zvířecích těl). Zároveň je zajímavé, že nabízí příklad negativního estetického hodnocení, nikoli pozitivního. Domnívám se, že oba tyto postřehy spolu souvisí a ptát se po důvodech tohoto rozhodnutí je podstatné. Později se k tomuto místu ještě vrátíme.

Nicméně, nesmíme se domnívat, varuje Sibley, že by teze o absenci pravidel, kterými by se mohl náš estetický diskurz řídit, byla důsledkem jejich přílišné složitosti či nedostatku přesnosti v našeho vyjadřování. I kdybychom zjemnili náš slovník a rozrůznili jej na velké množství dílčích konceptů a vybavili se mnoha konkrétními vzorky dílčích vlastností, dejme tomu odstínů barev či tvarů křivek, stejně bychom si nepomohli. Snažíme-li se totiž obhájit estetický výrok, říká Sibley, činíme tak odkazem na konkrétní vlastnost posuzované věci, a to nikoli coby konkrétní realizaci nějaké obecné vlastnosti, ale jako zcela jedinečnou kvalitu. Sibleyho příklady: „kvůli *jeho* světlému zbarvení“ nebo „nebýt tohoto světlého odstínu, mohlo to být jemné“.⁵⁴ I kdybychom se pokoušeli soustředit na konkrétní vlastnost a používat nějaký vzorek jako standard (například vzorek odstínu barvy), nepovede to k ustavení žádných podmínek či pravidel. Tatáž linie či barva, upozorňuje nás Sibley, může jeden obraz vylepšit a jiný zkazit. Tuto myšlenku Sibley formuluje i tak, že vlastnosti, které určitý objekt činí jemným či elegantním, jsou zkombinovány jedinečným způsobem a že daná estetická

53 Tamtéž.

54 Tamtéž.

vlastnost spočívá právě v této jedinečné kombinaci. Nikam tudíž nepovede snaha abstrahovat jedinečné vlastnosti - tedy jedinečně zkombinované v konkrétním objektu - z jednotlivých případů a pokoušet se je zobecnit do podoby pravidel. V každém jedinečném kontextu hrají jedinečnou roli.⁵⁵

Mnoho současných autorů, říká Sibley ve shrnujícím ohlédnutí na závěr první poloviny „*Estetických pojmů*“ a tedy zároveň i hlavní části své analýzy estetického užívání jazyka, hovořilo o ne-mechaničnosti, spontaneitě, jedinečnosti či spekulativnosti estetického souzení.⁵⁶ Nicméně, i když se tyto charakteristiky objevovaly opakovaně, nikdo nedokázal říci, co v této souvislosti znamená na jedné straně soudit mechanicky a na straně druhé, co se míní vkusem. Jedná se však o podstatný moment, neboť existuje mnoho typů soudů, upozorňuje Sibley, o kterých bychom neváhali prohlásit, že vyžadují spontaneitu, individuální přístup a nejsou mechanické, a přesto se nejedná o soudy vkusové, tedy estetické. Abychom dokázali odlišit estetické soudy od všech ostatních, musíme je navzájem pečlivě porovnávat. A o to se Sibley, jak je přesvědčen, pokusil. Tím skutečně rozlišujícím znakem estetického používání jazyka je absence pravidel, kterými bychom se mohli řídit, a to ve smyslu výše zmíněných pozorování. Jedná se o typický a esenciální rys (*characteristic and essential*) soudů, které obsahují estetický výraz. Je to součástí jejich logiky.⁵⁷ Zároveň, říká Sibley, tato charakteristika částečně vysvětluje, co znamená „vkus“. Jinými slovy řečeno, výraz „vkus“ je spíše zkratkou pro zvláštní povahu estetických soudů, které určuje jejich neřízenosti pravidly. Vkus tedy není pojmem základním, který by dokázal

55 Tamtéž, s. 12.

56 Tamtéž, s. 13. Přímou ovšem Sibley cituje jen články Margaret McDonalové a Johna Passmora ze zmiňované Eltonovy antologie: Margaret McDonald, „Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism“, in *Aesthetics and Language*, ed. William Elton (Oxford: Blackwell, 1959), 114-130; John Passmore, „The Dreariness of Aesthetics“, in *Aesthetics and Language*, ed. William Elton (Oxford: Blackwell, 1959), 36-55.

57 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 13.

vysvětlit jiné (estetický soud), ale sám je odvozený a pochopíme jej teprve prostřednictvím právě takového typu analýzy, jakou nabízí Sibley.⁵⁸

1.1.3 Jak jsou estetické výroky možné

Druhá část studie o estetických pojmech je koncipována jako pokus reagovat na zjištění části první několika návrhy využitelnými v pozitivně formulované teorii estetického souzení.

Sibley si na úvod, v logice dosavadního postupu úvahy, klade otázku, před kterou nás teze obhajovaná v první části staví především: Jak je tedy vůbec možné, že estetické výrazy používáme, když nemáme k dispozici žádná pravidla, která by nám to umožnila? Jak zjistíme, kdy který výraz použít?^{59,60} Jedním velmi přirozeným způsobem jak se vypořádat s takovou otázkou, říká Sibley, by bylo poukázat na jiný typ pojmů, o kterých platí totéž, ale běžně je užíváme. Například na naše používání slovníku barev. Schopnost správně používat označení barev, to jest správně identifikovat jednotlivé barvy, se také neopírá o žádná pravidla či podmínky. Barvu prostě rozpoznáme pohledem, stejně jako sladkou chuť čaje, když jej ochutnáme. A obdobně je tomu i u ostatních smyslů. Takže bychom jednoduše mohli říci, že i v těchto případech jsme na tom úplně stejně jako v případě estetického použití jazyka.

Na druhou stranu zde narážíme i na zásadní rozdíly. Těch si, podotýká Sibley, povšimli i autoři zdůrazňující ne-mechaničnost aplikace estetických pojmů a byli

58 Tamtéž.

59 Tamtéž.

60 Tento problém identifikoval již na úsvitu moderní tradice estetického myšlení David Hume ve svém eseji „O standardu vkusu“ (v českém překladu „O normě vkusu“). Ve svém eseji zkoumá, jaké máme možnosti rozsoudit spory týkající se posouzení uměleckých děl. Ani deduktivní, ani induktivní metoda nám nepomůže. Hume se tedy pokouší identifikovat žádoucí charakteristiky soudce, jehož výrok se mohl stát měřítkem hodnocení ostatních. Viz David Hume, „O normě vkusu“, *Aluze* 5 (2002): 82-91, původně vydáno roku 1757.

jimi zmateni. První z těchto rozdílů spočívá v tom, že v případě estetického souzení si nevystačíme s normálním smyslovým vnímáním a inteligencí, jak by tomu bylo v případě barev. Dva diváci či posluchači se stejnou smyslovou výbavou by se mohli významně lišit v bohatosti svých estetických prožitků a v souladu s tím i ve svých soudech. Sibley v této souvislosti odkazuje na článek Margaret Macdonaldové, která spatřuje záhadnost estetického prožitku a estetického souzení právě v rozporu mezi shodou smyslových vjemů u obou uvažovaných vnímatelů na jedné straně a rozdílem mezi tím, co jsou schopni vnímat esteticky.⁶¹ Přesnější určení předmětu tohoto rozdílu, onoho zvláštního „navíc“, které jsou schopni odhalit pouze lidé s estetickou citlivostí a co zůstává skryto těm ostatním, je jádrem problému estetického souzení.⁶²

Sibley ovšem odmítá představu, že by pro nás předměty estetické zkušenosti a estetický způsob užití jazyka byly hádankou, které dobře nerozumíme. Takovou představu v nás vyvolává právě zmíněné srovnávání estetických vlastností a smyslových vjemů. Ale to podle Sibleyho neukazuje na žádnou nevysvětlitelnou podstatu estetické zkušenosti, na její „esoteričnost“.⁶³ Jednak, přehlédneme-li objekty, na něž uplatňujeme estetické výrazy, zjišťujeme, že se jedná o velmi rozmanitou skupinu, do níž patří běžné věci vyskytující se všude kolem nás a které bychom tudíž v žádném případě za esoterické neoznačili (lidé a budovy, květiny a zahrady, vázy, nábytek a pochopitelně také básně či hudební skladby). Zároveň ani neexistuje dobrý důvod považovat vlastnosti, které jim estetickým užitím jazyka přisuzujeme, za záhadné. Sice je pravda, že i ten, kdo má dokonalý zrak a sluch, si jich nemusí povšimnout, ale my přeci říkáme i o estetických

61 Margaret McDonald, „Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism“, s. 114, 119.

62 Tamtéž.

63 Výraz, který v této souvislosti užívá McDonaldová.

vlastnostech, že jsme je pozorovali (*observe*) či si jich povšimli (*notice*). Nejedná se totiž o žádnou zvláštnost, říká Sibley. Již jako velmi malí se učíme používat mnoho estetických slov. I když sice nepatří zrovna mezi ta první, jimž se učíme (vzhledem k jejich závislosti na dalších částech našeho slovníku, třeba právě na slovníku barev), s postupným rozvojem zbytku našich jazykových dovedností roste i naše zvládnutí a jemnost estetického užívání jazyka (*mastery and sophistication*). Mnoho z estetických pojmů běžně používáme v každodenní promluvě.

Dalším rozdílem mezi užíváním jazyka, které se váže na smyslovou zkušenost, a tím, které se opírá o výkon vkusu, spočívá ve způsobu odůvodňování našich estetických výroků. I když zde neplatí pravidla, snažíme se ostatní přesvědčit o správnosti našich tvrzení mluvením.⁶⁴ Debaty o umění nejsou zbytečné, přestože v nich, jak se ukazuje, nehrají roli ani deduktivní, ani induktivní vyvození. Již pouhý fakt, že je něco takového zapotřebí a má své výsledky, ukazuje na rozdíl mezi estetickým soudem a dejme tomu výrokem o barvách, kdy nelze dělat nic více, než druhého přinutit podívat se znovu, případně vyšetřit jeho zrak a psychický stav.

Povšimněme si, že Sibley zde jednoznačně přiznává estetickým sporům smysluplnost: mohou vést k usmíření protivných stanovisek, překonávání sporů, ke shodě původně odlišných soudů. Je zajímavé, že Sibley tak činí ve vztahu k typům výroků, o jejichž nároku na všeobecnou platnost, závaznost nepochybujeme. Očekávali bychom, že zdůraznění smysluplnosti estetických sporů, tedy nároku estetického soudu na obecnou platnost, bude mít své místo spíše ve vztahu k tvrzením vyjadřujícím mé osobní preference, jež nezavazují nikoho jiného kromě mne. Ale vzpomeňme si, že to bylo Sibleyho původní

64 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 14-15.

východisko. Hned na začátku svého textu upozorňoval, že jeho užívání pojmu vkusu nemá nic společného s osobním vkusem, zcela individuálními preferencemi. K tomuto tématu se budeme ještě opakovaně vracet.

Podle Sibleyho je nesporné, že kritik často upozorňuje na vlastnosti objektu včetně mimoestetických, které jsou lehce rozpoznatelné a na nichž závisí vlastnosti estetické. V čem ale spočívá princip takové strategie? Jak může takové počínání ospravedlnit estetický soud? Několik současných autorů, říká Sibley, se pokusilo na tuto otázku odpovědět.⁶⁵ Mezi nimi i Stuart Hampshire, který tvrdí, že smyslem estetických debat je přimět ostatní nalézt ty estetické vlastnosti, které objekt nabízí. Nicméně, i když přijmeme tuto odpověď, tedy že zvláštní povaha ospravedlnění estetických soudů spočívá v tom, že soud je ospravedlněn realizací shodné estetické zkušenosti u posluchačů kritika, který se obhazuje, pak nám stále chybí vysvětlení, jak k tomu vlastně dochází. Jak můžeme upozorňováním na – převážně – mimoestetické aspekty objektu a debatou o nich způsobit, že ostatní uvidí něco, co předtím neviděli? Pouhým hovorem se nám přeci ani zrak, ani sluch nezlepší, odkazuje Sibley opět na McDonaldovou.⁶⁶

Uvědomíme-li si, říká Sibley, že popsaný postup ospravedlňování estetických soudů běžně užíváme a zakoušíme jeho účinky, nabízí se otázka, zda údiv a dojem záhadnosti, který u teoretiků vzbuzuje, není pouze důsledkem uplatňování nevhodného filozofického modelu při snaze vysvětlit tento jev. Tímto modelem je smyslové vnímání obecně a typicky užívání slovníku barev: debata nezmění nic v případě, když člověk chybně identifikuje barvu obalu knihy ležící na stole; nanejvýše mu můžeme poradit, aby se podíval znovu, soustředil se a podobně. Takových modelů se musíme zbavit, tvrdí Sibley, a musíme začít pečlivě zkoumat,

65 Pripomeňme si, že článek byl publikován v r. 1959.

66 Tamtéž, s. 15.

jak ve skutečnosti estetické pojmy užíváme, a na základě toho přijít s původní teorií tohoto fenoménu. Bohužel, konstatuje Sibley, vzhledem k tomu, jaká shoda panuje ohledně cíle a výsledku snahy obhájit estetický soud, bychom očekávali, že bude věnována i adekvátní pozornost vysvětlení, jak k tomu dochází. Ale není tomu tak. O této otázce bylo napsáno málo a i toto málo není podle Sibleyho uspokojivé.

Například již zmiňovaný Stuart Hampshire rozvíjí ve svém článku „Logika a oceňování“ názor, že cílem estetické „argumentace“ je přimět ostatní nalézt ty estetické vlastnosti, které objekt nabízí, následujícím způsobem: kritik nás upozorňuje a pomáhá nám zaměřit pozornost na ty aspekty objektu, které jej činí ošklivým či krásným.⁶⁷ Byť by bylo pouhým předsudkem, říká Hampshire, domnívat se, že objekty mají v doslovném smyslu a objektivně pouze barvy a tvary, ale nikoli již souhry barev a rytmy tvarů, je nicméně obtížné vidět a slyšet vše, co se zde k vidění a slyšení nabízí. Proto je zapotřebí pomoci zkušenějšího kritika. Důvodem tohoto stavu podle Hampshira je, že tyto zvláštní kvality přímo nesouvisí s žádným praktickým zájmem. A to dále vysvětluje, že kritik nás tudíž musí přimět si jich povšimnout „nepřirozeným použitím slov v popisu [věci]“.⁶⁸ Běžný slovník totiž vznikl pro praktické účely a brání tak jakémukoli nezajímavému vnímání věcí (*disinterested perception of things*). Proto tyto kvality popisujeme metaforicky, přenosem výrazů z běžného slovníku.

Sibley sice s většinou obecných Hampshireových tezí souhlasí, ale kriticky se vymezuje vůči jeho hodnocení nezbytnosti metaforického užití jazykových výrazů při estetickém popisu. Především odmítá názor, že by běžný slovník, běžné použití slov mělo překážet našim estetickým záměrům, že by na metaforickém

67 Stuart Hampshire, „Logic and Appreciation“, in *Aesthetics and Language*, ed. William Elton (Oxford: Blackwell, 1959): 161-169.

68 Tamtéž, s. 168.

použití slov za účelem vyjádření estetického soudu mělo být něco nepřírozeného a že by tudíž kritik byl nucen budovat svůj slovník navzdory hlavnímu směřování svého jazyka.⁶⁹

Popisujeme-li určitý objekt esteticky, pak se snažíme, tvrdí Hampshire, vystihnout kvality, jež nejsou předmětem přímého praktického zájmu. A proto jsme nuceni k použití jazyka, které jde proti běžnému úzu: výrazy, jež byly zavedeny a běžně jsou užívány s určitým doslovným významem, musíme aplikovat jakožto metafory mimo jejich standardní oblast použití. Pokud bychom se ovšem dokázali oprostít od všech praktických potřeb a činností – jako se to podařilo členům fiktivní kolonie estétů, kterou Hampshire svoji úvahu ilustruje – byli bychom zároveň s to vytvořit slovník estetických termínů, jejichž doslovným použitím by bylo možné vystihnout ty vlastnosti objektů, k nimž jsme se doposud byly s to vztahovat pouze metaforickým užitím jazyka.

Proti tomuto názoru vznáší Sibley dvě námitky. Zaprvé, namítá Sibley, máme k dispozici rozsáhlý a etablovaný slovník estetických výrazů, které, ať již byl jejich původ jakýkoli, nyní metaforami již nejsou. Zadruhé a především, Sibley odmítá názor, že by na použití metafor bylo něco nepřírozeného a že by se tudíž jednalo o pouhou improvizaci, k níž nás nutí jazyk, jehož vývoj formují jiné ohledy než ty estetické. Tato představa podle Sibleyho vychází ze základního nepochopení povahy estetických kvalit a estetického užívání jazyka. Užije-li kritik slov, jako jsou „energický“, „dynamický“ nebo „sevřený“, fungují tyto výrazy výborně a jsou přesně těmi slovy, jichž je pro cíl, kterému mají sloužit, potřeba. Nemůžeme a nepotřebujeme je nahradit slovy, jimž by chyběl metaforický prvek. Zásadní totiž je, že metaforické užití vybraných výrazů pro estetický popis čerpá svůj expresivní

69 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 16-17.

potenciál z doslovného, mimoestetického významu těchto slov samotných, říká Sibley.

Kdybychom namísto slova „dynamický“ měli k dispozici naprosto odlišný výraz, pak bychom jeho pomocí snad mohli poukázat na nějakou estetickou kvalitu, která by neměla žádnou souvislost s běžným významem slova „dynamický“; takový výraz by nám však nemohl posloužit k popisu té estetické kvality, k jejímuž popisu nám může posloužit naše slovo „dynamický“.⁷⁰

Sibley tedy především odmítá přijmout Hampshirův předpoklad, že bychom se měli vždy dobrat týchž estetických kvalit, bez ohledu na způsob, jakým se k danému objektu vztahujeme. Nesouhlasí s představou, že členové hypotetické kolonie estétů by se svými výroky vztahovali k týmž estetickým kvalitám jako my, pouze za pomoci přímo označujícího slovníku. Metaforické použití jazyka je pro estetický diskurz nezastupitelné. Pokud by se kolonie estétů našeho způsobu vyjadřování vzdala, nevyhnutelně by něco podstatného ztratila:

Pokud by ale měli nový a „přímo popisný“ slovník zbavený vazeb na mimoestetické vlastnosti a zájmy, které určují náš slovník, museli by mlčet o mnoha estetických kvalitách, které dokážeme popsat my; ba co více, pokud by byli zcela „oproštěni od praktických potřeb“ a dalších mimoestetických poznatků a zájmů, museli by být nutně slepí i vůči mnoha estetickým kvalitám, které my oceňujeme.⁷¹

Pokud Sibleyho přiměla jeho konfrontace s Hampshirem zpřesnit uvedeným způsobem svoji pozici, tj. uznat nezastupitelnou roli metaforického užití jazyka, je na místě si klást otázku, proč nerozpracoval tuto linii své úvahy systematictěji a

70 Tamtéž, s. 17.

71 Tamtéž.

neuznal metafory za jeden z prostředků vyjadřování estetických soudů. To je jedno z témat, která budeme nadále systematicky sledovat.

Hampshirova argumentace ve prospěch tvrzení, že ve vztahu k estetické zkušenosti je běžný jazyk špatně uzpůsobeným nástrojem, s nímž musíme zápasit (o čemž svědčí skutečnost, že mnoho estetických termínů je metaforických nebo kvazimetaforických), vede Sibleyho zpět k již jednou vyjádřenému názoru, že estetický způsob užití jazyka nahlížíme skrze filozofický model vhodný pro jiný typ pojmů a proto se nám jeví problematicky, záhadně či nepřirozeně. Hovořit metaforicky, říká Sibley, by se snad mohlo zdát nepřiměřené ve vztahu k jiným způsobům užití jazyka sledujícím jiný účel, ale pro vyjádření estetických postřehů a pozorování je tomu naopak:

Prohlásíme-li, že [metaforické] užívání jazyka je nepřirozené, zároveň tím naznačujeme, že pro tento účel existuje nebo by alespoň mohl existovat jiný a „přirozený“ způsob. Ale toto *jsou* přirozené způsoby jak hovořit o estetických otázkách.⁷²

Ze Sibleyho polemiky s Hampshirem tedy jasně vyplývá, byť Sibley sám takový závěr explicitně neformuloval, že metaforický způsob užití jazyka tudíž není pouze jedním z několika možných variant, mezi nimiž bychom mohli volit beze změny výsledku jejich uplatnění. Naopak, jedná se o integrální, nenahraditelnou součást našeho estetického vztahování se k předmětům našeho zájmu. Toto je náš přirozený způsob, jak hovořit o estetických vlastnostech, tvrdí Sibley, a představa, že by jej bylo možné nahradit nějakým lepším, výstižnějším, doslovnějším je naivní.

72 Tamtéž.

Sibley v reakci na kritické zhodnocení dosavadního stavu debaty o povaze estetického souzení nabízí vlastní popis toho, co člověk může dělat, když chce obhájit svůj estetický soud, tedy když chce ostatní přimět, aby s ním sdíleli estetickou zkušenost. Ocitneme-li se v této pozici, kterou Sibley označuje jako postavení kritika, máme k dispozici sedm strategií.

Jako první strategii Sibley uvádí možnost poukázat na mimoestetickou vlastnost, které si ostatní nemuseli povšimnout. Tato strategie může dojít uplatnění ve dvou případech. Buď upozorníme na něco, co ostatní skutečně přeslechli či přehlédli v důsledku nedostatečně vycvičeného a pozorného ucha či oka (Sibleyho příklady: „Poslouchej opakující se figuru, kterou hraje levá ruka“; „Všiml sis postavy Ikara na tomto Breughelově obraze? Je velmi malá.“).⁷³ Anebo si sice daný aspekt uvědomíme, ale nikoli s dostatečným důrazem; nebudeme mu připisovat odpovídající význam (Sibleyho příklady: „Povšimni si, o kolik tmavší je postava ve středu plátna a o kolik jasnější jsou tyto barvy oproti těm sousedním“; „Oráče v předním plánu obrazu sis sice povšiml, ale uvědomil sis také, jak si spolu se všemi ostatními postavami na plátně všímá svého a nevěnuje pozornost pádu Ikara?“).⁷⁴ Sibley zároveň upozorňuje, že ve všech případech, které řadí k této první strategii, má skutečně na mysli poukázání na mimoestetické vlastnosti objektu, tedy na ty, jichž si může povšimnout každý s normálním zrakem, sluchem a inteligencí. Tyto vlastnosti, jimž by měli po naší intervenci naši posluchači věnovat soustředěnou pozornost, by jim měly umožnit vidět i něco dalšího, tedy estetické kvality, které si dosud neuvědomovali. Ovšem vlastnost, jejíž

73 Tamtéž, s. 18.

74 Tamtéž.

zaznamenání může žádoucím způsobem fungovat pro jednoho, nemusí fungovat pro druhého, dodává Sibley.⁷⁵

Druhá strategie spočívá naopak jednoduše v tom, že zmíníme právě to, co chceme, aby ostatní viděli či slyšeli, tedy uvedeme přímo estetický popis (Sibleyho příklady: ukážeme na obraz a řekneme „Povšimni si, jak je ta kresba nervní a jemná“ či „Vidíš, kolik to má energie a živosti?“).⁷⁶ Použití estetického (zde metaforického) pojmu přinese kýženou změnu.

Třetí strategie svádí dohromady první dvě: budeme propojovat poznámky o mimoestetických vlastnostech s těmi o vlastnostech estetických (Sibleyho příklad: „Povšimli jste si této a tamté linie a těch teček jasné barvy tady a támhle ... nedodávají tomu dílu živost a energii?“).⁷⁷

Často navíc, spolu s výše uvedenými postupy, ve velké míře používáme metafory a přirovnání (Sibleyho příklady: „Jako kdyby tam hořely malé tečky světla“; „Jako kdyby barvu na plátno naházel ve vzteku a násilím“; „Světlo se třpytí, linie tančí, vše je vzdušné, lehké a veselé“; „Jeho plátna jsou ohně, praskají, hoří a planou, i v těch nejuťišenějších momentech vždy neúnavně poblikávají, ale často propuknou v plamen, ve skvělé ohnivé představení.“). To je čtvrtá strategie.⁷⁸

Jako pátou strategii Sibley uvádí využití srovnání, vytváření kontrastních komparací a aluzí (Sibleyho příklady: „Dejme tomu, že by býval použil světle žlutou a celou kompozici by vychýlil víc doprava: jak ploše by to nakonec vypadalo“; „Nezdá se ti, že to má v sobě něco z Rembrandta?“; „Nemá to tu

75 Tamtéž.

76 Tamtéž.

77 Tamtéž.

78 Tamtéž.

samou vyrovnanost, klid a světlo jako letní večery v Norfolku?“).⁷⁹ Využíváme zkušeností a citlivosti, které si naše publikum již dříve osvojilo.

Mnohdy může pomoci opakování již řečeného a opakované zdůrazňování míst, jimž by měli ostatní věnovat pozornost. V tom spočívá šestá strategie. Můžeme se znovu, s časovým odstupem, k danému dílu vracet a jednak opakovat stejná slova a stejné metafory, jaké jsme užili již dříve, a spoléhat se na to, že vzrůstající obeznamenost s dílem, pozornější pohled či poslech pomohou. Anebo můžeme zkusit obměňovat a obohacovat, co bylo již řečeno dříve. Pokusit se přijít s výroky téhož druhu (Sibleyho příklad: pokud někomu stále uniká vířící kvalita a nepomáhá jedna metafora či přídomek, můžeme zkusit zmínit související, hovořit třeba o divokém pohybu, o kroucení a svíjení, zamotávání a zmítání).⁸⁰

Nakonec je, kromě našeho verbálního projevu, důležitý i zbytek našeho chování; tón hlasu, dikce, výraz, pohled, gesto, pohyb těla. Kritik toho mnohdy dosáhne více máchnutím ruky či jiným nonverbálním projevem než mluvením. „Vhodné gesto nás může přimět spatřit násilnost malby či povahu melodické linky,“ říká Sibley.⁸¹

Je pochopitelně možné, připouští Sibley, že se úspěch přese všechno snažení nedostaví a ani jedna ze sedmi uvedených strategií či jejich kombinací nebude účinná. Jedinou hranici dalšího snažení představuje samozřejmě jen míra naší trpělivosti a čas, který máme k dispozici. Nicméně, v principu, pokud tuto hranici překročíme, nabízí se jediné: dojdeme k závěru, že jsme na straně našich posluchačů narazili na jistý deficit vnímavosti, kterého je nutné se zbavit, aby mělo smysl pokračovat dále. Můžeme tedy našemu publiku například doporučit, aby se seznámilo s dalšími díly a pak se vrátilo k tomu, u něhož prozatím úspěšní nebyli.

79 Tamtéž.

80 Tamtéž, s. 19.

81 Tamtéž.

Zkrátka, kromě uplatnění oněch sedmi strategií, lze již pouze apelovat na doplnění takových zkušeností, o nichž předpokládáme, že jsou nezbytné pro rozvinutí citlivosti vůči hodnotám, které prozatím zůstávají nepostřehnutelné. Ale jinak je, domnívá se Sibley, nabízený popis toho, co při obhajování svého estetického soudu můžeme dělat, vyčerpávající. Pokud s něčím dokážeme coby kritikové uspět, říká Sibley, pak to jsou tyto postupy: to je vše, co lze dělat.

Sibley jednoznačně konstatuje, že výše popsané strategie jsou jediným adekvátním způsobem řešení sporů v estetické oblasti a odhalují pravou povahu našeho zacházení s estetickými pojmy. Neměli bychom je tudíž chápat jako pouhé náhražky či dočasné pomůcky, které by bylo možné nahradit jinými, lepšími. Tyto postupy odpovídají podstatě estetického souzení a liší se tudíž od způsobů, jakými zacházíme s jinými druhy pojmů: každá oblast jazykového chování nabízí své vlastní prostředky, jak dosáhnout konsenzu, a neměli bychom je navzájem zaměňovat. Pokud se s námi někdo neshodne například na barvě určitého předmětu, můžeme jej přenést na lepší světlo a požádat jej, aby se podíval znovu. Jinak se zachováme, když budeme chtít dokázat, že někdo je inteligentní či líný: budeme poukazovat na jeho vlastnosti relevantní pro ten či onen pojem. Neuvědomíme-li si tuto odlišnost a nebudeme-li ji respektovat, pak budeme neustále čelit neřešitelným problémům. Pokud v nás tedy stále vyvolává údiv skutečnost, že někdo začne vidět, co dříve neviděl, pouze na základě mluvení a gestikulace, pak musíme konstatovat, že takový údiv je neopodstatněný a jeho příčinou pouze chybně zvolený model, kterým estetický diskurz nahlížíme (zde konkrétně se jedná o model smyslového vnímání a jemu odpovídajícího slovníku). Je to stejná situace, říká Sibley, jako kdybychom se divili, že se nám pomocí

metafor a gest nedaří dokázat, že hráč dá v příštích deseti tazích mat. Sibley konstatuje:

Estetické pojmy jsou stejně přirozené a stejně tak málo záhadné jako jakékoli jiné. Podivné a matoucí se nám jeví pouze na pozadí jim cizích, ale filozoficky etablovanějších pojmových modelů.⁸²

Zbytek své studie pak věnuje argumentaci na podporu uvedeného tvrzení, tedy že estetický způsob užívání jazyka – a argumentační praxe jej doprovázející – je stejně přirozený jako jakýkoli jiný typ diskurzu. Pokud se někdo podivuje nad tím, že začne vidět, co neviděl, pouze v důsledku působení zkušenějšího diváka – kritika, pak, by se měl, upozorňuje Sibley, především pozastavit nad tím, jak jsme se vůbec kdy mohli estetické výrazy naučit používat a jak jsme se naučili rozlišovat estetické kvality. Zajímavé je, všímá si Sibley, že už během samotného učení se, co znamená například „působivý“ či „vybraný“, pomocí příkladů správného užití těchto výrazů využívají učitelé týchž metod, jaké jsme identifikovali u kritika. Prokážeme-li tudíž, je přesvědčen Sibley, že na týchž postupech, jaké používá kritik, stojí i celý proces osvojování si estetického způsobu užívání jazyka od samotného svého počátku, bude tato praxe zbavena nimbu záhadnosti a nepřirozenosti.⁸³

Abychom toho dosáhli, musíme podle Sibleyho jednak zkoumat, jaké vrozené vlohy a sklony lidé mají, a dále, jak tyto vrozené dispozice rozvíjíme a využíváme k našemu prospěchu během dalšího výcviku a výuky. Uvažme estetické užití výrazů jako „dynamický“, „melancholický“, „vyvážený“, „napjatý“ či „pestrý“, které je

82 Tamtéž, s. 20.

83 Tamtéž.

jednoznačně kvazi-metaforické. Nedokázali bychom tato slova použít tímto způsobem, kdybychom již neměli zkušenost se situacemi, v nichž jich bylo užito doslovně. Jak tedy dochází k tomuto přechodu? Podmínkou je, říká Sibley, abychom měli jisté schopnosti a také sklony vzájemně propojovat jednotlivé prožitky, vidět určité věci jako si podobné a dále tyto podobnosti vyhledávat a prozkoumávat. A že se tak děje a že je tento sklon možné dále podněcovat a kultivovat, je spontánním projevem lidské inteligence a citlivosti. „Naše schopnost užívat estetické termíny tohoto typu není o nic záhadnější než schopnost vytvářet metafory vůbec,“ říká Sibley.⁸⁴ Jednoduché a plynulé přechody tohoto druhu, tedy převedení výrazu, u něž jsme si osvojili jeho doslovné, mimoestetické použití, do jiného, estetického kontextu, což jinak řečeno znamená metaforický přechod, doprovází naše vpravování se do estetického diskurzu od samotného počátku. Sibley uvádí tyto příklady: označíme dítěti určitý hudební motiv jako spěchající, pádící nebo skočný či naopak loudavý; pak pokročíme k výrazům jako „živoucí“, „rozmařilý“, „radostný“, „šťastný“, „rozesmátý“ nebo naopak „smutný“; a později, jak se zkušenost a jazyková kompetence dítěte rozrůstá, volíme slova jako „velebný“, „dynamický“ či „melancholický“.⁸⁵ Ale dítě musí mít samo zájem o objevování těchto paralel a musí mu to přinášet potěšení (například poskakování či tleskání do rytmu). Bez tohoto základu by naše snažení nikam nevedlo. Ovšem pokud jde o to, jakou podobu může naše snažení nabývat, pak děláme přesně to, co kritik: snažíme se přimět dítě, aby zaměřilo svoji pozornost na to, co považujeme za relevantní, aby lépe poslouchalo či se dívalo, anebo jednoduše nazveme hudební skladbu radostnou. A pochopitelně na řadu přicházejí i zbývající

84 Tamtéž, s. 20-21.

85 Tamtéž, s. 21.

strategie, jako je opakování, uvádění synonym dříve nabízených výrazů, paralel, kontrastů, přirovnání, metafor, gest a jiného expresivního jednání.

Sibley své postřehy o zásadní roli rozpoznávání podobností a schopnosti dobírat se jednoduchých metaforických rozšíření významu pro přechod k estetickému užívání jazyka doplňuje ještě o další způsoby. Významná je podle něj také práce s mezními případy estetického užití jazyka, u nichž je obtížné rozhodnout, zda se již jedná o estetický soud, či pouze o mimoestetický popis. Sibley se odvolává na již zmíněný případ nejednoznačné interpretace označení skleněného výrobku za jemný, o němž již jednou hovořil: označíme-li výrobek ze skla s tenkými stěnami za jemný, vyjadřujeme se pouze o síle materiálu, nebo již říkáme něco více? Sibley případy tohoto typu (dále ještě zmiňuje hebkost látky) považuje za vhodné pro osvojení si schopnosti přecházet od mimoestetického diskurzu k tomu estetickému. U mnoha případů uvedených v předchozím odstavci bychom podle Sibleyho obdobně váhali, zda je v jejich případě skutečně zapotřebí estetické citlivosti, ale na druhou stranu bychom se zase zdráhali je označit za doslovná užití daných výrazů. Sibleymu jde ale především o to, že dokáže-li někdo například hovořit o barvách jako o teplých či naopak studených, nebo o obrazu provedeném jasnými barvami jako o veselém či živém, pak učinil jeden z kroků k přechodu od mimoestetického užití jazyka k tomu estetickému. A tuto svoji schopnost může dále rozvíjet a posouvat se k jednoznačněji estetickým vyjádřením. Rozdíl mezi iniciační a rozvinutou fází Sibley ilustruje následovně: označíme-li skupinu obrazů provedených jasnými barvami za veselou či živou, ale nedokážeme-li již mezi nimi vybrat takový, který by si zasloužil označit za skutečně energický či vibrující napětím, pak naše estetická citlivost v dané oblasti nebude považována za nijak zvláště rozvinutou.

Sibley v návaznosti na tyto úvahy o kultivaci estetické citlivosti a schopnosti estetického užití jazyka připomíná svůj výrok ze začátku textu, kdy konstatoval, že estetická citlivost je mezi lidmi vzácnější, než schopnost užívat jiné vlohy, ovšem jde o míru rozvinutí dispozic, z nichž tato schopnost vychází, nikoli o výjimečnější výskyt jich samotných. „Počáteční kroky,“ říká Sibley, „ať již je rozmanitost metaforických posunů či zkušeností, na nichž parazitují, sebevětší, jsou přirozené a lehké.“⁸⁶ A jakmile již jednou dokážeme překonat hranici estetického použití jazyka, může se tato oblast rozšiřovat a naše souzení se může zjemňovat a dokonce získat částečnou samostatnost.

Když obrátíme pozornost na čistě estetické výrazy, tedy ty, které nemají žádné standardní mimoestetické užití, což znamená, že jejich doslovný význam spadá do estetické oblasti (například „krásný“, „působný“, „hezký“, „okouzlující“ či „elegantní“), zjišťujeme, že se jim učíme také díky jistému druhu přirozené reakce a dispozice, byť metaforické posuny zde již žádnou roli nehrají, říká Sibley.⁸⁷ Nejde o zaznamenávání podobností, ale přirozenou citlivost vůči výjimečným, neobvyklým jevům. Takovým, které nás překvapí, vyvolají údiv, potěšení či strach a odpor. Tváří v tvář takovým jevům jako jsou úžasné západy slunce, podzimní lesy, růže, pampelišky začínají děti spontánně reagovat a poprvé užívají takové obecné estetické výrazy jako „působný“, „hezký“ či „ošklivý“. „Není náhodou, že první lekce v estetickém oceňování spočívají v upoutání pozornosti dítěte k různým a nikoli k trávě; ani není náhodou, že jej upozorníme spíše na podzimní barvy a nikoli na tlumené zimní odstíny,“ říká Sibley a v dalším výčtu obdobně vhodných příležitostí uvádí první jarní trávou nebo naopak první sníh, hory výrazných a členitých obrysů, krajinné scenérie poseté rozmanitými barvami či nesoucí

86 Tamtéž, s. 21.

87 Tamtéž, s. 22.

výrazné kontrasty mezi světlem a stínem, velké rozlohy či objemy hmoty jako třeba v případě velehor nebo katedrál, případně neobvyklá přesnost ve zpracování výrobku nebo projev výjimečné dovednosti jako v případě jemných detailů v dřevořezbě a podobně.⁸⁸ Za těchto okolností přichází ke slovu naše přirozené zájmy a naše citlivost a my se poprvé učíme používat jednodušší estetické výrazy. Ustrnutí na této úrovni estetické citlivosti se projevuje právě schopností užívat pouze takových obecnějších výrazů jako je „hezký“ či „půvabný“. Ale i ti, kteří rozvíjí svoji estetickou citlivost dále, staví na tomto společném základu.

Není nepřipadné, domnívám se, povšimnout si, že Sibley na tomto místě spojuje ony čistě estetické výrazy („krásný“, „hezký“ atd.) s ustrnutím na základní úrovni estetické citlivosti. Wittgenstein například komentoval roli výrazu „krásný“ v debatách o uměleckých dílech následujícím způsobem: „Je pozoruhodné, že když ve skutečném životě pronášíme estetické soudy, taková estetická adjektiva jako 'krásný', 'pěkný' apod. nehrají v podstatě vůbec žádnou roli.“⁸⁹ Zdá se, že role tohoto typu výrazů bude v rámci estetických soudů výjimečná. I k tomuto tématu se ještě vrátíme později.

Rostoucí jemnost rozlišování a posouvání hranic našeho estetického zájmu jde ruku v ruce s osvojováním si stále jemnějšího a konkrétnějšího estetického slovníku. Ale tento proces se stále odehrává v závislosti na našem zájmu a oceňování rozmanitých přírodních či běžných jevů. Tak Sibley dává do souvislosti například naši schopnost užívat výraz „elegantní“ se schopností činit následující pozorování: „Pohybuje se tak nenásilně, jako kdyby se vznášela;“ „Působí to tak slabě a křehce, že i vánek by to mohl rozbít;“ „Tak malý a přece tak složitý;“ „Tak

88 Tamtéž.

89 Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967), s. 6.

úsporný a skvěle přizpůsobený.“⁹⁰ Jestliže ale Sibley při popisu způsobu, jakým si osvojujeme základní, jednoduché, nejobecnější estetické výrazy upozadoval roli metaforického rozšíření významu a hledání podobností, když hovoří o další kultivaci primárně estetických termínů, již jim podíl přiznává. Výrazy, o které zde jde, sice nejsou samy o sobě metaforické, ale při jejich osvojování se spoléháme na tytéž postupy, jako v případě metafor a kvazi-metafor, na srovnání, ilustrace a zase další metafory.

Sibley ještě navrhuje vysvětlení, proč je učení se primárně estetickým výrazům spojeno právě s těmi zájmy o běžné věci, které v takovém procesu přicházejí ke slovu. Většina čistě estetických termínů, říká Sibley, které se momentálně užívají, získala svůj současný význam jistým metaforickým přenosem. Jejich etymologie právě odráží původní přímý vztah k těm našim reakcím, zájmům a přirozeným sklonům, o něž se opírá jejich osvojování. Tak „krásný“, „půvabný“, „delikátní“, „elegantní“ či „líbezný“ mají vztah k pocitům libosti, potěšení, zalíbení, úcty či nadřazenosti, zatímco „ošklivý“ má vztah k pocitům strachu či odporu. „Výtečný“, „báječný“, „skvostný“ či „znamenitý“ pak mají vztah k tomu, co upoutává pozornost zjevnou vzácností, přesností, propracovaností nebo promyšleností.

Sibley uzavírá svoji studii připomenutím, že jeho úvaha v druhé části textu měla zdůraznit přirozený základ naší citlivosti, bez něž bychom se estetickým termínům nedokázali naučit. A shoduje-li se postup osvojování si estetických výrazů s metodami, s jakými zacházíme coby kritici, nemělo by nám již připadat podivné a nepřirozené, že dosahujeme takových výsledků, jakých dosahujeme, totiž, že jsme s to ovlivnit zkušenost našich posluchačů, kterou právě prodělávají (a

90 Tamtéž.

pochopitelně že i my se můžeme nechat ovlivnit druhými). Že je dokážeme přimět k tomu, aby viděli či slyšeli více, než dokázali v předcházejícím okamžiku.

Ze závěrečných Sibleyho poznámek o estetické výchově lze vyvodit, že kritik vlastně sehrává stejnou roli jako učitel, který přivádí své žáky k lásce k umění i přírodě. Sibley obhajuje smysluplnost vedení estetických debat představou kultivace jedné ze stran sporu. Vyvstává nicméně otázka, co je cílem této aktivity, jíž jsou učitel estetické výchovy a kritik pouze dvěma různě odborně zdatnými vykonavateli. Zdá se mi, že v pozadí operuje představa jakéhosi ideálního stavu, kterého bychom měli jako publikum či kritici dosáhnout. Otázkou je, zda by se v takovém případě neocitla v ohrožení samotná Sibleyho teze. Obrázek estetického souzení by se stával příliš statickým. K otázce ideálu v estetickém souzení se ještě v této části práce vrátíme.

1.2 Důsledky Sibleyho teze

V představené Sibleyho úvaze o estetickém souzení lze vysledovat čtyři základní témata, pod něž je možné rozřadit všechny dílčí argumenty, motivy i nejasné nebo nepřesvědčivé či dokonce vyloženě matoucí příklady, které Sibley ve svém textu použil. Pokusím se ukázat, že tato čtyři témata nejsou bez vzájemných souvislostí; právě naopak, všechna je lze nahlížet jako různé symptomy zvláštní povahy estetického souzení. To znamená, že zpřesňovat porozumění každé z těchto čtyř otázek znamená vztahovat se v důsledku k jednomu a témuž problému. Pokud tedy chceme posoudit přínos Sibleyho pokusu o porozumění povaze estetického souzení a případně jej dále rozvést, musíme se zabývat všemi čtyřmi tématy.

Vymezení právě čtyř tématických oblastí je dáno povahou Sibleyho studie a na ní navazující debatou. Rozhodnutí držet tato témata alespoň prozatím vzájemně oddělená je tak motivováno přehledností dalšího výkladu.

Prvním z nich je otázka rozlišení estetických a mimoestetických soudů. V kontextu Sibleyho úvahy lze tuto otázku formulovat například jako pochybnost ohledně povahy Sibleyho základní teze: Co nám vlastně říká? Jedná se jen o konstatování nějaké nahodilosti o určitém typu výroků, přičemž tuto kategorii samotnou nedefinuje? A jak chápat definující pojem, pojem vkusu? Vymezil jej Sibley dostatečně? Anebo je tomu naopak a Sibleyho teze takové vymezení nabízí, přičemž základní teze „Estetických pojmů“ má vytyčovat dělící linii mezi estetickou a mimoestetickou sférou?

Dále zde máme téma odlišení popisných estetických soudů od tzv. „verdictů“ (*verdicts*), tedy soudů hodnotících. Sibley opakovaně tvrdil, že ho zajímají pouze výroky popisné, nikoli verdikty. Je taková teze udržitelná? A jaký by pak byl vztah mezi oběma druhy výroků?

Třetím tématem, které lze v Sibleyho úvaze vysledovat, je téma objektivitě estetických soudů. To se nejvýrazněji dostává do popředí (pokud se prozatím omezíme na „Estetické pojmy“) v okamžiku, kdy Sibley uvažuje o analogii mezi estetickými výroky a výroky, jimiž přisuzujeme předmětům barvy. Zároveň k tomuto tématu patří určitá Sibleyho zdráhavost jasně se vypořádat s otázkou, jak si můžeme v estetickém diskurzu rozumět. Tuto otázku Sibley marginalizuje argumentací ve prospěch tvrzení, že estetické soudy nejsou ničím nepřírodným, pouze se nám tak jeví, nahlížíme-li je prizmatem neadekvátních filozofických modelů. Nicméně, žádnou explicitní odpověď na otázku, jak si nakonec můžeme

v estetické debatě, platí-li o estetických soudech to, co sám tvrdí, vůbec rozumět, nenabízí.

A poslední tématická oblast se váže na Sibleyho tvrzení o závislosti estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických. Do této oblasti spadá celá debata týkající se tzv. „estetické supervenience“, tedy teze, která říká, že každá změna mimoestetických vlastností s sebou přináší změnu vlastností estetických, ale nikoli naopak, tedy ne všechny změny estetické jsou doprovázeny změnami mimoestetickými. S touto čtvrtou otázkou tak souvisí i problém ontologické hierarchie vlastností.

1.2.1 Kruhovitost Sibleyho vymezení estetických výroků

Jednu z nejdůkladnějších kritik Sibleyho příspěvku k teorii estetického souzení provedl anglický filozof Ted Cohen, který se rovnou pokusil prokázat, že Sibleym nabízené rozlišení estetických a mimoestetických výrazů, pojmů či soudů je vyprázdněné.⁹¹ A přestože není, jak se pokusím ukázat, základní směřování jeho kritiky zcela oprávněné, většina z jeho polemických poznámek je velmi případných.

Cohen interpretuje Sibleyho argumentaci následujícím způsobem: nejdříve rozlišíme výroky na dvě základní skupiny, na výroky estetické a mimoestetické; dále zkoumáme vztah mezi těmito dvěma skupinami, zda by jedna nemohla být

91 Ted Cohen svoji kritiku prezentoval ve studii „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“, v níž se soustředil právě na způsob, jakým Sibley vymezuje svůj předmět zkoumání, tedy estetické výroky či soudy. Ted Cohen, „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“, *Theoria: A Swedish Journal of Philosophy* 39 (1973): 113-152. Ke své kritice se Cohen vrátil ještě po třiceti letech v textu napsaném pro antologii Emily Bradyové a Jerrolda Levinsona *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley* s názvem „Sibley and the Wonder of Aesthetic Language“: Ted Cohen, „Sibley and the Wonder of Aesthetic Language“, in *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, eds. Emily Brady a Jerrold Levinson (Oxford: Clarendon Press 2001): 23-34.

redukována na tu druhou; vzhledem k tomu, že za jediný přijatelný model je považována závislost estetických výroků na těch mimoestetických, zabývá se Sibley pouze touto možností.⁹² Výsledek tohoto zkoumání je negativní, žádný vztah mezi oběma skupinami vysledovat nelze, estetické soudy nelze na ty mimoestetické redukovat. Cohen tvrdí, že tímto způsobem byla Sibleyho úvaha obecně čtena a pro svou tezi o absenci pravidel v podobě mimoestetických podmínek řídících užívání estetických pojmů se stala součástí kánonu analytické estetiky.⁹³

Pokud bychom chtěli takto interpretovanou Sibleyho argumentaci zpochybnit, přirozeně by se nabízelo, říká Cohen, nalézt takový estetický výrok, jenž by byl řízen podmínkami, to jest takový, který by bylo možné redukovat na mimoestetický popis. Ale tento postup považuje Cohen za neúčinný, protože snažit se odhalit případ estetického výroku řízeného mimoestetickými podmínkami předpokládá nezávislé kritérium identifikace takového typu výroku (tedy nezávislé kritérium identifikace estetického soudu). A v tom spočívá ta skutečně podstatná obtíž se Sibleyho tezí: podle Cohena totiž Sibley neposkytuje žádný způsob, jak vytyčit hranici mezi estetickými a mimoestetickými soudy nezávisle na charakteristice neřízenosti pravidly. Kdykoli bychom tedy přišli s případem estetického soudu, o němž bychom chtěli dokazovat, že není řízen podmínkami, to znamená, že není

92 Estetické soudy se mají vyznačovat nároky překračujícími běžný standard: k tomu, co vyžaduje užívání běžných, mimoestetických soudů, je navíc zapotřebí ještě vkusu. Má-li tedy vysvětlení spočívat v převedení méně známého na známější, pak tím známějším (běžnějším, základnějším), je v našem případě mimoestetické souzení, kdežto vysvětlení si žádá souzení estetické.

93 Cohen ve svém příspěvku do zmiňovaného sborníku studií věnovaných Sibleymu píše: „Dílčí závěr ‘Estetických pojmů’ zní, že estetické pojmy nejsou, jak to formuluje Sibley, ‘řízeny pravidly’. (Domnívám se, že většina komentátorů tohoto eseje brala tento závěr za jeho hlavní tezi, což mělo za následek, že byly přehlíženy pozdější Sibleyho hodnotné poznámky o způsobu, jakým estetické pojmy ve skutečnosti užíváme.)“ Ted Cohen, „Sibley and the Wonder of Aesthetic Language“, s. 25. Cohen tedy neviděl výraznější souvislost mezi první a druhou částí Sibleyho studie, mezi jeho hlavní tezí a popisem vedení kritické debaty (sedmi strategiemi kritika). Já se naopak budu snažit ukázat, že Sibleyho hlavní teze se právě s poznámkami o sedmi strategiích kritika dobře dopřuje. Viz kapitolu 3.1 „Sibley o metafoře a percepčním důkazu“.

redukovatelný na soubor mimoestetických charakteristik, vždy bychom se vlastně automaticky vystavovali námitce, že se o žádný estetický výrok nejedná. Základní problém se Sibleyho úvahou tak podle Cohena spočívá již v samotném rozlišení slov, pojmů, výroků či soudů na estetické a mimoestetické. Pokud se nevypořádáme s touto otázkou, nemá význam pokoušet se o jakoukoli další polemiku se Sibleyem formulovanými myšlenkami.

Cohen oprávněně identifikuje v samotném jádru Sibleyho rozlišení estetických a mimoestetických poznámek či výrazů pojem vkusu a snaží se prokázat, že jakkoli vstřícní vůči Sibleyho argumentaci budeme, vždy skončíme u tohoto pojmu jako neredukovatelného základu všech ostatních vysvětlení. Na vkus, spolu se synonymními výrazy jako „vnímavost a citlivost estetického rozlišování“ a „schopnost estetického oceňování“, narazíme hned v úvodu Sibleyho studie, kdy je ústřední rozlišení poprvé nastíněno. Vkus Sibley chápe jako schopnost povšimnout si toho či rozlišit to (*notice or discern*), čeho si není schopen povšimnout člověk vybavený pouze běžnou inteligencí a funkčními smyslovými orgány.⁹⁴ Nicméně, Sibley pojem vkusu nijak jinak, tedy bez odkazu na samotné výsledky uplatnění vkusu, v podobě užití estetických termínů, pronesení estetických soudů, nevysvětluje a naopak se zdá, že rozlišení na estetické a mimoestetické výroky se opírá výlučně o výčet příkladů estetických poznámek.

Cohen Sibleyemu vytýká neuspokojivé vypracování pojmu vkusu vzhledem k roli, jakou má v jeho teorii hrát. Nelze nechat tak vágně definovaný pojem nést celou váhu vymezení estetického diskurzu. Soustředí tedy svoji pozornost na způsob, jakým Sibley svoji ústřední tezi prokazuje, a snaží se odhalit, zda by se bez pojmu vkusu přece jen nedalo obejít anebo zda jeho obsažnější vymezení není alespoň

94 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 1.

implicitně obsaženo v Sibleyho charakteristice estetického užití jazyka. Jediným argumentem (nebo alespoň „náznakem argumentu“, jak se Cohen vyjádřil), který Sibley na podporu své hlavní teze předložil, je jeho úvaha o estetickém snobovi.⁹⁵

Připomeňme si, že estetický snob je odkázán na pokusy o sestavení pravidla na základě cizích estetických soudů, které byly v minulosti již potvrzeny. Důvodem je, že sám není schopen autenticky esteticky soudit, není schopen vnímat estetické vlastnosti, chybí mu vkus. Problém ovšem pochopitelně spočívá v tom, že ani estetický snob, ale ani kdokoli jiný, o sobě nemůže dokázat, že estetickým snobem není. Důvodem samozřejmě je, že jsme si celou oblast diskurzu, v níž se nyní pohybujeme, vymezili tak, že v ní nelze uplatnit žádné standardní důkazní procedury. A to jak o snobovi, tak ani o nikom jiném. Dokázat lze pouze to, že mají smysly v pořádku a jsou inteligentní. To je ovšem, jak víme, na potvrzení vkusu málo. Vkus je právě něčím navíc. Budeme-li tedy chtít případ estetického snoba použít jako doklad existence vkusu, neuspějeme. Potřebujeme něco více, než jen spekulace o absenci schopnosti vnímat estetické kvality. Pokud k této úvaze nedodáme nezávislé vymezení toho, co to znamená mít vkus, které by říkalo něco více, než jen to, že se nejedná o pouhou schopnost normálního smyslového vnímání a inteligence, pak je taková argumentace zcela bezcenná.

Dále Cohen ukazuje, jak nedostatečné vypracování pojmu vkusu znemožňuje ze Sibleyho postřehů vyvodit jakýkoli použitelný nástroj, který by pomáhal odlišovat estetické výroky od těch mimoestetických. První, co bychom mohli při snaze identifikovat estetické výroky, vycházejíce ze Sibleyho pozic, zkusit, by bylo využít oné skupiny primárně estetických výrazů. Cohen v této souvislosti připomíná Sibleyho poznámku, ve které hned na začátku svého textu upozorňoval,

⁹⁵ Sám Sibley v „Estetických pojmech“ říká, že tímto způsobem by se dala jeho teze „posílit“ (*reinforce*), viz tamtéž, s. 9. Na tuto Sibleyho poznámku Cohen navazuje, když se pokouší prokázat, že se o žádný sutonomní argument nemůže jednat.

že nadále bude sice volně používat výraz „estetický termín“ (*aesthetic term*), ale že by bylo přesnější hovořit o „použití slov jakožto estetických termínů“ (*its use as an aesthetic term*).⁹⁶ Zdálo by se tedy, že se Sibley vlastně již od samého začátku vzdal představy jakéhosi slovníku estetických výrazů. Ale jak víme z expozice jeho úvahy, není tomu tak. Sibley si nejen až do konce své argumentace v „Estetických pojmech“, ale i v ostatních svých zásadních textech podržel myšlenku estetického užití jazyka jako podvojně kategorie, do níž spadají jednak vyjádření, v nichž se vyskytuje esteticky použitý výraz, jehož standardní uplatnění se ovšem nachází v mimoestetické oblasti, ale zároveň zde najdeme i výroky, jejichž estetická povaha je dána přítomností čistě estetického termínu, tedy termínu, který má své základní použití v estetické oblasti /typickými představiteli jsou takové výrazy jako „krásný“ či „spanilý“).⁹⁷

Takový stav je rozporný a podle Cohena to ukazuje na nutnost zbavit se představy čistě estetických slov. Tvrdí, že Sibleyho problémem není výskyt „diskutabilních, ambivalentních či hraničních případů“ rozlišení estetických a mimoestetických výroků, jak sám Sibley přiznával, ale právě naopak absence jakýchkoli jednoznačných případů.⁹⁸ I pro podle Sibleyho nejtypičtější estetické výrazy je totiž možné, ba velice lehké si vybavit mimoestetická použití. Cohen uvádí například použití výrazu „hezký“ (*graceful*) ve větě „Konečně vysvitlo slunce a teď už je hezky“ nebo výrazu „krásný“ (*beautiful*) ve větě „Na té poslední jsem nedokázal rozpoznat jednotlivé články dostatečně jasně, ale tohle je krásný exemplář dešťovky“ či slova „půvabný, jemný“ (*dainty*) ve větě „Ta rukavice je ti

96 Tamtéž, s. 1.

97 Zejména článek „Estetické a mimoestetické“ a „Několik poznámek k ošklivosti“; Frank Sibley, „Aesthetic and Non-aesthetic“, in Frank Sibley, in *Approach to Aesthetic: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, 33-51; Frank Sibley, „Some Notes on Ugliness“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 190-206.

98 Ted Cohen, „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“, s. 125.

příliš velká, máš jemnou ruku.“⁹⁹ Z tohoto pozorování vyplývá, že hranici mezi estetickými a mimoestetickými výroky nelze stopovat na základě výskytu žádných konkrétních výrazů, byť by se jednalo o slova pro estetickou rozpravu nejcharakterističtější a nejtypičtější.

Uznáme-li tento závěr, říká Cohen, jaké možnosti nám pro odlišení estetických soudů od mimoestetických zbývají? Jednak se musíme vyrovnat s myšlenkou, že by jeden jazykový výraz mohl být v různých situacích aktualizován s různými významy. A následně, pokud se přeneseme přes tuto otázku, pak stále není zřejmé, jak odlišit estetická užití slova od jeho užití mimoestetických. Cohen se ptá, zda máme skutečně tvrdit, že

kdykoli použijeme jinak zcela obyčejný termín v kontextu, kdy je zapotřebí k jeho zvládnutí něco více než jen normální schopnosti, pak takový výraz změní svůj význam či je mu přiřazen jiný pojem?¹⁰⁰

Takový závěr by totiž vyplýval z toho, co Sibley o estetických pojmech říká.

Cohen navrhuje, abychom zvážili některé případy, které podle něj tuto tezi vyvrací. Nejprve nás vyzývá, abychom posoudili několik výrazů, které si lze osvojit a běžně jich užívat jednoznačně jen za pomoci běžné inteligence a smyslů. Nicméně, některá jejich použití naznačují zapojení dovedností překračujících pouhý standard. Cohen uvádí užití označení pro nejrůznější etnické skupiny nebo skupiny určené sexuální orientací; byť existují kritéria, která určují příslušnost k těmto skupinám, můžeme rozlišit bystřejší pozorovatele od méně vnímavých, přičemž ti první dokáží určit příslušníka těchto skupin například na základě

99 Tamtéž, s. 131. Stojí za to si povšimnout, že Sibley sám uvažoval o velmi podobném případě, když se zamýšlel nad hranicí mezi estetickým a mimoestetickým použitím slova „jemný“ na skleněné výrobky. K tomuto bodu se ještě později vrátíme.

100 Tamtéž, s. 126.

rozměrů, tvaru či držení těla, gest, chůze a podobně. Případem samým pro sebe je určování původu mluvčího na základě identifikace přízvuku. Dalším příkladem je určování výšky tónu pouhým poslechem. Nebo grafologie, kterou Cohen označuje za vizuální obdobu rozpoznávání výšky tónu.¹⁰¹ Tyto příklady mají podle Cohena vyvracet názor, že by různé podmínky, za kterých je nějaký výraz použit, nutně měnily jeho význam.

Cohen dále tvrdí, že i kdybychom přijali Sibleyem vyhlášený výsledek analýzy estetického užívání jazyka, který uzavírá první část „Estetických pojmů“ a který říká, že určujícím znakem estetického používání jazyka je absence pravidel, museli bychom stejně přijít s dalším kritériem, které estetické pojmy odliší od takových případů, jako jsou označení barev či jiných smyslových kvalit.¹⁰² A Sibley nemůže podle Cohena nabídnout nic jiného, než opět jen pojem vkusu, který ovšem, jak se ukazuje v téže závěrečné pasáži první části Sibleyho studie, je definován kruhově, protože Sibley zde říká, že absence řídicích podmínek je „součástí toho, co znamená ‚vkus‘.“¹⁰³

Bylo by legitimní, domnívá se Cohen, kdyby se někdo pokusil odlišit soudy, které vyžadují pouze „normální inteligenci, oči a uši“, a ty, které vyžadují něco více. Sibley se ale podle něj snažil o něco jiného: nabízí teorii, která sice takové rozlišení předpokládá, ale sám jej nikde nevykázal.¹⁰⁴ Existenci a srozumitelnost tohoto rozlišení od samého začátku prezentuje jako něco samozřejmého, na čem

101 Tamtéž, s. 127.

102 Připomínám, že Sibley uvádí schopnost správně používat označení barev jako příklad jazykové praxe, která vykazuje zajímavou afinitu s estetickými pojmy, protože výrazy pro barvy také užíváme nezávisle na jakýchkoli podmínkách: barvy neidentifikujeme na základě vyvození z předpokladů, ale přímo je rozpoznáváme ve vjemu. Dále ovšem Sibley tento postřeh o příbuznosti obou skupin pojmů opouští a věnuje se již jen rozdílům mezi těmito dvěma kategoriemi. Přitom ale zanechává nevysvětlený naznačený rozpor mezi absencí pravidel a mimoestetickým statusem výrazů označujících barvy (a lze hovořit obecně o všech výrazech označujících smyslové kvality). Viz Sibley, „Aesthetic Concepts“, s.13-14.

103 Tamtéž, s. 13.

104 Cohen, „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley’s Position“, s. 1

se všichni shodneme (každý by dokázal navázat na příklady, které Sibley dává k dispozici). V tom ale podle Cohena spočívá kámen úrazu. Vzhledem k povaze estetických pojmů totiž není možné se omezit na žádnou skupinu slov či slovních spojení – každé slovo může potenciálně fungovat oběma způsoby, jak jsme si ukázali, říká Cohen.

Neustále se spolu se Sibleyho úvahou pohybujeme v kruhu: na konci zkoumání jedné oblasti užití jazyka se teprve dobíráme vymezení toho, co bylo celou dobu předmětem našeho zájmu, říká Cohen. Zdánlivě popisujeme jednu doménu naší řečové praxe, abychom odhalili její zvláštnosti, a na konci přitom zjišťujeme, že jsme vlastně definici toho, co bylo zkoumáno, teprve hledali. Jak jsme si ale mohli být jisti, v jakých hranicích se vlastně pohybujeme? Shodu mezi mluvčími, na kterou se Sibley od samého začátku odvolává sám podkopává, když estetické užití jazyka svazuje s vkusem (jakékoli slovo, slovní spojení či celý výrok se může stát součástí estetické domény, a to za té podmínky, že pro jeho vyslovení bylo zapotřebí vkusu), přičemž vkus kruhově definuje jeho podílem na pronášení platných estetických výroků, uzavírá svoji kritiku Cohen.¹⁰⁵

Lze Cohenovu kritiku přijmout jako platnou? Do značné míry jistě ano. Sibley neskrýval, že jeho východiskem je intuitivní a z naší jazykové praxe známé rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými poznámkami. Nechtěl jej tedy dokazovat, jen precizovat naši vstupní intuici.

Jeho užívání pojmu vkusu v první polovině jeho studie sice vyvolává dojem, že se jedná o pojem definující estetické užívání jazyka, ale na závěr jej sváže

105 Shodnou argumentaci nabízí ve svém kritickém komentáři k Sibleyho „Estetickým pojmům“ například i R. David Broiles, který také Sibleymu vytýká absenci nekruhové definice vkusu a jeho zacházení s tímto pojmem přirovnává k debatám o intuicionismu v etice, kdy správnost morálního soudu závisela na přítomnosti správného morálního sentimentu a správnost těchto pocitů se zase odvozovala od správnosti samotných soudů: jsem-li spolehlivým soudcem v etických otázkách, což se projevuje stabilním vynášením správných morálních soudů, budou i mé budoucí soudy správné. Viz. R. David Broiles, „Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964): 219-225.

s absencí podmínek řídících estetický diskurz a jeho význam tudíž redukuje na výsledky své analýzy zkoumající pravidla a podmínky užití estetických pojmů. Nedomnívám se tudíž, že je poctivé mu podsouvat nepřiznanou kruhovost vymezení tohoto pojmu. Sibley by se bez něj mohl obejít.

Tím skutečně základním momentem Sibleyho rozlišení se tedy ukazuje být čistě opozice mezi případy výroků, které vznášejí normativní nárok, ale u nichž máme k dispozici jasnou proceduru prokázání jejich platnosti, a takovými soudy, které sice též kladou nárok na souhlas ostatních, u kterých ale jakákoli známá důkazní procedura selhává. To je výsledek Sibleyho zkoumání, formulovaný tak, abychom se obešli bez pojmu vkusu. Cohen má samozřejmě pravdu, že za takových podmínek nelze nikomu prokázat (standardním způsobem, v běžném smyslu slova „prokázat“), že je, ale ani že není, estetickým snobem. Ale to je pouze jinými slovy vyjádřená Sibleyho základní teze, že estetické soudy nejsou dokazatelné standardními prostředky. Není-li možné definitivně rozsoudit estetický spor, pak nelze ani dokázat, že někdo estetickou zkušenost pouze předstírá, kdežto druhý ji autenticky prožívá.

Zkrátka, Cohenova nespokojenost či netrpělivost s touto otevřeností nebo nedostatečným určením povahy estetického diskurzu je sice celkem pochopitelná, ale pokud by měla vyústit v popření evidence, že i přes všechnu bezradnost s důkazy platnosti soudů zde normativní nárok obecné závaznosti stále trvá a žádá si vysvětlení, byl by to nepřijatelný závěr.

S Cohenovými námitkami vůči Sibleyho snaze alespoň naznačit povahu estetické oblasti souzení (poukázat na její kognitivně ambivalentní základ) se dostáváme přímo do středu celé problematiky. Trvat na odsudku, že Sibleyem nabízené vymezení je příliš otevřené a neprokazatelné, znamená ukončit debatu

příliš brzy. Spíše by bylo na místě sledovat jemné odstíny situací, kdy ještě máme k dispozici pravidla, a kdy se na ně již nelze spolehnout, aniž bychom přitom ještě přecházeli na zcela subjektivní rovinu bez jakéhokoli nároku na souhlas ostatních s mým soudem. Nejzajímavější pro náš další postup tak z celé kritiky zůstává Cohenův postřeh o případech užití slov, které beze změny významu lze užít buď na základě identifikace dílčích podmínek, anebo na základě osvojené percepční dovednosti (klasickým příkladem z epistemologie ilustrujícím takové případy je člověk, který dokáže pouhým pohledem rozlišit kuřata podle pohlaví).¹⁰⁶ To pro Sibleyho úvahy představuje skutečně netriviální problém, jemuž se budeme věnovat v kapitole o objektivitě estetických soudů.¹⁰⁷ Uvidíme, že Sibleyho vymezení (či, lépe řečeno, vyhmatávání) opozice mezi estetickým užitím a mimoestetickým na základě absence pravidla v podobě definice (vyjmenovávající dílčí podmínky, které mají být pro správné užití pojmu zohledněny) v případě estetického užití je příliš úzké a zabránilo Sibleymu nahlédnout například problematičnost analogie mezi estetickými soudy a výroky odkazujícími k takzvaným sekundárním vlastnostem.¹⁰⁸

1.2.2 Popisy a verdikty

Postupme k druhému ze čtyř témat lokalizovaných v Sibleyho návrhu teorie estetického souzení. Již v „Estetických pojmech“ byl k otázce hodnocení zdrženlivější, hovořil o „všímání si“, „pozorování“ a „rozlišování“ estetických

106 Tento příklad využívá třeba John Haugeland ve své studii „Pravda a řízení se pravidlem“, viz John Haugeland, „Truth and RuleFollowing“, in *Having Thought. Essays in Metaphysics of Mind* (Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1998), 305-361.

107 Viz kapitolu 1.2.3 „Objektivita estetických soudů“.

108 Viz Frank Sibley, „Colours“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, eds. John Benson, Betty Redfern a Jeremy Cox (Oxford: Clarendon Press, 2001), 54-70; původně vydáno roku 1968. V této práci viz opět kapitolu 1.2.3 „Objektivita estetických soudů“.

vlastností namísto hodnocení. Nicméně, explicitně se k otázce popisnosti (či naopak hodnotícího zabarvení) estetických soudů vyjádřil až v pozdějších textech.

Jak jsem již uvedl, na Sibleyho studii o estetických pojmech reagovalo od okamžiku jejího vydání do současnosti velké množství autorek a autorů.¹⁰⁹ Nicméně Sibley se adresně, ve zvláštní odpovědi vyjádřil pouze k jedinému kritickému příspěvku. Jednalo se o komentář Huberta R. G. Schwyzer, v němž jeho autor zpochybňuje, že by se Sibleymu podařilo dosáhnout hlavního úkolu, který si vytkl, tedy poskytnout vysvětlení možnosti obhájit platnost estetického soudu.¹¹⁰ Ve své odpovědi na tuto kritiku Sibley polemizuje se Schwyzerovou interpretací celého problému a ke slovu přichází i otázka hodnotového zabarvení estetických soudů. Jak již bylo řečeno, všechna čtyři témata jsou provázána. Proto věnujme nejdříve pozornost polemice mezi Sibleym a Schwyzerem v celém jejím rozsahu.

Schwzyzer chápe cíl, který si podle něj Sibley v „Estetických pojmech“ kladl, jako vysvětlení přechodu mezi mimoestetickou a estetickou rovinou souzení: ospravedlnění estetického výroku či soudu lze, podle Schwyzerovy interpretace, dosáhnout pouze shromážděním relevantních mimoestetických charakteristik, které budou fungovat jako důvody platnosti soudu estetického. Schwzyzer shodně se Sibleym tvrdí, že v případě jakéhokoli estetického soudu můžeme být oprávněně vyzváni, abychom svoje tvrzení odůvodnili, poskytly ospravedlnění jeho platnosti. Jako příklady uvádí následující dvě situace: prohlásím, že jsem viděl pěkný film, a na toto konstatování naváži představením jeho zápletky; nebo pochválím šaty jako extravagantní a pokračuji popisem jejich stříhu, struktury látky a barevných vzorů. Hlavní otázka, kterou se podle Schwyzer Sibley pokoušel

109 Viz poznámka č. 10.

110 Schwzyzer, „Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, *The Philosophical Review* 72 (1963): 72-78.

zodpovědět, se týkala povahy vztahu mezi těmito dvěma výroky či skupinami výroků, jestliže mimoestetický popis měl mít platnost „podpory“ či „ospravedlnění“ estetického soudu.¹¹¹

Nejasnost tohoto vztahu, jak již víme, by měla spočívat v rozdílné povaze dvou typů výroků, které zde přicházejí do styku: jedny působí jako „pouze popisné“, kdežto ty druhé se zdají být „hodnotící“ či „vyžadující si vkus“. Tudíž Schwyzer rozumí cíli Sibleyho úvah tímto způsobem:

Jedním z hlavních cílů „Estetických pojmů“ Franka Sibleyho bylo, jak tomu rozumím, rozptýlit jakoukoli nejasnost, která by mohla vyvstat kolem „přechodu“, k němuž údajně dochází při ospravedlňování našich estetických výroků.¹¹²

A zároveň cituje Sibleyho výrok o závislosti estetických výroků a vlastností na těch mimoestetických. Problém pak samozřejmě spočívá v hlavní Sibleyho tezi, která se zdá být s tímto výrokem v napětí: tvrdíme-li na jedné straně závislost dvou skupin výroků či vlastností a zároveň, na straně druhé, odmítáme, že by tato závislost mohla být zachycena v podobě podmínek určujících správnou korelaci obou rovin, pak se nezdá, že bychom dokázali odlišovat platná ospravedlnění estetických soudů od neplatných. Schwyzerovými slovy řečeno: „jak můžeme coby kritici ospravedlnit užití estetického výrazu tím, že budeme hovořit o vlastnostech, které nejsou podmínkami tohoto užití?“¹¹³

Schwyzer upozorňuje, že si Sibley tohoto problému vědom byl, ale namísto toho, aby se s ním přímo vypořádal, začal tuto inkonzistenci vykládat jako součást povahy estetických výroků jako takových, respektive pokusil se ukázat, že pocit

111 Tamtéž, s. 72.

112 Tamtéž.

113 Tamtéž, s. 73.

nutnosti nalezení odpovědi na odhalený rozpor je důsledkem neporozumění podstatě estetických pojmů, snaže vměstnat je do modelu pojmů a důkazů, který jim není vlastní. A nezbyvá nám prý nic jiného, říká Schwyzer o Sibleyho odpovědi, než se omezit na popis strategií, které coby kritici skutečně užíváme. To nás ale nemůže uspokojit, hodnotí Schwyzer uvedený Sibleyho krok. Sibleyho nabízený přehled strategií kritika nám překonat původní problém nijak nepomůže. Jestliže jsme byli zmatení na začátku, zůstáváme i nyní. Stále si totiž můžeme klást otázku, jak použití slov, které nevyžaduje vkus či citlivost a jimiž poukazujeme na běžně identifikovatelné vlastnosti, poslouží jako ospravedlnění estetických soudů. Jak můžeme dojít ke kvalitativnímu skoku z mimoestetické roviny na estetickou? A když nestačí uvádění a ukazování mimoestetických vlastností, proč by měla pomoci změna tónu hlasu, pohybů hlavou, pohledu a gest, ptá se Schwyzer. Říci, že tohle je obvyklý způsob, jakým kritici ve skutečnosti podporují své výroky, nestačí. A dodává ironickou poznámku:

I věštcí, fanatici a zakladatelé nejrozmanitějších kultů 'podporují' své fanatické výroky tím, že se odvolávají na to, co všichni ví a přijímají. A stejně jako kritici se významně spoléhají na „tón hlasu, pohyby hlavou, pohledy a gesta“.¹¹⁴

Jestliže tedy chceme nadále tvrdit, že kritik podporuje svá tvrzení, že podává důvody jejich platnosti, pak musíme být schopni také to, co říká (či dělá) jakožto důvody chápat. A Schwyzer odmítá, aby byl tento požadavek marginalizován tvrzením, že se na estetické souzení díváme prizmatem chybného filozofického modelu. Anebo bychom snad měli chápat výrazy jako „podpora“, „poskytnutí důvodu“ či „ospravedlnění“ v kontextu estetického souzení s odlišným významem,

114 Tamtéž, s. 74.

než v jiných případech? Tento návrh Schwyzer odmítá. Podpora platnosti soudu je stále stejná, ať již se jedná o jakýkoli typ soudu. „Adekvátní vysvětlení kritiky by nám mělo umožnit nahlédnout, že kritikovy výroky nabízené na podporu platnosti soudu lze skutečně považovat za ospravedlnění,“ požaduje Schwyzer.¹¹⁵ Zároveň ale upozorňuje, že jeho cílem není prokázat opak Sibleyho teze, tedy, že by se estetické soudy nakonec skutečně řídily podmínkami. Ani nechce zpochybňovat, že by Sibleyho popis strategií kritika nebyl výstižný, což mimo jiné znamená, že za platnou součást obhajoby uznává poukazování na mimoestetické vlastnosti objektu.

Skutečným jádrem jeho kritické výtky se tedy ukazuje být uznání role mimoestetického popisu (poukazování na mimoestetické vlastnosti) coby důvodu pro platnost výroků estetických. Jednosuše, pokud popíráme existenci pravidel řídících přechod od mimoestetického popisu k estetickému soudu, pak není vůbec zřejmé, proč bychom se na mimoestetické výroky měli při obhajobě těch estetických spoléhat. Konstatuje-li tedy Sibley, že při obhajobě estetických soudů odkazujeme k mimoestetickým kvalitám, dluží nám vysvětlení, proč tak činíme a jak nám může mimoestetický popis pomoci.

Schwyzzerovou odpovědí na uvedené dilema je, že k žádnému přechodu z jedné oblasti do druhé jednoduše nedochází. A je tomu tak proto, že se ve skutečnosti při debatě o estetických kvalitách nikdy na mimoestetické rovině nepohybujeme. Při své úvaze vychází poznámky z „Estetických pojmů“, v níž Sibley říká, že žádné zjemňování slovníku našeho jazyka, ani žádné zavádění stále partikulárnějších kategorií by nepomohlo vyvrátit naše pozorování, že estetické pojmy se pravidly neřídí.¹¹⁶ Tento pokus by vedl pouze k dalšímu potvrzení platnosti této teze, neboť

115 Tamtéž.

116 Viz Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 11-12.

ono zamýšlené zpřesňování kategorií by skončilo u identifikace konkrétní, jedinečné vlastnosti. Sibley konstatuje, že

je zjevné, že i s pomocí přesných jmen či dokonce vzorků a ilustrací konkrétních barevných odstínů, křivek a linií by byl jakýkoli pokus o vymezení podmínek marný. Nakonec, ta samá vlastnost, řekněme barva či tvar nebo křivka jistého druhu, která jedno dílo vylepší, dokáže druhé zcela zkazit.¹¹⁷

Schwyzler reprodukuje příklad se skleněnou vázou, s níž Sibley v kontextu uvedené úvahy pracoval, a snaží se na něm demonstrovat platnost svého tvrzení. Abych druhého přesvědčil, že jistá skleněná váza je jemná či ladná, tak nestačí pouze říci, že je vysoká a štíhlá a má lehce zakřivený profil, ale musíme odkazovat ke konkrétním vlastnostem. Nestačí jen prohlásit, že je jemná kvůli lehce zakřivenému profilu, ale kvůli *této konkrétní* křivce. Sibley ze svého pozorování tedy vyvozuje, že hovoříme-li takto o tvaru vázy, tak neodkazujeme k přítomnosti obecné vlastnosti, ale k velmi specifickému a konkrétnímu prvku oceňovaného objektu.

Takový závěr ale považuje Schwyzler přinejmenším za nejasný, protože „vázy nemívají obecné a konkrétní křivky.“¹¹⁸ V čem by měl, hledíme-li na konkrétní objekt, spočívat rozdíl mezi jeho obecnými a konkrétními vlastnostmi, ptá se Schwyzler. Zde se ozývá ontologická otázka, k níž by nás způsob našeho vyjadřování mohl svádět, která ale je značně problematická. To se ukazuje na debatě o teorii estetické supervenience, která má vysvětlovat vztah mezi estetickými a mimoestetickými pojmy. Této otázce se věnuje poslední kapitola této části práce.

117 Tamtéž, s. 434.

118 Schwyzler, „Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, s. 75.

Vraťme se ke Schwyzwrově polemice. Abychom celou situaci projasnili, musíme se podle něj ptát, proč nestačí jednoduše říci, že váza je jemná kvůli tomu, že je vysoká a štíhlá a má lehce zakřivený profil. Jistě je tomu tak proto, že to by dokázal konstatovat každý, tedy i ten, koho se teprve snažíme přesvědčit, že tato skleněná váza je jemná či ladná. Jinak řečeno, i ten, kdo nevidí vázu jako jemnou a kdo prozatím nepotvrzuje tento estetický soud, dokáže vázu popsat jako vysokou, štíhlou a mající lehce zakřivený profil. Nicméně, když se druhého zeptám, zda vidí, jak se stopka vázy velmi pozvolna prohýbá směrem dolů a ven, jedná se o zcela jinou situaci. V čem ale spočívá rozdíl, když se na první pohled zdá, že ani v jednou z obou případů není řeč o ničem jiném, než o lehce rozpoznatelných mimoestetických vlastnostech?

Rozdíl nenaznačuje ani užití žádné zvláštní estetické „terminologie“. Schwyzer konstatuje, že rozdíl, který mezi oběma výroky můžeme vysledovat, je ryším rozdílem mezi soudem estetickým a mimoestetickým. Ten, kdo je schopen si povšimnout, že váza má lehce zakřivený profil, již nemusí být s to vnímat, *jak velmi pozvolna* se její stopka prohýbá směrem dolů a ven. Když o váze prohlásím, že je ladná, a pokračuji popisem jejích křivek, nepřecházím od estetického výroku k výrokům mimoestetickým, neboť neříkám vůbec nic mimoestetického, tvrdí Schwyzer.¹¹⁹

Proč si tuto skutečnost Sibley neuvědomil, vysvětluje Schwyzer neopodstatněnou náhlou redukcí „estetických poznámek“ na výroky obsahující estetický výraz. Sibley přitom, jak víme, ve svých úvodních rozlišeních chápe oblast estetických pojmů mnohem šířeji. Přejmenším mezi ně zahrnoval metaforická vyjádření. Pokud bychom za estetické výroky považovali jen takové

119 Tamtéž.

poznámky, v nichž se vyskytují zvláštní výrazy patřící do jakéhosi slovníku estetických slov, pak samozřejmě taková tvrzení, jako bylo to o velmi pozvolném prohnutí vázy, budeme muset považovat za mimoestetické výroky o mimoestetických vlastnostech.¹²⁰ Ale to, říká Schwyzer, zda nějaký výrok estetický je, či nikoli, nemusí mnohdy záviset na výskytu žádného zvláštního výrazu, ani na žádném jednotlivém obyčejně znějícím slově (jako třeba „jak“, „velmi“ a podobně), ale zkrátka na tom, zda mluvčí musel užít vkusu či citlivosti. Estetická povaha výroku závisí na výroku jako celku, nikoli na jednotlivých vybraných slovech. Stejně jako metafora, chtělo by se dodat, neboť výrokem „o velmi pozvolném prohnutí vázy“ jistě nemíníme skutečnost, že by se váza před námi vsutku *hýbala*, přestože si doslovné užití vzhledem k nějaké designově velmi neobvyklé kinetické váze, vytvořené za použití vhodných materiálů, dokážeme představit. Podíváme-li se na Sibleyho příklady, v nichž by podle Schwyzera mělo docházet k přechodu z úrovně mimoestetické na estetickou, zjistíme, že zdánlivě mimoestetické výroky jsou vlastně výroky estetickými (jako třeba ve větě „Povšimni si těchto barevných skvrn, tmavé hmoty tady a těchto linií“).

Jak je tomu ale s původní otázkou, kterou si Schwyzer kladl? Přistoupíme-li na jeho argumentaci, tak jsme se sice zbavili záhady vztahu mimoestetické a estetické roviny souzení, nicméně stále není zřejmé, v jakém smyslu lze kritikovy výroky (a jeho chování) chápat jako důvody ospravedlňující platnost jeho estetických soudů. Schwyzerova odpověď nakonec není v tomto ohledu zcela uspokojivá. Pouze proti sobě staví dva typy výroků, v nichž se, v rámci estetických debat, vyskytuje indikátor zdůvodnění, výraz „kvůli“ (anebo jeho ekvivalenty). Jednak jsou to výroky, v nichž poukazujeme ke konkrétním, jedinečným

¹²⁰ Výraz „slovník estetických slov“ jsme v předchozích kapitolách používali jako zkratku za skupinu slov, jejichž primární užití spadá do estetické oblasti (typicky „krásný“, „elegantní“ apod.).

vlastnostem posuzovaného objektu způsobem, který z takových výroků činí estetické poznámky, jak o tom byla řeč doposud (viz například Sibleym uváděný výrok „Trpí nedostatkem vyváženosti kvůli umístění jedné skupiny postav příliš nalevo a kvůli jejich příliš ostrému nasvícení.“). A pak máme výroky, o kterých nelze prohlásit, že by se samy přímo vztahovaly k jedinečným vlastnostem posuzovaného objektu, protože je pouze zařazují do obecných kategorií (Sibleyho příklad takového výroku by byla věta „Je to delikátní díky pastelovým odstínům a zahnutým křivkám.“). Rozdíl mezi těmito dvěma případy pak podle Schwyzerova spočívá v tom, že za odůvodnění lze považovat pouze ty první. Tu druhou kategorii lze považovat spíše za přípravné poznámky, které jen naznačují směr dalšího ospravedlňování. Dávám-li do souvislosti delikátnost a pastelové odstíny, mohu být oprávněně vyzván, abych dále vysvětlil, proč by zrovna v tomto konkrétním případě měly mít pastelové barvy něco společného s delikátností. A teprve reakce na tuto výzvu by přinesla skutečné zdůvodnění, protože bych musel poskytnout výrok prvního typu.

Schwyzerova odpověď na jím samotným formulované dilema je podle mého názoru velmi matoucí. Vzpomeňme si, že původně jsme ztotožnili důvod či ospravedlnění s obecným pravidlem. Na tom Schwyzer v průběhu své argumentace – alespoň explicitně – nic nezměnil. A ani se Sibleyho hlavní tezí o absenci řízenosti podmínkami nepolemizoval. Co se pokusil ukázat, bylo, že obecnost nemá v estetické oblasti vůbec žádné místo. Vše, co kritik říká, má již estetickou povahu. Z toho by tudíž vyplývalo, že původního dilematu jsme se jednoduše zbavili vykázáním neplatnosti předpokladu o přítomnosti dokazování, odůvodňování či ospravedlňování v deduktivním slova smyslu v estetické oblasti. To ale není závěr, který by Schwyzer nakonec explicitně formuloval. Naopak, o

výrocích, o nichž dokazoval, že nikdy nepřekročí hranici vně estetické oblasti, hovoří jako o jediných skutečných případech odůvodňování estetických soudů.

Možné vysvětlení tohoto rozporu lze hledat v jeho interpretaci příkladu, kterým ilustruje „estetické důvody“, tedy věty „Trpí nedostatkem vyváženosti kvůli umístění jedné skupiny postav příliš nalevo a kvůli jejich příliš ostrému nasvícení.“ Schwyzer o ní říká, že se jedná o jasný případ explicitního zdůvodnění estetického soudu, a pokračuje:

To, že se skupina postav nachází příliš nalevo, je odpovědí na otázku, *proč* obraz postrádá vyváženost. Kdokoli může vidět, že se skupina nachází nalevo, ale to samo o sobě ještě není důvodem, proč obraz postrádá vyváženost. A abychom spatřili, že se skupina nachází příliš nalevo, je zapotřebí citlivosti.¹²¹

Z tohoto výkladu lze vyvodit, že Schwyzer by rád estetickým soudům zachoval jak neřízenost pravidly, tedy jejich založení ve vkusu, v citlivosti, nikoli v obecných pravidlech, ale na druhou stranu se zjevně nemohl zbavit dojmu, že mezi estetickým výrokem a tím, co říkáme a děláme, abychom pro něj získali souhlas ostatních, zůstává jistá pojmová vazba. Na jednu stranu nestačí jen vidět, že skupina postav na plátně nezaujímá místo na středu, a k tomu vědět, že „vyvážený“ znamená mít vzájemně si odpovídající hodnoty na obou stranách středové osy (navíc musíme mít ještě schopnost určit, kdy už vychýlení je *příliš* velké). Na druhou stranu se ale zdá, jako kdyby Schwyzer estetickou vlastnost vyváženosti jednoduše odvozoval od pozice jednotlivých částí obrazů v ploše vzhledem k jeho středové ose (a k takovému užití výrazu „vyváženost“ by žádné zvláštní citlivosti či vkusu nemělo být zapotřebí).

121 Tamtéž, s. 77.

Je zřejmé, že Schwyzer by na jednu stranu chtěl přiznat mimoestetickým pojmům a jejich vzájemným vztahům (zde „vyváženost“ a „postavení na středu“) v estetickém soudu jistou roli, ale na druhou stranu chce oblast estetického souzení přiřknout plně vkusu a citlivosti, což podíl mimoestetických pojmů vylučuje. Vybavíme-li si ovšem Sibleyho polemiku s Hampshirem snad bychom našli vodítko k hledání odpovědi u samotného Sibleyho.¹²² Sibley obhajoval roli metafor a jejich nezastupitelnost kvůli významům, jež si z mimoestetické oblasti přinášejí do estetické. Užití výrazu „vyváženost“ bychom ve Schwyzerově příkladu uznali za estetické, nicméně by nás nic nenutilo tvrdit, že byly při tomto použití zpřetřhány všechny vazby na jeho běžné, mimoestetické použití. Tuto úvahu budeme v práci sledovat zejména ve třetí části.

Jestliže tedy Schwyzer v rámci své expozice problému, kterému podle něj Sibley čelil, ale nedokázal jej splnit, naznačoval, že bychom měli vysvětlit, jak výroky kritiků mohou hrát roli důvodů, které mají ve všech druzích rozprav stejný význam („Nebo snad mají výrazy 'podpora', 'zdůvodnit', 'ospravedlnit' jiný význam v debatách kritiků než jinde? Není snad podpora platnosti soudu *podporou platnosti soudu* bez ohledu na to, o jaký soud se jedná?“), musíme nyní konstatovat, že sám tomuto úkolu také nedostal.¹²³ Jediný posun, který u něj lze zaznamenat, spočívá v odmítnutí tvrzení, že bychom při snaze podpořit estetický soud, pronášeli mimoestetické výroky. Nicméně, Schwyzer jednak nikde explicitně neurčuje, jaký je tento předpokládaný všeobecný význam, s nímž podle něj rozumíme výrazu „důvod“ ve všech kontextech (snad role předpokladu v deduktivním úsudku?), a zároveň zůstává nevysvětleno, jak by měly roli

122 Viz Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 16-17.

123 Tamtéž, s. 74.

takovýchto důvodů sehrát namísto mimoestetických výroků výroky estetické. Z těchto důvodů je tudíž obtížné přijmout Schwyzerovo řešení jako jakkoli definitivní.

Nicméně, ponecháme-li stranou, že sám Schwyzer žádné přijatelné řešení problému estetických výroků neposkytl, lze oprávněně konstatovat, že se jeho rozsahem nevelká polemická reakce na Sibleyho „Estetické pojmy“ dotýká velkého množství podstatných otázek souvisejících se Sibleyho úvahou a některé z nich pomáhá přesněji formulovat. Sibley sám se ve své odpovědi ovšem omezil pouze na několik z nich a i my se prozatím soustředíme především na otázku, zda estetické soudy mají hodnotící či popisnou povahu.¹²⁴

Sibleyho odpověď spočívá ve snaze ukázat, že jeho text byl dezinterpretován a že všechny výtky namířené proti němu vyrůstají z tohoto chybného čtení. Základní nepochopení, vůči němuž se Sibley ohrazuje a které je podle něj zdrojem dílčích nedorozumění, má být Schwyzerovo chápání jeho hlavní teze. Ta podle Schwyzera, připomeňme si, má zakládat tvrzení, že kritik při zdůvodňování svého soudu překračuje hranici oddělující dva různé typy diskurzu, estetický od mimoestetického. Sibley tvrdí, že k ničemu takovému se nikde ve svém textu nezavazuje a nemusí jej tudíž vysvětlovat.

Ze všeho nejdříve se věnuje otázce oprávněnosti kvalifikace estetických výroků jako výroků hodnotících a tvrdí, že stavět proti sobě soudy hodnotící a pouze popisné tak, jak to udělal Schwyzer, je zavádějící. Sibley totiž podle svých slov o hodnotících soudech vůbec nehovořil. Jestliže se tedy mezi Schwyzerovými příklady vyskytuje třeba výrok, hodnotící filmový snímek jako „pěkný“, pak se jedná o chybu. Sibley připomíná, že tento typ výroků, které nazývá „verdikty“, považuje za velmi odlišné od takových, které přisuzují věcem vyváženost,

124 Frank Sibley, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, *The Philosophical Review* 72 (1963): 79-83.

pestrost, ladnost či půvabnost, a že jim jeho článek věnován vůbec nebyl.¹²⁵ Dále je omylem přisuzovat hodnotící povahu všem výrokům, které se snažíme coby kritici podpořit, obhájit či ospravedlnit. Klade-li Schwyzer svými příklady na stejnou rovinu soud, že film je pěkný, a soud, že šaty jsou extravagantní, a tvrdí o nich, že oba jsou shodně hodnotící, pak se mýlí a Sibleyho úvahu dezinterpretuje. Sibley odmítá ztotožňovat svůj výraz „estetický“ s „hodnotící“, stejně tak jako „mimoestetický“ s „popisný“. Raději by se této opozici zcela vyhnul, tvrdí. Ale kdyby býval přece jen měl použít výraz „popisný“, tak by měl sklon označit mnoho estetických výrazů za *popisné*.¹²⁶

Tento postoj Sibley stvrzuje ještě o několik let později v rozsáhlejší studii „Estetické a mimoestetické“, kterou napsal jako doplňující komentář k „Estetickým pojmům“, v němž si kladl za cíl vyjasnit jeho kritiky a komentátory nejdiskutovanější a nejčastěji dezinterpretované otázky, aniž by ale své odpovědi adresoval konkrétním autorům.¹²⁷ Zde Sibley rozlišuje tři druhy estetických soudů: ty, které obsahují výraz, který je typicky užíván esteticky („spanilý“, „pestrý“ či „vyrovnaný“), ty, který žádný takový výraz neobsahují („není to dostatečně světlé“ či „vyskytuje se zde příliš mnoho postav“), a nakonec třetí typ, soudy, které jsou čistě hodnotící („jestli je něco z estetického hlediska dobré, špatné, vynikající nebo průměrné, lepší či horší než něco jiného a tak dále“).¹²⁸ Tento třetí druh estetického soudu Sibley ze svého zkoumání zcela vylučuje a zároveň se také vzdává jakýchkoli jiných otázek týkajících se hodnocení („jak se verdiktů dobíráme

125 Viz Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 5 a 12; a Sibley, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, s. 79.

126 Sibley, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, s. 80.

127 Sibley, „Aesthetic and Non-aesthetics“, 39.

128 Tamtéž, s. 33.

či jak je podporujeme, anebo zda soudy, jimž se zde věnuji, s sebou nesou jakékoli hodnotové implikace“).¹²⁹

Sibley dále zdůrazňuje, že jeho cílem nebylo prokázat, jaký vztah vládne mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi, ale že se soustředil pouze na negativní tezi, na prokázání toho, jaké konkrétní vztahy mezi nimi bezpochyby nevládnou. Svůj cíl shrnuje Sibley takto:

Tvrdil jsem, že žádná mimoestetická charakteristika nemůže posloužit jako logicky postačující podmínka pro užití estetického výrazu; a dále, že tato nemožnost poskytnout postačující podmínky (mimoestetického druhu) není téhož typu jako nemožnost poskytnout postačující podmínky v případě „vyvratitěných pojmů“.¹³⁰

Jestliže tedy Schwyzer Sibleyho teorii vytýká absenci odpovědi na otázku, jak jeden typ soudů může platit za důvod jiného typu soudů, pak je jeho výtku, podle Sibleyho samotného lichá. Jeho hlavní teze byla tezí negativní; o vztazích mezi výroky figurujícími v estetickém souzení tvrdila pouze to, čím nejsou, a neměla tudíž ambice ani prokázat, že se jedná o vztah důkazu, a tedy ani specifikovat, jak by takový důkaz mohl fungovat.¹³¹

V druhé části „Estetických pojmů“ se nicméně o prokázání jisté pozitivní teorie, uznává Sibley, pokusil. Ale to nijak nepodkopává nic z toho, co bylo doposud řečeno. Šlo totiž o tvrzení, že kritikovo působení, jak jeho řeč, tak jeho nonverbální projev, mají podpořit jeho estetický soud zvláštním způsobem, totiž přimět ostatní vidět (či jinak zakusit) to, co prožívá on. To jest, Sibley se tedy

129 Tamtéž, s. 34.

130 Tamtéž, s. 81-82.

131 Tato Sibleyho zdrženlivost později motivovala vznik teze o estetické supervenienci, o níž bude řeč v kapitole 1. 2. 4 „Estetická supervenience“. Je zajímavé si povšimnout, že se omezuje na konstatování o neuplatnitelnosti jakékoli ze známých důkazních procedur. Následně, u teoretiků estetické superveniencie, se toto konstatování obrátí v pozitivní ontologickou tezi.

jednak brání tvrzení, že by se býval pokoušel vysvětlit, jak mimoestetické (anebo i estetické) výroky mohou působit coby důkazy (funkce čehokoli, co jakožto kritici říkáme a děláme, směřuje k jedinému cíli: ovlivnit zkušenost druhých, nikoli poskytnout tradiční důkaz), a zároveň upozorňuje, že netvrdil, že by se mělo jednat o vyčerpávající vysvětlení toho, co kritik dělá na podporu svého soudu, ale že to je pouze jedna z hlavních věcí, které dělá.

Jediným přechodem, kterým jsem se zabýval, říká Sibley, byl přechod z momentu, kdy nejsme schopni vidět (či jinak zakoušet) jistou estetickou kvalitu, do momentu, kdy toho schopni jsme. Schwyzer ovšem hovořil o přechodu ve zcela jiném smyslu, upozorňuje Sibley. Jestliže hovořil o tom, že kritik, vychází-li od mimoestetických výroků, aby skončil u estetických soudů, cestuje mezi dvěma logickými říšemi, pak měl na mysli přechod ve smyslu postupu v rámci důkazu od předpokladů k závěru. Ale to je téma, říká Sibley, kterému jsem se vůbec nevěnoval:

Faktem zůstává, že jsem se nikde nezmiňoval o *důvodech* pro estetické soudy; tudíž jsem bezpochyby netvrdil, že '*zmiňování mimoestetických vlastností ... je výstižnou charakterizací*' podávání takových důkazů. Dokonce jsem ani netvrdil, že uvádění mimoestetických vlastností je výstižnou charakterizací kritikovy řeči *vůbec*, i když ji chápeme jako snahu přimět druhého něco spatřit; hovořil jsem o mnoha jiných věcech, které kritici dělají a říkají.¹³²

Jak tuto polemiku vyhodnotit? Jednou věcí samozřejmě je, zda Schwyzer díky některým opomenutím Sibleyho úvahu skutečně nedezinterpretoval. Jiná – a podstatně zajímavější – otázka ale zní, zda se po vyjasnění interpretačních otázek zřetelněji neodhalí místa v Sibleyho teorii, která zůstávají nedorečena a bez jejichž

132 Tamtéž, s. 83.

vyplnění Sibleyho analýza zůstává spíše popisem problému, než jeho řešením.¹³³ Na první otázku lze jednoduše odpovědět, že se Sibleymu obhájit podařilo. Schwyzer mu skutečně do jisté míry podsouvá otázky, které si nekladl. Hodnota jeho komentáře ale spočívá právě v tom, že nám umožnil identifikovat některé z otázek, které Sibleyho analýza estetického souzení pouze vysloví, ale nezodpoví. Jednou z nich je vztah mezi estetickými výroky, o kterých, podle svých slov, Sibley hovořil především a které mají být spíše popisné, s verdikty. Jaký je vztah mezi estetickým hodnocením a estetickým popisem. Tuto odpověď nám Sibley dluží. A dále zůstává příliš zdrženlivý ve vysvětlení principu, který má ovládat kritické debaty, při nichž přichází ke slovu oněch sedm strategií kritika. Jak kritik dosahuje svého cíle? Jak je možné, že dokáže ovlivnit zkušenost druhých? Je výčet těchto strategií vším, co lze k této otázce říci? Domnívám se, že nikoli, a k tomuto tématu se vrátíme.

Nyní k otázce, zda jsou estetické soudy spíše výroky hodnotícími či popisnými, případně, jaký je vztah mezi „verdikty„ a ostatními estetickými pojmy. Jak jsme si výše objasnili, Sibley rozlišuje čistě hodnotící estetické výroky (film je pěkný, skvělý či průměrný) a estetické pojmy, o kterých prohlásil, že by jich velkou část označil spíše za popisné. Jak se tedy tyto popisné pojmy vztahují k verdiktům?

133 Obdobnou námitku vyslovila i Mary Mothersillová ve své knize *Obnovená krása*. Interpretuje Sibleyho úvahu jako novodobou formulaci Kantovy antinomie vkusu, ale tvrdí, že se mu nepodařilo poskytnout žádné dobré vysvětlení situace, kterou pojmenoval. Cituje Sibleyho tvrzení o vztazích mezi estetickými a mimoestetickými kvalitami, o nichž prohlásil, že jsou jak zjevné, tak vitální, a že všechny estetické pojmy tak či onak parazitují na mimoestetických aspektech posuzovaného objektu. Mothersillová ale upozorňuje, že právě tyto vztahy či parazitismus si žádají vysvětlení. Všichni, včetně Sibleyho, se shodnou na tom, že se nejedná ani o vztah logický, ani o vztah kauzální. Navíc je pozoruhodné, jak může jeden a tentýž aspekt v jednom případě dílo učinit jemným, kdežto jiné dílo této charakteristiky zbavit. A přesto Sibley nakonec, říká Mothersillová, zaujme strategii, kdy popírá, že by nás popsaná situace konfrontovala s jakýmkoli filozofickým problémem. „Na jednu stranu to, co Sibley říká, nesporně platí, na druhou mi to přijde jako svého druhu úskok: otázka zněla, v jakém vztahu jsou estetické pojmy k mimoestetickým vlastnostem, jestliže se nejedná o vztah podmíněnosti, a to ani částečně. Lze za odpověď přijmout popis známých procedur [kritikových strategií] a pak prohlásit: 'To je to, co *děláme*. Někdy to funguje. A není zde již žádný prostor pro další otázky?' Takové odpovědi bychom se mohli dočkat od proutkaře, ale nepovažuji ji za filozoficky adekvátní,“ říká Mothersillová. Mary Mothersill, *The Beauty Restored* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984), s. 256.

Jsou na ně verdikty redukovatelné, nebo naopak jsou zcela nezávislé? Nenalezneme tedy právě zde vztah, který by se dal označit za vztah důvodů k závěru argumentu?

Názor, že v tomto bodě nemůže zůstat Sibleyho teorie tak otevřená, jak ji její autor prezentuje, vyjádřil i David Novitz ve své studii „Integrita estetiky“. Novitz zde dokonce tvrdí, že Sibleyho nezájem o hodnotící složku estetického soudu je příznakem základní chyby, které se Sibley dopustil.¹³⁴ Sibley je zde řazen k dědicům odkazu Kantovy *Kritiky soudnosti* v anglo-americké estetice dvacátého století. A spolu s ním uvádí Novitz ještě Monroe C. Beardsleyho, Stuarta Hampshira, Harolda Osborna, a J. O. Urmsona jakožto zastánce koncepce čisté umělecké a obecně estetické hodnoty, přičemž jim všem měl ve dvacátém století předcházet Clive Bell. Částečně pod vlivem uměleckých avantgard dvacátého století se podle Novitze začal prosazovat názor, „že musí existovat *čistá* umělecká hodnota, hodnota zcela odlišná od hodnot ekonomických, intelektuálních, náboženských, politických, genderových či morálních a nepošpiněna jimi. Tato předpokládaná 'čistá' umělecká hodnota začala být ... ztotožňována s estetickou hodnotou,“ tvrdí Novitz.¹³⁵

U Sibleyho se tato představa o exkluzivní, čisté povaze estetické hodnoty projevila v tezi o absenci podmínek řídících užívání estetických pojmů, tedy ve vyloučení jiných hodnot, než je ta estetická, z estetického souzení. Podle Novitze vyústilo toto přesvědčení u Sibleyho v naprostý iracionalismus:

Jestliže správné užívání estetických pojmů závisí pouze na tom, co někdo jiný řekne, můžeme se konec konců ptát, zda pro jejich užívání vůbec nějaké důvody existují, zda celá ta hra kritiků

¹³⁴ David Novitz, „The Integrity of Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (1990): 9-20.

¹³⁵ Tamtéž, s. 9.

není pouze šarádou, při níž je král nahý, zatímco se ostatní chytají jako vodítek toho, co řeknou ti, kteří „se vyznají nejlépe“, a všichni komentují velkolepost jeho šatů.¹³⁶

Novitz, jak jsem již uvedl, si v kontextu své kritické interpretace Sibleyho všímá absence zájmu o jakékoli hodnocení v estetickém souzení a považuje tento rys jeho myšlení za hluboce matoucí. I když se ve středu Sibleyho zájmu nachází náš vztah k uměleckým dílům, zdá se, říká Novitz, jako kdyby jej vůbec nezajímalo, že díla nejen popisujeme, ale že je také již samotným užitím estetických pojmů hodnotíme. „Je nemožné popsat umělecké dílo jako elegantní, sjednocené, krásné či vyvážené, aniž bychom jej tím zároveň i kladně neocenili; a je obdobně nemožné popsat dílo jako ošklivé či řvavé nebo odulé, aniž bychom jej zároveň neodsoudili,“ upozorňuje Novitz.¹³⁷

Vysvětlení tohoto zvláštního opomenutí nachází ve vlivu pozitivismu, který si podle něj ve dvacátém století vybral velkou daň napříč všemi vědními obory. Pozitivismus chápe jako způsob vysvětlení, který „klade důraz na zkušenost – na to, co zrak a sluch dokáží rozlišit – protože se má jednat o jediný jistý zdroj poznání a zdravého rozumu,“ a dále tvrdí, že ve dvacátém století „si každá disciplína pro sebe žádala přesnost a autoritativnost empirických věd.“¹³⁸ U Sibleyho se vliv této doktríny měl projevit nikoli důrazem na prostou smyslovou zkušenost, ale na zkušenost jakéhosi para-smyslového orgánu, vkusu, jehož působení si ovšem máme představovat analogicky s tělesnými smysly. Vkus nám v Novitzově interpretaci Sibleyho prý umožňuje zakoušet estetické kvality tak bezprostředně jako nám oči umožňují vnímat barvy či uši zvuky. Přestože Sibley nikde o vkusu jako o vrozené schopnosti nehovoří a na základě žádných přímých

136 Tamtéž, s. 13.

137 Tamtéž, s. 11.

138 Tamtéž, s. 13.

analogií se smyslovými orgány pojem vkusu nekonstruuje, Novitz tvrdí, že role, jakou vkusu ve své teorii přisuzuje, nás opravňuje o něm smýšlet jako o „přirozeném nadání“ (*natural endowment*). Problém s obhájením pozitivistického lazení kritického diskurzu pak podle Novitze spočívá v tom, že „tento 'smyslový orgán' zodpovědný za tyto soudy zůstává zcela skryt a záhadný – takže nám může pomoci zachovat zdání přísnosti v kritice pouze za cenu vytvoření nových a neřešitelných záhad.“¹³⁹

Právě vlivem pozitivismu či empirismu, projevujícím se rolí, jakou v celé Sibleyho koncepci hraje vkus, vysvětluje Novitz jeho neochotu věnovat se hodnotící dimenzi estetického souzení, „něčemu tak empiricky unikavému, jako je estetická hodnota.“¹⁴⁰ Novitz přímo hovoří o vlivu, jaký měl mít logický pozitivismus na Sibleyho, a konkrétně zmiňuje Alfreda Ayera (aniž by ovšem pro toto tvrzení uváděl jakýkoli historický doklad a vychází pouze ze své interpretace Sibleyho teorie). Podle logických pozitivistů, připomíná Novitz, nebylo jazykové vyjádření estetické hodnoty ničím více, než syrovým, nezpracovaným vyjádřením emoce. Podle Ayera užíváme estetická slova jako „krásný“ či „odporný“ nikoli proto, abychom konstatovali nějaký fakt, ale jednoduše proto, abychom vyjádřili určitý pocit a zároveň vyvolali jistou reakci u příjemce našeho výroku.

Z toho vyplývá, že v případě estetických soudů, stejně jako je tomu u těch etických, nemá žádný smysl jim přisuzovat objektivní platnost a není zde žádná možnost vést spor o otázkách hodnoty, ale pouze o otázkách faktických. Vědecké zkoumání estetiky prokáže, jaké jsou příčiny

139 Tamtéž.

140 Tamtéž.

estetického pocitu, proč různé společnosti vytvářely taková díla, jaká vytvářely, a proč si jich cenily. A to jsou obyčejné psychologické a sociologické otázky.¹⁴¹

Pokud je tedy jedním z hlavních témat estetiky estetické souzení, které by mělo být vyjádřením estetických hodnot v právě uvedeném pojetí, pak by skutečně bylo obtížné požadovat pro tuto disciplínu přísnost a uznání, kterým se těší přírodní vědy. A právě tomuto scénáři se podle Novitze chtěl Sibley vyhnout, když se distancoval od tématu hodnoty v estetickém souzení.

Logičtí pozitivisté, a s nimi prý i Sibley, se mýlí, když si představují, že vyjádření (nejen) estetických hodnot je v podstatě neodůvodnitelným výronem emocí, tvrdí Novitz. Podle něj se estetické souzení a tedy i užívání estetických pojmů podmínkami řídí, a proto se v případě konstatování estetické hodnoty nemusí jednat o „výron emocí“, ale o zdůvodněné tvrzení. Pokud bychom se naopak domnívali, že jakékoli konstatování hodnoty bezprostředně vyvěrá z prožitku, zaměňovali bychom výrok o existenci hodnoty („X je dobré“) za pouhou autobiografickou informaci („X se mi líbí“): „Zatímco výrok 'X je dobré' tvrdí něco objektivního a žádá si tak ospravedlňující důvody, o výroku 'X se mi líbí' se totéž říci nedá, ten pouze vyjadřuje mé vlastní subjektivní schválení X.“¹⁴² Nebyli bychom tak zároveň schopni vysvětlit třeba skutečnost, že někdy o jednom a tomtéž díle prohlásíme, že se nám sice nelíbí, ale víme, že je esteticky velmi hodnotné (anebo naopak).¹⁴³

141 Viz. Alfred Ayer, *Language, Truth and Logic* (New York: Dover Publication: 2008), s. 113; původně vydáno roku 1936.

142 Novitz, „The Integrity of Aesthetics“, s. 14.

143 Např. Mark Rowe si ve svém článku „Objektivita estetického soudu“ všímá přesně tohoto typu výroků a tvrdí, že se nejedná o estetické soudy. Když výrok tohoto typu pronáším, např. o jednom skladateli řeknu, že vím, že je lepší, ale víc se mi líbí nějaký jiný, typicky chci říci, že „se necítím být v pozici, abych hudbu jednoho z nich posuzoval.“ Estetické soudy, tvrdí Rowe s odkazem na Kanta, se musí zakládat na pocitu libosti. Viz Mark Rowe, „The Objectivity of Aesthetic Judgement“, *The British Journal of Aesthetics* 39 (1999), s. 49.

Podmínky, kterými se řídí naše estetické souzení nachází Novitz jednak v samotné umělecké tradici, ale zároveň i ve vlivu jiných normativních systémů té které kultury. Kritici podle něj sehrávají roli strážníků světa umění. Svět umění představuje společenskou instituci, která obklopuje tvorbu a šíření umění. „Tato instituce a praxe,“ říká o světě umění Novitz, „má svoji historii, která ji formovala, a řídí se souborem teorií, které umělecké hodnoty jak vytváří, tak ospravedlňují.“¹⁴⁴ Díky své znalosti této historie a teorie dokáží kritici zformulovat důvod užití určitého estetického pojmu pro konkrétní případ.

Pokud jde o vliv dalších systémů norem a hodnot na naše oceňování umění, upozorňuje Novitz na neudržitelnost upřednostňování tak zvaných „formálních kvalit“. Těmi rozumí vzhled, textury či zvuk uměleckých děl přinášející „smyslové uspokojení“ (*sensory gratification*). Jako příklady Novitz uvádí Raffaelovu *Madonu*, palác ve Versailles či romány Jane Austenové a Thomase Hardyho. U Raffaelova obrazu si ceníme výrazu klidné pasivity zobrazené postavy, a to nikoli jen kvůli „formální správnosti malby“, ale také kvůli náboženským hodnotám a hodnotám souvisejícím s genderovými otázkami. Architekturu a vybavení interiérů versaillského paláce zase esteticky oceňujeme nikoli jen kvůli čistě jevové stránce stavby, ale také coby „nespoutaný projev bohatství“.¹⁴⁵ Podle Novitze můžeme *esteticky* ocenit velkolepost a zář tohoto díla pouze díky porozumění jistým ekonomickým a politickým hodnotám: oceňujeme jak objem prostředků do stavby vložených, tak i moc vladaře, který je dokázal nashromáždit a tímto způsobem s nimi naložit. V případě prozaické literatury, románů Jane Austenové a Thomase Hardyho, si samotné porozumění textu a adekvátní reakce a něj vyžaduje znalost etických kategorií, které mají své uplatnění v praktickém jednání.

144 Tamtéž, s. 15.

145 Tamtéž, s. 17.

Libost, jíž přináší diváku či posluchači formální kvality, považuje Novitz za čistě fyziologickou: „Zvuk, barva či textura mohou z čistě fyziologických důvodů poskytnout divákovi potěšení. Jako polechtání či pohlazení i umělecké dílo je nám příjemné a tento pocit je zcela osobní a subjektivní.“¹⁴⁶ Novitz sice poznamenává, že Hume, Kant či Sibley by nesouhlasili s tím, že zde leží základ skutečného porozumění dílu a jeho ocenění, ale jakou roli by tento prožitek měl tedy v estetické zkušenosti hrát – ať již podle něj nebo podle jím zmiňovaných autorů – a zda vůbec nějakou, již neříká. Pouze dodává, že u mnoha lidí dochází k upřednostňování formálních vlastností v důsledku estetické výchovy a všudypřítomného společenského tlaku na oceňování právě těchto vlastností. Byť by si tedy člověk sám pro sebe přiznal, že formální vlastnosti pouze zřídka vyčerpávají to, co dílo dokáže nabídnout, přesto strach z možnosti, že bude považován za nekompetentního, necitlivého či nedovzdělaného, omezuje svoji pozornost na „texturu a zrnitost malby namísto sdělení či tématu.“¹⁴⁷ Odpověď na otázku, proč by měl mít kdokoli zájem na prosazování okleštěného postoje vůči umění, nachází Novitz v konkurenci mezi rozmanitými společenskými institucemi: každá sféra kulturně prostředkované činnosti se v zájmu svého dalšího rozvoje postupně specializuje a vymezuje vůči ostatním, které by se s ní mohly dostat do střetu. Proto je podle Novitze stále ještě v estetické teorii přítomen důraz kladený na čistou estetickou či uměleckou hodnotu a při oceňování umění se soustředíme na formální kvality.

Bohužel, z toho, co Novitz píše, není vůbec zřejmé, jak si konkurenci mezi uměním a dalšími institucemi představit (má-li být výsledkem tohoto napětí neopodstatněné upřednostňování formálních kvalit). Jeho příklady nám v tomto

146 Tamtéž, s. 18.

147 Tamtéž.

ohledu totiž nijak nepomohou. Zmiňuje se například o výrobě automobilů, která je v napětí s ochranou životního prostředí, či o konkurenci mezi výrobou televizních a radio přijímačů. Lze si představit, že skutečnost omezeného objemu času a pozornosti, který má jakýkoli člověk k dispozici, může vést k marginalizaci umění na úkor zábavy, sportu či praktické činnosti. To nám ale nic neříká o povaze oceňování a hodnoty, která je pro umění příznačná.

Přestože většina z Novitzových názorů je velmi problematická, samotný způsob, jakým útočí na Sibleyho je velmi instruktivní a jeho rozbor nám umožní pochopit mnohé jak ze Sibleyho vlastních textů, tak z celé debaty o estetickém souzení, která na něj odkazuje a jíž je Novitz součástí. Nejprve věnujme pozornost tomu, co je z Novitzovy úvahy přijatelné. Samotná myšlenka zdůraznění vlivu ostatních oblastí naší zkušenosti na zkušenost estetickou a tematizování vzájemné provázanosti těchto dimenzí si bezpochyby pozornost a další rozpracování zaslouží. Nicméně, Novitzův přístup je neuspokojivý v tom, že nenabízí žádnou odpověď na otázku, proč vůbec ještě estetické souzení od mimoestetického odlišovat a proč je rovnou nenechat splynout. Novitzova iniciativa totiž bohužel není zasazena do žádné rámuující představy o tom, v čem by specifičnost estetického souzení měla spočívat, co by jej mělo odlišovat od souzení mimoestetického. Jestliže je Novitz ochoten rovnou tvrdit, že se estetické soudy pravidly řídí, pak je zapotřebí připomenout, že Sibley uváděl jako jedinou charakteristiku určující svébytnou povahu ožívání estetických pojmů pravý opak, totiž absenci pravidel. Zbavíme-li se jí, aniž bychom ji blíže prozkoumali a případně nabídli alternativní vysvětlení, pak se ocitáme ve velmi nepříjemné pozici, kdy nám mezi prsty protéká samotný předmět rozpravy a není zřejmé, o čem je vlastně řeč.

To se dobře ukazuje v okamžiku, kdy Novitz hovoří o roli kritika ve světě umění. Na jednu stranu, jak jsme již viděli, se má řídit platnými podmínkami, které jsou v tomto systému norem aktuálně uznávány; na stranu druhou po něm ale Novitz požaduje i něco více: má se na vývoji, proměně těchto norem sám podílet.

Kritikové vládnoucí umělecké hodnoty pouze nereflektují, ale často užívají své autority k tomu, aby k nim něco přidali. Tolerují a dokonce i oceňují odchylky od normy a tak pomáhají vytvářet nové hodnoty, trendy a očekávání v rámci světa umění.¹⁴⁸

Řídit se stávajícími podmínkami a zároveň je měnit jsou, přinejmenším na první pohled, dva protikladné požadavky. Buď jsou výroky kritiků, estetické soudy, výsledkem uplatňování existujících pravidel, jak nejdříve tvrdil Novitz, anebo přispívají ke změně platných norem a v tom případě se ovšem nemůže jednat o užití norem stávajících, které by měly být jedním a tímtéž aktem překonány. Anebo by bylo zapotřebí ozřejmit, jak se uplatňování norem má k jejich proměně, aby se tento rozpor ukázal jako zdánlivý. To Novitz ale nečiní a rozporu ve své úvaze si nevšímá.¹⁴⁹

Zajímavá je i otázka tak zvaných formálních estetických vlastností. Představuje si Novitz, že estetické souzení se jaksi skládá z dílčí aktů hodnocení, které přinášejí dílčí výsledky a celková hodnota díla je jejich součtem? Nebo je jejich interakce složitější? Z toho, co Novitz říká, se zdá, že vlastně pouze tyto formální vlastnosti jsou jedinými pro umění specifickými hodnotami a zasloužily by si proto označení „estetické“. Ale ani tak tomu být nemůže, neboť hodnotou, kterou

148 Tamtéž, s. 15.

149 Již nyní se ukazují základní nedostatky, které se pojí s tak zvaným kontextualismem, kterému se věnuje druhá část práce. Povšimněme si, že je zde ohrožena svébytná povaha estetického souzení jeho ztotožněním s poznávacím soudem podřazujícím jednotlivé soudy pod obecné pojmy. Viz především kapitulu 2.2.5 „Waltonova teze“.

přinášejí formální vlastnosti, je pouhá libost působící čistě na fyziologické úrovni („jako polechtání či pohlazení“, jak říká Novitz). Tudíž ani zde se nenabízí žádné vodítko pro představu o specifičnosti estetické zkušenosti a hodnot, které má přinášet a k nimž se svým projevem vztahuje kritik.

Připomeňme si ještě, že na samotném začátku Novitzovy kritiky Sibleyho teorie stál motiv vytěsnění hodnotící dimenze estetického soudu. Ten nás k jeho článku také původně dovedl. Novitz považoval tento aspekt Sibleyho úvah za jednoznačnou chybu a pokusil se ukázat, že se jedná o příznak hlubšího problému v jeho teorii. Sibley se podle něj měl snažit udržet estetický soud na rovině pouhé popisnosti proto, aby obor estetiky, jehož je estetický soud jedním z hlavních témat, vyhověl požadavkům pozitivismu. To jest, estetický soud musí být výsledkem vnímání pomocí vkusu chápaného analogicky k tělesným smyslům a musí tudíž sdělovat pouze fakty, nikoli pouhé subjektivní dojmy. Estetika si tak má, v Novitzově interpretaci Sibleyho, zajistit přísnost a uznání, kterým se těší přírodní vědy.

Nicméně, Novitzovi nelze oponovat v jeho názoru, že marginalizace hodnotící dimenze estetického soudu působí u Sibleyho „hluboce matoucím dojmem“ a že by bylo žádoucí tento aspekt vysvětlit.¹⁵⁰ V tomto ohledu mívá Novitzova výtku bezpochyby správným směrem. A stejně tak je oprávněná i Schwyzerova interpretace některých Sibleyho příkladů estetických výroků jako bezpochyby nesoucích hodnotící náboj. Jedná se tedy o jednu z konstitutivních otázek naší problematiky v té podobě, v jaké ji Sibley sám rozvrhl, a my se k tomuto tématu ve vhodnou chvíli vrátíme.

150 Novitz, „The Integrity of Aesthetics“, s. 11.

1.2.3 Objektivita estetických soudů

Jak jsem již výše poznamenal, všechna čtyři stěžejní témata, která se nyní pokoušíme v rámci Sibleyho úvah o estetickém souzení identifikovat a předvést samostatně, jsou vzájemně úzce provázána. To znamená, že i komentáře Sibleyho textů se jich tak či onak dotýkají všech zároveň a z tohoto pohledu se tyto texty liší pouze mírou důrazu, který na jednotlivé otázky kladou. Byť jsme si tedy v předcházející podkapitole vybrali Schwyzerův kritický komentář zejména kvůli problematice hodnotového zabarvení estetických soudů, které její autor věnuje pozornost, bylo zřejmé, že i v něm je významně přítomna otázka po povaze platnosti estetických soudů. Tvrdil-li Schwyzer, že hlavním tématem, které Sibley vznesl, byl problém ospravedlnění estetických soudů, pak, jinými slovy řečeno, jeho zkoumání pojímá jako zacílené především na otázku po obecné platnosti tohoto druhu výroků. Na to, zda může jít o tvrzení objektivně platná či jaké podmínky by musely být splněny, aby tomu tak mohlo být. Jak jsme viděli, Schwyzer nepovažoval Sibleyho odpověď na tyto otázky za uspokojivou. Nedomníval se, že by se Sibleymu podařilo vysvětlit, jak může působení uměleckého kritika, jehož strategie se Sibley snažil popsat, plnit roli důvodu, proč uznat jeho estetický soud za platný. Sám Schwyzer ovšem v tomto ohledu o nic úspěšnější nebyl.

Také David Broiles spojuje ve své reakci na „Estetické pojmy“ téma deskriptivnosti (či hodnotícího zabarvení) estetických soudů s otázkou jejich objektivity.¹⁵¹ Zároveň pak celou úvahu posouvá na ontologickou rovinu, když zpochybňuje existenci estetických vlastností. Broiles rovnou tvrdí, že postrádáme-

¹⁵¹ R. David Broiles, „Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964): 219-225.

li obecná kritéria uplatnitelnosti pojmu, právě v tom smyslu, jak tomu je podle Sibleyho v případě estetických pojmů, pak jej zkrátka nelze považovat za popisný, protože neexistuje nic, čemu by mohl odpovídat – čeho by mohl být popisem. Jinak řečeno, bez obecných pravidel užívání pojmu nemáme ani kritéria identity jeho předmětu. Proto musel Sibley operovat s nešťastným pojmem vkusu, říká Broiles, který nedokázal definovat jinak než kruhově (jak tvrdil i Cohen). Estetické pojmy a estetické soudy pak podle něj plní pouze roli jistých doporučení, jak k dílu přistupovat. Prohlásím-li například báseň za zádumčivou, pak požaduji, aby byla recitována jistým způsobem: „Navrhuji, abychom při čtení této básně užívali jistého tónu hlasu, určitou dikci naopak vyloučili. Navrhuji, nepopisuji.“¹⁵² Nejedná se o výrok, u něž by mohla přicházet ke slovu objektivní platnost.

Přestože, jak se postupně stále zřetelně ukazuje, se v případě oněch čtyř témat vskutku jedná jen o čtyři různé aspekty téže otázky, kdy nás jedno téma nevyhnutelně dovádí ke třem zbývajícím, bývá nejčastěji problém estetického souzení spojován s otázkou jeho nároku na objektivní platnost.

Již z formulace hlavní teze Sibleyho „Estetických pojmů“, která říká, že užívání estetických pojmů se neřídí podmínkami v podobě mimoestetického popisu věci, je zřejmé, že na debatách o estetické povaze a hodnotě jak uměleckých děl, tak mimouměleckých skutečností upoutává naši pozornost na prvním místě právě rozpor mezi snahou druhé přesvědčit o platnosti našeho mínění a absencí obecných principů, o které bychom se v konkrétních případech mohli při tomto počínání opřít. Jinými slovy řečeno, na Sibleyho zjištění je iritující jeho rozpor s

152 Tamtéž, s. 224. Podobný postoj k Sibleyho úvahám zaujímá i Joseph Margolis ve svém článku „Sibley o estetickém vnímání“, v němž například píše: „To, že 'neexistují žádné soubory mimoestetických rysů, které by byly logicky postačující pro estetické vlastnosti díla,' pro nás již nadále není nijak překvapující tezí, neboť o díle nelze vážně tvrdit, že by tyto estetické kvality vůbec mělo. Jistě, máme své důvody pro to o něm tvrdit, že je má; připsujeme mu je proto, že oceňujeme to, jak jej vnímáme individuálním a osobním způsobem.“ Viz Joseph Margolis, „Sibley on Aesthetic Perception“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966), s. 158.

jiným naším pozorováním, totiž se zkušeností úspěšného obhájení vlastního estetického soudu v debatě, anebo naopak s opuštěním původního názoru pod vlivem cizích důvodů.¹⁵³

Podívejme se na jinou oblast lidských hodnot, která také bývá kladena do opozice vůči objektivnímu popisu stavu světa, ale postoj vůči ní bývá shovívavější než vůči oblasti estetické zkušenosti. Přicházíme-li v etických sporech s konkrétním vysvětlením, proč považujeme určité jednání za správné a jiné nikoli, předpokládáme určitou oblast jazykové praxe, kde má takový spor smysl. Předpokládáme tedy možnost vyjasnění, rozhodnutí, smíření protivných stanovisek a tak dále. Souhrnně řečeno, předpokládáme určitý typ racionality, který tyto aspekty garantuje. Přicházíme-li analogicky s vysvětlením v případě estetických sporů, rovněž předpokládáme určitý typ racionality či „logiky“, který zakládá samu možnost sporu.¹⁵⁴ Očekáváme-li od druhé strany sporu v takovém případě vysvětlení, nejedná se o nic jiného než o rub našeho očekávání souhlasu s naším stanoviskem. Úkol, který před nás tato zjištění staví, pochopitelně spočívá v odhalení vysvětlení, v čem se tato „logika“ liší od logiky v běžném slova smyslu a proč zrovna v oblasti estetického souzení nenachází uplatnění běžný typ vyvozování a dokazování. Pochopitelně nesmíme předem vyloučit možnost - a zde poněkud předjímám samotný závěr této práce - že by nás hledání odpovědi na tyto otázky mohlo dovést k přehodnocení snad až příliš samozřejmého postoje k „logice v běžném slova smyslu“ vyznačujícího se představou o průhlednosti jejich vyvození a zřetelnosti zdroje jejich obecné platnosti.

153 O tom, že si byl Sibley vědom toho, odkud pochází hybná síla celého problému, svědčí jeho omezení pojmu vkusu v úvodu „Estetických pojmů“ na „schopnost povšimnout si, vidět či rozlišit, že věci mají určité kvality“ a odmítnutí jej vztahovat na osobní preference. Tj. problém vzniká odhalením obecné platnosti, o níž Sibley nepochybuje. Viz. Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 3.

154 S pojmem *logiky estetického souzení*, kterou nelze asimilovat s logikou v tradičním slova smyslu, zacházel ve své studii „Estetické problémy moderní filozofie“ Stanley Cavell. Viz Stanley Cavell, „Aesthetic Problems of Modern Philosophy“, in *Must We Mean What We Say?* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), 73-96.

Zde lze zároveň dobře pozorovat, jak otázka obecné platnosti estetických soudů či kritérií správnosti použití estetických pojmů představuje pouze jednu stranu mince, jejíž druhou stranu tvoří samotné rozlišení estetického a mimoestetického diskurzu. Sibleyho základní rozlišení dvou skupin pojmů, jak jsme viděli, se přece také opíralo jednak o reflexi faktu, jímž je možnost vedení smysluplného sporu pokud jde o nesouhlasné estetické soudy, ale zároveň i o zjištění, že v řešení těchto sporů si nevystačíme s těmi typy kritérií, standardů, pravidel, které pomáhají řešit spory v ostatních oblastech jazykové praxe (vyjasnění používaného slovníku či deduktivní vyvození z předem daných předpokladů, odkaz k předchozím případům téhož a induktivní generalizace na základě těchto případů a podobně).¹⁵⁵ Právě tato dvojakost je pro tuto oblast určující: neměli bychom důvod se jí zabývat, pokud by dostupná evidence vykazovala *pouze* absenci pravidel; a zabývali bychom se jí jinými způsoby, pokud by se nám tato pravidla – či jejich charakter – jevila jako *jasná a zřetelná*.

Tento základní Sibleyho vhled odkazuje k jednomu z ustavujících problémů moderní tradice estetického myšlení. Ozývá se zde postřeh o rozporu dvou axiomů zdravého rozumu z Eseje „O standardu vkusu“ Davida Huma či antinomie vkusu z *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta. Sibley se formulací zmíněné teze zařadil do této myšlenkové linie.¹⁵⁶

Sibley se tématu objektivitě estetických soudů věnoval intenzivněji ve třech textech z druhé poloviny šedesátých let, v nichž rozvíjí některé momenty z „Estetických pojmů“ související právě s otázkou závaznosti estetických soudů. Prvním z nich byl velmi stručný článek, spíše poznámka, s názvem „O vkusu“ z

¹⁵⁵ Připomeňme si, že tyto spory podle Sibleyho výchozího pozorování neprobíhají pouze na poli umělecké kritiky a neprobíhají pouze ve vztahu k uměleckým dílům. Jejich výskyt je každodenní součástí našich hovorů v nejšířším slova smyslu.

¹⁵⁶ David Hume, „O normě vkusu“, *Aluze* 5 (2002): 82-91. (původně vydáno roku 1757); Immanuel Kant, *Kritika soudnosti* (Praha: Odeon, 1975), původně vydáno roku 1790.

roku 1966, druhým studie o barvách a třetím článek s výmluvným názvem „Objektivita a estetika“, obojí z roku 1968.¹⁵⁷ Vzhledem k problematice, jaké se v těchto textech Sibley věnuje, a způsobu, jakým k ní přistupuje, působí tyto články, jako kdyby byly psány v reakci na kritické komentáře od Davida Broilese a Josepha Margolise, které jsem zmínil výše a které vyšly těsně před nimi (přímý odkaz na ně ale v Sibleyho textech chybí). Sibley zde totiž mimo jiné spojuje otázku objektivní platnosti estetických soudů s otázkou existence estetických vlastností a úvahou nad pojmem vlastnosti vůbec. A právě tímto směrem vedly svoje polemiky i oba zmínění Sibleyho kritici.

V úvaze o vkusu, stejně jako tomu bylo v „Estetických pojmech“, se Sibley odmítá zabývat užitím tohoto výrazu ve smyslu projevu osobní preference, osobního sklonu. Naopak, z filozofického hlediska je vkus zajímavý jedině coby schopnost rozpoznávat estetické vlastnosti věcí a určovat jejich estetickou hodnotu. To jest, o vkusu se má v rámci estetiky význam bavit pouze pokud s ním spojujeme možnost omylu, chyby, nepravdivého výroku. A v tomto směru vyvstávají dvě otázky, které se neustále v estetických rozpravách vracejí, ale které nebyly dodnes uspokojivě vyřešeny. Jedna se týká existence estetických vlastností, zda lze o pravdivých estetických soudech prohlásit, že vystihují estetické vlastnosti posuzovaného objektu. A druhá se ptá po obhajitelnosti obecných principů estetického hodnocení.

Téma estetických vlastností zde Sibley propojuje, stejně jako jsme to viděli u Broilese, s problémem vkusu coby jakéhosi zvláštního smyslu, který bohužel není

¹⁵⁷ Frank Sibley, „About Taste“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 52-53; původně publikováno v roce 1966; Frank Sibley, „Colours“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 54-70; původně publikováno v roce 1968; Frank Sibley, „Objectivity and Aesthetics“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 71-87; původně publikováno v roce 1968.

možné definovat nekruhově. Odkazují-li estetické pojmy a soudy k estetickým vlastnostem, shrnuje Sibley názor kritiků existence estetických vlastností, pak je zapotřebí zvláštního způsobu vnímání prostřednictvím zvláštního smyslu, které nám umožní je odhalit a na základě této zkušenosti vynést pravdivý estetický soud. A kruhovost takto chápaného pojmu vkusu, jen pro připomenutí, spočívá v nemožnosti vykázat jeho existenci jinak než prostřednictvím schopnosti vynášet pravdivé estetické výroky, přičemž odlišení pravdivých od nepravdivých soudů zase vychází z přítomnosti dispozice vkusu na straně toho, kdo soudí. Jinak nemáme možnost existenci estetických vlastností, které mají být předmětem naší výpovědi, prokázat. Přistoupíme-li ovšem na takovýto způsob argumentace, upozorňuje Sibley, pak se ale především ukáže, že nám chybí jasné porozumění pojmu vlastnosti obecně, to jest, že se nejedná o žádný výlučně estetický problém. A to proto, že objektivně platné výpovědi netvoří zcela monolitickou masu, ale spíše škálu úseků zkušenosti, které umožňují více či méně objektivní tvrzení „rozprostírající se od výroků, že něco je zajímavé, humorné, dojemné, přes tvrzení, že něco je spanilé či vyvážené, k výrokům, že se něco podobá něčemu jinému, že něco má červenou anilinovou barvu anebo že je to červené a tak dále“.¹⁵⁸ Podle Sibleyho je zjevné, že ve všech těchto případech narážíme na obdobný vzorec dokazování platnosti, který ale bývá připisován pouze estetické oblasti: spoléháme se na určitou schopnost rozlišovat, kterou uplatňujeme obdobně jako je tomu u smyslů a která nás dovádí k obdobné kruhovosti, jíž ovšem již nikdo neshledává fatální a nikdo se ji nesnaží odstranit. Objektivita je tedy pouze jiným výrazem pro schopnost konstantně dosahovat shody

158 Sibley, „About Taste“, s. 53.

v rozlišování mezi platnými a neplatnými tvrzeními a taková schopnost může být úspěšná ve větší či menší míře.

Nicméně povaha důkazu, tedy věčný problém estetického souzení, zůstává velmi nezřetelná i v mnoha oblastech, které neproblematicky za objektivní považujeme:

[N]ení zcela jasné, že bychom v detailech věděli o něco lépe, co vše by si vyžadovalo podání důkazu, že něco je zábavné, že se dvě tváře podobají sobě navzájem anebo že něco je červené, než tomu je v souvislosti s estetickými soudy.¹⁵⁹

Jinak řečeno, s často opakovaným požadavkem kladeným na estetické soudy, totiž jakým způsobem lze dokázat jejich platnost, bychom se obtížně vyrovnávali i v mnoha mimoestetických oblastech, kterým přiznáváme relativní objektivitu. Jenomže tam na podobný nárok narážíme pouze zřídka. Je tedy zapotřebí především opustit uvažování v černobílých kategoriích vlastností a ne-vlastností (*non-properties*), a to nejen v estetice, ale i mimo ni.

Sibleyho úvaha o vkusu vytyčuje jeho dalšímu bádání jasný směr. Dále prozkoumávat možné souvislosti mezi estetickými pojmy a jinými druhy pojmů, které se s nimi zdají příbuzné v tom ohledu, že soudům, v nichž se vyskytují, na jednu stranu přiznáváme objektivní platnost, ale zároveň, na stranu druhou, nelze v jejich případě hovořit o důkazu v běžném slova smyslu, respektive nemáme zcela jasnou představu o důkazu, který by jejich platnost dokládal. Pro tuto linii zkoumání se jako první nabízí již v „Estetických pojmech“ zmíněná analogie s barvami, tedy úvaha nad fungováním slovníku barev a výroky, jimiž připisujeme jednotlivým objektům barvy.

159 Tamtéž.

Poprvé na téma barev a platnosti výroků o barevnosti věcí Sibley narazil na začátku druhé části „Estetických pojmů“. Před tím, než se budeme věnovat Sibleyho pojednání o barvách, připomeňme si a utřídme, co již víme. Sibleyho na barvách zaujala podobnost s estetickými pojmy spočívající v absenci pravidel či podmínek, které by podmiňovaly schopnost správně používat označení barev. Neexistují žádná explicitně formulovatelná pravidla, která by řídila tuto oblast naší jazykové praxe (a nejde jen o barvy, ale i o ostatní výrazy vážící se na smyslovou zkušenost; stejně tak jako barvu prostě rozpoznáme pohledem, i sladkou chuť čaje identifikujeme tak, když jej ochutnáme, říká Sibley). Barvy, stejně tak jako estetické pojmy, by tedy nespádaly ani pod jednu skupinu pojmů, podmínky jejichž užití Sibley zkoumal v první části „Estetických pojmů“. Platnost výroku o barevnosti věci nelze redukovat na žádná vodítka, dílčí podmínky, z nichž bychom ji mohli vyvodit. V tomto smyslu, zdá se, jsou oba druhy pojmů stejně primitivní, v obou případech musíme vycházet přímo ze zkušenosti s danou kvalitou, odvoláváme se na ní. Zde má své místo také Sibleyho pojem percepčního důkazu, který spojuje jak s barvami, tak s estetickými kvalitami.¹⁶⁰

Ale Sibley upozorňoval i na podstatné rozdíly. Estetické vnímání zkrátka není pouhým smyslovým vnímáním, protože ani ten, kdo dokáže dokonale ovládat pojmy vztahující se ke všem jednoduchým smyslovým kvalitám, nemusí ještě být schopen zakoušet kvality estetické, resp. pronášet platné estetické soudy. A s tím

¹⁶⁰ Sibley výraz „percepční důkaz“ v „Estetických pojmech“ ještě nepoužívá; tento termín se objevuje až v jeho článku „Estetické a mimoestetické“ z roku 1965, kde jím označuje podle něj jediný způsob, jak dosáhnout potvrzení estetického soudu. Tato myšlenka byla pochopitelně přítomna již v „Estetických pojmech“, jejichž druhou část bychom mohli charakterizovat pomocí tohoto výrazu jako snahu konkretizovat, v čem může takový percepční důkaz spočívat. V „Estetickém a mimoestetickém“ Sibley píše: „Pokud poté [ten, kdo s mým estetickým soudem doposud nesouhlasil] zjistí, že se se mnou shodne, ospravedlnil jsem své tvrzení tím nejlepším možným způsobem, totiž tak, že jsem jej to přiměl spatřit samotného. Není důvod popírat, pokud by o to někdo stál, že jsem podpořil, ospravedlnil či dokonce dokázal svůj původní soud. Tuto činnost lze tudíž označit jako *percepční důkaz*.“ Viz Frank Sibley, „Aesthetic and Non-aesthetic“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, s. 39.

bude souviset i druhý rozdíl: v případě jednoduchých smyslových kvalit nemáme k dispozici žádné diskurzivní nástroje k dokazování platnosti našeho tvrzení (či k přesvědčování protivné strany o jejím omylu), kdežto s estetickými soudy je tomu jinak, estetické debaty mají svůj význam, daří se hovorem (a dalšími strategiemi, které Sibley popisuje) změnit názor oponenta.

Pokud jsme tedy oba druhy pojmů a soudů v jednu chvíli shodně označili za primitivní, pak musíme ale zároveň dodat, že taková charakteristika je může přesvědčivě spojovat pouze v jednom ohledu. A to v tom, že se ani označení barev, ani estetické pojmy neopírají o žádnou vrstvu pojmů základnějších v tom smyslu, že by pro ně mohly platit coby podmínky správného užití. Zde musíme začít ale rozlišovat opatrněji, nad rámec toho, co říká sám Sibley. Tvrzení, že jiné pojmy nehrají žádnou roli ani v případě barev, ani estetických pojmů, by bylo příliš zavádějící. Jednak, i v případě výrazů označující barvy existují pojmové vazby, a to mezi nimi samotnými navzájem.¹⁶¹ Ale zejména bychom neopodstatněně marginalizovali Sibleym přesvědčivě doložený rozdíl mezi oběma typy soudů v praxi jejich obhajování. Z něj vyplývá, že role pojmů v případě daleko bohatší diskurzivní praxe při obhajování estetických soudů bude značně odlišná od výrazů vázaných na jednoduchou smyslovou zkušenost. A tento rozdíl má Sibley sklon při rozvíjení analogie mezi estetickými soudy a výroky o barvách odsouvat na okraj.

Svůj prvotní zájem o barvy tedy Sibley rozvíjí ve zmíněné studii o barvách.¹⁶² Zde si klade zcela fundamentální otázku: Jak by měl vypadat nezvratný důkaz, že něco má takovou a takovou barvu? Porozumíme-li normativní struktuře v pozadí

161 Barvy se právě kvůli své pojmové primitivnosti, své přímé vazbě na smyslovou zkušenost opakovaně dostávají do pole zájmu filozofie. Ve dvacátém století se barvám věnoval např. i Ludwig Wittgenstein. Byla to jediná oblast naší jazykové praxe, na níž Wittgenstein uplatnil svoji metodu tzv. přehledného zobrazení, tj. grafického zachycení vztahů mezi pojmy do dané oblasti spadajícími. Viz. Ludwig Wittgenstein, *Poznámky o barvách* (Praha: Filosofia, 2010).

162 Frank Sibley, „Colours“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 54-70.

naší jazykové praxe vážící se k barvám, možná se dozvíme i něco podstatného o platnosti estetických soudů, předpokládá Sibley.

V první části svého článku se ještě krátce vrací k otázce pojmu vlastnosti a objektivity. Ve stejném duchu jako v úvaze o vkusu zde Sibley hovoří o objektivitě jako o základnějším a zajímavějším pojmu než je pojem vlastnosti. Připomíná, že ty oblasti zkušenosti, v nichž nacházejí uplatnění pojmy pravdivost a nepravdivost, bývají označovány za „objektivní“. Tak je tomu i s barvami a naší praxí přisuzování barevnosti jednotlivým věcem. Na základě toho se také často o barvách hovoří jako o „vlastnostech“. Nicméně, podle mnohých, tvrdí Sibley, se nejedná o podmínku postačující, ale pouze nutnou, a barvám odmítají status vlastnosti přiznat. Pro Sibleyho ale není tato debata podstatná a zajímá jej jen způsob dokazování pravdivosti či nepravdivosti samotných výroků o barvách, neboť pojem vlastnosti je z ní odvozený.

Důvodem, proč je zajímavé tomuto tématu věnovat pozornost, říká Sibley, je skutečnost, že důkaz platnosti výroků o barvách se nezakládá na konstatování přítomnosti jiných vlastností (jako je tomu například u identifikace trojúhelníkovitosti útvaru v ploše na základě konstatování, že jeho strany tvoří tři rovné linie). Pokud tedy ospravedlnění platnosti výroku o barvě nelze hledat u jiných vlastností vykazovaných objektem, o jaké druhy faktů se zde lze opřít, ptá se Sibley.

Ještě před návrhem vlastního řešení Sibley upozorňuje, že odpovědi odvolávající se na shodu posuzované věci se vzorkem barvy, kterou jí přisuzujeme, či poukaz na skutečnost, že se věc jeví zeleně pozorovateli se zdravým zrakem, který je kompetentním uživatelem daného jazyka a na posuzovanou věc se dívá za normálních observačních podmínek, pouze celý

problém odsouvají o jeden krok dále a nelze je tudíž považovat za plnohodnotné odpovědi. V prvním případě se můžeme ptát, co to znamená, že dvě věci mají stejnou bravu (jak vypadá důkaz stejnobarevnosti), anebo jak dokázat, že vzorek dejme tomu zelené je skutečně zelený. Ve druhém případě se lze obdobně ptát, jak dokázat, že se něco jeví zeleně, že pozorovatel má zrak v pořádku a co to vlastně obnáší, mít zrak v pořádku. V pozadí těchto návrhů, říká Sibley, se nachází představa, že kdysi existoval paradigmatický případ dané barvy a vzorky, které v současnosti používáme k výuce rozpoznávání barev, jsou od tohoto paradigmatu odvozeny. Jenomže tyto naše současné vzorky jednoduše nejsou tím původním. A není tudíž nesmyslné se ptát, co zaručuje – tedy, jak si představit důkaz -, že jsou skutečně stejné barvy, jako byl paradigmatický případ. Skeptik, jehož si proti sobě Sibley postaví a vůči jehož námitkám bude své řešení testovat, by se mohl ptát, jak víme, že jsou dnešní smaragdy skutečně zelené.

Sibley postupuje ve dvou krocích. Nejprve navrhne vysvětlení logiky, kterou se řídí užívání slovníku barev. Toto vysvětlení bude stavět na intuitivní představě, že označování barev se opírá o tradici rozlišování věcí pohledem a odkazuje na předpokládáný historický moment zavedení pojmenování jednotlivých barev do daného jazyka. Následně se Sibley pokusí formulovat nejsilnější možnou skeptickou námitku vůči tomuto návrhu a zkoumat, zda návrh obstojí.

Sibley hovoří o „kvazi-fikční“ rekonstrukci vzniku jazyka barev.¹⁶³ Důvodem pro volbu tohoto termínu je, že se nemá jednat o historickou rekonstrukci uvažovaného procesu pro žádný existující přirozený jazyk. Má jít o model odvozený z povahy aktuálního užívání výrazů pro barvy a logických vztahů těchto pojmů, které lze v aktuální jazykové praxi vysledovat. Nejde zde tedy o reálnost

163 Tamtéž, s. 55.

představy, že by se schopnost plně barevného vidění vyvinula až následně po schopnosti achromatického vidění (viz níže), ale zkrátka o předpoklad, že zavedení barevného slovníku, tedy praxe spojené s jistým druhem rozlišování pomocí zraku, muselo mít někde svůj počátek.

Mějme tedy jazykové společenství, jehož členové rozlišovali do určité chvíle předměty na dálku pouze v odstínech šedé. Od jistého okamžiku ale začnou rozlišovat předměty novým způsobem, to jest, začnou zavádět rozlišení tam, kde dříve žádná nevnímali, začnou třídít jednotlivé objekty do takových skupin, které dříve nevznikaly. Můžeme říci, že se u nich vyvinulo plně barevné vidění. Ale to je, uvědomme si, pojem teprve odvozený od schopnosti činit tento nový typ rozlišení. Teprve poté, co navzájem porovnáváme taková rozřídění objektů, která nejsou redukovatelná na nic, čeho jsme se byli doposud schopni pomocí zraku dobrat, a dosahujeme v této praxi jisté míry shody, teprve pak lze uvažovat o zavedení pojmu označujícího novou schopnost. Tuto úvahu bychom ovšem mohli rozšířit i nad rámec toho, co říká samotný Sibley, na samotné smysly a jejich třídění. Lze si představit hypotetickou situaci, v níž by se určité lidské společenství vyvíjelo v prostředí, které by neumožňovalo zaujmout prostorovou distanci od objektů v našem okolí a žádný z těchto objektů by nebyl průhledný. Lze předpokládat, že jazyk takových lidí by neznal rozlišení mezi vizuálními, haptickými a olfaktorickými vjemy a že by tudíž jeho příslušníci zároveň nedokázali tyto tři smysly od sebe navzájem odlišit. Sibley ke vzniku pojmu barvy a barevného vidění říká:

Sdružují věci do skupin jako navzájem shodné a rozdílné, každý člověk vykazuje sklon třídít věci *stejným* způsobem jako ostatní. Nemohou tato nová rozlišení činit jinak, než pomocí svých očí; činí je na dálku, když je světlo a když mají hlavy a oči natočeny jistým směrem. Objekty stejného

tvaru, velikosti a se shodnou texturou povrchu, které byly dříve za stejných světelných podmínek nerozlišitelné pouhým okem, nyní dokáží odlišit.¹⁶⁴

Pomineme-li některé detaily, kterým Sibley věnuje pozornost (jako například nevyhnutelnost existence tzv. období pojmenovávání, kdy se praxe posuzování jednotlivých rozlišení teprve usazovala a kdy bylo zapotřebí naučit se rozlišovat různé pozorovací podmínky a shodnout se na těch optimálních či standardních, abychom mohli odlišit skutečnou barevnost od zdánlivé a podobně) konstitutivní prvky jeho vysvětlení jsou následující. Rozvíjení slovníku barev, tedy rozrůžňování barevného spektra na další a další barvy, je postupnou extenzí a zjemňováním praxe porovnávání jednotlivých rozlišení a určování platnosti jedněch rozlišení na úkor jiných.

Sibley upozorňuje, že spolu s touto praxí se ustavuje standard, s nímž se – v principu – platnost jednotlivých přiřazení barev poměřuje. Tímto standardem jsou rozlišovací schopnosti té skupiny mluvčích daného jazyka, jejíž členové dokáží dosahovat shody v nejvyšším počtu nejdetailejších rozlišení:

To znamená, že ono 'je' v přiřazení barvy [oproti pouhému "jeví se mi"] se v našem jazyce váže na *tuto* skupinu a její členové jsou vybíráni na základě *výkonu* při vykazování shody a nesouhlasu, a nikoli pomocí jiných (například fyziologických) testů.¹⁶⁵

Z toho Sibley usuzuje, že se může přestat obávat námitky z kruhovosti, neboť tato skupina „soudců“ byla vybrána na základě shody svých tvrzení s celou populací, ale ještě tuto základní úroveň překročila shodou na jemnější rozlišení

164 Tamtéž, s. 56.

165 Tamtéž, s. 58.

uvnitř vlastní slupiny. Sibley na problém kruhovosti upozorňuje zčásti proto, že se jedná o stejnou námitku, která se objevuje v kritikách pojmu vkusu.

Další nezbytnou podmínkou existence slovníku barev, která přichází ke slovu při požadavku na předložení důkazu platnosti výroku o barvě, je kontinuální trvání praxe určování barevnosti věcí od svého počátku (tedy od ukončení období pojmenovávání) až do současnosti. Věci, které byly sdruženy pod jednou hlavičkou, dejme tomu „zelená“, tehdy, by měly být takto identifikovány i nyní. Je tedy nezbytná existence tradice, řetězce překrývajících se generací, které bez přerušení spojují přítomnost se začátkem této praxe. Jedině tak se nám podaří vyhnout se námitce, že věci dnes označované za zelené by našimi předky takto klasifikovány nebyly a že tudíž nevíme, jakou mají vlastně barvu. Děděná praxe rozlišování, kdy se vždy dostává do kontaktu předmět identifikovaný jako zelený předcházející generací, která současnou generaci za jeho pomoci učila rozlišovat jednotlivé barvy, s předměty novými, které jsou shodně s ním a za souhlasu předcházející generace označeny za zelené a tak stále dál, zajišťuje spojení, identitu v našich výkonech rozlišování jednotlivých předmětů na základě barvy s první generací, s generací „zakladatelů“. „Že tento překrývajících se souhlas existoval v každém okamžiku v minulosti,“ říká Sibley, „nám známo je. (Chaucer označoval rty jako červené, mléko jako bílé, trávu zelenou. (...))“¹⁶⁶

Jak ověřit platnost tohoto zachycení logiky našeho užívání výrazů označujících barvy? Připomeňme si, že si od něj slibujeme, že uspokojivě odpovídá na otázku po důvodech pravdivosti či nepravdivosti jakéhokoli partikulárního případu připsání barevnosti. Jinými slovy řečeno, toto vysvětlení by mělo poskytnout klíč k rozsouzení jakéhokoli sporu o barevnosti konkrétní věci. Za pravdivý je pak

166 Tamtéž, s. 60.

považován jakýkoli výrok, který je v souladu s tradicí rozlišování věcí na základě barevnosti (na základě pouhého pohledu). Existuje-li taková tradice, nemělo by být možné platnost takového tvrzení zpochybnit a nic by nemělo bránit tomu, abychom o něm prohlásili, že je objektivní. Pokud by se ovšem našel způsob, jak připsání barvy na základě mé v tradici usazené kompetence zpochybnit, pak by byla odhalena i neplatnost našeho vysvětlení logiky barev. Proto se Sibley v druhém kroku své úvahy o barvách pokouší navrhnout nejsilnější skeptickou námitku, kterou chce prověřit adekvátnost svého vysvětlení.

Za jakých podmínek by někdo dokázal zpochybnit můj soud, že určitá věc je zelená, přičemž všichni kompetentní soudci v našem jazykovém společenství by můj výrok podporovali? Je obecný souhlas na identifikaci barvy slučitelný s omylem? Je takzvaný „definitivní důkaz“ (*ultimate proof*), jak se Sibley vyjadřuje, který je v případě barev, alespoň prozatím se tak zdá, poskytován vřazením aktuálního případu do výše popsané tradice rozlišování a lze jej proto oprávněně označit za percepční, skutečně výstižným vysvětlením logiky našeho souzení o barvách? Sibley nás za účelem ověření svého návrhu vyzývá, abychom si představili následující fantastickou situaci, která by případnému skeptikovi poskytla ideální podmínky pro jeho útok. Tato situace předpokládá splnění dvou podmínek, které jsou nám z naší současnosti známy. Předpokládejme jednak, že jsme během trvání a vývoje tradice rozlišování barev rozvinuli doplňující vědeckou praxi měření vlnových délek odraženého světla, přičemž jednotlivým barvám jsme přisoudili jistá rozpětí naměřených hodnot. A zároveň jsme na základě zkoumání jedinců uznaných za vybavené plně barevným viděním definovali tuto schopnost ve fyziologických pojmech. Jsme tedy jednak schopni určit barvu věci, aniž bychom ji museli přímo spatřit, a také dokážeme identifikovat barvoslepeho

člověka, aniž bychom přímo testovali jeho schopnost rozlišovat barvy na barevných vzorcích. Podstata oné fantastické situace pak spočívá ve dvojí komplementární změně. Představme si, že ze dne na den dojde jednak ke změně fyzikální struktury hmotných objektů (takže to, co bychom včera označili za zelené, bychom dnes viděli jako červené) a zároveň ale došlo i ke komplementární změně fyziologie všech lidských bytostí, takže identifikujeme všechny předměty co do barevnosti stejně jako včera. Nedochozí tedy k neshodám ani s ostatními lidmi a ani jedinci nepozorují žádnou změnu mezi svými současnými a minulými soudy o barvách (tytéž věci, které jsme za zelené označili včera, označujeme tak i dnes).

Tato komplementární dvojitá změna, tvrdí Sibley, nabízí ideální podmínky pro skeptický útok na jeho návrh vysvětlení objektivitu výroků o barvách. Skeptik by totiž za těchto okolností mohl tvrdit, že měření vlnových délek dokazuje, že se barevnost věcí změnila, ale my je stále identifikuje stejně a to podle doposud platné praxe (v souladu s tradicí) a tudíž nevíme, o čem hovoříme. A ani nikdy dříve jsme to nevěděli. Naše shoda na barevnosti věcí nedokáže rozhodnout, jakou mají věci barvu, když měření dokazují, že to, co shodně označujeme za zelené, je ve skutečnosti červené.

Sibley tvrdí, že způsob, jakým bychom se vyrovnali s nastalou situací a uvedenou skeptickou námitkou, by skutečně jasně odhalil (nebo spíše rozhodl, jak uvidíme), jaká je implicitní logika naší praxe identifikace barev. Musíme si nejprve připomenout, že možnost zacházet s výše uvedenými vědeckými poznatky a nástroji je základní podmínkou, aby uvažovaná dvojitá změna mohla být vůbec zaznamenána. Pokud bychom je neměli k dispozici, nikdy by nikoho nenapadlo percepční důkaz zpochybňovat. Je tedy nevyhnutelné uznat, že v situaci, kterou popisujeme, nelze považovat zpochybnění našeho soudu o barevnosti věcí za

konstatování chyby v tvrzení faktu, ale jenom za upozornění, na zvláštnost situace, v níž jsme se ocitli a která si žádá *pragmatické* rozhodnutí o výhodnosti či udržitelnosti jedné praxe na úkor druhé. Jestliže by totiž skeptik chtěl tvrdit, že smaragdy jsou červené a my se mýlíme, neboť je máme za zelené, musel by předpokládat že dvojí komplementární změna proběhla nepovšimnuta. Což, jak upozorňuje Sibley, „můžeme přinejmenším o nejbližší (vědecky sofistické minulosti) odmítnout a nemáme žádný důvod se domnívat, že by k něčemu takovému došlo dříve.“¹⁶⁷

V situaci, kdy jsme vystaveni dvojité změně, tedy čelíme pragmatickému rozhodnutí, kdy máme na výběr ze dvou možností. Buď upřednostníme dosavadní praxi rozhodování sporů ohledně barevnosti věcí na základě smyslové zkušenosti, zachováme si stávající způsob užití slovníku barev (za zelené budeme považovat stejné předměty, jaké jsme tak označovali před změnou) a adekvátně tomu pak změníme distribuci naměřených vlnových délek k jednotlivým rozlišením. Anebo zda si naopak zachováme dosavadní korelace naměřených hodnot vlnových délek s barvami, což nás pak ovšem přinutí proměnit naše dosavadní užívání jazyka a smaragdy, které jsme ještě včera označovali za zelené, budou ode dneška červené. A pokud by nastal v budoucnu další případ komplementární změny, museli bychom se opět přizpůsobit nově naměřeným hodnotám. Ještě jednou ale zdůrazňuji, že se v tomto případě nejedná o situaci, která by skeptikovi dávala příležitost nás překvapit se spektakulárním odhalením, že jsme se vlastně vždycky mýlili v tom, jakou mají věci barvu, když jsme se spoléhali na percepční důkaz, tedy na shodu mezi kompetentními soudci. Skeptik nás zkrátka nemůže překvapit tvrzením, že smaragdy jsou rudé a rubíny zase zelené, pokud už si nejsme sami

167 Tamtéž. s. 64.

vědomí výjimečnosti situace, totiž že čelíme uvedenému pragmatickému rozhodnutí.

Při tomto pragmatickém rozhodování zvažujeme míru propletení jedné a druhé praxe ve zbývajících strategiích vyrovnávání se s prostředím. Pokud by odmítnutí vědecké praxe měření vlnových délek s sebou neslo nepříjemný důsledek nutnosti zbavit se mnoha dalších navázaných vědeckých zjištění, odmítli bychom stávající užívání slovníku barev a to, co jsme včera klasifikovali jako zelené, by dnes bylo červené: „Jazyk již do sebe vtělil odkazy na vlnové délky; *nedovolit*, aby vědecká zjištění získala navrch by bylo rozhodnutím *vzpírajícím* se duchu existující praxe,“ říká Sibley.¹⁶⁸ Naopak, pokud by si zachování stávajícího slovníku nevyžadovalo žádné nepříjemné oběti, pravděpodobně bychom si podrželi jej. Při volbě první možnosti, tj. upřesnění fyzikálního určení barev, pokud by dvojitá změna nastala, by ovšem skutečně začalo platit, že souhlas kompetentních mluvčích jazyka na určení barev již nadále není dostatečným důkazem platnosti výroku o barevnosti věci.

Ještě jednou ale připomínám, že se nejedná o plnohodnotný skeptický útok na platnost našich aktuálních soudů o barvách, neboť skeptik zkrátka není – a nikdy nebude – v pozici, aby byl schopen dokázat, že to, co označuji za zelené, ve skutečnosti zelené není. V okamžiku, kdy by mohl kolektivní percepční shodu na barevnosti určité věci napadnout jako neplatnou, protože naměřené hodnoty vlnových délek ukazují na jinou barvu, než kterou jsme označili na základě smyslové zkušenosti, museli bychom se již nacházet v situaci, kdy proběhla dvojitá změna, jež jeho poznámku (že smaragdy jsou červené, byť percepční důkaz říká, že jsou zelené) obrací z faktického tvrzení ve tvrzení o logice našeho

168 Tamtéž.

jazyka barev. Aby mohlo být jeho zpochybnění našeho soudu považováno za faktický výrok, musela by dvojitá změna proběhnout bez povšimnutí, což není možné, neboť se opírá o tytéž vědecké poznatky, z jakých vychází uvažovaná skeptická poznámka a tak dále.

Podívejme se na celou situaci ještě následujícím způsobem. Vědecká praxe měření vlnových délek a definice barvosleposti (či plně barevného vidění) ve fyziologických pojmech jsou ale historicky závislé na původním percepčním důkazu o barevnosti věcí. Dalo by se říci, že reprodukuje pojmy barev určené primárně pouze percepčně ve svých vlastních vědeckých pojmech. Pokud by ale neexistovala původní praxe určování rozdílů mezi věcmi (které jsou shodné co do tvaru, velikosti a tak dále) na základě pohledu, pak by žádný pojem barvy neexistoval. To nicméně nebrání tomu, zdá se, aby v jednom okamžiku vývoje nepřevládla vědecká praxe, která se původně vyvinula pouze jako doplňková k percepčnímu důkazu. Otázka je, zda tato situace nechává zaniknout pojem barvy coby čistě smyslově určitelné vlastnosti. Jedná se vlastně o tentýž problém, o totéž pragmatické rozhodnutí, o němž byla řeč výše: pokud bychom v situaci dvojitě změny dali přednost praxi měření vlnových délek, opustili bychom pojem barvy coby čistě smyslově určitelné vlastnosti.¹⁶⁹

Celá úvaha o barvách měla Sibleymu především poskytnout výchozí pozici pro rozvinutí analogie mezi barvami a estetickými vlastnostmi. A nejen vlastnostmi estetickými (ať již se je tedy odhodláme označovat za vlastnosti či nikoli; jako příklad uvádí výraz „spanilý“), ale i takovými, které bývají nazývány „terciárními“ či

169 Když si představíme další hypotetickou situaci, v níž bychom schopnost rozlišovat věci na základě pohledu, kterou jsme označovali jako rozlišování barevnosti věcí, ztratili, pak bychom se asi zdráhali zachovat pojem barvy v našem jazyce, neboť by ztratil svoje dosavadní konstitutivní vazby s ostatními pojmy a z vlnových délek by se stal jen další fyzikální parametr. Nicméně, vzhledem k tomu, že naši úvahu zde vedeme pomocí hypotetické, historicky bezprecedentní situace, která nás ovšem staví před pragmatické rozhodnutí, výsledek takového zvažování lze jen odhadovat. Jak říká Sibley, „[h]lavním účelem těchto fantastických spekulací bylo ukázat, z jakých důvodů a za jakých podmínek nelze (*kurzíva* – ŠK) zpochybnit společný soud o barvách.“ Viz tamtéž, s. 65.

„Gestalt (tvarovými) kvalitami“ (Sibleyho příklad: vypadající přátelsky). Všechny je spojuje, jak již bylo řečeno, ta charakteristika, že se správnost jejich identifikace v konkrétním případě neodvozuje od jiných vlastností, které by daný objekt vykazoval. A, připomeňme si, barvy jsou jako vzorový případ pro tuto analogii vhodné právě proto, že se jedná o zcela jednoduché kvality, které nelze redukovat na základnější vlastnosti, jejichž prostřednictvím bychom je mohli vymezit, a definitivní důkaz platnosti výroků přisuzujících věcem barevnost má povahu, jak jsme si ukázali výše, percepčního důkazu. Jestliže tedy bývá estetickým soudům odpírána objektivita s odůvodněním, že nemáme k dispozici žádné důkazní procedury a zaznamenáváme příliš mnoho neshod, říká Sibley, pak bychom měli prozkoumat, v čem rozdíly mezi barvami a estetickými vlastnostmi spočívají a zda se jedná o situaci skutečně natolik odlišnou. Vyžaduje-li si objektivita, tedy rozlišování pravdivých soudů od nepravdivých, důkazní procedury a jistou míru shody, pak, ptá se Sibley, je zároveň nezbytné i to, aby tyto procedury byly jednoduché a jednoduše aplikovatelné a souhlas byl široký a lehce dosažitelný.

Sibley postupuje tak, že navrhuje ke zvážení různě významné změny našich vizuálních schopností, které by znamenaly vždy, větší či menší, komplikaci naší současné situace, a to mnohdy až na hranici udržitelnosti jazyka barev. Sibley si od této spekulace slibuje, že některé z těchto variací se překryjí se situací, v níž se nachází estetické pojmy, a pomohou nám ji lépe pochopit, případně porozumět jejich nároku na objektivitu (tedy jejich odlišnosti od vyjádření pouhých osobních preferencí, například chuťových).

Mohli bychom si například představit situaci, v níž by většina společnosti byla barvoslepá a pouze zlomek disponoval plně barevným viděním. Anebo že by věci neustále měnily své barvy. Anebo by naše schopnost rozlišovat předměty tímto

způsobem mohla kolísat v závislosti na trávení a povaze potravy, kterou bychom pozřeli. Případně by takové kolísání bylo nahodilé, bez zjevné příčiny. V takových případech, říká Sibley, bychom s velkou pravděpodobností žádnou jazykovou praxi spojenou s barvami nebyli schopni zavést a udržet. Jinými slovy řečeno, jak pojem barvy, tak barvosleposti a plného barevného vidění by nám zůstaly neznámy, nikdy by se nestaly součástí našeho jazyka. Ale při jisté míře nestálosti, říká Sibley, kdy alespoň nějakou pravidelnost v rozlišeních zaznamenáme, je představitelné, že bychom mohli rozvinout jazyk barev podobný tomu, který známe:

A pokud by se rozlišení, která někteří lidé v některých okamžicích činí, ukázala z praktického hlediska významná, jako je tomu v případě barev, existuje pravděpodobnost, že by se ustavil jazyk barev jak jej známe (...), byť by jej většina nedokázala ovládat dokonale a věděla o tom.¹⁷⁰

Dále Sibley uvažuje o možnosti hierarchie jazyků, kterou si lze lépe představit v kontextu rozlišování chutí a pachů, protože na rozdíl od barev, říká Sibley, nepřináší schopnost jemnějšího rozlišení v jejich případě vyšší praktickou hodnotu. Lze si představit v rámci společnosti skupinu lidí, kteří se dokáží shodnout na daleko jemnějších rozlišeních, než zbytek. Členové této skupiny pak nachází rozdíly tam, kde ostatní uplatňují pouze jeden pojem, což by z jejich pohledu znamenalo, že některá tvrzení majority budou považovat za nepravdivá. Majorita by naopak jejich schopnost rozlišení a o ni se opírající jazyk pravděpodobně označila za podvod. Za takové situace by skeptické útoky na platnost výroků takové skupiny byly daleko četnější a možnost poskytnout uspokojivý důkaz podstatně obtížnější.

170 Tamtéž, s. 67-68.

Poslední příměr, který Sibley rozvíjí, spočívá v následujícím scénáři: celá populace je až do puberty částečně barvoslepá, ale v těch rozlišeních, kterých jsou tito lidé schopni, se shodnou; v období puberty její část projde změnou, která jí jednak změní vidění barev (tam, kde včera byla identifikována zelená, je dnes červená) a zároveň poskytne plně barevné vidění. Barevnost věcí je rozhodována na základě rozlišení, která provádí dospělí s plně barevným viděním. Zároveň si lze představit, že bychom děti před pubertou učily zacházet s omezeným slovníkem barev, byť by jejich prozatímní určení neodpovídala tomu, jakým způsobem barvy identifikuje dospělá populace. Taková situace, říká Sibley, by odpovídala postupnému získávání schopnosti rozlišovat estetické vlastnosti. Jak lidé dospívají, dochází zpravidla k odmítnutí příkladů, na nichž si původně osvojovali schopnost užívat estetické výrazy (Sibley zmiňuje příklad výrazu „vtipný“ či „humorný“; tedy to, co nám původně připadalo humorné a co přispělo k osvojení si tohoto pojmu, pravděpodobně s vyšším věkem považovat za humorné odmítneme). Neplatí, že celá populace „dospěje“, pokud jde o užívání estetických pojmů, a zároveň kromě posunu v kladení rozlišení (to, co bylo dříve humorné, nyní již není) také dochází k jejich zjemnění. Zároveň zde Sibley ještě naráží na otázku popisnosti a hodnotového založení estetických pojmů, když dodává, že „dospělost“ nemusí být zdaleka určena jen rozlišováním případů podle jejich hodnoty, ale že naše úvaha s hodnocením nijak nepočítá.

Sibley upozorňuje, že si uvědomuje zásadní rozdíl v příčinách takové změny (přechodu do „dospělosti“), když uvažujeme na jedné straně o barvách a na druhé o estetických vlastnostech. Nicméně, jak opakovaně připomínal, nejde mu o dokonalou analogii, ale zejména o zachycení možných souvislostí mezi oblastmi, kterým neproblematicky přičítáme objektivitu, a těmi, kterým se takové hodnocení

zdráháme přiznat. Jinak řečeno, Sibley nabízí ke zvážení různé hypotetické změny, které si lze představit např. v naší praxi identifikace barev a které by je, na jednu stranu, přiblížily estetickým soudům, ale, na druhou stranu, by zase nevedly k zániku objektivitě soudů v této oblasti. Pokud bychom uznali přesvědčivost scénářů, které vykresluje, pak bychom analogicky mohli uvažovat o přiznání (jistě úrovně) objektivitě estetickým soudům.

Ve studii „Objektivita a estetika“, navazující bezprostředně na jeho zkoumání o barvách, nabízí Sibley úvahu sledující v podstatě shodnou linii, jakou jsme viděli již v jeho poznámkách ke vkusu a barvám. Objevují se zde stejné body, na které Sibley kladl důraz v předchozích textech. Soustředí se na obhájení nároku estetických soudů na objektivitu, čímž se chce vzepřít kritice vyčítající mu kruhové vymezení vkusu a svévolné postulování existence vlastností, které jsou nevykazatelné. O pojmu vlastnosti uvažuje jako o pojmu odvozeném z důkazních procedur, společenské praxe, která má být základem objektivitě. Zda se při dosažení vysoké míry souhlasu mezi kompetentními soudci rozhodneme užívat pojmu vlastnosti či kvality, je ze Sibleyho pohledu sekundární. Zmiňme tedy pouze jeden vybraný moment, který zvýrazní tendence přítomné v argumentaci, s níž jsme se již seznámili. Týkají se vysvětlení, proč v estetické oblasti nedosahujeme tak rozsáhlé a přesvědčivé shody, jako je tomu u barev.

Sibley tvrdí, že na vině je „emergentní“ povaha estetických vlastností: vzhledem k tomu, že estetické vlastnosti jsou výsledkem souhry více aspektů, je často pro diváky či posluchače obtížné všechny je propojit a vnímat ve vzájemné souhře.¹⁷¹ Barvy jsou naproti tomu jednoduchými smyslovými kvalitami. Proto je rozsah a

171 Viz Sibley, „Objectivity and Aesthetics“, s. 76-77.

rozmanitost znalostí a dovedností, které identifikace estetických vlastností předpokládá, tak velká.

Tento postřeh navazuje na rozdíl mezi barvami (a dalšími jednoduchými smyslovými kvalitami) a estetickými vlastnostmi, na který Sibley opakovaně upozorňoval, totiž na závislost estetických vlastností na výskytu vlastností základnějších. Co přesně nám ale tento postřeh říká? Znamená to, že všechny oblasti souzení, které vyžadují rozmanité znalosti a dovednosti a nutnost zohledňovat velké množství vodítek, jsou shodně estetické? To jistě nebude pravda. Stanovení lékařské diagnózy by takový požadavek splňovalo, ale jako o výkonu estetické soudnosti o něm hovořit nebudeme.

Zde se odhaluje základní problém Sibleyho návrhu analogie s barvami jako účinné strategie, jak prokázat objektivitu estetických soudů. Sibley, zdá se, zcela opomíjí své vlastní zjištění, totiž že estetické pojmy nemohou být pojmy obecnými. Nemáme k dispozici pravidlo (jakkoli složité), které by umožňovalo identifikovat jednotlivé případy jako případy téhož druhu (pravidlo, které by bylo výčtem podmínek požadovaných pro příslušnost jednotlivého případu k obecnému typu). Nezáleží na složitosti, ale možnosti zobecnění, kterou Sibleyho teze vylučuje. Lékařská diagnóza se může opírat o velmi komplexní sadu podmínek, zatímco stanovení barvy je zcela primitivním percepčním sklonem. Ale v obou případech předpokládáme možnost vícečetné aplikace téhož výrazu.

Samotná myšlenka emergence či superveniencie estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických je navíc velmi zavádějící, jak ostatně uvidíme hned v následující kapitole. Odvádí pozornost od základní roviny problému (od samotných estetických soudů) a je sama zdrojem problémů nových. Co to vlastně znamená, řekneme-li, že se estetické vlastnosti zakládají na vlastnostech

mimoestetických (nebo že jsou jejich souhrou)? Znamená to, že si nelze představit jednoduchou estetickou kvalitu? Když hovoříme o barvách, nabízí se otázka, zda si nelze představit intenzivní barevný vjem, který by pro nás znamenal něco jiného, než pouhé rozpoznání barvy? Například Wittgenstein na jednom místě *Filosofických zkoumání* proti sobě staví dva druhy pozornosti, které odpovídají opozici pouhého rozpoznání barvy a „noření se do barvy“ či neschopnosti se „dosyta vynadívát“.¹⁷² Tato opozice by svědčila ve prospěch nutnosti rozlišovat i v případě jedné a téže barvy dva různě zaměřené percepční důkazy: jeden na identifikaci barvy, druhý na vněmovou kvalitu barvy, která překračuje pouhou identifikaci (na její estetickou kvalitu, chtělo by se říci).

Ale i když budeme uvažovat o komplexním uměleckém díle, co nám v takovém případě řekne tvrzení, že se jeho estetické vlastnosti zakládají na vlastnostech mimoestetických, když nám chybí pravidlo převodu? Platnost jak výroků o barvách (ve smyslu rozpoznání, identifikace – jediné v tomto smyslu o nich Sibley uvažuje), tak o estetických kvalitách sice shodně závisí na percepčním důkazu, ale v obou případech z jiných důvodů. Barvy jsou skutečně jednoduché smyslové kvality, ale praxe, která ustavuje jejich identitu je etablovaná a umožňuje nám osvojit si zvyk pro jejich opakovanou identifikaci. Sibley dokonce chápe, že vznik takové praxe byl motivován praktickými ohledy a osvojení si odpovídajícího zvyku je společností vynuocováno.¹⁷³ V případě estetických vlastností jsme ovšem k percepčnímu důkazu „odsouzení“ i tehdy, když uvažujeme o komplexních estetických

172 : „Ale jak je vůbec možné, že je někdo v pokušení věřit, že určitým slovem míní jednou všem známou barvu – a jednou zase: 'vizuální vjem', který mám *já* v *této chvíli*? Jak tu může existovat i jen pokušení k tomu? - Neobracím v těchto případech na barvu stejný druh pozornosti. Jestliže míním (jak se mi chce říci) onen barevný dojem, který je vlastní mně, tak se do té barvy nořím – asi jako když se na nějakou barvu 'nemohu dosyta vynadívát'. Proto je snazší navodit tento prožitek, jestliže člověk hledí na nějakou svítivou barvu nebo na nějakou barevnou kombinaci, která mu utkví v mysli.“ Wittgenstein, *Filosofická zkoumání* (Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993), s. 120.

173 Viz Sibley, „Colours“, s. 68.

fenoménech (a nikoli o obdobných jednoduchých případech jako byl ten s barvou). Ale to nám sdělil Sibley sám již v „Estetických pojmech“.

Musíme konstatovat, že Sibleyho úvahy o objektivní platnosti estetických soudů rozvíjené na základě analogie se soudy o barevnosti věcí vyhází z povrchní příbuznosti obou typů souzení. Sibleyho argumentace v rámci tohoto tématu nás nutí k závěru, že přestal brát v potaz hlavní tezi z „Estetických pojmů“, neboť tvrdí, že rozdíl mezi soudy o barvách a estetickými soudy vlastně spočívá pouze v míře komplexnosti důkazní procedury, kterou jedna a druhá oblast vyžaduje. To by ovšem znamenalo, že hranice mezi nimi splývá. Estetické soudy se náhle zdají být jen náročnějšími soudy o sekundárních kvalitách (např. že vyžadují více cviku). A tím směrem Sibleyho snaha vést paralelu mezi barvami a estetickými kvalitami skutečně vede.

Opusťme proto ještě na chvíli metafyzické spekulace o vztahu závislosti estetických vlastností na mimoestetických, kterým je věnována následující kapitola, a vraťme se k základu našeho problému, k samotnému souzení. Jak úvahy o paralele mezi soudy o barvách a estetickými soudy ukazují, základnější dělicí linie mezi estetickými a mimoestetickými soudy probíhá po ose obecnost, jedinečnost, nikoli řízenost a neřízenost dílčími podmínkami. Užívání slovníku barev sice nelze svázat s žádnými podmínkami (s žádnými soudy o jiných kvalitách, z nichž by bylo možné sestavit pravidlo), protože jsou zkrátka přímo závislé na smyslové zkušenosti a v tomto smyslu jsou primitivní, ale přesto jsou obecné. Domnívám se, že záměna těchto dvou opozic dovedla Sibleyho k paralele mezi sekundárními a estetickými vlastnostmi: uvažoval v rámci opozice existence pravidla v podobě výčtu podmínek vůči absenci takového pravidla. Nyní se ale ukazuje, že tuto opozici je nutné nahradit opozicí mezi výroky opírajícími se o

obecné pojmy (sem neproblematicky spadají barvy) a výroky, které zkrátka tímto způsobem obecné nejsou.

Shrňme si naši argumentaci. Výše jsme řekli, že bychom neměli důvod zabývat se sférou estetického souzení jako zvláštním jevem, pokud by dostupná evidence vykazovala v této oblasti pouze absenci pravidel; a zabývali bychom se jí jinými způsoby, pokud by se nám tato pravidla – či jejich charakter – jevila jako jasná a zřetelná. Problém s analogií s barvami tedy spočívá v tom, že se zvláštnost estetických soudů podle Sibleyho zakládá jednoduše na nemožnosti uplatnění deduktivního argumentu (a induktivní usuzování nevede k odhalení pravidla). Nicméně, skutečnost, že u barev i v případě estetického souzení přichází ke slovu percepční důkaz (to je jediný styčný bod mezi nimi) namísto vyvození, je příliš povrchní. Musíme se ptát, zda nám dosažení relativně vysokého souhlasu v případě jednoho uměleckého díla pomůže k lepšímu zvládnutí daného pojmu, k prohloubení naší kompetence v jeho užívání na *nové* případy? U estetického souzení, na rozdíl od barev, tomu tak není. Jak říká Sibley, to, co v jednom případě přispívá k té a té estetické kvalitě, v jiném ji může zcela zničit (Sibleyho příklad: „Jedna báseň vděčí za svoji sílu a působivost pravidelnosti svého metra a rýmu, jiná naopak právě díky pravidelnosti téhož trpí monotónností a nedostatkem spádu a působivosti.“).¹⁷⁴ Ukazuje se, že skutečně podstatný rozdíl mezi užíváním slovníku barev (či jiných smyslových kvalit) na jedné straně a estetickými vlastnostmi na straně druhé spočívá v jejich obecnosti. A tento rozdíl se ukazuje jako zásadnější než celkem povrchní souvislost opírající se o percepční důkaz.

Zároveň má v této souvislosti podle mého názoru význam připomenout, že Sibley nechává nedotčenu otázku rozdílu rolí, jakou v těchto oblastech hraje

174 Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 7.

užívání jazyka, tedy vtahování jiných pojmů do důkazní procedury. Jak již bylo několikrát uvedeno, v případě barev nemáme k dispozici žádné diskurzivní prostředky, jakými bychom nesoulad mezi dvěma rozdílnými výroky odstranili, zatímco v případě estetických vlastností je situace naprosto odlišná. Tam se naopak nabízí široká škála strategií (které se Sibley sám pokusil zmapovat), jež může ke změně postoje vést. Přestože by si tento rozdíl bezesporu zasloužil pozornost, Sibley jej upozaduje ve prospěch percepčního důkazu coby základní vazby mezi barvami a estetickými vlastnostmi. Otázka, ve kterou argumentace v této kapitole vyústila, tedy zní: Jakou roli hrají pojmy v estetickém soudu (v kritikových výrociích), když nemají obecnou platnost a tudíž o nich nelze říci, že by jejich prostřednictvím byla jednoduše identifikovatelná kvalita jako je tomu v případě barev? Budu se snažit ukázat, že problém objektivní platnosti či nároku na obecný souhlas estetického soudu, který se Sibleymu obhájit nepodařilo, s touto otázkou úzce souvisí, resp. jedná se pouze o jinou formulaci téhož problému.

1.2.4 Estetická supervenience

Posledním tématem, které si zaslouží detailnější předvedení, je otázka tak zvané „estetické supervenience“. Jak začíná být s postupujícím výkladem zřejmé, Sibleyho základní vhlad byl jím samotným v jeho pozdějších textech opakovaně vyvracen či oslabován. Příčinou takového vývoje je bezesporu již zmíněná kognitivně iritující povaha estetického souzení (nárok na obecnou platnost estetického soudu, který se ale neopírá o žádný běžný zdroj obecnosti). Platnost tohoto tvrzení dokládají také způsoby interpretace Sibleyho „Estetických pojmů“,

keré v důsledku vedou k podvracení původní teze. Tyto lze rozřadit do dvou základních skupin a vymezit dvě základní trajektorie recepce Sibleyho textů. Buď se pozdější autoři pokoušeli dokázat, že jistému způsobu řízenosti podmínkami estetické pojmy přece jen podléhají, anebo, jak lze očekávat, že estetické pojmy jsou pouhými projevy čistě subjektivního dojmu.¹⁷⁵ Na první pohled by se mohlo zdát, že teze o estetické supervenenci spadá do první skupiny. Nicméně, jak se ozřejmí vzápětí, jedná se o svébytný případ, který se, jednoduše řečeno, chce dokonce vyhnout i jakémukoli pokusu o řešení tohoto problému. A to originálním způsobem spočívajícím v převedení tématu estetického souzení na ontologickou rovinu, kdy je překlad popisu vstupní situace do metafyzických pojmů vydáván za samotné řešení problému.

V případě estetické supervenence lze opodstatněně hovořit o celém jednom interpretačním proudu v recepci Sibleyho odkazu.¹⁷⁶ Tou částí jeho estetické teorie, na kterou tito autoři navazují, je jeho tvrzení, že estetické vlastnosti závisí na existenci vlastností mimoestetických.¹⁷⁷ Ovšem vzhledem k tomu, že Sibley

175 Peter Kivy je příkladem autora, o kterém se ani nedá říci, že by Sibleyho tezi oslaboval, protože nikdy Sibleyem zprostředkovaný vhléd do povahy estetického souzení nepřijal a v sérii svých článků tvrdil, že estetické pojmy se chovají jako všechny ostatní a neproblematicky se řídí podmínkami. Viz např. Peter Kivy, „What Makes 'Aesthetic' Term Aesthetic“, *Philosophy and Phenomenological Research* 36 (1975): 197-211. Dále by se do tábora těch, co tvrdí, že estetické pojmy lze definovat, řadil např. Eddy Zemach, viz Eddy Zemach, *Real Beauty* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997). K druhé strategii viz například R. David Broiles, „Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964): 219-225, či Joseph Margolis, „Sibley on Aesthetic Perception“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966): 155-158.

176 Viz např. Jerrold Levinson, „Aesthetic Supervenience“, *Southern Journal of Philosophy* 22 (1984): 93-110; Philip Pettit, „The Possibility of Aesthetic Realism“, in *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*, ed. Eva Schaper (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 17-38; John W. Bender, „Realism, Supervenience, and Irresolvable Disputes“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (1996), 371-381; Gregory Currie, „Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties“, *Philosophical Studies* 58 (1990), 243-257; John E. McKinnon, „Aesthetic Supervenience: For and Against“, *British Journal of Aesthetics* 41 (2001): 59-75; Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001).

177 Připomeňme si, že Sibley v „Estetických pojmech“ tvrdil, že „estetická slova v zásadě užíváme kvůli přítomnosti takových vlastností, jako jsou například plynulé křivky či ostře lomené linie, barevné kontrasty, rozmístění těles či rychlost pohybu, které lze vidět, slyšet či jinak rozpoznat bez jakéhokoli využití vkusu či citlivosti. A na těchto vlastnostech estetické kvality závisí.“ Viz Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 3.

zároveň tvrdí, že tento vztah nelze podřadit pod žádný známý typ pravidelnosti, nelze formulovat žádná obecná pravidla či zákonitosti, jimiž by se řídil, zůstává tato vyhlášená závislost záhadou a tvrzení její existence neopodstatněnou proklamací. Navíc, jak jsme viděli v předchozí kapitole, v okamžiku, kdy Sibley převrací téma estetického souzení v ontologický problém (a začíná hovořit o estetických vlastnostech jako emergentních), ztrácí ze zřetele to jediné skutečně podstatné rozlišení (obecnost oproti jedinečnosti), na úkor rozlišení nevýznamného (řízenost oproti neřízenosti podmínkami), což jej přivádí k zavádějící analogii mezi estetickými soudy a soudy o sekundárních vlastnostech.

Nicméně, tvrdí někteří autoři, chceme-li hájit objektivní platnost estetických soudů, musíme zároveň přijmout i realistickou pozici vůči estetickým vlastnostem, to jest, vykázat jejich existenci a vysvětlit, jaké místo zaujímají v ontologické struktuře světa mezi ostatními typy vlastností. Nick Zangwill, britský estetik a neúnavný obhájce teze supervenience, vyjádřil svoje pojetí problematiky estetického soudu tímto způsobem:

Podle estetického realismu odráží estetické myšlení a estetická zkušenost celou řadu zřetelně estetických faktů či stavů světa. Pravdivé estetické soudy činí pravdivými tyto estetické fakty či stavy světa, které reprezentují. (...) Tudíž, pokud je estetický soud pravdivý, je tomu tak proto, že objekt či událost skutečně vykazují přítomnost autentické vlastnosti, které jim soud přisuzuje.¹⁷⁸

Než přistoupíme k samotné tezi *estetické* supervenience, podívejme se na pojem supervenience samotný. Jedná se o technický filozofický pojem (nikoli ovšem o filozofický neologismus), se kterým se lze v současnosti setkat v mnoha poddisciplínách analytické filozofie, přičemž původně nacházel uplatnění

¹⁷⁸ Nick Zangwill, „Metaphor and Realism in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (1991), s. 57.

především ve filozofii mysli a etice.¹⁷⁹ Všeobecná shoda panuje na tvrzení, že poprvé se tento pojem objevil v současném filozofickém kontextu v knize Richarda M. Hareho *Jazyk morálky* z roku 1952, byť autor sám své prvenství popíral.¹⁸⁰ Velmi pravděpodobně bylo rozšíření tohoto pojmu ve filozofii inspirováno debatami o emergenci v evolučním procesu odehrávajícími se zejména ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století. Vzpomeňme si, že Sibley sám hovořil o estetických vlastnostech jako o „emergentních“, aniž by ovšem tento pojem dále rozváděl nad rámec svého tvrzení, že estetické vlastnosti závisí na těch mimoestetických.

Zjednodušeně bychom mohli říci, že pojem supervenience, či metafyzický vztah, který má tento pojem vystihovat, nachází uplatnění všude tam, kde neuspěly známé druhy vztahů závislosti. Etická povaha našeho jednání supervenuje na našich jednotlivých úkonech a mnoha dalších okolnostech. Mentální jevy supervenují na fyzikálních procesech probíhajících v našem těle. Kdekoli, kde máme dva druhy vlastností, přičemž jedna skupina vlastností se proměňuje v závislosti na té druhé, aniž by s ní ovšem byla totožná, můžeme použít pojem supervenience. Žádná myšlenka, jako příklad mentální události, nevznikne a ani se nepromění, aniž by nedošlo ke změně i na úrovni tělesné; a přitom se jedná o kvalitativně odlišnou existenci a zdráháme se ji proto redukovat na vlastnosti základní úrovně. Kvalitativní odlišnost obou rovin vlastností odkazuje k původnímu pojmu emergence, který přicházel ke slovu v okamžiku, kdy bylo zapotřebí vystihnout moment přechodu z kvalitativně nižšího stádia do stádia

179 Viz přehledová studie věnovaná pojmu supervenience „Supervenience jako filozofická pojem“; Jaegwon Kim, „Supervenience as a Philosophical Concept“, *Metaphilosophy* 21 (1990): 1-27.

180 Viz Kim, s. 2; Richard M. Hare, *The Language of Morals* (London: Oxford University Press, 1952). Kim ovšem zároveň připomíná, že latinská verze tohoto výrazu („supervenire“) je k nalezení už u Leibnize v jeho definici vztahu, kterou můžeme interpretovat tak, že vztah supervenuje na vnitřních, intrinzních vlastnostech prvků vztahu. V takovém smyslu by Leibnizovo užití „supervenire“ bylo pro moderní význam tohoto pojmu relevantní. Viz tamtéž, s. 5.

vyššího. Také lze obecně říci, že základnu superveniencie, tedy skupinu vlastností, na nichž supervenující vlastnosti závisí (ovšem nikoli kauzálně – kdyby zde byla tato možnost, není zapotřebí se obracet k supervenienci), tvoří kvality hlouběji propletené v našem (vědeckém) popisu světa a tudíž jistěji identifikovatelné a popsitelné. Supervenujícími vlastnostmi jsou z logiky věci vždy takové kvality, které obtížněji nacházejí své místo v předivu vztahů vědeckého popisu světa.

Zároveň, hovořit o vztahu závislosti jedné skupiny vlastností na skupině druhé není zcela přesné, protože závislost je pouze jednou ze tří charakteristik tohoto vztahu, které bývají u různých autorů různě akcentovány. Zbylé dva parametry superveniencie jsme ale také již naznačili: kromě vztahu *závislosti* zde nacházíme *kovariaci* (současnou proměnu obou skupin vlastností) a *neredukovatelnost* supervenujících vlastností na určující.¹⁸¹ Z těchto tří je vztah kovariace pro supervenienci zcela základní. Jednoduše řečeno, pojem superveniencie přichází ke slovu všude tam, kde pozorujeme současně probíhající proměnu dvou typů vlastností, o nichž nelze tvrdit, že jedny jsou pouhým příznakem druhých, ani že jedny jsou druhými způsobovány, že se jedná o účinky jejich působení. Hlavní otázky, na něž se soustředí debata o supervenienci, se pak týkají vztahu kovariace se zbylými dvěma komponentami. Jedna z těchto otázek zní, zda kovariace s sebou nevyhnutelně přináší i závislost, anebo je závislost samostatnou součástí superveniencie. Jiná se zase ptá, zda existuje taková interpretace kovariace, která by tento vztah pojala na jednu stranu, jako natolik silný, aby zakládal závislost, ale na druhou stranu zase jako natolik slabý, aby neimplikoval redukovatelnost supervenujících vlastností na vlastnosti základní.¹⁸²

181 Tamtéž, s. 9.

182 Tamtéž.

Donald Davidson, jeden z prvních filozofů, kteří začali pojem supervenience používat ve filozofii mysli, jej definoval následujícím způsobem:

Přestože pozice, kterou popisují, odmítá existenci zákonů řídicích vztah mezi psychickou a fyzickou rovinou, je nicméně v souladu s názorem, že mentální vlastnosti jsou v jistém smyslu závislé či supervenují na fyzických vlastnostech. Takovému vztahu supervenience lze rozumět tak, že nemohou existovat dvě události zcela se shodující svou fyzickou povahou, ale odlišné v některých mentálních charakteristikách; anebo že se objekt nemůže změnit v některých mentálních ohledech, aniž by se nedošlo i k nějakým změnám ve fyzickém ohledu. Závislost či supervenience tohoto druhu nepřináší možnost redukce prostřednictvím zákona či definice: pokud by tomu tak bylo, mohli bychom morální charakteristiky redukovat na čistě popisné vlastnosti, ale existují dobré důvody *domnívat se*, že to udělat nelze.¹⁸³

I z takto stručného představení pojmu supervenience je patrně již zřejmé, proč právě otázka estetického souzení, respektive problematika estetických vlastností byla považována za vhodné pole pro uplatnění tohoto pojmu. Zdá se, že v estetice narážíme na situaci vykazující přesně tu strukturu, pro kterou byl pojem supervenience zaveden: dva kvalitativně odlišné typy vlastností, jeden typ etablovanější, jednoznačněji vykazatelný (mimoestetické vlastnosti), druhý v tomto ohledu méně přesvědčivý (estetické vlastnosti), současná proměnlivost souborů obou vlastností, neochota jeden typ redukovat na druhý a absence zákonů či pravidel řídicích jejich vztah. V Sibleyho úvahách, zdá se, nacházíme všechny základní konstitutivní prvky pro rozvíjení teze o vztahu mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi, který by měl povahu supervenience. „Komentátoři, ve světle jeho zájmu o vztahy závislosti, v podstatě jednomyslně považují Sibleyho

¹⁸³ Donald Davidson, „Mental Events“, in Donald Davidson, *Essays on Actions and Events* (Oxford, Oxford University Press 1980), s. 214; původně publikováno v roce 1970. Již tato definice nabízí jistou představu o tom, proč se pro Davidsonovu pozici vžilo označení „nereduktivní materialismus“.

za entuziastického zapáleného zastávce superveniencie,“ tvrdí jeden z autorů zkoumajících uplatnitelnost tohoto pojmu v estetice.¹⁸⁴

Podívejme se tedy na některé vybrané formulace teze o estetické supervenienci. Autor předcházejícího citátu charakterizuje estetickou supervenienci následujícím způsobem: „V případě estetických jevů teze superveniencie předepisuje, že v díle nemůže dojít k žádné estetické změně bez odpovídající změny na mimoestetické úrovni.“¹⁸⁵ Izraelský filozof Eddy Zemach, který svoje realistické převědčení o estetických vlastnostech zdůraznil i v názvu své knihy (*Skutečná krása*), zase píše:

Máme silnou intuici, že estetické vlastnosti supervenují na těch mimoestetických: nelze uvažovat o dvou věcech, X a Y, které by se lišily *pouze* svými estetickými vlastnostmi a žádným dalším způsobem. Pokud se X a Y liší esteticky, musí existovat také nějaký mimoestetický rozdíl, který by ten estetický vysvětlil.¹⁸⁶

A zmiňuje Sibleyho jako autora, který prosazoval tezi o neredukovatelnosti estetických vlastností na mimoestetické. A do třetice, Jerrold Levinson v kapitole s názvem „Estetická superveniencie“ své knihy *Hudba, umění a metafyzika* definuje vztah superveniencie takto:

184 John E. McKinnon, „Heroism and Reversal: Sibley on Aesthetic Superveniencie“, in *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, eds. Emily Brady a Jerrold Levinson (Oxford: Clarendon Press 2001), s. 82.

185 Tamtéž.

186 Eddy Zemach, *Real Beauty* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997), s. 96.

Dva objekty (například umělecká díla), které se liší *esteticky* se nutně liší i *mimoesteticky* (to jest, nemohly by existovat dva objekty, které by byly *esteticky* odlišné a přesto *mimoesteticky* identické: fixováním *mimoestetických* vlastností objektu, fixujeme jeho vlastnosti *estetické*).¹⁸⁷

Všechny tři uvedené formulace by se pak daly shodně převést na jednoduché heslo, že „nemůže nastat změna na úrovni [supervenujících vlastností] A, aniž by zároveň nedošlo ke změně na úrovni [základních vlastností] B“¹⁸⁸

V rámci debat o této tezi je nejčastěji diskutovaným problémem otázka povahy tak zvané „báze supervenience“, tedy otázka, jaké všechny *mimoestetické* vlastnosti tvoří základnu, na níž supervenují vlastnosti *estetické*. To je již na první pohled téma zcela zásadní, neboť pokud nebude panovat shoda v této otázce, nedokážeme ani posoudit, co nám teze supervenience vlastně říká. Domnívám se, že vyjdeme-li od této otázky, podaří se nám přehledně předvést hlavní obtíže, které teorie *estetické* supervenience přináší. Při tomto postupu můžeme sledovat velmi instruktivní polemiku mezi obhájcem supervenience (Nick Zangwill) a skeptikem (Robert Wicks), která má svůj počátek u téže otázky.

Základní představou, kterou si z výše uvedených definic *estetické* supervenience vyvodíme, je představa báze supervenience tvořené fyzickými vlastnostmi uměleckého díla či objektu nebo událostmi obecně. Jak to vyjádřil ve svém článku John Bender (na nějž později kriticky reagoval Wicks),

(...) aby došlo ke změně *estetických* vlastností jakéhokoli díla, je nezbytné změnit alespoň některé z jeho *mimoestetických* fyzických vlastností. (...) Kdyby dvě umělecká díla měla přesně tytéž fyzické a smyslově vnímatelné vlastnosti, nutně by měla i tytéž vlastnosti *estetické*.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics* (Oxford: Oxford University Press 2011), s. 135.

¹⁸⁸ Karen Bennet a Brian McLaughlin, „Supervenience“, *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Stanford University, 1997 -), článek publikován 25. července 2005, revize 2. listopadu 2011, <http://plato.stanford.edu/entries/supervenience>.

Wicks ovšem namítá, že toto tvrzení neplatí, protože si lze představit situaci, kdy dvě ve výše uvedeném smyslu totožná díla, budou vnímána v odlišných umělecko-historických kontextech a přiznáme jim odlišné estetické vlastnosti:

Předpokládejme, že dejme tomu Brancusi vytvoří dvě umělecká díla s přesně týmiž fyzickými a smyslově vnímatelnými vlastnostmi a jedno pojmenuje *Pták v letu* a druhé *Párátko v letu*. Stejně oprávněně lze tomu prvnímu,“ říká Wicks. „přiznat estetickou vlastnost elegance a tomu druhému estetickou vlastnost zavalitosti.¹⁹⁰

Dalším jeho příkladem je římská mozaika, o níž tvrdí, že ji budeme esteticky hodnotit jinak v kontextu ostatních římských mozaiek (jako jemnou a uspořádanou), než v rámci kategorie všech mozaiek vůbec (tehdy nám bude připadat spíše jako hrubá a chaotická).¹⁹¹

Nechme prozatím stranou otázku oprávněnosti takových přesunů mezi různými historicko-uměleckými či stylovými kontexty, která je sice velmi důležitá pro naše zkoumání otázky estetického souzení a budeme se jí věnovat později, ale v souvislosti s aktuálním tématem, estetickou superveniencí, by pouze odváděla naši pozornost od hlavní linie našeho výkladu. Wicks zkrátka nabízí příklady ne zcela nepředstavitelných změn estetických vlastností u uměleckých děl, která by

189 John Bender, „Supervenience and the Justification of Aesthetic Judgment“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), s. 32.

190 Robert Wicks, „Supervenience and Aesthetic Judgment“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1988), s. 509.

191 Wicks ve svých pozdějších textech přiznává inspiraci úvahami Kendalla Waltona a Arthura C. Dantoa, jejichž vliv je zřejmý i zde, byť k nim v tomto textu přímo neodkazuje. Ostatně, nejen Wicks, ale celá řada dalších autorů, kteří vstoupili do debaty o bázi superveniencie s obdobným návrhem jako on, se odvolává na tyto dva autory. Eddy Zemach, *Real Beauty* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997) či Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics* (Oxford: Oxford University Press 2011).

měla shodnou základnu superveniencie, pokud bychom do ní řadili pouze fyzické a smyslově vnímatelné vlastnosti díla.

Druhá Wicksova výhrada je pak ještě závažnější. Pokud bychom brali vážně příklady vlastností tvořících bázi (estetických) supervenujících vlastností, které uvádí zastánci této teze, pak bychom se opět dostali do konfliktu s tezí samotnou, neboť tyto mimoestetické vlastnosti jsou vymezeny příliš obecně. To pak nechává otevřený prostor rozmanitým konkrétním způsobům jejich realizace, které by ovšem daly povstat velmi odlišným estetickým vlastnostem. Wicks cituje například vlastnosti „hladce se vlnící linie“, „lehce sycené barvy“, „světlé vodové barvy“, „být namalován pastelovými barvami“ či „mít bežešvý leštěný povrch“.¹⁹² Podle Wickse tudíž není zřejmé, co nám teze o estetické supervenienci vlastně říká a čím nám může být prospěšná.

Jestliže budeme mimoestetické vlastnosti tvořících bázi vlastností estetických vymezovat tak obecně, jak to činí její obhájci, získáme rozpornou tezi, neboť jedna a ta samá skupina mimoestetických vlastností bude nevyhnutelně generovat nejrozmanitější škálu vlastností estetických. Budeme-li se chtít, na druhou stranu, tomuto nevídanému výsledku vyhnout a začneme mimoestetické vlastnosti základny více specifikovat, dostaneme nakonec pouze zcela vyprázdňenou tezi, která netvrdí nic jiného, než že identická díla disponují i identickými estetickými vlastnostmi:

Jakožto popis vztahu závislosti mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi slibuje vztah superveniencie stále se zmenšující výnosy: čím více rozšíříme záběr uplatnitelnosti této teze, tím

192 Wicks, „Supervenience and Aesthetic Judgment“, s. 510.

méně pravděpodobné se stává, že se nám její pomocí podaří zachytit vztah závislosti mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi.¹⁹³

Tak uzavírá svůj polemický příspěvek Wicks.

V jednom ze svých dalších příspěvků Wicks ještě instruktivním způsobem upřesňuje své nároky kladené na tezi o estetické supervenenci.¹⁹⁴ Obě námitky, které proti této tezi vnesl, spolu podle něj souvisí. Jestliže na námitku, že jedno dílo může nést různé estetické vlastnosti v závislosti na kontextu, do nějž jej zařadíme, zareagujeme zpřesněním báze supervenience, úpravou skupiny mimoestetických vlastností tak, že do ní zařadíme i odpovídající „vztahové“ vlastnosti, jako je právě umělecko-historický kontext, tak se ukazuje, že tato teze nemá žádný epistemologický přínos. Pokud máme skutečně používat pojem supervenience k předpovědím, jaké estetické vlastnosti bude umělecké dílo mít - což to je jeden z hlavních důvodů, domlouvá se Wicks, proč se o takový pojem vůbec zajímat - pak by musela být báze supervenience určena *předem*. Pokud je tomu ovšem tak, že ze znalosti estetických vlastností musíme vycházet, znát je předem, abychom odpovídajícím způsobem nastavili bázi mimoestetických vlastností, pak se ze vztahu supervenience stává podle Wickse pouze nezávazná hra bez jakéhokoli zajímavého obsahu.

To jediné, co je na estetickém souzení zajímavé, zůstává totiž nedotčeno, neboť z výsledku estetického souzení vždy již vycházíme (estetické souzení musí proběhnout nezávisle) a konstrukci báze supervenience mu jen přizpůsobujeme.¹⁹⁵ Je-li římská mozaika jemná a uspořádaná, pak bude součástí

193 Tamtéž, s. 511.

194 Robert Wicks, „Supervenience and the 'Science of the Beautiful'“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992), s. 322.

195 Identické kritice podrobuje Levinsonovy úvahy o supervenenci i Derek Matravers. Ukazuje, že Levinsonův pojem kontextuální vlastnosti, který odkazuje ke vřazení díla do umělecko-historického

mimoestetické báze supervenience i vztahová vlastnost přináležitosti do kategorie římských mozaiek. Proč by tomu tak ale mělo být, proč by měla být tato konkrétní mozaika jemná a nikoli hrubá, zůstává mimo diskuzi. Wicks jasně vyslovuje svůj požadavek na tuto teorii, když říká, že jejím cílem by mělo být formulovat jednosměrné „zákony řídící pravidelnosti“ mezi vlastnostmi popisovanými přírodními vědami a vlastnostmi, které se tomuto popisu vymykají.¹⁹⁶ Ale vzhledem k tomu, že jedinečnost a „organická jednota“, které jsou pro umělecká díla charakteristická, se podle všeho nachází v rozporu s takovýmto přírodovědným popisem, říká Wicks, narážíme na nepřekonatelnou překážku na cestě za informativním pojmem supervenience. Neměli bychom se ale podle něj tomuto stavu divit, vzhledem k tomu, že součástí našeho pojmu umění je i požadavek na kreativní inovaci, uzavírá svoji úvahu Wicks.

Nick Zangwill, který s Wicksem vedl o smysluplnosti teorie estetické supervenience polemiku a proti jeho kritickým výpadům celý projekt hájil, nakonec, poté co Wicks své námítky a požadavky zpřesnil, došel k závěru, že Wicks vlastně útočil na fiktivní cíl.¹⁹⁷ Podle Zangwilla totiž jeho kritický postoj od samotného počátku motivovalo základní nepochopení: Wicks kladl na supervenenci nároky jako na epistemologickou teorii, kdežto podle všech kompetentních uživatelů tohoto pojmu se vždy jednalo o pojem metafyzický. Metafyzická povaha takového

kontextu, je naprosto elastický a v důsledku vede v jednotlivých případech k vymezení báze supervenience takovým způsobem, aby tvrzení o existenci tohoto vztahu vždy platila. Zkrátka, s ohledem na to, jaké estetické vlastnosti chceme dílu připsat, si navolíme odpovídající bázi a budeme tvrdit, že na ní, a žádné jiné, dané estetické vlastnosti supervenují. To ovšem, podotýká Matravers, celou tezi trivializuje. „Pokud se domníváme (...), že pravdivost výroku přisuzujícího baletu ladnost závisí na tom, že je balet za ladný v dané kultuře považován ('takhle vypadá ladnost'), pak samotné vymezení báze supervenience se ukazuje jako velmi obsažné, ovšem samotná teze supervenience naopak jako velmi hubená,“ říká Matravers. Viz Derek Matravers, „Aesthetic Concepts and Aesthetic Experience“, *The British Journal of Aesthetics* 36 (1996), s. 268.

¹⁹⁶ Wicks, „Supervenience and the 'Science of the Beautiful'“, s. 323.

¹⁹⁷ Nick Zangwill, „Long Live Supervenience“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992): 319-322; a Nick Zangwill, „Supervenience Unthwarted: Rejoinder to Wicks“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994): 466-469.

vztahu, na rozdíl od epistemologického vztahu, spočívá v tom, že takový vztah existuje, aniž bychom znali mimoestetické vlastnosti, které se na realizaci těchto estetických podílí. Zde se dobře ukazuje spojení mezi realismem ohledně estetických vlastností a tezí superveniencie. Zangwill, totiž jinými slovy řečeno, tvrdí, že estetické vlastnosti a jejich vztah s mimoestetickými vlastnostmi existují nezávisle na tom, zda je někdy někdo vnímal nebo bude vnímat. To jest, jak bude bude římská mozaika hodnocena (či popsána esteticky) je vlastně irelevantní: někdy se nám podaří vystihnout vztah mezi bází a supervenujícími vlastnostmi, někdy nikoli; pokud je mozaika jemná a organizovaná, pak do její základny patří i vztahová vlastnost přináležitosti do kategorie římských mozaiek, pokud tomu tak není, pokud je z estetického hlediska hrubá, pak je součástí její základny jiná mimoestetická vztahová vlastnost. Estetický soud zkrátka není součástí této teorie – je jí jednoduše předpokládán. Otázku estetického souzení, objasňuje Zangwill, nikdy neměla teze o estetické supervenienci ambici vysvětlit.

Zangwill jasně pojmenovává ten jediný epistemologický přínos, který teze superveniencie nabízí:

Pokud víme, že něco má nějakou mimoestetickou vlastnost, a zároveň víme, že má i jistou estetickou vlastnost a že tato estetická vlastnost supervenuje na oné mimoestetické vlastnosti, pak na základě znalosti, že něco jiného má tutéž mimoestetickou vlastnost, můžeme předpovědět, že bude také mít tutéž estetickou vlastnost.¹⁹⁸

Není snad ani zapotřebí dodávat, že Zangwill zde pouze zopakoval samotnou tezi superveniencie, aniž by se mu podařilo rozptýlit obavu, že se jedná o tezi zcela triviální. Jednoduše řečeno, tezí superveniencie tvrdíme *identitu* věci, tedy že jistá

198 Zangwill, „Supervenience Unthwarted: Rejoinder to Wicks“, s. 467.

věc je totožná sama se sebou jak co do estetických, tak mimoestetických vlastností, což je zcela nezajímavé zjištění.¹⁹⁹ Zangwill takový závěr (který by mimochodem v tomto znění nepřijal, viz níže) přijímá a dodává, že si nesmíme plést tezi superveniencie s návodem na umělecký úspěch: superveniencie sice nabízí „pravidlo na vytváření estetických vlastností“, ale jedná se o „nezajímavé pravidlo, protože nám přinejlepším umožní vytvářet repliky existujících uměleckých děl.“²⁰⁰ To ale pochopitelně neměl Wicks na mysli, když předpokládal, že by nám teze superveniencie mohla objasnit zákonitosti estetického souzení, což si Zangwill uvědomuje.

Je zajímavé si též povšimnout způsobu, jakým Zangwill oponuje názoru, že by superveniencie jen zcela banálně tvrdila identitu věci se sebou samou. Připomeňme si, že Wicks tvrdil, že nemůžeme vědět, kde se při zpřesňování mimoestetické báze zastavit, chceme-li zaručit, že bude skutečně generovat ty estetické vlastnosti, které věci přepisujeme, a nezbývá nám tedy nic jiného, než ji zkrátka reprodukovat (nebo tvrdit, že bázi superveniencie je jednoduše tato konkrétní věc tak, jak nyní je, se všemi svými vlastnostmi). Zangwill s tímto závěrem ne zcela souhlasí. Jistě si lze představit mnoho mimoestetických změn, které by k estetické změně nevedly, říká Zangwill. Sice pochopitelně platí, že by stačilo pozměnit jedno procento plochy plátna, aby se zcela změnilo vyznění obrazu (Wicksův příklad: začernit zub osobě zobrazené na portrétu), ale co změna polohy jednoho atomu? Ta by jistě estetickou změnu nepřinesla. Můžeme tedy tvrdit, že estetické vlastnosti supervenují jen na některých mimoestetických vlastnostech, takže se zdá, že se nejedná o zcela banální tezi. Tento názor je

199 Obdobným směrem se vydává i jedna současnější kritika pojmu superveniencie, jejíž autor tvrdí, že pokud mimoestetická báze musí být z logiky věci tak rozsáhlá, že zachycuje identitu samotné věci, ztrácí pak jakoukoli výpovědní hodnotu. Viz Jiri Benovsky, „Aesthetics Superveniencie versus Aesthetic Grounding“, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 49 (2012): 166-178.

200 Zangwill, „Superveniencie Unthwarted: Rejoinder to Wicks“, s. 467.

implicitně přítomen již v Zangwillově souhlasu s možností vytváření replik existujících děl. Můžeme-li vytvořit repliku s totožnými estetickými vlastnostmi, jaké má originál, pak uznáváme, že skutečně ne všechny změny mimoestetických vlastností přináší změny vlastností estetických. Nicméně, je zřejmé, že se nacházíme ve stále stejném bodě, neboť klíč k odlišení relevantních mimoestetických vlastností od těch irelevantních nám schází. Co má být při pořizování repliky díla reprodukováno a nakolik přesně, nám teze superveniencie neprozradí. S tím bychom si dokázali poradit jedině na základě vlastního estetického souzení, s kterým ovšem teze superveniencie nemá vlastně nic společného.

Abychom dokázali tezi o estetické supervenienci nějak přínosně komentovat, musíme si hned ve zkratce vyjasnit, že je především projevem realistické pozice vůči estetickým vlastnostem. Zangwill přímo říká, že „můžeme vědět, že vztah superveniencie platí, aniž bychom znali dílčí vztahy závislosti.“²⁰¹ To znamená, že předpokládáme existenci vztahu mezi některými mimoestetickými vlastnostmi věci a jejími vlastnostmi estetickými, aniž bychom kdy byli schopni tyto vztahy vykázat či ověřit. Celý projekt estetické superveniencie tedy přináší vlastně pouze formulaci původního problému estetického souzení v ontologických, metafyzických pojmech, aniž by ale měl jakoukoli ambici poskytnout i skutečné řešení. Vyjdeme-li z pozorování, že, dejme tomu, po protržení plátna obrazu již nebude naše estetická zkušenost s ním nikdy stejná jako dříve, můžeme tuto situaci pospat tak, že změna mimoestetických vlastností vedla ke změně vlastností estetických. Ovšem vzhledem k tomu, že máme zároveň i jiné pozorování, totiž že ne všechny změny plátna nutně vedou k proměně estetické zkušenosti s obrazem, nelze tvrdit, že by

201 Tamtéž, s. 468.

mezi souborem všech mimoestetických vlastností a vlastnostmi estetickými existoval prostý kauzální vztah. Budeme proto hovořit, abych si ještě jednou vypůjčil Zangwillova slova, o „vztahu mezi dvěma typy vlastností, který je vztahem závislosti bez zákonů“.²⁰² Nedosáhli jsme tedy ničeho jiného, než pouhé reformulace původního problému.

Je obtížné, domnívám se, najít důvod, proč by si měla umělecká tvůrčí originalita, jak říká Zangwill, „žádat pro své vysvětlení supervenienci.“²⁰³ Mám tím na mysli, že tato teze vlastně zachycuje jedinečnost estetických vlastností, potažmo uměleckých děl a tudíž i originalitu, neopakovatelnost tvůrčího aktu. Teze superveniencie ale především nedokáže, bohužel, ani tvůrčí originalitu, a vlastně ani nic jiného, pomoci pochopit. Jedná se pouze o triviální konstatování známých skutečností pomocí techničtěji znějícího slovníku. Je pak ještě o to pozoruhodnější, že se Zangwill na závěr své výměny s Wicksem ještě jednou vrací k otázce epistemologického přínosu teze superveniencie a přiznává, že neví o nikom, kdo by se s touto otázkou vypořádal v jakékoli z oblastí, v nichž byl tento pojem použit.²⁰⁴ To je skutečně velmi obtížně interpretovatelné konstatování, neboť podle toho, co Zangwill tvrdí, nikdo ani žádný epistemologický přínos neočekává. Vzhledem k tomu, že tento pojem, jak Zangwill sám zdůrazňoval, je pojmem metafyzickým, pak sám o sobě nedokáže vysvětlit žádný epistemologický problém. Naopak, tento pojem slouží spíše jen jako značka, jejíž pomocí si zvýrazníme (či zakryjeme) místo, které je epistemologicky problematické či kognitivně iritující, abychom použili spojení, jímž jsme již výše charakterizovali problematiku estetického soudu. Když v rámci našeho souzení narazíme na situaci, která na nás na jednu stranu klade jistý normativní nárok, ale my, na

202 Tamtéž, s. 467.

203 Tamtéž.

204 Tamtéž, s. 468.

stranu druhou, nevíme, jak mu dostat – neznáme žádný zákon či pravidlo, kterému bychom konkrétní posuzovaný případ podřídili – pak použijeme pojem supervenience. Jím ovšem vlastně jen označíme tuto situaci jako vzpírající se v současnosti etablovaným procesům získávání všeobecného souhlasu: jak řekl Zangwill, tvrdíme přítomnost vztahu závislosti bez zákonů. Postrádáme zákon, kterým bychom to, co na posuzovaném objektu vykazat lze (v našem případě mimoestetické vlastnosti), uvedli v soulad s vlastnostmi, u kterých samostatně nemáme k dispozici žádnou důkazní proceduru (estetické vlastnosti). Tím se ale nic samozřejmě neobjasní. Domnívám se, že je pak, alespoň v případě estetického souzení a estetických vlastností, poněkud neadekvátní očekávat od pojmu supervenience jakékoli epistemologicky netriviální překvapení. Vždyť od počátku bylo v definici tohoto pojmu zabudováno, že již známý, pojmenovaný problém pouze popíše jiným slovníkem.

Jinými slovy řečeno, skutečnost, že bázi supervenience v případě estetických vlastností je nutné vymezovat stále specifitěji (abychom měli jistotu, že výsledkem budou právě ty estetické vlastnosti, které chceme dílu přiznat), až nakonec získáme identitu, nemůže být žádným překvapením. Kdyby tomu tak nebylo, nečelili bychom žádnému problému, protože bychom znali pravidlo. Ale, jak víme, hlavní Sibleyho teze neříká nic jiného, než to, že zde žádná pravidla k dispozici nemáme. To byl náš výchozí bod. A proto, přistoupíme-li na metafyzický způsob formulace tohoto problému, postrádáme klíč, který by nám umožnil selektovat vlastnosti mimoestetické, jež bychom mohli identifikovat napříč vícero případy a vyvozovat z nich přítomnost vlastností estetických. Z tohoto důvodu je také problematické tvrdit, že Sibley byl zastáncem či dokonce inspirátorem teorie estetické supervenience. U Sibleyho sice, jak jsme již několikrát uvedli, skutečně

najdeme tvrzení o závislosti estetických vlastností na mimoestetických, a někdy částečně vinou této linie uvažování chybně cílí svoji pozornost (jak jsme viděli v případě barev), ale celkově nelze tvrdit, že by se jednalo o zásadní motiv Sibleyho estetiky. Naopak, svoji pozornost věnuje především otázce souzení. Připomeňme si Sibleyho názor na pojem vlastnosti, o kterém byla řeč v předcházející kapitole. Pojem vlastnosti nepovažoval za podstatný. Soustředil se na pojem objektivitu, na důkazní procedury, na dosahování všeobecného souhlasu. Pojem vlastnosti považoval za odvozený od pojmu objektivitu. Domnívám se, že je oprávněné konstatovat, že se Sibleyho úvahami i s problémy estetického souzení vůbec se realistická přesvědčení analytických metafyziků v podstatě mýjí.

Je zajímavé, že jedna z ranějších reakcí na Sibleyho „Estetické pojmy“, která daleko předcházela debaty o pojmu supervenience v estetice, byla zaměřena, jak ostatně její název, „Sibleyho 'Estetické pojmy': Ontologická chyba“, napovídá, také na problematickou pasáž, v níž Sibley tvrdil závislost estetických vlastností na mimoestetických.²⁰⁵ Gary Stahl, autor tohoto příspěvku, nabízí úvahu, která je relevantní i (nebo snad právě) pro téma estetické supervenience. Prozatím jsme při naší polemice vycházeli spíše z vnitřních rozporů této koncepce samotné. Stahl ovšem nabízí možnost doplnit tento pohled o zkoumání ještě základnější roviny celého metafyzického projektu, které ukazuje jeho limity.

Stahl interpretuje Sibleyho text stejným způsobem, s jaký jsme se setkali již u Schwyzera, a dochází i ke stejnému závěru. Sibley tvrdil, že estetické soudy odůvodňujeme odkazem k mimoestetickému popisu díla. Proto bychom od něj očekávali, říká Stahl, že předloží vysvětlení, jak k tomu dochází, na základě

²⁰⁵ Gary Stahl, „Sibley's 'Aesthetic Concepts': An Ontological Mistake“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1971): 385-389.

jakého principu dokážeme obhájit svůj estetický soud odkazem na mimoestetické vlastnosti. Stahl ovšem dokládá, že Sibleyho jeho vlastní formulace usvědčují z nepřiznané rezignace na tento projekt: žádný problém vztahu mezi estetickými a mimoestetickými pojmy či vlastnostmi totiž nevystává. Sibley totiž například v článku „Estetické a mimoestetické“ přímo tvrdí, že

vysvětlení, proč má dílo jistou estetickou povahu, si i tam, kde se odvoláváme pouze na mimoestetické vlastnosti, vyžaduje estetické rozlišování“ a jako příklad takového zdůvodnění uvádí třeba spojení „postava je *příliš* vlevo na to, aby obraz měl vyváženou kompozici.“²⁰⁶

Jestliže tedy Sibley definoval estetické použití jazyka jako takové, jež si vyžaduje vkus, citlivost či schopnost estetického rozlišování, pak tvrzení „že jistá mimoestetická vlastnost je relevantní pro určitou estetickou vlastnost“ se nyní samo jeví být estetickým výrokem. A stejně tak charakteristika díla, k níž takovým spojením odkazujeme je jednoduše jeho estetickým prvkem. Negativně vyjádřeno, ten, kdo postrádá estetickou citlivost, bude netečný nejen k estetickým charakteristikám díla, ale také nedokáže vnímat jakoukoli mimoestetickou vlastnost jako relevantní pro estetickou povahu díla, takže zde není nic k objasnění. Svůj náčrt situace, v níž se Sibley podle něj ocitl, uzavírá Stahl tvrzením velmi připomínajícím Schwyzerova vyjádření: „Bez citlivosti neexistují žádné estetické problémy a v uvnitř jejích hranic zase neexistují žádné mimoestetické prvky.“²⁰⁷

Stahl, který od začátku svého textu dával jasně najevo, že jej především zajímají Sibleyho ontologické závazky, se ale ptá dále: Proč se nejen u Sibleyho

206 Sibley, „Aesthetic and Non-aesthetic“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 33-51.

207 Stahl, „Sibley's 'Aesthetic Concepts': An Ontological Mistake“, s. 386.

ale i u mnoha jeho komentátorů vůbec objevuje teze o závislosti estetických pojmů na těch mimoestetických a zda to nesouvisí s jeho ontologickým přesvědčením, že i mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi panuje závislost. Tvrdí, že tomu tak musí být, byť Sibley se takovému závazku snažil explicitně vyhnout (viz. níže). Rozpor, na nějž Stahl v Sibleyho textech upozorňuje, je podle něj důsledkem zamlčeného ontologického předsudku, který říká, že „kvantifikovatelné a 'vědecké' je jaksi 'reálnější' než kvalitativní a estetické.“²⁰⁸ Sibley, jak víme, sice estetické pojmy obhajoval jako stejně přirozené a stejně tak málo záhadné, jako jsou jakékoli jiné pojmy, a tvrdil, že se zdají být záhadnými pouze v důsledku užívání jim cizích, nepatřičných filozofických vysvětlení, ale Stahl tvrdí, že zmíněný ontologický předpoklad, který u Sibleyho vysledoval, je zakořeněn hlouběji, než toto prohlášení.

Jeden ze zdrojů problémů lze vysledovat již v tom, že Sibley zachází s výrazy označujícími mimoestetické vlastnosti, jako kdyby se vztahovaly stále ke stejným aspektům, ať již o nich hovoříme v rámci estetické, nebo mimoestetické situace (křivky skleněné vázy, linie a barvy obrazu apod.). To ale nemůže být pravda, jak se Stahl snažil ukázat. „Aktualizace“, jak se vyjadřuje, estetických a mimoestetických aspektů klade na subjekt odlišné požadavky. Ty mimoestetické vyžadují méně specifické podmínky, proto jsou považovány za objektivnější, ty estetické naopak vyžadují zvláštní připravenost, proto na nich panuje méně shody, zdráháme se soudům o nich přiznat objektivní platnost, a hovoříme o nich spíše pomocí kvalitativních pojmů, nikoli přírodovědeckých či kvantitativních. Sibleyho chybu, kdy bez bližšího vysvětlení přenáší identitu mimoestetické vlastnosti mezi estetickou a mimoestetickou oblastí, by snad bývalo bylo možné izolovat jako

208 Tamtéž.

pouze dílčí problém, kdyby ale Sibley mimoestetickou rovinu neabsolutizoval a nezacházel s ní jako s jediným výstižným popisem skutečnosti. K tomu ale bohužel dochází v okamžiku, kdy Sibley prohlásí, že estetické vlastnosti zcela závisí na těch mimoestetických.

Stahl chápe, že takový přístup má svoji svůdnost, neboť vědecký popis světa je v současnosti v naší společnosti nejtablovanějším a základním popisem reality. Proto k němu vztahujeme všechny ostatní varianty zkušenosti a postoje vůči světu. Ale považovat takový popis za neutrální, nepředpokládající žádným způsobem motivovaný postoj, vystihující věci tak, jak ve skutečnosti jsou, a proto základní, je naivní.

Takový předpoklad by byl ospravedlnitelný, *pokud* by věda vykazovala nějakou obecnou ontologickou prioritu, pokud by její kategorie odhalovaly svět, jak je 'sám o sobě' bez ohledu na všechny perspektivy a účely.²⁰⁹

Pokantovský myslitel, navíc obeznámen s myšlenkami Strawsona a Quinea by mohl považovat odmítnutí takové představy pouze stěží za kontroverzní.²¹⁰

Domnívám se, že představená Stahlova kritika zajímavě doplňuje výše uvedenou polemiku s pojmem estetické supervenience. Naopak, nejsem zcela přesvědčen, že pro samotné téma estetického souzení a vlastně ani pro vytěžení těch zajímavějších podnětů ze Sibleyho textů by znamenala větší přínos. Nejdříve se tedy ještě vraťme k supervenienci.

209 Tamtéž, 387.

210 Je oprávněné se domnívat, že jméno právě Petera F. Strawsona Stahl zmínil kvůli jeho dlouholeté snaze aktualizovat pro analytickou filozofii Kantův filozofický odkaz. Zejména viz Peter F. Strawson, *Bounds of Sense* (London: Routledge 1995), původně vydáno 1966.

Stahlova kritická poznámka o Sibleym neuvědomovaném přenášení identity mimoestetické vlastnosti napříč estetickou a mimoestetickou oblastí (přičemž důvodem této chyby je neopodstatněné preferování mimoestetického popisu jako základnějšího, vystihujícího reálnou povahu posuzované věci) poukazuje i na nereflektovaný předpoklad u teze estetické supervenience. Jestliže má být vztah supervenience, jak se alespoň shodnou všichni námi uvedení proponenti této teze, vztahem spojujícím dva typy vlastností, pak se pochopitelně musíme ptát, *jakému objektu* tyto vlastnosti připisujeme. Zda tomu, který je vymezen vlastnostmi estetickými, či mimoestetickými?²¹¹ A jaký status by měl výrok stvrzující existenci jednoho a téhož objektu, kterému přisuzuje oba typy vlastností? Jaká jsou kritéria identity takového objektu a z jaké pozice je ověřovat? Samotná představa kovariace dvou typů vlastností, potřeba uvést je ve vzájemný vztah, aniž bychom věděli více, než že máme dvě různá pozorování, kterým odpovídají dva typově odlišné popisy, je výsledkem předpokladu, že zde máme dvě různé charakteristiky jednoho a téhož objektu. Kdybychom se ale zbavili tohoto předpokladu a ponechali si pouze naše vstupní pozorování, potřeba uvažovat nad extravagantním vztahem by se vytratila. Pozornost bychom pak mohli soustředit na netriviální otázky týkající se povahy estetického popisu, tedy na to, co přesně je předmětem takového typu výpovědi a kde se bere jeho normativní nárok. Což jsou, domnívám se, otázky, kterým Sibley věnoval nesrovnatelně více času než problémům metafyzického vztahu supervenience.

Nemáme zde sice prostor obšírněji se věnovat problematické povaze projektu analytické metafyziky jako samostatnému tématu, rád bych nicméně jen velmi stručně poukázal na to, jak naše debata ilustruje způsob kritiky, kterému je v

²¹¹ Obdobnou námitku vznáší ve své knize i Sonia Sedivy. Zároveň se asi jedná o nejaktuálnější publikovanou zmínku o Sibleym coby zastánci teorie supervenience. Viz Sonia Sedivy, *Beauty and the End of Art. Wittgenstein, Plurality and Perception* (London, New York: Bloomsbury, 2016), s. 216.

současné analytické filozofii stále velmi silný proud metafyzického myšlení podrobován z pozic neo-pragmatismu.²¹²

Za metafyzické (v současném smyslu slova) jsou z této perspektivy považovány takové teorie, které, velmi zjednodušeně řečeno, vychází z popření povahy lidského poznání jakožto nástroje adaptace na prostředí, ve kterém se pohybujeme. Takovýto přístup má tendenci historicky proměnlivý způsob, jakým se orientujeme ve světě a získáváme poznatky, promítat přímo do světa jako jeho - na člověku nezávislou - strukturu. A popis této struktury je předmětem metafyzických teorií. Metafyzikem se tak může stát třeba vědec, který odmítá přijmout fakt, že zásady, kterými se doposud řídil a které byly hluboko vrostlé do způsobu, jakým identifikoval a popisoval problémy, jsou pouze lidským, tedy dočasným a nahraditelným vynálezem. Pak v okamžiku, kdy přestávají sloužit se jich odmítá vzdát a trvá na jejich věčné platnosti.

Dochází tedy k neopodstatněnému smíšení objektového jazyka příslušejícího konkrétní oblasti poznání, s metajazykem, v rámci kterého lze klást otázky týkající se povahy a možností daného typu poznání. Neschopnost udržet tyto dvě roviny oddělené vede pak k metafyzickým spekulacím a výrokům, jejichž platnost se zdá být nutná, nevyvratitelná a nadřazená platnosti jakýchkoli jiných našich poznatků. A tyto výroky jsou většinou banální, neboť nám pouze opakují pravidla ustavující rámec, ve kterém se teprve jakékoli poznávání odehrává. Filozofie v takovém okamžiku přestává být kritickou reflexí nejrozmanitějších způsobů poznání a snaží

212 Pro přehledovou literaturu k analytické metafyzice viz např. Larry Lee Blackman, *Classics of Analytical Metaphysics* (Lanham, New York, London: University Press of America, 1984) či Michael J. Loux, *Metaphysics. Contemporary Readings* (Oxon, New York: Routledge, 2008). K pragmatickým vlivům v analytické filozofii např. Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), zejména článek „Filozofie v dnešní Americe“ („Philosophy in America Today“, s. 211-231). V našem prostředí uspořádal reprezentativní výběr textů pragmatisticky orientovaných analytických filozofů Jaroslav Peregrin, viz Jaroslav Peregrin, *Obrat k jazyku: druhé kolo. Postanalytická filozofie v USA* (Praha: Filosofia, 1998).

se dobrat jednoho jediného pravdivého popisu světa. V tomto duchu se kriticky na adresu analytické metafyziky vyjadřuje Vojtěch Kolman:

Něco jako čisté poznání *per se*, které se domnívá mít metafyzika, je nebezpečnou iluzí, nepochopením toho, že veškerá rozlišení (světa smyslů a forem, předmětu a pojmu, jazyka a metajazyka) jsou pouze pomocné momenty dialektického procesu, jímž se zmocňujeme světa, ve stálé reflexi na adekvátnost a meze dosavadních metod a rozlišení.²¹³

Estetická supervenience je dobrým dokladem této analýzy metafyzického bádání. Jde o teorii, která vůbec nebere v potaz původní kontext problému, kterého se zmocňuje, a pokouší se jej vměstnat do svých předem připravených kategorií. O estetických vlastnostech hovoří analogicky k vlastnostem fyzických objektů a vůbec nereflektuje situaci, za jaké se o nich začalo hovořit v první řadě. Jak jsme viděli, v případě estetické zkušenosti a estetického souzení má takový přístup fatální důsledky. Kdyby byla nejdříve pozornost věnována povaze estetického souzení (což bylo, jsem přesvědčen, Sibleyho hlavní téma), pak by těžko někdo mohl vážně nakládat s jeho výsledky tímto způsobem. Vyslovení se o povaze uměleckého díla má zcela jinou povahu, než jeho popis pomocí běžných kategorií. Nemůže se jednat o konstatování ve stejném smyslu, v jakém hovoříme například o jeho rozměrech. Toto pozorování je základním hybným momentem celé problematiky estetického souzení. Vyjádříme-li jej v metafyzických pojmech v tezi o estetické supervenienci, pouze rozptylujeme pozornost, která by měla být primárně zaměřena na otázku estetického souzení samotného.

²¹³ Vojtěch Kolman, „Potřebujeme analytickou metafyziku“, in též, *Idea, číslo, pravidlo* (Filosofia: Praha 2011), s. 85.

Na počátku je rozhodující, zda z něj něco vznikne. V umění je tento moment začínání, z něhož něco vznikne, podstatnou součástí každého mýtu o kreativitě – v afirmativním i kritickém ohledu.

Počátek v umění může znamenat dvojí: moment, v němž umělec začíná vytvářet nějaké dílo; a počátek, jímž dílo fakticky vzniká. To není identické. (...) Právě v umění se stává zřetelnou dimenze počátku, která se jinak ztrácí. Teprve když něco vzniklo, vyplatí se mluvit o počátku. Tam, kde po počátku už nic nepokračuje, vlastně žádný počátek nebyl. Počátek, který zůstane vězet v počátku, není žádný počátek, neboť se jím zjevně nic nepočalo. Ti, kdo uvázli, ztroskotali, byli nepochopení, zneváženi, poškozeni, ti, jejichž počátek nikdy nepřekročil začínání, a proto žádným počátkem nebyl, jsou zdaleka ve většině, a to zřejmě nejen v umění. Jen tam, kde po počátku následuje ještě něco, existuje počátek. Počátek, jakkoli to může znít paradoxně, je definován koncem.

Konrad Paul Liessmann

2. Role kategorií umění v estetickém soudu

V této části se budeme především věnovat teorii estetické souzení Kendalla L. Waltona, který argumentuje ve prospěch zohlednění uměleckohistorického kontextu vzniku uměleckého díla při jeho estetickém oceňování. Komentátoři se shodují, že se jedná o přelomový příspěvek do debaty o estetickém souzení v analytické estetice dvacátého století, který ukončil éru tzv. *formalismu* či *empirismu* a otevřel dveře *kontextualismu* či *kognitivismu*.²¹⁴ Budeme se tedy ptát, zda tato významná teorie, která jednoznačně spadá do „sibleyovské“ debaty o estetickém souzení, dokáže poskytnout uspokojivé odpovědi na otázky identifikované v předcházející části.

V první kapitole se nicméně ještě krátce vrátíme k Sibleyho úvahám o estetickém užívání jazyka, a to prostřednictvím skupiny jeho pozdních textů, které jsou věnovány zkoumání návrhu rozlišovat adjektiva na *predikativní* a *atributivní*.²¹⁵ Důvodem je, že podobně jako Walton i Sibley v těchto textech uvažuje o roli pojmového určení posuzované věci v estetickém soudu. To jest, klade si otázku, zda a jakým způsobem ovlivní naše estetické souzení informace, že máme před sebou věc určitého druhu. Budu tvrdit, že Sibleyho úvaha skutečně do značné míry odpovídá té Waltonově, což se ale ukazuje jako velmi problematický výsledek, neboť způsob, jakým Sibley (a jak uvidíme později, i Walton) vpouští pojmovost do estetického souzení, je v rozporu se Sibleyho základním vhladem do povahy estetického souzení, totiž napětím mezi normativním nárokem bez etablovaných norem.

214 Viz např. Brian Laetz, „Kendall Walton’s ‚Categories of Art‘: A Critical Commentary“, *British Journal of Aesthetics* 50 (2010), s. 287.

215 Frank Sibley, „Adjectives, Predicative and Attributive“, in Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 154-175; „Aesthetic Judgments: Pebbles, Faces, and Fields of Litter“, tamtéž, 176-189; „Some Notes on Ugliness“, tamtéž, 190-206.

S touto souvislostí mezi Sibleym a Waltonem se začíná pracovat teprve ve zcela recentní literatuře, která se věnuje dříve opomíjeným Sibleyho textům o adjektivech atributivních a predikativních, pojmech krásy a ošklivosti a přírodním estetickému.²¹⁶ Podívejme se tedy na tento moment Sibleyho estetické teorie blíže.

2.1 Sibley o kráse a ošklivosti

Vyjděme z jedné Sibleyho poznámky z „Estetických pojmů“, které jsme si povšimli již v první části práce. Na jednom místě své studie Sibley upozorňuje čtenáře na jednu zvláštní variantu estetického soudu a na nebezpečí jeho záměny se soudem mimoestetickým, řídicím se pravidly.²¹⁷ I když k této situaci podle Sibleyho dochází velmi zřídka, stává se, že nám pouhý slovní popis umožní si daný objekt představit *natolik výstižně (visualize very fully)*, že si dovolíme vynést estetický soud. Neřídíme se tudíž v tomto případě určitým souborem mimoestetických podmínek, které by nám určily, jaký pojem použít, ale získáváme, řekněme, alternativní přístup k objektu estetického souzení (zprostředkovaný naší představivostí, která vychází z mimoestetického popisu), a tudíž můžeme autenticky esteticky soudit na základě vlastní zkušenosti. Nejedná se tudíž o vyvození na základě uplatnění pravidla.

Podstatné ovšem je, že Sibley tuto možnost omezuje pouze na objekty spadající do velmi specifických kategorií: zmiňuje lidské tváře a zvířecí tvary. A Sibley dokonce uvádí příklad takového popisu, který nám umožní vynést estetický soud bez přímé zkušenosti s věcí. Jedná se o následující popis lidských obličejů:

216 Andrea Sauchelli, „Sibley on 'Beautiful' and 'Ugly'“, *Philosophical Papers* 43 (2014): 377-404.

217 Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 10-11.

Popis typu „Jedno oko červené a potažené mázdrou, druhé chybí, nos pokrytý bradavicemi, pokřivená ústa, nazelenalá pokožka“ by patrně mohl ospravedlnit v silném smyslu slova („musí tomu tak být“, „není možné, aby tomu bylo jinak“) použití výrazů jako „ošklivý“ či „odporný“.²¹⁸

Pochopitelně se nyní nabízí otázka, proč by se popsaná možnost měla týkat pouze tak zvláštních kategorií, jako jsou lidské tváře nebo zvířecí tvary. Co objekty uvedených druhů odlišuje od ostatních věcí takovým způsobem, že jsme schopni o nich vynést estetický soud na základě pouhé představy vyvolané jejich (vždy nutně jen dílčím) popisem? Sibley sice explicitně tvrdí, že tento typ souzení se nijak nezpronevňuje jeho hlavní tezi, ale je zřejmé, že se zde dostáváme do jakési šedé zóny, která přinejmenším komplikuje anebo rovnou ohrožuje koherenci této teze.

Odpověď nám může poskytnout jiná Sibleyho studie, která je přímo pojmu ošklivosti věnována.²¹⁹ Zde Sibley vymezuje termín „ošklivý“ jako tak zvané *atributivní adjektivum*, tedy jako adjektivum, které, pokud není blíže určeno kategorií věci, jíž jej přisuzujeme, dává vzniknout neúplnému tvrzení, u něž nejsme schopni stanovit jeho pravdivostní hodnotu.²²⁰ Typickým příkladem by mohlo být přídavné jméno „vysoký“: pokud o určitém objektu prohlásíme, že je vysoký, bude vždy záležet na kategorii, v rámci které o daném objektu vypovídáme (pes měřící jeden metr na výšku bude jistě patřit mezi vysoké *psy*, ale již nebude např. platit, že je vysokým *savcem*). Stejně tak podle Sibleyho nedává smysl o čemkoli prohlašovat, že je to ošklivé samo o sobě. Vždy musí být ještě specifikována kategorie, v níž danou věc

218 Tamtéž.

219 Sibley, „Some Notes on Ugliness“, in Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 190-206.

220 Rozlišení adjektiv na *atributivní* a *predikativní* poprvé představil Peter Geach ve své studii Peter T. Geach, „Good and Evil“, *Analysis* 17 (1956): 32–42. Sibley tomuto rozlišení věnoval samostatnou studii, jejíž výsledky ve svých úvahách o kráse a ošklivosti využívá. Viz Sibley, „Adjectives, Predicative and Attributive“, in Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 154-175.

vnímáme. Za ošklivé pak označíme to, co vykazuje určitou deformaci (*deformity*), která způsobuje ztrátu přirozenosti (*denaturated*).²²¹ Anebo zcela obecně můžeme hovořit o překročení hranice normality (*denormalized*).²²² Vždy máme ale na mysli deformaci či porušení standardu v rámci dané kategorie věcí.

Proto se podle Sibleyho neseťkáme s použitím termínu „ošklivý“ v případě takový přírodních jevů, u nichž nám chybí jakýkoli pojem deformace, vyšínutí z hranic normality (např. u hvězdné oblohy, pohybů moře, struktur krystalů apod.). Naopak, termín „krásný“ zde své použití nachází. Podle Sibleyho se totiž jedná o výraz, který umožňuje – v závislosti na kontextu – užití jak *atributivní*, tak *predikativní*. A predikativním užitím adjektiva se míní takové, které dá vzniknout výroku, jehož pravdivostní hodnotu jsme schopni určit bez specifikace kategorie, v níž se k věci, o které vypovídáme, vztahujeme (prohlásíme-li o jistém objektu, že je kruhový, nepřestane náš výrok platit, ať již to, o čem jej vynášíme, chápeme jako střelecký terč, anebo reklamní plakát). Pokud tudíž hovoříme dejme tomu o říčních oblázcích, souhvězdích či přílivu a odlivu jako o krásných, používáme tento výraz predikativně. A to v kontrastu k jeho užití atributivnímu, které je podle Sibleyho vázáno na představu ideálu (krásy) v dané kategorii (např. lidské tváře). Ten v případě mnoha přírodních fenoménů postrádáme.

Z těchto pozorování vyplývá pro vztah mezi krásou a ošklivostí následující schéma: jsou to dva krajní body škály, uprostřed které se nalézají neutrální pozice, od níž na jednu stranu situujeme výroky o vyšší či nižší míře ošklivosti, na druhou stranu vyšší či nižší míře krásy. Nicméně výběr jakékoli pozice na této škále, tedy i té neutrální, má být podle Sibleyho výsledkem estetického souzení. Míra ošklivosti odpovídá míře překročení hranice normality, neutrální pozice znamená pouhé

221 Sibley, „Some Notes on Ugliness“, s. 195.

222 Tamtéž, s. 200-201.

zdržení se v těchto hranicích (absence jakékoli deformace ještě sama o sobě neznamena pozitivní hodnotu) a míra krásy se odvíjí od míry, do jaké se objekt přiblížil ideálu, případně, pokud ideál chybí, soudíme věc pro ni samu, nezávisle na kategorii (a „krásný“ užíváme predikativně).

Sibley se tímto přístupem k dvěma základním kategoriím estetického souzení do jisté míry přiblížil (a nikoli pouze implicitně) k úvahám představitelů *anglické vkusové školy*.²²³ Sám zmiňuje Edmunda Burke, s nímž sdílí názor, že pouhá absence deformity ještě neznamena přítomnost krásy, ale pouze dosažení esteticky neutrální pozice. Burke píše: „[T]am, kde byly odstraněny příčiny deformace, musí přirozeně a nevyhnutelně vystoupit krása. To považuji za omyl. Protože *deformace* není protikladem krásy, ale *běžné úplné formy*.“²²⁴ Nicméně Burke se od Sibleyho zásadně liší ve zbytku svých názorů jak na krásu, tak ošklivost. Shodně sice tvrdí, že se jedná o protiklady, ošklivost však podle něj není způsobována porušením *běžné úplné formy*, ale „vzniká z příčin protikladných pozitivní kráse“.²²⁵ A pozitivní krásu, opět částečně v rozporu se Sibleym, představuje jako výraz, který užíváme, řečeno Sibleyho slovníkem, pouze *predikativně*, tedy nezávisle na kategorii:

[P]okud by nám bylo ukázáno zvíře, které patří k takovému druhu, který ještě neznáme, vůbec by nás nenapadlo čekat s rozhodnutím, zda je dané zvíře krásné, či ošklivé, až do té doby, kdy si na základě zvyku vytvoříme ideu proporce.²²⁶

223 Jinak též „škola vnitřního smyslu“. Bývají k ní řazeni angličtí a skotští osvícenští myslitelé jako např. Edmund Burke, Edward Young, Joseph Addison, Henry Home (Lord Kames) nebo Anthony Ashley Cooper (Lord Shaftesbury). O počátcích britského estetického myšlení viz např. David Paxman, „Aesthetics as Epistemology, or Knowledge without Certainty“, *Eighteenth-Century Studies* 26 (1992-1993): 285-306.

224 Edmund Burke, *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho* (Bratislava: Tatran, 1981), s. 93; původně vydáno roku 1756.

225 Tamtéž, s. 95.

226 Tamtéž, s. 94.

Deformace je porušením běžné proporce, a proto je zapotřebí obeznámenosti (zvyku) s posuzovaným druhem věci, abychom se o ní mohli vyjádřit; nicméně soud o kráse či ošklivosti se podle Burka neorientuje podle posouzení *běžné proporce*, *běžné úplné formy* – můžeme jej vynést okamžitě.

Sibley ale v dodatku ke svému textu své pojetí krásy a ošklivosti problematizuje (a tak své názory zajímavě dokresluje odhalením některých implicitních předpokladů, z nichž vychází). Zvažuje totiž názor, s nímž se prý lze běžně setkat, totiž že v přírodě není nic ošklivého.²²⁷ Jak by bylo možné toto přesvědčení usmířit s analýzou ošklivosti, kterou sám předložil? Vymezíme-li pojem ošklivosti jako překročení hranice normality vlastní určité kategorii (např. živočišnému druhu), pak zamezit užití takového hodnocení znamená přestat brát v potaz kategorie, to jest přestat se vztahovat k věcem pouze co do jejich obecných určení (přestat brát v potaz ty ohledy, kvůli nimž byla daná věc zařazena do té které kategorie) a vnímat je zcela individuálně. Budeme-li vnímat velmi odpudivou lidskou tvář nikoli jako lidskou tvář, ale jako jedinečný objekt pro sebe a o sobě, „pouze co do jeho barev, kontur, tvarů, pak se může jevit jako neobyčejně krásný – anebo také jako obyčejný, fádní“.²²⁸ Každopádně, pokud budeme jakoukoli věc vnímat tímto způsobem, pak se vytratí prostor pro ošklivost a původní schéma škály jdoucí od pozitivních hodnot k negativním přes střední neutrální pozici se omezí pouze na pozitivní část a za esteticky problematické již nebudou považovány objekty „ošklivé“, ale jen ty „nezajímavé“ či „fádní.“ V tomto pojetí se Sibleyho analýza výrazu „krásný“, kdy již uvažujeme pouze o predikativním užití tohoto adjektiva, přiblížila té Burkově.

²²⁷ Sibley, „Some Notes on Ugliness“, s. 205. Tato tradiční myšlenka se objevuje například u sv. Augustina v jeho dialogu „O pořádku“. Viz Karel Svoboda, *Estetika svatého Augustina a její zdroje. Augustinus: O pořádku, O učiteli* (Praha: Karolinum, 2001).

²²⁸ Sibley, „Some Notes on Ugliness“, s. 205.

Takový výsledek nás ovšem staví před dvě otázky. Jednak se zdá, že při estetickém užití výrazu „krásný“ máme na výběr. Můžeme si zvolit, kdy jej budeme užívat predikativně a kdy atributivně. Jinými slovy, můžeme si vybírat, jak budeme esteticky určitou věc oceňovat: kdy ji budeme posuzovat v rámci její vlastní kategorie a kdy k ní budeme přistupovat jako ke zcela jedinečnému objektu, o nějž se zajímáme pouze pro něj samotný. Není ovšem vůbec zřejmé, zda je situace takto jednoduchá, zda lze oba přístupy od sebe takto jednoduše oddělit, případně zda lze o obou shodně hovořit jako o estetickém oceňování. A druhá otázka zní, zda není estetické souzení v kategorii, jak jej Sibley nastínil, v rozporu s jeho vlastní tezí o neřízenosti estetického užití jazyka podmínkami.

Zaměříme se nejdříve na druhou uvedenou otázku. Překročení jisté hranice normality, porušení standardu, rozlišení deformace od *běžné proporce*, anebo naopak přiblížení se ideálu, předpokládá obecnost – obecnost kritérií vymezujících, co je normálním stavem. Abych mohl jistou vlastnost identifikovat jako deformitu, musím mít představu normálního stavu (*běžné proporce*), to jest souboru charakteristik, které jsem (potenciálně) schopen identifikovat u všech členů dané kategorie. Zdá se tedy, že Sibleyho představa o atributivním užití výrazů „krásný“ a „ošklivý“ je v tomto smyslu skutečně v rozporu s jeho vlastní tezí o absenci podmínek řídících estetické souzení.

Nabízí se zde jedna možnost, jak se tomuto důsledku vyhnout, která ale nakonec žádné skutečné řešení stejně nepřináší. Můžeme totiž o ideálu uvažovat jako o jakémsi velmi vágně pojatém vzoru vysoké estetické hodnoty (ve smyslu inspirace a motivace ke zlepšení), a nikoli jako o předloze, s níž se mají všechny ostatní případy stát za ideálních podmínek zcela totožnými. Pak bude ale posouzení míry naplnění ideálu samo o sobě estetickým soudem, takže skutečný problém

pouze odsouváme o jeden krok dále. A užití výrazu „krásný“ by v tomto případě nebylo možné označit za atributivní.

Chce-li tedy Sibley svoje tvrzení o atributivním užití výrazů „krásný“ a „ošklivý“ obhajovat, musíme o ideálu a stupních na cestě k jeho dosažení uvažovat analogicky k normálnímu stavu a stupňům jeho naplnění a porušení. Dokážeme jasně vymežit, v jakých ohledech je například lidský organismus poškozen, jaké funkce selhávají apod. Obdobně bychom pak měli být s to zcela obecně stanovit podmínky, které musí být splněny na postupné cestě za dosažením totožnosti s ideálem.

Taková představa standardu, který by měl hrát roli v estetickém souzení, je tedy jednoduše představou paradigmatu sdíleného více případy, tedy pravidla (vymezeného navíc v případě ošklivosti jednoznačně mimoesteticky) řídicího vyhodnocování jednotlivých případů, což je v přímém rozporu se Sibleyho tezí. Podle Sibleyho vlastních kritérií nelze atributivní užití termínů „ošklivý“ a „krásný“ považovat za projev estetického souzení, a nemělo by se tudíž jednat o estetické pojmy, resp. o estetická užití jazyka.

Vybavíme-li si nyní Sibleyho omezení možnosti vynést estetický soud na základě pouhé představy (vytvořené podle dílčího popisu předmětu) na lidské tváře a zvířecí formy, začne nám být jeho motivace pro tuto restrikcii jasnější. Jednak se jedná o kategorie, v nichž je pojem normálního stavu či *běžné proporce* nejzjevnější, máme jej nejlépe zažitý. To by platilo především o lidských tvářích; Sibleyho vlastní příklad s popisem odpudivého obličej je dostatečně výmluvný. V případě zvířecích forem bychom mohli buď uvažovat o našem sklonu vidět tvary ostatních tvorů prizmatem lidského těla (tudíž čím více bychom se vzdalovali od primátů, savců či obratlovců, tím by rostl sklon označovat tvory jako „ošklivé“, protože by rostla odchylka od proporcí lidského těla).

Je zde ovšem ještě jeden ohled, který působí dokonce ještě přesvědčivěji a na nějž upozorňuje Sibley sám: výraz „ošklivý“ má s ohledem na svůj původ blízký vztah s pocity strachu či odporu; tento termín vystihoval původce těchto pocitů.²²⁹ To znamená, že se jedná o projev zděděné instinktivní výbavy, která nás má chránit před potenciálním nebezpečím. V obou případech se nicméně jedná o aplikaci určitého standardu. Patrně z tohoto důvodu připadalo Sibleymu možné představit si objekt pouze podle popisu *natolik výstižně*, že jej lze na základě této představy ocenit esteticky. A zde má zároveň původ přesvědčivost jeho příkladu s odpudivým obličejem. Nicméně nyní je již zřejmé, že se nemůže jednat o případy estetického souzení, ale o identifikaci případů vybočujících z normy, případně působících na nás dojmem potenciálního ohrožení, na které reagujeme zcela reflexivně.

Ještě zmiňme jeden příklad, který Sibley uvádí ve svém článku „Estetické soudy: oblázky, tváře a pole odpadků“.²³⁰ V tomto textu Sibley opět uvažuje nad atributivním a predikativním užitím výrazů „krásný“ a „ošklivý“ v estetickém souzení a ještě více vyhrocuje rozpor mezi atributivním souzením (souzením na základě znalosti identity věci, jejího zařazení) a souzením predikativním (tedy bez podřazení věci pod obecný pojem), které nyní začíná označovat jako estetické posouzení *formálních kvalit*.

Sibley zde uvažuje o situaci, kdy pozoruji rozkvetlou louku, o níž mi ale v jednu chvíli někdo sdělí, že to, co jsem považoval za květy, jsou odpadky. Sibley tvrdí, že se moje reakce dramaticky promění, neboť původní zkušenost a estetické oceňování louky se odehrávalo na půdorysu její identifikace jakožto rozkvetlé louky, a poměřoval jsem ji tudíž s ideálem rozkvetlých luk. Navíc Sibley dodává, s odkazem

²²⁹ Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 22-23.

²³⁰ Frank Sibley, „Aesthetic Judgments: Pebbles, Faces, and Fields of Litter“, in Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 154-175.

na známý článek Ronalda Hepburna, že v takovém případě dochází k zásadnímu omezení hry imaginace, neboť si nyní již nemohu představovat, jak květy postupně rašily a vykvétaly a jak postupně zase opadají.²³¹ Samozřejmě se v takovém případě pak ještě nabízí možnost, říká Sibley, posuzovat tento případ bez pojmového určení, jednoduše jako vizuálně atraktivní zjev. Stejně jako tomu může být u graficky poutavých fotografií nádorů či nejrozmanitějších organických tkání, které by nás ovšem odpuzovaly, kdybychom se dozvěděli jejich skutečnou identitu.

Na způsobu, jakým se Sibley vypořádává s tímto příkladem, lze dobře ilustrovat, jak a v jakém smyslu se posunul od své původní teze, kterou formuloval v „Estetických pojmech“. Estetické souzení se mu, spolu s možnými užitími výrazu „krásný“, rozpadá na dvě varianty: atributivní a predikativní. Buď existuje sdílený ideál, pak se ale estetický soud najednou proměňuje v prostý poznávací výrok, který se opírá o podřazení jednotlivého případu pod obecný pojem. Anebo takový ideál neexistuje (anebo jej nelze uplatnit jako v případě louky pokryté odpadky, či se mu snažíme aktivně vzepřít), pak se ovšem z estetické zkušenosti stává jen vizuální atrakce (zdržíme-li se u Sibleyho příkladů), pouhé potěšení smyslů, pouhé oceňování formálních vlastností, jak se Sibley vyjadřuje.

Toto rozdělení, zdá se, odpovídá rozpadu vztahu mezi dvěma konstitutivními momenty estetického souzení, které Sibley sám původně popsal. Ambivalentní povaha nároku na obecnou platnost bez obecných kritérií se zde ztrácí a na její místo nastupuje buď obyčejný poznávací výrok, anebo naopak jen čistá smyslová zkušenost bez jakéhokoli podílu pojmů, pouhé potěšení smyslů.

²³¹ Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“, in *Wonder and Other Essays* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984), 9-35; původně publikováno v roce 1966.

Sibley se tedy ve svých textech věnovaných atributivním a predikativním adjektivům, výrazům „krásný“ a „ošklivý“ a estetickému oceňování přírody významně odklání od své původní teze a jeho zkoumání není pro její lepší pochopení příliš přínosné. Zdá se, jako kdyby Sibley nechtěl z problému, který sám zformuloval, vyvodit všechny relevantní důsledky, ale spíše se jich zalekl a pokusil se od své hlavní teze ustoupit. Zajímavá odpověď na otázku po roli, jakou hrají pojmy v estetickém souzení, se tedy začíná ukazovat spíše ve směru, jakým se ve svých úvahách, které jsme si jen naznačili, vydal Ronald Hepburn. Sibley naopak připisuje správné identifikaci druhu posuzované věci neudržitelně silnou roli. Je pak na místě se ptát, zda má v takovém případě ještě smysl hovořit o estetickém souzení, když se při takových soudech, jaké popisuje Sibley, můžeme plně opřít o pojem a jakákoli kognitivní ambivalence z nich mizí.

Porovnávat tyto Sibleyho pozdní texty s Waltonovým kontextualismem, je tedy, jak se pokusím ukázat, zcela na místě. Andrea Sauchelli, autorka jednoho současného komentáře k Sibleyho článkům, kterým jsme zde věnovali pozornost, tvrdí, že naznačují směr k obdobné teorii estetického oceňování přírody, k jaké nabízí pojmové zdroje Waltonova koncepce (sám Walton hovořil jen o umění).²³² To je, domnívám se, velmi výstižný postřeh, byť, jak bude z dalšího výkladu zřejmé, ne příliš lichotivý pro Sibleyho.

²³² Sauchelli, „Sibley on 'Beautiful' and 'Ugly'“, s. 390. Jasnějším by se toto spojení mělo stát při četbě kapitoly věnované Allenu Carlsonovi.

2.2 Kontextualismus, kognitivismus a kategorie umění

Sibleyho odkaz, jak se v této práci postupně ukazuje, byl a doposud je rozvíjen způsobem, pro který je příznačná snaha vyhnout se hlavnímu motivu zachycenému v „Estetických pojmech“, totiž problému normativity nezakládající se na typech pravidel známých z jiných oblastí jazykové praxe. Texty navazující na Sibleyho lze zhruba rozdělit do dvou skupin, z nichž každá sleduje jeden z aspektů estetické situace, které se Sibley – alespoň v „Estetických pojmech“ – naopak snažil udržet pohromadě. Pro jednu skupinu je typické hledání přece jen nějaké pravidelnosti vztahu mezi soudy estetickými a mimoestetickými, druhá skupina naopak vidí estetický soud jako projev zcela skromného potěšení smyslů bez jakéhokoli podílu pojmovosti, a tudíž i bez jakéhokoli normativního nároku. Jak jsme mohli pozorovat v předcházející kapitole, sám Sibley se ve svých pozdních textech dopouští rozvolnění své teze způsobem, který sleduje přesně tuto štěpnou linii. Estetické soudy se mu rozpadají buď na soudy poznávací, anebo na vyjádření pouhého potěšení smyslů. Na konci této části práce se pokusím ukázat, že obě uvedené tendence jsou pouze dvěma variantami jednoho a téhož problému, kterým je přetrvávající vliv empiristických předpokladů v základech analytické estetiky.

Ve světle právě řečeného bych se nyní chtěl zaměřit na teorii, která je považována za milník v uvažování o estetickém souzení v analytické estetice. Máme tedy jistý příslib, že bychom se od ní mohli dočkat překonání výše popsaného dualismu, který zabraňuje uchopit a zkoumat estetický soud v té podobě, jakou zachytil Sibley v „Estetických pojmech“.

Studie „Kategorie umění“ amerického estetika Kendalla L. Waltona, která vyšla v roce 1970, je spolu se Sibleyho „Estetickými pojmy“ řazena mezi nejcitovanější a

nejkanoničtější díla analytické estetiky vztahující se k našemu tématu vůbec.²³³ Waltonův článek byl citován a antologizován v podstatě stejně často jako ten Sibleyho a mnohdy byly v různých výběrech základních estetických textů řazeny nejen ve stejných tematických sekcích, ale zaujímaly místa hned za sebou.²³⁴ Souvislosti mezi oběma tituly se budeme věnovat v dalších kapitolách, proto nyní jen stručně předešlu, že Waltonův text je věnován otázce vlivu znalosti uměleckohistorického kontextu, do něž dílo zasadíme a v němž jej vnímáme, na vyhodnocení jeho estetické povahy. Později se pro Waltonovu koncepci (a na něj navazující teorie) začal užívat název „kontextualismus“, který reflektoval důraz, jaký Walton kladl na historický kontext děl. Pro úvodní přiblížení si prozatím uvedme definici kontextualismu, jejímž autorem je Jerrold Levinson:

Kontextualismus je tezí, která říká, že umělecké dílo je artefaktem jistého druhu, objektem či jiným výtvořem, který je výsledkem tvůrčí činnosti jedince či skupiny v určitém čase a na určitém místě, a že tato skutečnost s sebou nese důsledky pro způsob, jakým umělecká díla zakoušet, jak jim rozumět a hodnotit je. Pro kontextualismus jsou umělecká díla historicky ukotvené objekty, tj. objekty, které nemají vně či nezávisle na kontextu svého vzniku a svého vystavení či prezentace ani status uměleckých děl, ani jednoznačnou identitu, ani jasné estetické vlastnosti, ani jednoznačný estetický význam.²³⁵

233 Kendall Walton, „Categories of Art“, in *Marvelous Images: On Values and the Arts* (Oxford: Oxford University Press, 2008): 195-219; původně vydáno roku 1970.

234 Tak tomu je například ve známé antologii *Philosophy Looks at the Arts* od Josepha Margolise, v níž Waltonova studie následuje hned po Sibleyho v sekci „Estetické zájmy a estetické kvality“ („Aesthetic Interests and Aesthetic Qualities“); Joseph Margolis, *Philosophy Looks at the Arts, Third Edition* (Philadelphia: Temple University Press, 1987). Nebo v jedné z posledních antologií mapujících kánon analytické estetiky s názvem *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition – An Anthology* uvádí Sibleyho text sekci věnovanou estetickým kvalitám opět následován Waltonovým článkem; Peter Lamarque a Stein Haugom Olsen eds., *Aesthetic and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition – An Anthology* (Carlton, Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2004).

235 Jerrold Levinson, „Aesthetic Contextualism“, in *Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art* (Oxford: Oxford University Press, 2016), s. 20.

2.2.1 Předmět a vliv „Kategorií umění“

O Waltonově studii „Kategorie umění“ lze oprávněně prohlásit, že se její závěry staly základní součástí argumentační výbavy analytické estetiky.²³⁶ Pozoruhodné na tomto úspěchu ovšem je, že k němu došlo na základě, řekněme, širokého konsenzu všech zúčastněných. Jinými slovy, Waltonovy postřehy se vlastně nikdy, až na několik izolovaných výjimek, nesetkaly s žádnou zásadní kritikou, nikdy se nestaly předmětem systematické polemiky. Brian Laetz, autor kritického komentáře k Waltonově studii, který vyšel teprve až v roce 2010, konstatuje, že navzdory rozsáhlému počtu citací této práce v rozmanitých kontextech estetického myšlení doposud neexistuje žádný obecný komentář tohoto článku.²³⁷ A skutečně, „Kategorií umění“ je využíváno jako jakési komponenty argumentu, o jejíž funkčnosti se nepochybuje.²³⁸

Výmluvným příkladem je zapojení Waltonových úvah v kontextu environmentální estetiky, tedy teorie estetické zkušenosti s přírodními objekty, kde z této inspirace vychází celý jeden proud nazývaný *vědecký kognitivismus (scientific cognitivism)*, jehož hlavním představitelem je kanadský filozof a estetik Allen Carlson.²³⁹ Carlson například hned v článku „Příroda, estetický soud a objektivita“, od

236 V *The Routledge Companion to Aesthetics*, v níž je Sibleymu věnováno jedno z hesel historické části, nalezneme zase v systematické části heslo „Kategorie umění“, v němž jeho autor, vzhledem k názvu Waltonova článku nepřekvapivě, vychází primárně z Waltonových myšlenek a jejich autora prezentuje jako toho, kdo „vedl pojem ‚kategorie umění‘ do široce sdíleného filozofického žargonu,“ viz David Davies, „Categories of Art“, in Gaut a Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*, s. 228.

237 Brian Laetz, „Kendall Walton’s ‚Categories of Art‘: A Critical Commentary“, *British Journal of Aesthetics* 50 (2010), s. 287.

238 V kapitole věnované estetické supervenienci jsem upozorňoval na několik autorů, kteří tímto až instrumentálním způsobem Waltonovu teorii využívají. Viz pozn. 191.

239 Zejména Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981): 15-27 nebo Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (London: Routledge, 2000). Dalším významným představitelem vědeckého kognitivismu, který také zásadně těží z Waltonova odkazu, je kanadský filozof Glenn Parsons; viz například Glenn Parsons, „Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics* 42 (2002): 279-295. K tématu spojení Waltonových nároků

kterého se celý vědecký kognitivismus odvíjí, pouze stručně nastíní Waltonovu argumentaci z „Kategorií umění“ a konstatuje, že Waltonovu pozici považuje za „přesvědčivé a dobře vypracované vysvětlení pravdivosti či nepravdivosti estetických soudů týkajících se umění“, a dále se již věnuje jen její adaptaci na oblast přírodních jevů.²⁴⁰ To dobře ilustruje obecně sdílené přesvědčení čtenářů Waltonovy studie o jejím zásadním a nezpochybnitelném přínosu teorii estetického souzení.

Tato Waltonova teze, ve stručnosti říká, že adekvátně posoudit umělecké dílo co do jeho estetických kvalit nelze nezávisle na informacích překračujících pouhou smyslovou zkušenost. Jinak řečeno, nestačí vzít v potaz pouze tzv. vnitřní, „intrinzní“ (*intrinsic*) vlastnosti posuzovaného díla. Sám Walton svůj cíl formuluje následujícím způsobem: „budu tvrdit, že (některé) skutečnosti týkající se původu uměleckých děl hrají *zásadní* roli v umělecké kritice a že na nich estetické soudy závisí naprosto fundamentálním způsobem.“²⁴¹ Zároveň ale Walton nechce zpochybňovat Sibleyho tezi o percepčním důkazu coby jediném způsobu „dokazování“, který sféra estetické zkušenosti nabízí. To jinými slovy znamená, že estetické souzení je i pro Waltona nutně provázáno se zkušeností, tedy že se nejedná o prosté vyvození závěru z několika předpokladů, aniž bychom s dílem vůbec přišli do styku: „Nepopírám, že malby a sonáty máme posuzovat jedině na základě toho, co v nich lze vidět či slyšet – když jsou ovšem vnímány správně.“²⁴² A na správnosti našeho vnímání uměleckých děl se podle Waltona významně podílí právě informace o umělecko-historickém kontextu, do něž dílo patří: „propátrávání díla pomocí smyslů

na kategorie umění a environmentální estetiky se vrátíme v kapitole 2.2.7 „Kategorie umění a kategorie přírody“.

240 Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, s. 15.

241 Walton, „Categories of Art“, s. 197.

242 Tamtéž, s. 219.

nemůže samo o sobě odhalit, ani jak by mělo být dílo správně vnímáno, ani jak takového vnímání dosáhnout.“²⁴³

Úkol, který si Walton klade, tedy spočívá jednak v prokázání a vysvětlení esteticky relevantní modifikovatelnosti prožitku prostřednictvím informací, které nepopisují samotné percepční vlastnosti díla, a zároveň v objasnění, jak identifikovat správný způsob vnímání toho kterého díla, to jest jak vybrat správný historicko-umělecký kontext pro dané dílo. Druhá část úkolu dává smysl pouze na základě té první: nebude-li prokázán relevantní vliv uvedeného typu informací na estetickou zkušenost, pak také nedává smysl v rámci promyšlení estetického soudu věnovat pozornost způsobu určování správnosti takových informací v jednotlivých případech. Naopak, pokud by Waltonův návrh byl úspěšně obhájen, pak získáváme vodítko pro vykázání normativního rozměru estetického soudu: dokážeme eliminovat ty soudy, které se zakládají na nesprávném způsobu vnímání.

Jak již bylo řečeno a v dalším textu bude detailněji doloženo, Waltonovy „Kategorie umění“ bývají interpretovány jako přelom v dějinách analytické filozofie umění: Waltonův kontextualismus měl podle tohoto čtení ukončit éru takzvaného formalismu, jemuž byla a dodnes je v rámci analytické estetiky často přisuzována pozice redukující dílo na jeho percepční vlastnosti vnímané v izolaci od jakýchkoli vztahů ať již s jinými díly nebo širším historickým kontextem. A zde je třeba hledat první souvislost mezi Waltonem a Sibleym. Sibley totiž bývá řazen spíše do tohoto formalistického tábora, tedy k těm, kteří ztotožňují estetickou hodnotu díla s pouhým smyslovým vnímáním, což lze přičítat na vrub zkratkovité interpretaci teze o absenci

243 Tamtéž.

pravidel řídících estetické souzení jako zákazu vlivu jakýchkoli pojmových určení na estetický soud.²⁴⁴

Další souvislost mezi oběma autory spočívá ve Waltonově explicitním odkazu na Sibleyho „Estetické pojmy“, o něž se opírá při rozlišení soudů na estetické a mimoestetické, potažmo rozlišení estetických a mimoestetických vlastností. A do třetice, v úvodní kapitole této části jsem se snažil doložit, že Sibley se ve svých pozdějších úvahách o pojmech krásy a ošklivosti vydává směrem, který s Waltonovými úvahami konverguje. Proto, pokud chceme zachytit hlavní hybné momenty debaty o estetickém souzení v analytické estetice dvacátého století, musíme věnovat pozornost Waltonovu kontextualismu. Podívejme se tedy nejdříve na základní pramen tohoto proudu, na Waltonovy „Kategorie umění“.

2.2.2 Co jsou kategorie umění?

Walton tedy chce hovořit o povaze estetického souzení, o estetické hodnotě uměleckých děl. Za zavádějící považuje představu, že bychom základ či východisko skutečného estetického soudu byli ochotni identifikovat s pouhým smyslovým počítkem.²⁴⁵ Ale všímá si, že se o uměleckých dílech často soudí, že jakmile jsou jednou vytvořena, musí obstát sama o sobě, musí být posuzována taková, jaká jsou, bez ohledu na to, jak došlo k jejich vzniku.²⁴⁶ Cílem Waltonovy polemiky tak není

244 Viz např. David Novitz, „The Integrity of Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (1990): 9-20.

245 Walton upozorňuje, že budeme-li o estetických vlastnostech uměleckých děl hovořit jednoduše jako o „percepčních“, zkomplikujeme tím postavení literatury a divadla v obecné estetické teorii. Aby se vyhnul těmto otázkám, omezuje se Walton ve své studii na vizuální umění a hudbu. Nicméně dodává, že jeho zjištění se v principu dotýkají i literatury a divadla, pouze by bylo zapotřebí provést odpovídající úpravy; viz tamtéž, s. 335.

246 Walton, „Categories of Art“, s. 196.

kritická praxe samotná, ale její filozofická reflexe. U kritiků, kteří chtějí obhájit svůj estetický soud, totiž neustále narážíme na poukazy k historii vzniku posuzovaných uměleckých děl, všímá si Walton. Vystává tudíž pochybnost, nakolik jsou tyto informace, o kterých se teorie domnívá, že jsou nepodstatné a mohou přinejlepším fungovat jen jako pomocná vodítka, která nás mají upozornit, na co se dívat nebo co poslouchat, která ale lze posléze odhodit a bez kterých bychom se v principu mohli obejít (nemohou tudíž nijak souviset s podstatou díla), skutečně pouze vnějšími praktickými pomůckami. Navíc zkušenost s konceptuálním uměním, v jehož případě hraje interpretace dominantní roli, by mohla ještě více narušit přesvědčení o nevýznamnosti informací o okolnostech vzniku díla pro jeho estetické ocenění.²⁴⁷

Na druhou stranu Walton samozřejmě uznává, že není udržitelná představa přímé souvislosti mezi autorským záměrem a estetickou povahou výsledku tvorby. Pouhé přání nestačí; usmyslet si vytvořit hodnotné dílo ještě nic neznamena. Pozorování jako tato nás nutí zaměřit se na otázku, jaká je skutečná role informací o umělecko-historickém kontextu pro hodnocení uměleckých děl.

Jako příklad příliš striktního odlišování esteticky relevantních vlastností díla a vnějších, historických či biografických informací uvádí Walton přístup autorů takzvaného *klamu záměrnosti* (*intentional fallacy*), Monroea C. Beardsleyho a Williama Wimsatta, anebo úhelný kámen Beardsleyho estetiky, jeho rozsáhlé *opus*

247 Jako příklad uvádí Walton konceptuální dílo amerického výtvarníka Roberta Rauschenberga *Vymazaná de Kooningova kresba* z roku 1953, které sestává ze zarámovaného prázdného plátna, z něž byla odstraněna kresba nizozemsko-amerického malíře a sochaře Willema de Kooninga. Tento akt či gesto má bezesporu symbolickou povahu, říká Walton („vyjadřuje postoj k umění nebo k životu obecně nebo k čemukoli jiného“), a to „esteticky“ podstatným způsobem (ve stejném smyslu, v jakém má symbolickou povahu třeba představované jednání postavy v divadelní hře). A přitom se nic nemění na vlastnostech díla, které jsou běžně považovány za ty jediné esteticky relevantní, tedy na jeho percepčních vlastnostech. Viz Walton, „Categories of Art“, s. 196.

magnum Estetika: Problémy filozofie umělecké kritiky.²⁴⁸ „Klam záměrnosti“ patří k základním textům takzvané *nové kritiky* (*New Criticism*), významného hnutí v angloamerické literární vědě, které kulminovalo ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století.²⁴⁹ Nová kritika, obdobně jako ruský formalismus či francouzský strukturalismus, kladla důraz na zkoumání díla zejména coby případu realizace sdíleného kódu, což přinášelo – v důsledku povahy existence kódů jakožto společenských norem – marginalizaci role jednotlivce a jeho jedinečných životních zkušeností v tvorbě a recepci umění.²⁵⁰

Z tohoto pohledu se volba literárních teoretiků a estetiků Beardsleyho s Wimsattem jeví poněkud dvousečná: na jednu stranu v jejich úvahách o klamu záměrnosti skutečně do popředí vystupuje dílo odříznuté od biografických informací o svém autorovi (a jeho záměrech, proto „klam záměrnosti“), na druhou stranu znalost kódů či znakových systémů, nezbytná pro porozumění dílu, odpovídá znalosti dobových reálií a zejména stavu světa umění, tedy umělecké tradice, do níž se nové dílo vřazuje.²⁵¹ Nicméně Walton si z – v původní podobě ne zcela triviální – teze o

248 Monroe C. Beardsley a William Wimsatt, „The Intentional Fallacy“, *Sewanee Review* 54 (1946): 468-488; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & Company, 1958).

249 Pro základní historickou i teoretickou orientaci jsou vhodnými přehledovými studiemi Kenneth M. Newton, „Nová kritika a vzestup interpretace“, *Aluze* 12 (2008): 41-59; nebo Petr Rákos, „Kritický výklad amerického *New Criticism*“, in *Neúnavná slova: filologova lyrika* (Praha: Academia, 2011), 66-124.

250 Záměrně jsem nezmínil českou větev strukturalismu, protože – byť český strukturalismus jistou roli při formování toho francouzského sehrál – je specifická povaha českého strukturalismu v této souvislosti problematická. Důvodem je silný vliv fenomenologie v českém meziválečném intelektuálním prostředí. O estetice Jana Mukařovského se dokonce někdy hovoří jako o estetice recepční a bývá stavěna do kontrastu k francouzskému literárněvědnému strukturalismu, který byl až pozitivisticky orientován. K vlivu českého strukturalismu na francouzskou odnož viz Claude Lévi-Strauss, „Foreword“, in *Six Lectures on Sound and Meaning*, Roman Jakobson (Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1978), ix-xxvi. K interpretaci Mukařovského estetiky jako estetiky recepční viz Tomáš Koblížek, „Strukturalismus a fenomenologie ve vědě o literatuře“, in *Filosofické reflexe umění*, eds. Martin Vrabec et al. (Praha: Togga, 2010), 277-299.

251 Když Beardsley s Wimsattem obhajují názor, že ve středu pozornosti kritiků se má nacházet dílo samotné, nikoli autorská intence, tak sice explicitně nehovoří o „sdílených kódech“ nebo „znakových systémech“, jichž by dílo bylo realizací, ale z povahy jejich argumentace takový předpoklad jasně vyplývá. „Báseň není kritikovým majetkem, ale ani autorovým (od autora se odloučí v okamžiku svého zrodu a vydává se do světa mimo jeho kontrolu a dosah původního záměru). Báseň náleží veřejnosti. Je vtělena v jazyce, tom zvláštním veřejném vlastnictví, a pojednává o

klamu záměrnosti vybírá pouze první uvedený aspekt, tedy umístění izolovaného díla do středu zájmu publika a do centra kritické debaty a jeho odříznutí od životních peripetií jeho autora i širšího historického kontextu: „Na některé z nejdůležitějších současných pokusů prohloubit toto oddělení [uměleckých děl od okolností jejich vzniku] lze narazit v debatě o takzvaném ‚klamu záměrnosti‘.“²⁵²

Tato pozice, kterou chce Walton překonat, bývá v literatuře navazující na jeho text označována buď jako „formalistická“ nebo jako „empiristická“, zatímco Walton sám, jak jsme již poznamenali výše, má být proponentem „kontextualismu“.²⁵³ Důvody výběru těchto termínů jsou zřejmé: „Formalismus“ odkazuje jednak na pozornost věnovanou výstavbě díla, jeho „formální stránce“, která má být, v duchu výše zmíněné zkreslující interpretace myšlenky klamu záměrnosti, chápána jako oddělená od všech dobových společenských souvislostí a pojmovosti vůbec; zároveň se v kontextu angloamerické estetiky a teorie umění jedná o odkaz na klasický formalismu Clivea Bella a jeho pojem *signifikantní formy*, mající vystihovat jediný skutečně esteticky relevantní obsah uměleckých děl.²⁵⁴ Výraz „empirismus“ pak na primárnost co nejpřímější, žádnými vnějšími vlivy nezkrasované smyslové zkušenosti s dílem. A „kontextualismus“ zase zdůrazňuje opouštění snahy dílo redukovat na jeho percepční vlastnosti chápané v izolaci od jakýchkoli vztahů ať již

lidském bytí, předmětu veřejného poznání,“ můžeme například číst v „The Intentional Fallacy“ na straně 470. Anebo když Beardsley s Wimsattem precizují rozdíl mezi zájmem o autorovy životní osudy a kritickým zájmem o jeho dílo, hovoří o dvojici pojmů *vnitřní a vnější evidence pro význam básně*, kde k estetickému ocenění díla přispívá pouze evidence vnitřní (přičemž nevyklučují přechodovou oblast mezi oběma kategoriemi), kterou autoři vymezují následujícím způsobem: „co je vnitřní, je zároveň veřejné: jedná se o vše, co lze objevit skrze sémantiku a syntax básně, skrze naši běžnou znalost jazyka, skrze gramatiku, slovníky a veškerou literaturu, která je zdrojem slovníků, obecně skrze vše, co utváří jazyk a kulturu“, tamtéž, s. 477.

²⁵² Walton, „Categories of Art“, s. 196.

²⁵³ K této distinkci viz například David Davies, „Categories of Art“, in Gaut a Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*, s. 228 nebo Brian Laetz, „Kendall Walton’s Categories of Art: A Critical Commentary“, s. 287.

²⁵⁴ Zejména viz Clive Bell, *Art* (Londýn: Chatto & Windus, 1916); na signifikantní formě se nepodílí námět díla (pokud jde o dílo zobrazivé), má jít o „linie a barvy zkombinované určitým způsobem, do jistých forem, a formy uspořádané do vzájemných vztahů, které v nás rozněcují estetické emoce“, tamtéž, s. 8.

s jinými díly nebo širším historickým kontextem.²⁵⁵ Uveďme si v této souvislosti ještě vymezení tzv. non-kontextualismu od již jednou zmíněného Jerrolda Levinsona:

Non-kontextualistické, tedy strukturalistické, formalistické či empiristické pojetí toho, čím umělecká díla jsou, či toho, co znamenají, anebo jak se vztahují ke svým tvůrcům a sociálnímu prostředí, které je obklopuje, je nevyhnutelně omezující a ochuzující. Umění je daleko bohatší (...), než když jej vnímáme a oceňujeme jako pouhé abstraktní formy či vzorce, jejichž původ, předchůdci a jeho kulturně ukotvený význam mohou být vytěsněny či uzávkovány. Nahlížíme-li je odtrženě od jejich lidského kontextu, nekladou umělecká díla na naši pozornost o nic větší nároky než přírodní formy a vzorce a také nemají o nic větší potenciál nést význam. Přírodní objekty jsou samozřejmě krásné a nabízejí jiné estetické vlastnosti, ale obsah umění jde za tuto hranici. Navíc estetické kvality objektů vnímaných jako umělecká díla se obecně budou lišit od objektů nelidského původu, byť by byly od sebe smyslově nerozlišitelné.²⁵⁶

V tomto duchu Brian Laetz spatřuje ve Waltonově vystoupení historický předěl mezi dvěma etapami vývoje filozofie hodnocení uměleckých děl:

Historicky znamenal zásadní článek „Kategorie umění“ Kendalla Waltona mezník ve filozofii umělecké kritiky. V roce 1970, kdy byl původně publikován, se tento text objevil v kritickém bodě konce jedné éry – sahající od Bella po Beardsleyho – v níž dominovala formalistická/empiristická pojetí umění a kritiky, a začátku éry nové, jež trvá dodnes a v níž převládají naopak kontextualistická/kognitivistická pojetí.²⁵⁷

²⁵⁵ Výraz „kontextualismus“ razí v souvislosti s Waltonovou teorií a navazujícími koncepcemi například David Davies či Jerrold Levinson; viz David Davies, „Categories of Art“, in Gaut a Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*, 224-234; Jerrold Levinson, „Aesthetic Contextualism“, in *Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 17-27.

²⁵⁶ Levinson, „Aesthetic Contextualism“, 22.

²⁵⁷ Brian Laetz, „Kendall Walton’s ‚Categories of Art‘: A Critical Commentary“, s. 287.

Vyhrocování rozdílu mezi kontextualismem a formalismem (či strukturalismem nebo empirismem), jaké zde můžeme sledovat a které se zakládá na značném zkreslení oné „formalistické“ pozice, se pro osud Sibleyho teze, který v práci sledujeme, ukáže jako významné a ještě se k tomuto tématu vrátíme na konci této části práce. Nyní jen upozorním, že zde můžeme opět sledovat stejnou opozici, jaké se dobral sám Sibley ve svých textech o kráse, ošklivosti a přírodním esteticku: na jednu stranu nabízí kontextualistické či kognitivistické souzení opírající se o mimoestetické určení povahy předmětu, které zcela určuje jeho povahu; na druhou stranu pak máme na výběr ocenění formálních kvalit, které chápe jako pouhé potěšení smyslů.

Přistupme nyní k samotné Waltonově teorii. Hned v úvodu rozlišuje vlastnosti, které připisujeme uměleckým dílům, na estetické a mimoestetické, přičemž říká, že při tomto rozlišení se inspiroval u Sibleyho „Estetických pojmů“. Nabízí, obdobně jako Sibley ve své studii, vzorek takových výrazů, ale samotnou Sibleyho tezi neuvádí. Říká, že pro jeho záměr není podstatné přesně vymezit třídu estetických vlastností, protože mu půjde spíše o práci s konkrétními případy, a nikoli o obecné charakteristiky celé kategorie. Později v této kapitole se budu snažit ukázat, že právě absence jasnější představy o povaze estetického soudu Waltonovo snažení do jisté míry podkopává.

Walton dále zmiňuje Sibleyho poznámku o závislosti estetických vlastností na těch mimoestetických. Připomíná, že Sibley označoval ty první jako „emergentní“ či „Gestalt“ vlastnosti, a uznává, že to platí o všech případech estetických vlastností, o kterých chce hovořit, včetně vlastností být zobrazením a podobat se: „Pokud je obraz

tajemný a plný napětí, je tomu tak kvůli konfiguraci barev a tvarů, patrně zejména kvůli jeho tmavým barvám a diagonální kompozici,“ zní Waltonův příklad²⁵⁸

Na těchto pozorováních staví Walton svoje pojetí kategorií umění a jejich estetické relevance. Tvrdí, že estetické vlastnosti díla závisí na jeho vlastnostech mimoestetických, ale nejen na nich. Zásadní roli bude hrát, které z těchto vlastností jsou „standardní“, které „proměnlivé“ a které „kontra-standardní“, přičemž toto rozdělení je vždy relativní vůči kategorii umění, k níž dílo přiřadíme

Prozatím ovšem samotný pojem kategorie nebyl nijak blíže vysvětlen. Walton říká, že nejdříve vymezení rozdíl mezi standardními, proměnlivými a kontra-standardními mimoestetickými vlastnostmi vzhledem ke „smyslově rozlišitelné kategorii uměleckých děl“. A za tímto účelem charakterizuje kategorie umění následujícím způsobem:

Mezi takové kategorie patří média umělecké tvorby, žánry, styly, formy a tak dále – například kategorie maleb, kubistických maleb, gotické architektury, klasických sonát, maleb v Cézannově stylu a hudebních skladeb ve stylu pozdního Beethovena – pokud je chápeme tak, že příslušnost k takové kategorii závisí pouze na vlastnostech vnímatelných v díle, zakoušíme-li jej běžným způsobem.²⁵⁹

To znamená, že dílo může zcela nekontroverzně přináležet do kategorie, která je v době jeho vzniku již dávno za vrcholem. Naopak, například kategorii leptu nelze považovat za smyslově rozlišitelnou, protože „být leptem jednoduše znamená (...) být vytvořen určitým způsobem.“²⁶⁰ Mohli bychom ovšem uvažovat o kategorii „zjevných leptů“ (*apparent etchings*), které by zkrátka vypadaly jako lepty na základě

258 Walton, „Categories of Art“, s. 198.

259 Tamtéž, s. 198-199.

260 Tamtéž.

vizuálních vlastností svých linií a podobně, bez ohledu na skutečný postup jejich tvorby. Takovou kategorii by pak bylo možné považovat za smyslově rozlišitelnou kategorii uměleckých děl.

O právě uvedené základní přiblížení povahy smyslově rozlišitelné kategorie lze nyní opřít rozlišení standardních, proměnlivých a kontra-standardních vlastností díla. „Aspekt uměleckého díla je *standardní* vzhledem ke (smyslově rozlišitelné) kategorii právě tehdy, když patří k těm vlastnostem, díky nimž díla přináležejí právě k této kategorii – to jest, je jí právě tehdy, kdy jeho absence dílo z dané kategorie vylučuje anebo alespoň přispívá k jeho vyloučení,“ definuje Walton standardní vlastnosti.²⁶¹ Lze tedy říci, že výčet vlastností označovaných za standardní definuje danou kategorii: její hranice jsou vytyčeny těmito vlastnostmi, přináležitost děl k této kategorii, tedy tím, co v ní jednotlivá díla spojuje, tím, co rozhoduje o tom, které dílo do ní zařazeno bude, a které nikoli, je určována právě jimi. A pouze připomínám, že vlastnostmi, o kterých je zde řeč, jsou vlastnosti *mimoestetické*.

Za proměnlivé aspekty díla pak Walton označuje ty, které nijak neovlivňují vztah díla k dané kategorii. Tyto vlastnosti ani nepřispívají k přináležitosti díla ke kategorii, ani ji nezpochybňují. A kontra-standardními vlastnostmi budou nakonec ty, jejichž přítomnost přispívá k diskvalifikaci díla coby člena dané kategorie. Je zřejmé, upozorňuje dále Walton, že ne ve všech případech bude možné zcela jasně rozdělit jednotlivé vlastnosti na tyto tři typy, neboť kritéria klasifikování uměleckých děl mají daleko k přesnosti, ale jednoznačných případů je velké množství. A jako příklad uvádí kategorii maleb, mezi jejíž standardní vlastnosti patří plochost plátna či nehybnost na plátno nanesených vzorů, zatímco konkrétní tvary a barvy jsou vzhledem k této kategorii proměnlivé. Naopak za kontra-standardní vlastnost bychom

261 Tamtéž, 199.

v tomto případě považovali z plochy plátna vystupující trojrozměrný objekt či chvění plátna způsobené elektrickým proudem. Přecházíme-li ovšem mezi různými úrovněmi obecnosti kategorií, proměňuje se i status jednotlivých mimoestetických vlastností: jestliže jsou hranaté tvary barevných ploch a linií standardní pro kategorii kubistických maleb, jedná se zároveň o proměnlivou vlastnost vzhledem ke kategorii maleb jako takových. K otázce, jaký je vztah těchto odlišných úrovní ke správnému zařazení, a tudíž i správnému estetickému ocenění díla, se Walton vyjadřuje až později.

Dalším pojmem, který Walton zavádí proto, aby dokázal propojit své pojetí umělecké kategorie a samotné estetické zkušenosti, na jejímž základě vynášíme estetický soud, je pojem vnímání díla v určité smyslově rozlišitelné kategorii či jako do této kategorie příslušejícího. Ten Walton definuje následujícím způsobem: „Vnímání díla v určité kategorii znamená vnímání ‚Gestalt‘ této kategorie v daném díle.“²⁶² Jako ilustraci uvádí schopnost identifikovat případy brahmsovské hudby (hudebních děl ve stylu Johannese Brahmsa) či impresionistických maleb na základě brahmsovských či impresionistických tvarových kvalit. Na jednu stranu je takový akt rozpoznání závislý, říká Walton, na vnímání aspektů posuzovaného díla, které jsou standardní vzhledem k dané kategorii, ale samotný akt, na druhou stranu, není vyvozením závěru z těchto dílčích zjištění. A to proto, že si mnoha relevantních vlastností ani nemusím povšimnout, anebo si nemusím být jistý ohledně jejich standardnosti vzhledem k dané kategorii.

Waltonovo vysvětlení vnímání Gestaltu nám nemůže nepřipomenout způsob, jakým teoretici supervenience ospravedlňovali uplatňování jimi prosazovaného pojmu v estetické oblasti: existují mimoestetické vlastnosti, na nichž ty estetické závisí;

262 Tamtéž, s. 200.

pouze nedokážeme stanovit, které estetické závisí na kterých mimoestetických. Otázkou pak je, jak jsme viděli v kapitole věnované supervenenci, kde se vlastně bere jistota o jejich provázanosti.²⁶³ Stejně tak bychom se mohli ptát Waltona zde, kde se vzalo opodstatnění tvrzení o převoditelnosti zakoušení Gestaltu kategorie na její mimoestetickou definici. Tato otázka se ukáže být zásadní při odkrývání implicitních předpokladů Waltonovy teorie v dalších kapitolách.

Rozpoznat brahmsovskou skladbu na základě vnímání Gestaltu této kategorie zkrátka znamená „identifikovat ji podle jejího brahmsovského *zvuku*, aniž bych nutně věnoval pozornost těm vlastnostem díla (‘vodítkům’), které jsou za něj zodpovědné.“²⁶⁴ Obdobně tomu je i u druhého příkladu, u impresionistických maleb: rozpoznat ve výtvarném díle impresionistickou malbu na základě vnímání impresionistického Gestaltu znamená

identifikovat u ní impresionistický vzhled, s nímž jsme obeznámeni již z jiných impresionistických maleb; nejedná se o uplatnění žádného pravidla, které jsme si osvojili za účelem rozpoznávání případů této kategorie na základě dílčích aspektů.²⁶⁵

Jak by takové užití pravidla mohlo vypadat, popisuje Walton na případu brahmsovské hudby: na základě povšimnutí si standardních vlastností, tedy například bohatých textur, v podstatě tradiční harmonie a formální struktury, vrstvení a střídání dvojitého a trojitého metra a tak podobně, vyvodím příslušnost díla ke kategorii brahmsovských hudebních skladeb.

263 Viz kapitolu 1.2.4 „Estetická supervenience“

264 Tamtéž.

265 Tamtéž.

Umělecká díla pak nelze vnímat ve vzájemně se vylučujících kategoriích. Například fotografii nelze vidět zároveň jako statickou momentku a jako součást filmového záběru. Nicméně existují kategorie, které kombinovat lze a dílo lze vnímat v několika takových kategoriích zároveň: „Brahmsovu sonátu můžeme slyšet coby hudební skladbu, sonátu, umělecké dílo romantismu a brahmsovskou skladbu.“²⁶⁶

Walton explicitně neurčuje, v čem kombinovatelnost kategorií spočívá. Pouze konstatuje, že nelze dílo vidět ve dvou kategoriích takových, kdy jedna a táž vlastnost díla je v jedné kategorii standardní a v druhé kontra-standardní. Jeho příklady ovšem naznačují, že kombinovatelné kategorie jsou ve vzájemně hierarchickém vztahu, zatímco kategorie stojící na stejné úrovni se vzájemně vylučují (kategorie malby a kubistické malby si neodporují, kdyžto kubistická a impresionistická malba ano).

Propojíme-li představený pojem vnímání díla v určité smyslově rozlišitelné kategorii s individuálními podmínkami jednotlivých recipientů, získáme pak představu o tom, jak rozmanitě mohou vnímat dílo různé osoby za různých okolností. Jinými slovy, rozřazení vlastností díla na standardní, proměnlivé a kontra-standardní se individualizuje v tom smyslu, že jej budeme odvozovat od povahy konkrétní osoby v konkrétní situaci. Walton uvádí tři typy faktorů, které ovlivňují selekci kategorií, v nichž nakonec budeme dílo vnímat. Prvním z nich je prozatímní zkušenost s díly spadajícími do téže kategorie: „S čím větším počtem děl příslušejících do určité kategorie máme zkušenost, tím pravděpodobněji budeme další dílo vnímat v téže kategorii,“ říká Walton.²⁶⁷ Dalším faktorem je vliv ostatních recipientů, obzvláště kritiků, jejich názorů na díla, s nimiž jsme se sami již setkali: do jakých kategorií je řadili oni, na jaké podobnosti s ostatními díly v daných kategoriích kladli důraz, a naopak jaké rozdíly oproti dílům z jiných kategorií pro ně byly signifikantní. A svoji roli

266 Tamtéž.

267 Tamtéž.

také mohou sehrát podmínky, za nichž se s dílem seznamuji poprvé. Pokud poprvé uvidím Cézannův obraz v nahodilé sbírce výtvarného umění, je méně pravděpodobné, že jej budu vnímat v kategorii francouzského impresionismu, než když mi bude představen v kontextu historicky zaměřené výstavy věnované impresionismu, kde bude obklopen dalšími díly téhož stylu.

Touto poznámkou uzavírá Walton svoji expozici pojmu kategorie umění a komplementárních pojmů standardních, proměnlivých a kontra-standardních mimoestetických vlastností díla. Shrňme si to nejpodstatnější: Walton chápe kategorii jako definovanou mimoestetickými vlastnostmi uměleckého díla. Nicméně v samotné zkušenosti s díly přichází kategorie ke slovu pouze v podobě vnímání sdílené tvarové kvality děl, která danou kategorii tvoří, jejich Gestaltu. Jedná se o osvojený percepční sklon. Ne náhodou si Walton při uvádění pojmu Gestalt kategorie vypomáhá zkušeností vyvstání aspektu z reverzibilního obrazce.²⁶⁸ Tato dovednost není redukovatelná na schopnost za pomoci mimoestetické definice kategorie identifikovat její případy. K osvojování dovednosti spatřit Gestalt dochází „výcvikem“ na vzorku děl, která do dané kategorie řadíme (stejně tak jako v situaci, kdy nejsem schopen identifikovat žádné smysluplné zobrazení ve změní čar, mi může druhý pomoci překonat moji „slepotu“ jedině tak, že mi bude ukazovat různé jiné obrázky věci, kterou bych měl v grafice zahlédnout, a já se mohu tímto způsobem vycvičit). O tom, kde mají původ samy kategorie, ale Walton mlčí.

268 Jako filozoficky relevantním tématem se fenoménem vyvstání aspektu či zahlédnutí aspektu začal zabývat Ludwig Wittgenstein ve svých Filozofických zkoumáních, zejména v jedenáctém oddílu, viz Ludwig Wittgenstein, *Filozofická zkoumání* (Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993), 245-291. V poslední části práce se budeme tomuto tématu věnovat zevrubněji, neboť Wittgensteinovy úvahy o aspektovém vidění poskytují vodítka k lepšímu porozumění některým problémům spojeným s estetickým souzením, na které v této práci narážíme.

2.2.3 Vliv kategorií umění na estetickou zkušenost

Po uvedení pojmu smyslově rozlišitelné kategorie s jejími standardními, proměnlivými a kontra-standardními vlastnostmi se Walton snaží doložit platnost tvrzení, že rozřazení mimoestetických vlastností díla do těchto tří typů ovlivňuje estetickou zkušenost s ním, a tudíž i estetické vlastnosti, které mu přisuzujeme. Za tímto účelem nabízí několika konkrétních případů.

Nejdříve hovoří o zobrazivých výtvarných dílech a jejich schopnosti reprezentovat předlohu. I když plochost obrazu vylučuje jeho záměnu za trojrozměrný objekt, který zobrazuje (či monochromaticnost soch a torzovitost bust zamezuje, abychom si je spletli se skutečnými lidmi), přesto mezi nimi a jejich předlohami vidíme podobnost. Walton tuto skutečnost přičítá právě zařazení takových děl do kategorie obrazů (resp. soch či bust), jejíž standardní vlastností je plochost (resp. monochromaticnost či torzovitost). A vzhledem k tomu, že obrazy vidíme v této kategorii, tak přehlízíme tyto rozdíly a soustředíme se na jejich vlastnosti proměnlivé, které přinášejí podobnost.

Druhým příkladem vlivu výběru kategorie na estetické kvality díla chce Walton ukázat, že souhra mezi standardními a proměnlivými vlastnostmi se netýká jen vlastnosti být zobrazením své předlohy. Za tímto účelem navrhuje myšlenkový experiment s kategorií takzvaných *guernik*. Má se jednat o třídu děl imitujících Picassův známý obraz v různé míře plastičnosti; společnosti, která rozeznává takovou kategorii, je zase cizí médium malby. *Guerniky* tedy představují kategorii basreliéfů, přičemž původní Picassův obraz by představoval krajní případ svého druhu – jednalo by se o v podstatě plochý basreliéf. „*Guerniky* jsou verzemi Picassovy ‚Guerniky‘ (...) Všechna tato díla nabízejí povrchy pokryté barvami a tvary

Picassovy ‚Guerniky‘, ale tyto povrchy jsou vytvarovány tak, aby vyčnívaly z plochy, jako je tomu u reliéfních map různých povrchů,“ charakterizuje tuto neobvyklou kategorii Walton.²⁶⁹ Přistoupíme-li na Waltonovy vstupní podmínky, pak bychom měli uznat, že to, co je v naší kategorii malby vlastností standardní – tedy plochost povrchu obrazu – se v kategorii *guernik* mění na vlastnost proměnlivou. A naopak, vlastnosti, které jsme běžně považovali za proměnlivé, tedy ty zodpovědné za to, co dílo zobrazuje a jaký má expresivní náboj, se stávají vlastnostmi standardními. Plochost Picassova plátna je nyní zásadním faktorem, kdežto zobrazené postavy jsou pouze splněním základního požadavku a nijak neodlišují toto konkrétní dílo od ostatních téhož druhu. Tato změna s sebou opět nese významné estetické důsledky: Picassova „Guernika“, vnímaná coby malba, na nás působí

násilným, dynamickým, vitálním, znepokojivým dojmem. Ale dokážu si představit, že jim (*příslušníkům společnosti guernik – pozn. ŠK*) by připadala jako chladná, strohá, bez života či klidná a pokojná nebo možná mírná, nevýrazná, nudná – v každém případě ale nikoli násilná, dynamická a plná života²⁷⁰

rozvíjí svoji úvahu Walton. Zkrátka, to, co je v jedné kategorii bráno jako prostor tvořivosti a expresivity, je v druhé kategorii zcela nepodstatné, protože se jedná o neustále se opakující charakteristiku, která je splňována všemi díly tvořícími tuto kategorii a které nevěnujeme žádnou pozornost.

Zastavme se ještě u jednoho Waltonova příkladu, na nějž se budou později odvolávat někteří environmentální estetiци, kteří na Waltona navazovali. Walton říká, že obdobným způsobem, který demonstroval na uměleckých dílech, fungují i ostatní

269 Tamtéž, s. 204.

270 Tamtéž, s. 206.

modalitý smyslového vnímání: jestliže jsme se, dejme tomu, prozatím setkávali pouze s běžným druhem slonů, ale v jednu chvíli byl objeven druh nový, druh slonů malého vzrůstu, pak naše doposud osvojené percepční sklony způsobí, že se nám případy tohoto nového druhu budou jevit jako „okouzující, roztomilé, jemné či drobné“, říká Walton.²⁷¹ Naopak pokud jsme doposud znali pouze druh malých slonů, budou nám normálně vzrostlí jedinci připadat jako „masivní, silní, dominantní, hřmotní a vzbuzující hrůzu“, doplňuje Walton.²⁷²

A nakonec ještě zmiňme, že i podmínky kontra-standardní mohou mít zásadní estetický dopad na estetickou zkušenost. V případech, kdy narazíme na nějaký kontra-standardní aspekt díla vzhledem ke kategorii, v níž dílo právě vnímáme, máme sklon tuto vlastnost vnímat jako šokující, znepokojivou či překvapující. Jako příklady uvádí Walton porušení plochosti plátna vyčnívajícími trojrozměrnými objekty u maleb či pohyb v případě soch. Pokud bychom ovšem byli opakovaně vystaveni dílům, která z našeho pohledu, tedy vzhledem ke kategorii, v níž dílo zrovna vnímáme, obsahují nějakou kontra-standardní vlastnost, pak je běžné, že „upravíme naše kategorie tak, aby toto dílo pojaly a zbavily onu vlastnost povahy kontra-standardního aspektu“.²⁷³ Poté, co se nová či upravená kategorie postupně etabluje, ztrácí ona vlastnost schopnost šokovat a působit nepatřičně; stává se zcela nezaznamenaníhodnou.

Shrňme si opět to nejpodstatnější. Na Waltonových příkladech vlivu kategorií umění na estetickou zkušenost se potvrzuje, že schopnost vidět (či slyšet) Gestalt kategorie odpovídá osvojenému percepčnímu sklonu. Nelze pak nevěnovat pozornost velké rozdílnosti kategorií, o kterých Walton mluví. Na jednu stranu zde

271 Tamtéž.

272 Tamtéž.

273 Tamtéž, s. 209.

máme zcela všední, každodenní, v praktickém postoji ke světu ukotvenou schopnost vidění aspektu (vidět obraz jako zobrazující svoji předlohu, podobající se jí; nebo zvyk na určitý rozsah velikosti slonů), a na stranu druhou velmi nevšední, až extravagantní kategorii *guernik*. Nicméně Walton se k jednom i druhým vztahuje úplně stejně. Tento motiv si zaslouží bližší pozornost, a ještě se k němu vrátíme. Doplním ještě, že otázka, kterou jsme uzavírali předcházející kapitolu, nebyla doposud zodpovězena: prozatím není zřejmé, kde mají kategorie umění svůj původ.

2.2.4 Normativita estetických soudů

Představená myšlenka vlivu kategorií umění na estetickou zkušenost s uměleckými díly vyvolává otázku po správnosti výběru kategorie, v níž je dílo vnímáno. Která interpretace je správná, a která naopak neadekvátní? Jaké estetické vlastnosti dílo vlastně má? Walton uznává, že nic z toho, co prozatím o estetické zkušenosti modifikované kontextem obeznámenosti s dalšími uměleckými díly v téže kategorii řekl, nijak nebrání zaujetí zcela relativistické pozice, která by připouštěla jako stejně hodnotné všechny možné postoje, prožitky a interpretace. Walton tvrdí, že taková situace se jeví přijatelněji v případě estetických soudů týkajících se přírodních objektů, jako například mraků, hor či západů slunce; zde nám připadá relativismus obdobně přiměřený jako v případě termínů „obrovský“ a „malý“ ve vztahu k jednomu a témuž exempláři slona při zohlednění dvou různých kategorií, tedy vzrůstem odlišných rodů tohoto zvířete, říká Walton. V případě uměleckých děl by ale podle něj takový přístup neodpovídal nárokům, jaké na ně klademe.

Je nutné odlišovat ten typ souzení, kdy výroky, které se nejdříve jevily jako rozporné, lze usmířit díky vyjasnění kategorií, na jejichž základě byl soud vynesen (rozpornosti tvrzení „je obrovský“ a „je malý“ ve vztahu k jednomu a témuž zvířeti se zbavíme, vyjde-li najevo, že každý z výroků vycházel z uplatnění jiné kategorie), od takových soudů, kdy uvedená strategie k usmíření nepovede.

Jak tedy určit kategorii, v níž by bylo dílo vnímáno správně? Walton uznává, že neexistuje žádný přesně definovaný postup, který by byl zcela obecně uznáván a uplatňován. Nicméně lze vysledovat několik zásad, kterými se v kritických debatách jejich účastníci typicky řídí a které jsou v souladu s našimi intuicemi. Walton formuluje takové zásady čtyři v podobě podmínek, jejichž splnění přispívá ke správnosti volby kategorie.

První zásada říká, že kategorie, v níž dílo vykazuje minimum kontrastních vlastností, bude pravděpodobně tou správnou. Tato podmínka ovšem neobstojí sama o sobě, neboť, jak si všímá Walton, uvážíme-li znovu dejme tomu příklad Picassovy „Guerniky“, ta by ji splnila jak v kategorii maleb, tak i v kategorii *guernik*.

Druhá zásada, kterou bychom mohli označit jako princip vstřícnosti (byť Walton sám toto označení neužívá), říká, že správnou kategorií bude spíše ta, v níž se dílo bude jevit esteticky zajímavější: pokud dílo vychází jako „lepší či zajímavější nebo nás více těší esteticky či má větší smysl jej zakoušet,“ vnímáme-li jej v jisté kategorii, pak bude správná spíše tato kategorie než její alternativy.²⁷⁴

Další, třetí zásada nabádá k zohlednění záměru autora: spíše správnou bude ta kategorie, o níž se autor díla domníval, že by v ní dílo mělo být vnímáno; jinými slovy,

274 Tamtéž, s. 212.

vytvářel dílo se záměrem, aby se jevílo takovým způsobem, jaký nabízí kontext určité kategorie, ať již si její existenci uvědomoval či nikoli.

A poslední vodítko, které Walton uvádí, spočívá v zohlednění dobových konvencí, dobového stavu světa umění: správnou kategorií bude spíše ta, která byla dobře etablovaná ve společnosti, v níž dílo vzniklo.

Kategorie je dobře etablovaná a uznávaná ve společnosti tehdy, když jsou její členové obeznámeni s díly v této kategorii, považují za důležité zohlednit příslušnost díla k této kategorii, vystavují díla z této kategorie společně a tak dále – to jest, jednoduše řečeno, je to taková kategorie, která hraje významnou roli v jejich třídění uměleckých děl.²⁷⁵

Walton považuje platnost první podmínky za prokázanou, a nedomnívá se proto, že by bylo zapotřebí dále v její prospěch argumentovat. Zaměřuje se tedy již pouze na zbývající tři. Není žádným pravidlem, že by relevantní vždy musely být všechny tři. Ovšem skutečnost, že běžně mezi těmito podmínkami nerozlišujeme, spíše celou situaci zamlžuje. Běžně máme za to, že umělec měl při tvorbě na mysli stávající kategorii, tedy kategorii v jeho společnosti již etablovanou – tím jsou společně splněny poslední dvě podmínky; a zároveň na základě vlivu takového autorského záměru (představy způsobu vnímání díla, tedy výběru určité kategorie během tvorby) předpokládáme, že dílo bude hodnotnější v zamýšlené kategorii než v jakékoli jiné, neboť vyšší pravděpodobnost úspěchu přiznáváme promyšlenému jednání racionálního aktéra než náhodě. Abychom si v praxi uvědomili oddělenost jednotlivých kritérií, museli bychom uvažovat o velmi neobvyklé situaci: jednak bychom se museli setkat s velmi neschopným tvůrcem, kterému se podařilo zcela

275 Tamtéž, s. 357-358.

minout zamýšlenou kategorii, tedy zamýšlený způsob vnímání (žádný z jeho současníků by jeho záměr neidentifikoval správně), a zároveň by se mu zcela náhodou, nezáměrně, muselo podařit svým výtvozem „strefit“ do jiné kategorie, než kterou původně zamýšlel. Nicméně nízká pravděpodobnost výskytu takové situace ještě nepotvrzuje opačný závěr, tedy identitu druhé, třetí a čtvrté podmínky. Walton se tedy bude snažit jejich nezávislost a relevanci precizovat a obhájit.

Pokud bychom si měli vybrat mezi dvěma způsoby vnímání díla, měli bychom tendenci považovat ten způsob, při němž dílo vychází podstatně lépe, za správný, říká Walton. Snažíme-li se zjistit, co dílo vlastně nabízí, jaké estetické vlastnosti má, alespoň zčásti jde při tomto procesu o zkoušení alternativních způsobů vnímání, přičemž zkoušíme, za jakých podmínek působí dílo lépe. Walton přímo říká: „Cítíme, že se přibližujeme správnému porozumění dílu, když se nám začíná líbit nebo z něj máme potěšení; to, jaké dílo skutečně je, odhalujeme v okamžiku, kdy nám připadá přínosné jej zakoušet.“²⁷⁶ Ovšem tato druhá zásada nemůže být rozhodující nezávisle na ostatních podmínkách, upozorňuje Walton, protože sama o sobě nedokáže účinně blokovat relativistickou pozici. Existuje totiž nebezpečí, že bychom mohli přijít s kategorií, která bude vybranému dílu přizpůsobená tak, aby v něm vycházelo co nejlépe. Pak by se i druhořadé dílo mohlo stát mistrovským dílem. Walton si uvědomuje, že představa takto cíleně navržené kategorie není nijak samozřejmá: „Nalezení takových *ad hoc* kategorií by zjevně vyžadovalo talent a důmysl,“ říká Walton.²⁷⁷ Ale nejedná se podle něj o nepřekonatelnou překážku, a je tudíž nutné zohlednit další podmínky.

I když uznáme tuto možnost a představíme si její naplnění, říká Walton, stejně se zdráháme označit dílo, jež by takovým způsobem došlo povznesení, za doposud

276 Tamtéž, s. 214.

277 Tamtéž.

nerozpoznaný, dřímající fenomenální umělecký výtvor: „Tvrdím, že i kdyby dílo vycházelo jako mistrovské v kategoriích, které jsou zcela cizí jeho tvůrci a jeho společnosti, *nemůže* být správné jej tímto způsobem vnímat.“²⁷⁸

Takový závěr vede k potřebě zohlednit alespoň jednu ze dvou zbývajících podmínek, které shodně míří na historický kontext vzniku díla. I když považuje za individuálně relevantní obě podmínky, ve své studii se Walton omezuje pouze na argumentaci ve prospěch autorského záměru. Důvodem jsou pro něj debaty, které vyvolala teze o klamu záměrnosti a v jejichž rámci byla za jednoznačně kontroverznější považována podmínka zohledňující autorský záměr.

Aby se Waltonovi podařilo vykázat samostatnou relevanci autorské intence, musí najít případ, v němž by tato intence byla v rozporu s dobovým očekáváním publika, tedy s dobovým stavem světa umění. Takový příklad spatřuje v situaci, v níž se nacházel rakouský skladatel Arnold Schönberg se svým programem dvanáctitónové hudby. Schönberg bezpochyby zamýšlel, aby i jeho nejranější díla byla vnímána coby dvanáctitónové skladby. Nicméně jeho současníky tato kategorie jistě nebyla ještě uznávána, nejednalo se o etablovanou kategorii. Kromě jeho nejbližších spolupracovníků (Alban Berg, Anton Webern) nikoho ani nenapadlo – hudebně vzdělané posluchače nevyjímaje – vnímat jeho díla tímto způsobem. Tyto skladby bezpochyby vyznívají lépe, domnívá se Walton, když je slyšíme coby dvanáctitónová hudební díla, než kdybychom je vnímali v jakékoli jiné kategorii, které jim byly v minulosti podsouvány. Ovšem vzhledem k tomu, co jsme řekli dříve o bezbrannosti druhé Waltonovy podmínky (principu vstřícnosti) vůči relativismu, je zřejmé, že takové ospravedlnění samo o sobě neobstojí. Je nutné je doplnit historickou evidencí, kterou v tomto případě poskytuje jedině autorský záměr.

278 Tamtéž, s. 214.

Walton přiznává, že příklad s Schönbergovou tvorbou je výjimečný v tom, nakolik jasně tento skladatel svoji pozici reflektoval. Při tvorbě vycházel z explicitně formulovaných zásad dvanáctitónové skladby (které tedy lze považovat za standardní vlastnosti této kategorie). Obvyklejší bývá, říká Walton, že se záměry tvůrců během práce na díle mění a ani na začátku nemusí být jejich představa o zařazení díla do kategorie nijak zřejmá.

Jedna nebo druhá historická podmínka zkrátka bude hrát zásadní roli. Tehdy zohledníme povahu recepce díla dobovým publikem.

Na samotný závěr své studie Walton zdůrazňuje, že by bylo omylem představovat si vztah mezi určením správné kategorie a vnímáním díla na jejím pozadí jako bezprostřední změnu vnímání:

Vnímat dílo v určité kategorii či souboru kategorií je dovednost, kterou je zapotřebí získat procvičováním; a zkušenost s velkým množstvím děl z dané kategorie či kategorií je, domnívám se, základní součástí tohoto procesu.²⁷⁹

Nemá tudíž smysl soustředit se na jedno dílo, i když víme, v jaké kategorii bychom jej měli vnímat, protože to samo o sobě nám neumožní jej tak skutečně zakoušet. Pochopitelně mnoho kategorií je mi blízkých jednoduše na základě výchovy, což neznamena, že by nebyly stejně tak osvojené jako ty, do nichž se teprve pokouším s úsilím proniknout, ale rozdíl spočívá pouze v tom, že jejich osvojení probíhalo bezděčně. Ovšem pokud uvažujeme o kategoriích, s nimiž jsem již adekvátně obeznámen, mohu se pokoušet jedno dílo zakoušet v různých

279 Tamtéž, s. 218.

kategoriích, přičemž změna způsobu vnímání odpovídající změně kategorie již má skokový charakter.

2.2.5 Waltonova teze

Přes obecně rozšířený souhlas s Waltonovou analýzou a využívání jejích tvrzení není, domnívám se, zdaleka zřejmé, kde přesně hledat její hlavní přínos. Sám Walton vyjádřil svoji představu o její základní tezi například v závěru článku těmito slovy: „estetické vlastnosti díla jsou ty, které v díle odhalíme, budeme-li jej vnímat správně, a správné vnímání díla je částečně podmíněno historickými fakty o umělcových záměrech a/nebo o jeho společnosti.“²⁸⁰ S takovýmto výrokem vlastně nelze nesouhlasit. Ano, platí, že v kritických debatách zaznívají odkazy k jiným dílům či k celým skupinám děl – ať již se jedná o korpus děl jednoho autora nebo školy či dokonce stylu – a při volbě těchto srovnání jsme často vedeni historickými ohledy ve smyslu třetí či čtvrté Waltonovy podmínky. A cílem účastníků těchto debat je bezpochyby obhájit svůj názor na estetické vlastnosti díla, obhájit svoji představu o správném způsobu jeho vnímání. To ovšem již byla, připomeňme si, Waltonova vstupní motivace: odvolával se na pozorování kritické praxe, na povahu našich debat o estetických vlastnostech uměleckých děl, při nichž hrají významnou roli historické argumenty.²⁸¹ Otázkou ovšem je, zda se Waltonovi podařilo něco více, než jen toto své vstupní pozorování systematicky rozvést a pečlivě vysledovat všechny jeho

280 Tamtéž, s. 217.

281 Například na straně 197, poté co přiznává jistou přesvědčivost důvodům, proč nepovažovat za relevantní pro estetický soud autorův záměr či historické okolnosti vzniku díla, Walton píše: „Ovšem sklon kritiků zohledňovat dějiny uměleckých děl při snaze ospravedlnit estetický soud je pozoruhodně vytrvalý. Částečně je tomu tak proto, že informace o historii díla, jakkoli nám mohou připadat ‚v principu‘ postradatelné, dokážou poskytnout vodítka, která hrají zásadní roli v praxi. (Jednoduše nás nemusí napadnout soustředit se při poslechu skladby na opakující se sérii intervalů, dokud se nedozvíme, že skladatel rozvíjel kompozici díla právě kolem tohoto prvku.)“

fazety (včetně takových obtížně přístupných případů, jako byl ten Schönbergův). Dokázal ve své úvaze skutečně vysvětlit, jakou roli tyto historické poukazy v estetickém souzení hrají? To znamená, dokázal objasnit, přesně z jakého důvodu by nám měly pomoci ospravedlnit naše estetické soudy? Dotýká se vůbec Waltonova úvaha problematiky estetického soudu a obohacuje naše porozumění jeho zvláštní povaze?

Poté, co jsme se seznámili se základní linií Waltonovy argumentace, je zřejmé, že hodnota jeho zkoumání bude zcela záviset na pojmu kategorie umění. Objasníme-li si, na jednu stranu, jak je tento pojem vypracován, a na stranu druhou, přesně jakou funkci od něj Walton požaduje plnit, dostaneme se zároveň i na dosah odpovědím na tyto položené otázky.

Jak tedy Walton kategorii umění definuje? V celé studii explicitní definici tohoto pojmu nenajdeme. V okamžiku, kdy by taková definice měla přijít na řadu, uvádí Walton, jak jsme viděli, pouze několik příkladů existujících kategorií. Hovoří o médiích umělecké tvorby, žánrech, stylech, formách a tak dále. Jako příklad uvádí kategorie maleb, kubistických maleb, gotické architektury, klasických sonát, maleb v Cézannově stylu atd.²⁸²

Jsme tedy odkázáni pouze na dílčí vodítka v podobě Waltonových komentářů k roli, jakou kategorie umění v estetické zkušenosti hrají.²⁸³ Z nich se můžeme pokoušet jeho pojetí kategorie rekonstruovat. Základní otázka zní, co zaručuje identitu takových kategorií. Tu musíme hledat v principu, který rozhoduje o

282 Tamtéž.

283 Brian Laetz si ve svém komentáři k Waltonovým „Kategoriím umění“ všimá, že v otázce vymezení toho, co míní kategorií umění, se Walton snaží „spíše se nezavazovat“. Viz Brian Laetz, „Kendall Walton's ‚Categories of Art‘: A Critical Commentary“, *British Journal of Aesthetics* 50 (2010), s. 291.

příslušnosti jednotlivých případů k té či oné třídě. V tomto ohledu lze u Waltona najít jednoznačný poukaz. Takovým principem jsou standardní vlastnosti kategorie:

Aspekt uměleckého díla je *standardní* vzhledem ke (smyslově rozlišitelné) kategorii právě tehdy, když patří k těm vlastnostem, díky nimž díla přináležejí právě k této kategorii – to jest, je jím právě tehdy, kdy jeho absence dílo z dané kategorie vylučuje anebo alespoň přispívá k jeho vyloučení.²⁸⁴

Nyní se tedy musíme ptát, zda Walton uvádí některé charakteristiky standardních vlastností nezávisle na pojmu kategorie umění samém. Jeden jejich rys je jednoznačný: má se jednat o mimoestetické vlastnosti. „Budu tvrdit,“ říká Walton, „že estetické vlastnosti díla závisí nejen na jeho mimoestetických vlastnostech, ale také na tom, které z nich jsou ‚standardní‘, které ‚proměnlivé‘ a které ‚kontra-standardní‘.“²⁸⁵ To je tedy první bod, o který se lze opřít.

Abychom mohli postoupit dále, měli bychom si objasnit, co má Walton mimoestetickou vlastností přesně na mysli. A pochopitelně je tak vtahován do debaty i komplementární pojem, totiž pojem vlastnosti estetické. Walton v „Kategoriích umění“ nenabízí vlastní původní odpověď, ale odkazuje právě na Sibleyho rozlišení z „Estetických pojmů“. Opozici estetického vůči mimoestetickému Walton zachycuje, shodně jako Sibley v úvodu „Estetických pojmů“, pouze reprezentativním vzorkem případů jedné i druhé třídy. Nicméně hlavní Sibleyho tezi o neřízenosti estetických pojmů pravidly již nezmiňuje.²⁸⁶

284 Tamtéž, s. 199.

285 Tamtéž, s. 198.

286 Dokonce přímo říká, jak jsme si již výše povšimli, že úvahy o obecných charakteristikách estetických vlastností pro něj nejsou vůbec podstatné: „Pro můj záměr není podstatné vymezit třídu estetických vlastností nějak přesně (pokud je vůbec nějaké takové vymezení možné), protože mne více zajímá zkoumání jednotlivých příkladů takových vlastností než vynášení obecných charakteristik o celé třídě,“ říká Walton na straně 198.

Dále ještě přijímá Sibleyho postřeh, že estetické vlastnosti jsou závislé na těch mimoestetických (jedná se o vlastnosti emergentní či tvarové, Gestalt vlastnosti). Nicméně ani Sibley, ani Walton neomezují Gestalt vlastnosti pouze na ty estetické.²⁸⁷ Walton v souvislosti s nutností osvojit si cvikem percepční dovednost vidět dílo v jisté kategorii říká, že se nejedná o výlučnou charakteristikou našeho vztahu k uměleckým dílům a jejich estetickým vlastnostem. Abych dokázal rozpoznat různé druhy racků, odlišit kuřata různého pohlaví či rukopis konkrétní osoby, tak se v této percepční dovednosti také musím nejdříve cvičit na rozsáhlejším vzorku toho kterého druhu věci či zvířete.²⁸⁸

V souvislosti s myšlenkou vnímání Gestaltu (zvuku či vzhledu) kategorie je nakonec nezbytné ještě jednou zdůraznit, že Walton tuto zkušenost považuje za *neredukovatelnou* na identifikaci jednotlivých mimoestetických vlastností díla, z nichž bychom pomocí pravidla vyvodili závěr, že tento případ spadá do té které kategorie.

Takové rozpoznání [tvarových kvalit, konkrétně impresionistického vzhledu a brahmsovského zvuku] je závislé na vnímání jistých vlastností, které jsou standardní vzhledem k těmto kategoriím, ale rozpoznání díla coby impresionistického či brahmsovského není případem *vyvození* z přítomnosti těchto vlastností. Mnoha relevantních prvků si ani nemusíme povšimnout a můžeme mít velmi vágní představu o tom, které jsou ty rozhodující.²⁸⁹

Zdálo by se, že zde narážíme na tutéž situaci, o které hovořil Sibley v „Estetických pojmech“, když říkal, že mi může být obraz popsán mimoestetickými

287 Což také mimochodem něco vypovídá o (marginálním) významu této Sibleyho poznámky pro hlavní téma jeho zkoumání, tedy pro charakterizaci estetických pojmů. Viz kapitolu 1.2.4 „Estetická supervenience“.

288 Walton, „Categories of Art“, s. 219.

289 Walton, „Categories of Art“, s. 340.

výrazy libovolně bohatě, ale stejně nebudu moci vynést soud, dokud jej sám neuvidím.²⁹⁰

Zde si ovšem musíme dát pozor a rozlišovat jemněji. I o tom, kdo dokáže od sebe odlišit kuřata různého pohlaví pouhým pohledem, platí, že Gestalt, který je schopen vidět a podle něho třídit jednotlivá zvířata, také není redukovatelný na definici. Jedná se o primitivní zkušenostní akt. Můžeme mít, a v tomto případě máme, jiné procedury určení pohlaví kuřete a ty nám napoví, zda ten, kdo se spoléhá pouze na svůj zrak, dělá chyby, či nikoli. Ale tyto dva způsoby na sebe nejsou převoditelné. Musíme tedy rozlišovat (což Walton nikde v „Kategoriích umění“ nečiní) mezi schopností na základě osvojeného cviku na určitém vzorku děl rozpoznat jejich Gestalt a určit tak jejich příslušnost ke kategorii, od estetického souzení samotného.

Ohlašuje se nám zde problém, na který jsme narazili se Sibleyho analogií mezi estetickým souzením a výroky o barevnosti věcí. Rozdíl zde i tam spočívá v možnosti osvojit si spolehlivý zvyk, schopnost spolehlivě rozpoznávat barvy a žánrovou příslušnost děl na jedné straně od estetického souzení, které díky své nestálé povaze (vzpomeňme si, že Sibley říkal, že precedenty v umění nehrají roli) nic takového neumožňuje.²⁹¹

Domnívám se, že absence jednoznačnější představy o podstatě estetického souzení se zde projevuje v tom, že Walton nerozlišoval mezi takto chápaným Gestaltem kategorie (percepčním sklonem, zvykem) a skutečným estetickým soudem, který se takto silně o zvyk nikdy opírat nemůže, jinak by kolaboval rozdíl mezi (mimoestetickým) percepčním soudem (třeba určováním barev) a estetickým souzením. Navíc se nyní ozřejmuje, jak je možné, aby kategorie umění mohly být

290 „[V]ěci nám mohou být popsány mimoestetickými výrazy tak důkladně, jak jen si budeme přát, ale stejně nedosáhneme toho, abychom museli uznat (či nebyli schopni popřít), že jsou jemné či půvabné nebo křiklavé či znamenitě vyvážené,“ viz Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 5.

291 Tamtéž, s. 9.

definovány mimoesteticky, pomocí podmínek odkazujících k jejich mimoestetickým vlastnostem, jak o tom uvažuje Walton. Pokud chápe kategorie uměleckých děl jako uzavřené skupiny děl, pak je možné vždy vybrat nějaké sdílené mimoestetické vlastnosti a postavit na nich definici.²⁹² To by ovšem nebylo možné s představou otevřené, neustále se proměňující kategorie.

Shrneme-li si tedy dosavadní zjištění, došli jsme k následujícímu: kategorie umění, o kterých Walton tvrdí, že hrají významnou roli v *estetickém* souzení, předpokládají rozlišení skupin uměleckých děl, přičemž kritériem přináležitosti jednotlivých případů k těmto skupinám (jinými slovy, kritériem identity těchto kategorií) je vlastnění jistých mimoestetických vlastností. Na základě zkušenosti s takto roztríděnými díly si osvojují percepční schopnosti vnímat jejich sdílený Gestalt.

Nyní obraťme pozornost k druhému zásadnímu kontextu, v němž Walton uvažuje o kategoriích umění. A tím je již přímo způsob, jakým kategorie ovlivňují vnímání uměleckých děl. Walton vyslovuje požadavek schopnosti recipienta vnímat tvarovou kvalitu kategorie v jednotlivých dílech (schopnost vidět impresionistický *vzhled* obrazu či slyšet brahmsovský *zvuk* hudební skladby). Jak už bylo řečeno, z toho, jak Walton kategorie definuje, se ale zdá, že se jedná o téma pouze vedlejší, s otázkou vymezení kategorií, jejich identity vlastně nesouvisející: kategorie jsou vymezeny nezávisle na této zkušenosti, jsou nám předány k osvojení a teprve poté

292 Zajímavě naše prozatímní zjištění také dokresluje Brian Laetz ve svém komentáři Waltonových „Kategorií umění“. Laetz rozlišuje různé představy kontextualistů o vlivu kategorizace díla na jeho estetické posouzení. Waltonovo pojetí Laetz charakterizuje jako *estetickou relevanci založenou na ideji*. Vycházíme-li z Waltonových příkladů, jako je třeba oceňování „Guerniky“ coby obrazu, tvrdí Laetz, pak musíme vzít v potaz její plochost a přítomnost barevných pigmentů na této ploše jako její standardní vlastnosti. „Jinými slovy,“ shrnuje Laetz, „musíme pouze porozumět *ideji* relevantní kategorie, (...) ale už ničemu o dalších jejích členech – alespoň v principu.“ To je velmi výstižné. Laetz zde poukazuje na úplné odtržení vymezení kategorie od samotné estetické zkušenosti. Kategorie je definovaná mimoesteticky a díla k ní lze přiřazovat, aniž bych je kdy esteticky ocenil. Pochybnost nad relevancí takových kategorií pro estetickou zkušenost se zde stává ještě zřetelnější. Laetz, „Kendall Walton’s ‚Categories of Art‘: A Critical Commentary“, s. 304.

přichází ke slovu možnost jejich prostřednictvím vnímat jinak, nabývat díky nim nových zkušeností s novými díly.

Co ale ospravedlňuje roztřídění děl do jednotlivých kategorií? Odkud se bere jejich estetická relevance? A jaká je souvislost mezi takovými kategoriemi, vnímáním Gestaltu a estetickou zkušeností? Prozatím by se zdálo, že jednosměrná: kategorie podmiňují povahu estetické zkušenosti. Nikoli naopak. Navíc ve vysvětlení způsobu, jak přesně by měl být vliv kategorií uplatňován, není Walton dostatečně explicitní a ve svém výkladu se spoléhá na své příklady.

Jedním ze způsobů, jak plně odhalit důsledky, k nimž nás Waltonovo pojetí kategorií zavazuje, je položit si otázku po vzniku a vývoji kategorií. Měli bychom se ptát, jak byly identifikovány *první* případy kategorie. V okamžiku, kdy se kategorie teprve ustavuje, se nemohu spolehnout ani na (mimoestetickou) definici, ani na percepční sklon, který jsem si osvojil na základě zkušenosti s díly vybranými jako cvičební vzorky v souladu s touto definicí.

K otázce původu kategorií se však Walton vůbec nevyjadřuje a daří se mu tímto způsobem vyhýbat nutnosti zaujmout k problému jejich estetické relevance jasný postoj. Když hovoří o povaze kategorií umění, většinou se vyjadřuje, jako kdyby se jednalo o již jednou dané, statické veličiny, k nimž se můžeme vztahovat pouze tak, že mezi nimi volíme; jejich charakter naším zacházením s nimi nijak ovlivněn není. Dříve v této kapitole jsem upozorňoval, že Walton namísto explicitní definice pojmu kategorie umění nabízí pouze náznak, jak si kategorie představovat, v podobě vzorku dobře etablovaných, historicky ukotvených případů kategorie maleb, kubistických maleb, gotické architektury, klasických sonát, maleb v Cézannově stylu atd., což celkem dobře ilustruje jeho neochotu si otázku po vzniku a případné proměně kategorií klást.

Jak by tedy vypadalo pojetí kategorie zohledňující samotnou estetickou zkušenost s uměleckými díly. Nejdříve si vyjasněme, co přesně by v tomto pojetí znamenalo, že skupina posluchačů či diváků dospěla ke shodě, že jistá díla jsou v esteticky významném ohledu příbuzná. Vzhledem k tomu, že východiskem by bylo estetické posouzení jednotlivých děl a jejich jedinečných estetických vlastností, pak by i zjištění jejich estetické afinity mělo povahu estetického soudu a dokazování jeho platnosti by mělo povahu percepčního důkazu. Nemohli bychom se odvolávat na žádnou jinou instanci určující platnost našeho rozhodnutí. V této souvislosti se nabízí zmínit citát ruského formalisty Borise Tomaševského, který o kategorizaci uměleckých děl říká:

Díla se rozpadají na rozsáhlé třídy, které jsou zde diferencovány na druhy a odrůdy. Procházíme-li z tohoto hlediska žebříček žánrů, skončíme konkrétními historickými žánry (byronská poéma, čechovovská povídka, balzacovský román, duchovní óda, proletářská poezie) a dokonce i jednotlivými uměleckými díly.²⁹³

Tomaševskij zde naznačuje, že pokud budeme chtít při kategorizaci děl zohlednit skutečně všechny esteticky relevantní parametry, skončíme u jednotlivých uměleckých děl. Jejich estetická hodnota je jedinečná. To pro nás není nová myšlenka. Ze Sibleyho teze vyplývá, a stalo se to ještě zřetelnějším v souvislosti s estetickou superveniencí, že čím věrnější chceme estetické povaze věci zůstat, tím omezenější prostor pro jakékoli vztahy s ostatními díly máme. Obdobně francouzský strukturalista bulharského původu Tzvetan Todorov poznamenává k ideálu

293 Boris Tomaševskij, *Teorie literatury* (Praha: Lidové nakladatelství, 1970), s. 158.

interpretace literárního díla, že měl-li by být naplněn, pak získáme jen kopii díla samotného:

Interpretujeme-li nějaké dílo, ať už literární či nikoli, pro ně samotné a skrze ně samotné, aniž je na chvíli opustíme, aniž je promítneme jinač než do něho samého, děláme něco, co je v jistém smyslu nemožné. Nebo přesněji: je to možné, ale jen za předpokladu, že tento popis bude pouhým opakováním, doslovnou repeticí vlastního díla. Popis si v takovém případě přivlastňuje formy díla do té míry, že s nimi splývá. V jistém smyslu koneckonců platí, že každé dílo představuje samo o sobě svou nejlepší deskripci.²⁹⁴

Žádná momentální podoba kánonu (ve smyslu definitivního výčtu děl) kategorie, by tedy neměla rozhodovat nezávisle na estetickém posouzení. Respektive principem, který by měl stát v pozadí formování kategorií, je estetický zájem. Nechci v žádném případě tvrdit, že umělecká tradice, do které každý vrůstáme, nehraje žádnou roli. Otázka spíše zní, proč tomu tak je a proč dochází k její změně. Kdyby se v tomto případě tradice projevovala tak, jak její roli popsal Sibley ve vztahu k užívání výrazů označujících barvy, tedy jako sebereprodukující a upevňující instituce vyžadující konformitu, nehovořili bychom ve vztahu k uměleckým dílům o zvláštním typu zkušenosti, o zkušenosti estetické. Zkrátka výčet děl aktuálně tvořících jistou kategorii není žádným původním, soběstačným kritériem identity kategorie.

Ještě jinak řečeno, identita kategorie se aktualizuje vždy, když se objeví nový kandidát na začlenění. Žánry se postupně proměňují, vznikají nové vazby, zanikají staré. Vidíme podobnosti estetické povahy tam, kde jsme je dříve neviděli, a

294 Tzvetan Todorov, *Poetika prózy* (Praha: Triáda 2000), s. 12.

přestáváme je cítit jinde. Jednotlivá díla s postupným vývojem žánrů mohou mezi jednotlivými kategoriemi migrovat.

Jestliže jsme výše řekli, že vnímání Gestalt kvality kategorie v tom smyslu, jak jej vymezil Walton (tj. jako percepční sklon osvojený na stabilním, předem daném vzorku děl, který je teprve předpokladem estetické zkušenosti samotné), vlastně nelze považovat za případ vnímání estetické kvality, pak nyní se situace mění a schopnost zahlédnout estetickou příbuznost mezi díly, řekněme tedy jejich sdílený Gestalt, se ukazuje být estetickým vnímáním či estetickým posouzením uměleckých děl. Uvedme si příklad tohoto jevu, který nabízí Jorge Luis Borges. Ten v eseji „Kafkovi předchůdci“ popisuje svá odhalení Kafkových uměleckých předchůdců, kteří jsou ovšem identifikováni až zpětně:

Nemýlím-li se, všechny uvedené texty se podobají Kafkovým; a pokud se nemýlím, ne všechny jsou si podobné. Tato druhá okolnost je nanejvýš významná. V každém z uvedených textů lze více či méně vystopovat kafkovskou osobitost, ovšem kdyby spisovatel Kafka neexistoval, nepovšimli bychom si jí; to znamená, že žádné osobitosti by nebylo. Slovo *předchůdce* je v literárně kritickém pojmosloví zajisté nezbytné, ale mělo by být zbaveno veškerých odstínů polemiky nebo rivality. Skutečnost je taková, že každý spisovatel si *vytváří* své vlastní předchůdce. Jeho tvorba proměňuje náš obraz minulosti, stejně jako budoucnosti. Identita nebo pluralita nehraje v tomto vzájemném vztahu žádnou roli. Kafka ve svých počátcích, Kafka z doby *Rozjímání* je mnohem méně předchůdcem Kafky ponurých mýtů a hrůzných institucí než Browning nebo lord Dunsany.²⁹⁵

Borges zde na Kafkově příkladu demonstuje dynamiku proměny kategorií umění. Tato změna, která je motivována esteticky, zasahuje tradici i zpětně a mnohdy i aktualizuje díla, o kterých jsme se domnívali, že dávno ztratila jakoukoli

²⁹⁵ Jorge Luis Borges, „Kafkovi předchůdci“, in *Spisy III - Další pátrání, Dějiny věčnosti* (Praha, Argo, 2011), 154-155.

relevanci. Český strukturalista Felix Vodička se zabýval zkoumáním vývoje konkretizace literárních děl. Pojem konkretizace přejal od Romana Ingardena a rozuměl jím, zjednodušeně řečeno, aktualizaci díla v estetické zkušenosti s ním („odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem (...) jde o konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání“).²⁹⁶ Vodička sleduje vývoj konkretizací jednotlivých děl a ukazuje na ní, mimo jiné, právě i fenomén „předchůdcovství“ v Borgesově smyslu:

Ale nehledejme iniciativu k novým konkretizacím jen v existenci automatizovaných konkretizací, neboť i vývojové tendence literatury vedou k novým konkretizacím starších autorů. (...) [K]aždý nový směr činí nápor na existující literární normu, tento boj o nové pozice je však usnadněn, jestliže nově aktualizované vlastnosti jsou shledány u autorů, kteří si již vydobyli svého místa v literatuře. Je přirozené, že impresionism Prostých motivů byl objeven teprve v souvislosti s literárním impresionismem počátku století dvacátého (...) a že surrealismus Máchův byl objeven teprve surrealisty.²⁹⁷

Vodička zde jasně říká, že literární tradice má proměnlivou podobu a na jejích proměnách se podílejí nové konkretizace či aktualizace starších děl na základě estetické zkušenosti s nimi (připomeňme, že konkretizací myslí podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání). Obdobnou evidenci můžeme najít také u Reného Welleka a Austina Warrena, kteří v přístupu k umělecké tradici razili tzv. perspektivismus, který stavěli do protikladu k relativismu a absolutismu:

²⁹⁶ Felix Vodička, „Problematika ohlasu Nerudova díla“, in *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin, 1998), s. 292. K původnímu zdroji pojmu konkretizace literárního díla viz Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární* (Praha: Odeon, 1989).

²⁹⁷ Tamtéž, s. 316-317.

Umělecké dílo je jak „věčné“ (tj. uchovává si jistou totožnost), tak „historické“ (tj. prochází vývojovým procesem, který je možno sledovat). Relativismus redukuje dějiny literatury na řadu oddělených, a proto diskontinuitních fragmentů, zatímco většina absolutistických teorií slouží buď jen přechodné každodenní situaci, nebo jsou založeny (...) na určitém abstraktním neliterárním ideálu, který neodpovídá historické pestrosti literatury. „Perspektivismus“ uznává, že existuje pouze jedna poezie, jedna literatura, která je ve všech obdobích srovnatelná, která se rozvíjí, mění, která je plná možností. Literatura není ani řadou jedinečných děl, která nemají nic společného, ani řadou děl, uzavřených v časových cyklech romantismu a klasicismu, věku Popeova a věku Wordsworthova. (...) Prakticky vzato nebyly nikdy napsány žádné dějiny literatury bez stanovení určitých principů výběru a určitých pokusů o charakteristiku a hodnocení.²⁹⁸

Jinými slovy, Wellek s Warrenem upozorňují, že tradice, jak je aktuálně vnímána, je výsledkem výběru hodnocení, zvýraznění některých děl a tendencí na úkor jiných. A toto neustálé uspořádávání a přeuspořádávání se orientuje estetickými ohledy.

V tomto smyslu se o tradici vyjádřil také Thomas Stearns Eliot ve známém eseji „Tradice a individuální talent“, kde o tradici hovoří jako o *ideálním* řádu, který utváří umělecká díla a který se „modifikuje, jakmile do něho uvedeme další nové (skutečně nové) umělecké dílo“.²⁹⁹ Tento řád je úplný v každém okamžiku své existence, ale aby „řád zůstal řádem i poté, kdy je do něho uveden nový prvek, musí se celý, byť sebenepatrněji pozměnit. Proporce, hodnoty a vztahy každého uměleckého díla vůči celku se musí znovu upravit, staré se musí vyrovnat s novým“.³⁰⁰ Eliot tedy ukazuje uměleckou tradici jako holistický celek, jehož principem soudržnosti jsou naše interpretace (také bychom mohli říci spolu s Vodičkou konkretizace), náš vztah

298 René Wellek a Austin Warren, *Teorie literatury* (Olomouc: Votobia, 1996), s. 60.

299 Thomas Stearns Eliot, „Tradice a individuální talent“, in *O básnictví a básnících* (Praha: Odeon 1991), s. 11.

300 Tamtéž.

k dílům, naše estetická zkušenost, která dokáže modifikovat vztahy příbuzností a rozdílů mezi díly, odhalit nové a zničit stávající. Tím ale, opět zdůrazňuji, nechci tvrdit, že tradice nemá na jednotlivce a jeho zkušenost vliv. Samozřejmě má, ale tento vztah je neporovnatelně dynamičtější, než jak je tomu s tradicí rozpoznávání barev.

Takovýto pohled na uměleckou tradici a její žánry a kategorie, který ji ukazuje jako permanentně vystavenou možnosti změny, dovoluje uvažovat o pojetí kategorie, které navrhuji nazývat *dynamickým*. V tomto duchu velmi instruktivně srovnává Todorov kategorie přírodních věd s uměleckými druhy a žánry:

Pojem žánru (nebo druhu) je převzat od přírodních věd; není ostatně náhoda, že průkopník strukturální analýzy vyprávění V. Propp užíval analogie s botanikou či zoologií. Jenže existuje kvalitativní rozdíl, pokud jde o význam termínů „žánr“ (v biologii rod) a „specimen“, podle toho, jestli jsou aplikovány na přírodní bytosti, anebo na duchovní díla. V prvním případě výskyt nového jedince nemění nutně charakteristické znaky druhu; následkem toho jsou jeho vlastnosti plně odvoditelné od vlastností druhu. (...) Vliv jednotlivého organismu na vývoj druhu je tak pomalý, že od něj v praxi můžeme odhlédnout. Totéž platí i pro jazykové výpovědi (třebaže v menší míře): jednotlivá věta nemění gramatiku a ta musí umožnit, aby se z ní daly odvodit vlastnosti dané věty. V oblasti umění nebo vědy tomu tak není. Vývoj se zde řídí úplně jiným rytmem: každé dílo modifikuje celek možností, každý nový případ proměňuje celý druh. Dalo by se říci, že máme co do činění s jazykem, jehož každá výpověď je v okamžiku svého vypovídání mluvnicky nesprávná. Přesněji řečeno, nějakému textu přiznáváme právo figurovat v dějinách literatury nebo vědy, jen pokud vnáší změnu do představy, jakou jsme si až dosud o jedné či druhé oblasti lidské činnosti dělali. Texty, které tuto podmínku nesplňují, automaticky přecházejí do jiné kategorie: v případě literatury do kategorie takzvané literatury „populární“, „masové“ (...).³⁰¹

301 Tzvetan Todorov, *Úvod do fantastické literatury* (Praha: Karolinum. 2010), s. 9-10.

Todorov tedy upozorňuje, že statický pohled na žánr, po vzoru například živočišných druhů, které popisuje přírodní věda, je v umění velmi zavádějící. V umění lze v jistém smyslu mluvit o nových exemplářích jenom tehdy, kdy tyto mají potenciál svůj žánr redefinovat. Důvodem, který Todorov již nezmiňuje, je právě povaha estetické zkušenosti, již umělecká díla vycházejí vstříc (jejich účelem je být objektem estetického postoje) a která se vyznačuje zvláštním vztahem k ostatní lidské praxi, která je ovládána normami. Tento její vztah, který má, řekněme, deformující charakter, k běžně platným normám se pak odráží v povaze estetického souzení. K tomuto tématu se ale vrátíme až na samém konci práce, kde se mu budeme věnovat blíže.³⁰² Nyní zaměříme pozornost opět na pojem kategorie umění.

Dynamické pojetí kategorie, tedy pojetí vycházející z estetické zkušenosti a ze zhlédnutí *estetického* Gestaltu, ukazuje vznik a vývoj žánru či kategorie jako dvě strany jedné a téže mince, jako dvě fazety jednoho a téhož procesu.

Od Waltona se ale o tomto procesu bohužel nic nedozvíme. Jak jsem již konstatoval, otázce vzniku a změny kategorií se vyhýbá, což vede k dojmu, že kategorie existují zcela staticky, jako jednou dané instituce, jejichž platnost není zpochybňována a mezi nimiž jsme odsouzeni volit. Ve Waltonově pohledu nemá samotná estetická zkušenost s uměleckými díly na kategorie samotné žádný vliv. Vznik a neustálý vývoj tradice a jejich kategorií zůstává ve waltonovském pojetí záhadou. Individuální a nadindividuální rovina, tedy individuální estetická zkušenost a rovina kategorií, nejsou ovšem od sebe oddělitelné. Neexistuje žádný jiný zdroj pohybu, změny, než je individuální zkušenost. Takovéto pojetí kategorie navrhuji označovat jako *statické*.

302 Viz kapitolu 3.3 „Estetický soud a povaha pravidel.“

2.2.6 Čtyři podmínky správné identifikace estetických vlastností

Podívejme se nyní, jak se Waltonovo pojetí kategorie projevilo na jeho představě o určování platnosti estetického soudu. To jest, obraťme pozornost na jeho čtyři vodítka či druhy evidence vedoucí ke správnému určení kategorie (a tudíž i ke správnému způsobu vnímání toho kterého díla, a tak i k identifikaci jeho estetických vlastností).³⁰³ Připomeňme si, o které se jedná. První z nich říká, že způsob vnímání díla, jež jej ukazuje s minimem kontra-standardních vlastností, bude nejspíše tím správným. Jinými slovy, ta kategorie, jejíž standardní vlastnosti budou v díle zastoupeny v relativně hojném počtu, kdežto přítomnost kontra-standardních vlastností bude minimální, bude nejspíše tou správnou kategorií, v níž dílo vnímat. Za druhé bychom také podle Waltona měli zohlednit rozdíl estetické hodnoty díla v závislosti na změně kategorie, v níž dílo vnímáme: pokud se bude v určité kategorii dílo jevit esteticky zajímavější, přínosnější než v ostatních, bude tato evidence podporovat volbu této kategorie jako správné. Za třetí, významným faktorem se může stát i autorská intence: kategorie, ve které autor dílo vytvářel, tedy kategorie, o níž uvažoval jako o kategorii vhodné pro jeho vnímání, bude pravděpodobně tou správnou. A za čtvrté se jednalo o kritérium etablovanosti kategorie ve společnosti, pro niž bylo dílo vytvořeno. Jestliže byla zvažovaná kategorie rozpoznávána soudobou společností, jedná se opět o faktor zvyšující pravděpodobnost, že se v daném případě jedná o kategorii správnou.

Jediná závažnější kritická reakce, kterou Waltonovy „Kategorie umění“ bezprostředně po svém vydání vyvolaly, se týkala právě přesvědčivosti jeho řešení

³⁰³ „Skutečnost, že estetické vlastnosti, které se nám jeví jako přináležející dané věci, závisí na tom, v jaké kategorii ji vnímáme, vyvolává otázku, jak určit ty estetické vlastnosti, které věc skutečně má,“ Walton, „Categories of Art“, s. 338.

určení správné kategorie, v níž dílo vnímat. Daniel O. Nathan ve svém článku „Kategorie a intence“ zpochybňuje relevanci posledních dvou podmínek, tedy obou podmínek historických.³⁰⁴ Waltonovi dává za pravdu pouze v tom, že druhou podmínku, tedy zohlednění větší estetické zajímavosti, kterou dílo ve zvažované kategorii získává (princip vstřícnosti), nelze aplikovat samostatně. To by podle obou autorů vyústilo v nepřijatelnou relativizaci estetického souzení. Ale ve spojení s první podmínkou, tedy s vysokým počtem vlastností, které potvrzují příslušnost ke zvažované kategorii, již, podle Nathana, tvoří zcela postačující pravidlo. Zohlednění první podmínky podle něj rozhodne naprostou většinu případů a pouze v těch nejneobvyklejších přihlídneme také k podmínce druhé.

Připomeňme si, že Walton o potřebě zavést třetí a čtvrtou podmínku, tedy zohlednění autorského záměru a volby kategorie pro dané dílo publikem v době jeho vzniku, uvažoval právě v reakci na nebezpečí relativizujících důsledků přihlížení k principu vstřícnosti, kterým podle něj podmínka první nedokáže sama zamezit (můžeme si vymýšlet neexistující kategorie „šité na míru“ danému dílu, které budou maximalizovat jeho estetický účinek a v nichž zároveň nebude vůči nim dílo vykazovat žádné kontra-standardní vlastnosti, ale právě naopak mnoho vlastností standardních).

Nathan ovšem upozorňuje, a v tom spočívá podstata jeho kritiky, že příklady situací, kdy si máme představit, že jsou splněny první dvě podmínky, a my přesto máme sklon danou kategorii označit za „přehnanou“ (*far-fetched*) vzhledem k posuzovanému dílu, předpokládají jakýsi *nejasný* (*neznámý*) a nevykázaný zdroj

³⁰⁴ Daniel O. Nathan, „Categories and Intentions“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1973): 539-541.

přesvědčení o nevhodnosti této kategorie.³⁰⁵ Z jakého důvodu bychom vlastně měli pochybovat o správnosti našeho zařazení díla do kategorie, jestliže jsme nezaznamenali žádné vlastnosti kontra-standardní a velké množství vlastností standardních? Jinak řečeno, pokud se zohlednění autorské intence či stavu dobového světa umění neprojeví v našem základním rozřazení mimoestetických vlastností na standardní, kontra-standardní a proměnlivé, pak jsou tyto fakty jednoduše irelevantní.

Aby prokázal opodstatněnost svých pochybností, interpretuje Nathan ze své pozice ústřední Waltonův příklad s kategorií dvanáctitónové hudby, který měl svědčit ve prospěch relevance autorského záměru. Připomeňme si, že Walton líčí situaci, kdy Arnold Schönberg vypracoval svůj program dvanáctitónové hudby zároveň spolu s prvními díly komponovanými v tomto stylu a bezpochyby zamýšlel, aby i tato nejranější díla byla vnímána coby dvanáctitónové skladby. Ovšem jeho současníky tato kategorie nemohla být ještě uznávána, nemohlo se jednat o kategorii etablovanou. Nathan upozorňuje, že Walton udělal při vysvětlení tohoto případu zvláštní krok, kdy zcela neopodstatněně vyřadil z působnosti první podmínku (tedy vysoký počet vlastností řadicích dílo do zvažované kategorie). Walton sice uvádí důvod, který podle něj vysvětluje, proč tato (a zároveň i čtvrtá podmínka, tedy zazřazení díla do kategorie dobovým publikem) nemůže hrát za této situace roli (kategorie dvanáctitónové hudby nebyla v okamžiku začátků Schönbergovy tvorby etablovanou kategorií, nikdo kromě skladatele samotného ji neznal).

305 Tato formulace se velmi blíží těm Beardsleyho a Wimsattovým vyjádřením, kterými charakterizují již několikrát zmiňovaný klam záměrnosti, jenž byl primárním cílem Waltonovy kritiky. Nathan si je samozřejmě této souvislosti vědom a svoji kritiku uvádí konstatováním, že Waltonovi se nepodařilo svůj primární cíl zasáhnout: „Cílem mé kritiky bude jeho (*Waltonova* – pozn. ŠK) snaha ukázat, že tak zvaný klam záměrnosti žádným bludem *není*,“ tamtéž, s. 539.

Takový důvod nás ale, tvrdí Nathan, nemůže vůbec přesvědčit, že první podmínka zde ztrácí jakoukoli sílu: „Správná kategorie nemusí být v dané společnosti etablována proto, aby byla podmínka (i) relevantní; taková kategorie musí být pouze *objevitelná* (zvýraznil ŠK).“³⁰⁶ Jde jen o to, přijít s nápadem poslouchat jistá hudební díla v nové kategorii. A původcem takového nápadu vůbec nemusí být autor příslušných děl, ale například citlivý kritik, zcela odtržený od tvorby daného uměleckého díla. Nathan navrhuje ke zvážení následující fiktivní scénář: představme si, že Schönberg vytvořil své první dílo v návalu tvůrčí inspirace bez jakéhokoli předcházejícího záměru vytvořit dvanáctitónovou hudební skladbu. Ale tahle skladba by shodou okolností odpovídala ve všech podstatných rysech dvanáctitónové hudbě, kterou poté začne skládat již se specifickým záměrem podřídit se dvanáctitónové kompozici. „Je kvůli absenci konkrétního záměru vytvořit dílo příslušející do dané kategorie chybou, v jakémkoli ohledu, vnímat toto první dílo jako přináležející do daného žánru?“ ptá se Nathan.³⁰⁷ A co kdyby býval Schönberg zemřel a již nic – kromě oné první skladby – nevytvořil? Změnilo by se na celé situaci něco? Záměr by v takovém případě zcela chyběl. Odpověď na tuto otázku není triviální: záleželo by na jiných hudebních skladatelích či kritikách a na podobě dalšího vývoje. Ale v prvním případě přece platí totéž, pouze se omezujeme na vývoj tvorby jednoho autora, který se mohl ubírat mnoha různými směry. Historické okolnosti mohou sloužit pouze jako vodítka pro naše současné vnímání, nikoli jako jednou provždy platný soudce. Historické podmínky jsou vnější, nemáme žádnou záruku jejich relevance. Vše, co potřebujeme, je aktuálně platný konsenzus. Určení správné kategorie, v níž bychom měli dílo vnímat, je tedy podle Nathana logicky nezávislé na autorské intenci či jiných historických faktech.

306 Tamtéž, s. 540.

307 Tamtéž, s. 541.

Předtím, než sami posoudíme opodstatněnost uvedených kritických výtek, podívejme se na Waltonovu vlastní reakci.³⁰⁸ Ta byla velmi prostá a nakonec i očekávatelná: pouze zesiluje důvody již předložené v „Kategoriích umění“. Její podstatu vlastně vyjadřuje již první věta jeho odpovědi: „Existuje nekonečně mnoho představitelných způsobů, jakými bychom mohli umělecké dílo vnímat.“³⁰⁹ A Nathan se podle něj dopustil té chyby, že nedokázal dostatečně ocenit rozsah těchto možností. Pochopitelně že drtivá většina z nich je zcela absurdních a žádného příčetného kritika by ani nenapadlo o nich uvažovat. Ale pouze tehdy, když budeme mít stále na paměti celý rozsah těchto možností, říká Walton, nepřehlédneme ty principy, které jsou zodpovědné za chybnost a absurdnost těch způsobů vnímání, které za chybné a absurdní považujeme. A právě tohle se podle Waltona Nathanovi nepodařilo. Uvažoval pouze o rejstříku *existujících* kategorií, říká Walton, a proto mu připadalo, že všechny přehnané (*far-fetched*) kategorie jsou ty, ve vztahu k nimž dílo vykazuje nadměrné množství kontra-standardních vlastností, které jej z nich vylučují:

[Nathan] si neuvědomil, že pro jakékoli dílo existují kategorie, dokonce nekonečně mnoho takových kategorií, v nichž by jej bylo bezesporu chybou vnímat, které ovšem zároveň splňují (i) na nejvyšší možnou míru (to jest, žádné aspekty díla nejsou vzhledem k těmto kategoriím kontra-standardní). (...) Člověk se podivuje, jak si mohl Nathan myslet, že jedinými kategoriemi, jež jsou vůči dílu „přehnané“, jsou ty, kterým „nevyhovuje“.³¹⁰

Walton uznává, že pokud bychom se měli skutečně řídit pouze prvními dvěma podmínkami, tak v okamžiku, kdy by obě svědčily v neprospěch známých kategorií,

308 Kendall L. Walton, „Categories and Intentions: A Reply“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32 (1973): 267-268.

309 Tamtéž, s. 267.

310 Tamtéž.

pak by i kritik mohl přijít s novým způsobem vnímání díla, tedy s novou kategorií. Skutečný problém ale podle Waltona nespočívá v tom, že bychom mu nechtěli tuto schopnost přiznat, ale naopak v tom, že je pro něj až příliš snadno dosažitelná: „Obtíž spočívá v tom, že kritik, ať už citlivý, či nikoli, by obratem mohl vymyslet stovky nových způsobů vnímání, z nichž většina by byla absurdně irelevantních. Pouze s pomocí podmínek (iii) a (iv) (tedy podmínek zohledňujících historický kontext vzniku díla – pozn. ŠK) dokážeme vysvětlit, proč by měly být irelevantní.“³¹¹

Aby doložil lehkost, s jakou mohou bujet nové a nové kategorie, Walton jednak odkazuje na příklady, kterými již doprovodil svůj výklad v „Kategoriích umění“, ale zároveň nabízí i některé další. Jeden z nich se týká Ingresova obrazu *Velká odaliska*. Toto dílo z roku 1814 má (mimo jiné) i následující čtyři vlastnosti: a) nenajdeme na něm více než jednu rovnou, vertikální linii, která by byla delší než třicet sedm centimetrů; b) obsahuje buď více modrých barevných ploch ve své horní polovině než v dolní, anebo na pravé než na levé polovině; c) jeho nejdelší strana má rozměry mezi čtyřiceti a devadesáti palci; a nakonec d) je buď vyšší než širší, anebo obsahuje zlaté barevné plochy. Tento nahodilý soubor vlastností vytváří podle Waltona kategorii, které kromě *Velké odalisky* vyhovuje například ještě El Grecův obraz *Toledo v bouři* ze začátku sedmnáctého století či *Soft Drainpipe – Blue (Cool) Version* Claese Oldenburga z roku 1967. Zohledníme-li pouze moji první podmínku (tedy vysoký počet vlastností řadících dílo do zvolené kategorie), pak by měla být *Velká odaliska* správně vnímána v této kategorii, říká Walton. Ale tak tomu zjevně být nemůže. Je zapotřebí vzít v potaz ještě ostatní faktory, tedy ony zbývající dvě historické podmínky.

311 Tamtéž, s. 268.

Je Waltonova obrana účinná, anebo výtky prezentované v Nathanově kritice poukazují na skutečně závažný problém v jeho teorii? Domnívám se, že Nathanova úvaha se ubírá správným směrem. A nedostatky, na které poukazuje Nathan, pochopitelně souvisí s Waltonovým strnulým pojetím kategorie. Jsou jeho projevem. Walton fixuje kategorie na autorský záměr anebo rozhodnutí dobového publika, a řečeno spolu s Wellkem a Warrenem, zapouzdřuje dílo v „uzavřeném časovém cyklu“ a tak trochu paradoxně se dopouští, opět jejich slovníkem řečeno, relativismu (byť před ním sám varuje), když tříští celou tradici na vzájemně nesouvisející a nesouměřitelné celky.

Věnujme nejprve pozornost Waltonově obraně. Ta obsahuje jednu zásadní inkonzistenci: přisuzuje-li Walton kritikovi schopnost vymýšlet si libovolně kategorie (z čehož podle něj pramení nebezpečí bezbřehé relativnosti estetického soudu), nemůže být témuž nebezpečí vystaven i autor? Proč by autor nemohl obdobně „podvádět“ a „falzifikovat“ tak svoji tvorbu? Samozřejmě že by mohl, nic by mu v tom nebránilo. Ostatně právě o tento vhled se opírá Waltonem problematizovaná teze o klamu záměrnosti.³¹² Žádný jednotlivý kritik, ale ani autor nejsou jedinými a posledními soudci uměleckých děl. Oba jsou na tom v tomto ohledu stejně. Pokud tedy Walton chtěl prokázat nezbytnost zohlednění autorského záměru na základě obavy z možnosti jakési manipulativní prefabrikace kategorií na straně kritiků (v širokém smyslu tohoto slova, tedy zcela obecně všech, kdo vynáší estetický soud), tak neuspěl, neboť táž námitka se týká i tvůrců samotných.

312 Připomínám již jednou uvedený citát z Beardsleyho a Wimsattova článku: „Báseň není kritikovým majetkem, ale ani autorovým (od autora se odloučí v okamžiku svého zrodu a vydává se do světa mimo jeho kontrolu a dosah původního záměru). Báseň náleží veřejnosti. Je vtělena v jazyce, tom zvláštním veřejném vlastnictví, a pojednává o lidském bytí, předmětu veřejného poznání,“ Beardsley a Wimsatt, „The Intentional Fallacy“, s. 470.

Nathan ve své kritice poukazuje, byť nepřímou, tímž směrem. Když říká, že by byla existence kategorie dvanáctitónové hudby představitelná i tehdy, kdyby Schönberg žádnou teorii kompozice nevytvořil anebo kdy by dokonce nevytvořil žádné další dílo, kromě toho prvního, které nyní mezi dvanáctitónové skladby počítáme, tak jednoduše tvrdí, že vznik této kategorie není závislý na záměrech a názorech autora historicky prvních děl, která nyní k této kategorii *správně* řadíme.

Jak je tomu s druhou historickou podmínkou, tedy s kritériem etablovanosti kategorie ve společnosti, pro niž bylo dílo vytvořeno? Z Waltonova i Nathanova pohledu se jedná o případ méně obtížný, než byla otázka relevance autorského záměru. Stejně tak jako nemusí být pro další vývoj umění závazný názor samotného autora, nemusí hrát žádnou roli ani způsob recepce díla dobovým publikem. Existuje nějaká podmínka, která by si vynucovala přítomnost již etablované kategorie či alespoň návrhu nebo prvotního nápadu na vznik takové kategorie v okamžiku tvorby prvního díla, které začne být později jako historicky první případ dané kategorie identifikováno? Pokud ano, Walton o ní nehovoří. Naopak, častějším případem v dějinách umění jsou retrospektivní úpravy kategorizace jednotlivých děl. Anebo zase na druhou stranu, byť autor ve shodě se svým dobovým publikem vnímal svoji tvorbu v rámci momentálně rozšířené kategorie, není nepředstavitelné, že se tato situace postupem času změní a jeho tvorba začne být považována za první případ či anticipaci děl kategorie, která byla v jeho době neznámá.³¹³ To je smysl Nathanovy

313 Viz příklady v předcházející kapitole. Nebo například Paul Ziff zmiňuje známý případ tohoto druhu: El Greco byl před rokem 1900, tedy před nástupem expresionismu a kubismu, považován za druhořadého malíře, jehož malby byly pokřivené kvůli tomu, že byl na jedno oko slepý. Dvacáté století jeho umění ale objevilo. Objevilo, dalo by se říci, jeho kubismus. Viz Paul Ziff, „Reasons in Art Criticism“, in *Essays in Conceptual Appreciation* (Ithaca: Cornell University Press, 1966), s. 72.

poznámky, že správná kategorie nemusí být v okamžiku vzniku díla etablována. Musí být pouze *objevitelná*.³¹⁴ A objevitelná může být i ve zpětném pohledu.

Odmítli jsme tedy společně s Nathanem obě Waltonovy historické podmínky a zachovali jen podmínku vysokého počtu vlastností podporujících přináležitost díla do vybrané kategorie a dále princip vstřícnosti, tedy vyšší estetickou hodnotu, kterou by dílo vykazovalo ve zvolené kategorii. Jak bychom si tedy měli, uznávající výsledky Nathanovy kritiky, představit, že identifikace *správné* kategorie u jednotlivých uměleckých děl – a tudíž určení jejich *skutečných* estetických vlastností nebo, jinými slovy, ospravedlnění estetického soudu – probíhá? Máme k dispozici první a druhou podmínku. Druhá, aplikovaná sama o sobě, je prý, podle Nathanových slov, problematická.³¹⁵ Ale z jakého důvodu? Při hledání odpovědi na tuto otázku se odhalí, že Nathan nebyl ve své kritice ještě dostatečně důsledný. Nathan totiž sebral jednotlivci, tedy jak kritikovi, tak umělci, jakoukoli iniciativu, pokud jde o vznik nových kategorií. Kdokoli si může vymýšlet jakékoli kategorie šité dílům na míru, ale je to jedno, protože podmínka první je dostatečně silná na to, aby mezi jejich nápady vytřídila ty správné od nesprávných. Schönberg mohl tvořit svá díla bez teorie dvanáctitónové kompozice anebo mohl po složení prvního díla zemřít a žádnou další tvorbu po sobě nezanechat a ani jedna z těchto situací by nemusela sama o sobě znamenat, že by kategorie dvanáctitónové hudby nevznikla a že by do ní jeho první dílo nebylo řazeno. Anebo je naopak představitelné, že by od počátku tvořil s plným vědomím svých kompozičních zásad, a přesto by nová kategorie hudebních skladeb nevznikla. Jediné, na čem záleží, je širší kontext a další vývoj světa umění, v rámci nějž se některé návrhy nových kategorií etablojí a jiné zapadnou. Na co ale pak

314 Nathan, „Categories and Intentions“, s. 540.

315 „Jak jsme ale ukázali, posouzení díla ve smyslu (ii) pravděpodobně nikdy nepracuje samostatně a určitě tomu tak není v tomto (*Schönbergově – pozn. ŠK*) případě,“ tamtéž, s. 541.

vůbec ještě potřebujeme druhou podmínku? V jakých případech by mohla přijít ke slovu? Pokud by chtěl Nathan zůstat konzistentní, měl by si vystačit pouze s podmínkou první.

To bychom se ovšem dobrali výsledku, který by problematizoval zase jinou část jeho příběhu. A to tu podle mého názoru zásadnější. Nemohl by totiž vysvětlit, co má na mysli „objevitelností kategorie“ ve svém výroku. Jak si v Nathanově pojetí moment „objevení“ představit?

Problém spočívá v tom, že první i druhá podmínka jsou zde stavěny na stejnou úroveň. A Nathan (a Walton samozřejmě také) se vyjadřují tak, jako kdybychom je mohli uplatňovat v jednu a tutéž chvíli jako své alternativy anebo vzájemně se doplňující hlediska. Jenomže tak tomu jednoduše být nemůže. A zde se nám vrací hlavní téma předcházející části, totiž otázka vzniku nových a proměny stávajících kategorií. Waltonovy první dvě podmínky, které nám zbyly po Nathanově kritice, se nemohou vůči sobě nacházet v postavení zaměnitelných alternativ proto, že druhá podmínka (princip vstřícnosti) je jedinou podmínkou ze všech čtyř, která se týká estetické hodnoty a jejího určování. Zbylé tři (nyní již uvažujeme jen o té první) se estetické zkušenosti netýkaly, ale vycházely z vnějších informací.

První podmínka se tedy nakonec ukazuje jako pouhý výsledek snahy zachytit definicí, pravidlem výsledky zohlednění podmínky druhé. V žádném případě se ale nejedná o kooperující hlediska. Uznání stability dobře etablované kategorie (tedy zdánlivě jednoznačný případ zohlednění podmínky první) je totiž také vždy případem posouzení potenciálního posunu, proměny kategorie. Konstatování relativní stability vychází z estetického posouzení příbuznosti nového díla se stávajícími příslušníky etablované kategorie. Nikdy se nejedná o mechanickou identifikaci definujících mimoestetických kritérií.

Co nám tyto úvahy vedoucí k revizi Nathanova jinak vítaného zúžení čtveřice Waltonových kritérií jen na první dvě říkají? Ještě zřetelněji odhalují Waltonovu představu o povaze kategorií umění, která je implicitně přítomná v jeho teorii a potvrzuje naše zjištění z minulé kapitoly. O kategoriích uvažoval jako o statických veličinách, jež nemůže postihnout samotná estetická zkušenost s uměleckými díly. Jinak řečeno, jejich estetická relevance je velmi pochybná, není-li jejich identita svázána s estetickou zkušeností samotnou. Za jakých podmínek si dokážeme představit uplatnění prvního kritéria? Musíme předpokládat existenci rejstříku kategorií, z něž vybíráme na základě mimoestetických ohledů (v díle identifikujeme mimoestetické vlastnosti standardní či kontra-standardní vzhledem k dané kategorii). Poté, co takto identifikujeme náležitý kontext, v němž dílo vnímat, můžeme jej začít posuzovat. O tom, v čem takové posuzování spočívá, se ovšem od Waltona ani Nathana nic nedozvídáme. Příznačné samozřejmě je, že samotné estetické oceňování díla shrnul Walton pod hlavičku druhé podmínky určení správné kategorie, která nás nabádá jednoduše k upřednostnění zkušenosti, při níž se nám bude dílo jevit jako „lepší či zajímavější nebo nás bude více těšit esteticky či bude mít větší smysl jej zakoušet“, aniž by kdekoli vysvětlil, co vlastně oním „estetickým potěšením“ míní.³¹⁶

Nyní je zřejmé, že Nathanem identifikované problémy s Waltonovými čtyřmi podmínkami výběru správné kategorie jsou projevem Waltonova statického pojetí kategorií umění. Neuvažoval-li o kategoriích jako o součásti samotného procesu našeho střetávání se s uměleckými díly, kterým jsou kategorie zpětně nevyhnutelně ovlivňovány, ale naopak je umrtvil do podoby definitivních a definovatelných skupin děl, pak samozřejmě musí požadovat jejich správnou identifikaci v případě

316 Walton, „Categories of Art“, s. 357.

posuzování konkrétních děl na základě ohledů, které jsou samotné estetické zkušenosti a estetickému souzení vnější, konkrétně ohledů historických: na základě zjištění autorského záměru či volby dobového publika.

Vznik nové kategorie, proměna kategorie stávající, posouzení estetické hodnoty jednotlivého díla – všechna tato vyjádření ukazují stejným směrem. Vždy se jedná o posouzení jednotlivých děl co do jejich estetické hodnoty: estetický soud se coby neredukovatelný prvek nachází v jádru každé kategorie umění, každá je z něj odvozena. O samotném estetickém souzení ale Walton nakonec vůbec nehovoří.

Jestliže jsme tedy dospěli k závěru, že jediným způsobem, jak rozhodnout o estetické povaze uměleckého díla, je uplatnit estetickou soudnost, to jest spolehnout se na Waltonovu druhou podmínku určení správné kategorie, musíme čelit jím vzneseným obavám z upadnutí do fatálního relativismu. Jak zabránit možnosti, aby si každý nemohl vymýšlet vlastní kategorie a přisuzovat tak uměleckým dílům libovolné estetické vlastnosti? Připomeňme si, že tohle byla Waltonova hlavní motivace pro doplnění druhé podmínky o další faktory.

Zde dospíváme ke skutečně netriviálnímu problému, který ovšem ve Waltonově podání značně ztrivializován byl. Netriviálnost této otázky totiž nespočívá v možnosti navolit si kategorii z libovolně vybraných mimoestetických vlastností, jak se nás snažil přesvědčit Walton svými příklady kategorií odvozených z Picassovy *Guerniky* či Ingresovy *Velké odalisky*. Aby se tyto hypotetické příklady staly skutečně funkčními, postrádají to nejzákladnější; totiž přesvědčivost o schopnosti takto účelově vytvořených kategorií maximalizovat estetickou hodnotu svých vzorových děl. Walton by se mohl ohradit, že ani jeden z uvedených příkladů neměl být vzorovou ukázkou funkční uměle vytvořené kategorie, ale pouze ukázkou rozsahu skupiny možných kategorií, mezi nimiž musíme alespoň potenciálně v případě každého díla volit a u

těch nevhodných být s to (pokud by je někdo skutečně navrhoval) dokázat, že je nelze brát v potaz.

V tom bychom mu sice museli dát za pravdu, ale problémem je, že jiné příklady takto účelově vytvořených kategorií nedává. Nenabízí příklad ani jediné kategorie, která by skutečně dokázala zvýšit estetickou hodnotu existujícího díla. Walton sice navrhuje několik vodítek k vytvoření *ad hoc* kategorie maximalizující estetickou hodnotu díla, jemuž má být střížena na míru. Podíváme-li se ale na tyto pokyny blíže, zjistíme, že se samy zakládají na určení estetické hodnoty. Walton doporučuje, abychom vlastnosti díla, které se nám prozatím zdají rušivé a které odvádějí pozornost od hodnot, jimiž dílo disponuje, ať už jsou jakékoli, určili za vlastnosti standardní v navrhované kategorii. O tom, jak určit hodnoty, jimiž dílo disponuje, ovšem Walton mlčí. Dále nás nabádá, abychom navrhli kategorii tak, aby aspekty díla, jež doposud působily jako klišé, vycházely jako vlastnosti proměnlivé či kontra-standardní. Otázka, jak identifikovat klišé, zůstává opět nezodpovězena. Poslední pokyn spočívá v navržení souboru žánrových pravidel takovým způsobem, že dílo bude přinášet důvtipné řešení dilematu připraveného právě těmito pravidly. Určení, jaké řešení je v umělecké tvorbě důvtipné, a jaké nikoliv, je opět, domnívám se, záležitostí estetického souzení.

Triviálnost Waltonovy představy o možnosti prefabrikovat kategorie umění spočívá tedy právě v tom, že zcela marginalizuje otázku estetické hodnoty samotné. Zachází s ní zcela instrumentálně jako s dílčí komponentou svého vysvětlení, aniž by ji jakkoli vymezil. Kdyby se ovšem pokusil podat její vysvětlení, zjistil by, že celá konstrukce jeho pojetí kategorií umění, v níž estetický soud nehraje v podstatě žádnou roli, je chybně založená právě proto, že se snaží otázku estetického soudu obcházet, namísto toho, aby ji přijala za své jádro. Naopak, vezmeme-li otázku

estetické hodnoty vážně, ukáže se, že Waltonova představa kategorie šité na míru konkrétnímu dílu není nijak samozřejmá. Walton sice přiznává, že vymyslet dílu padnoucí kategorii vyžaduje jistou míru tvořivosti, ale příslušné důsledky z tohoto postřehu bohužel nevyvozuje a strašákem relativismu argumentuje dále.

Podstatným, Waltonem ovšem přehlíženým aspektem celé této představy je nutnost dílo v dané kategorii skutečně vidět. Nahodile vybrat několik mimoestetických vlastností díla jako v příkladech s *Velkou odaliskou* či *Guernikou* a prohlásit je za standardní, a tedy definující vlastnosti nové kategorie samo o sobě nic neznamena. Z jiné strany: vynalezení funkční, estetickou hodnotu díla posilující kategorie se musí opírat o ocenění jeho estetické hodnoty v nové perspektivě nabízené touto – dosud neustavenou - kategorií. To nás vrací k již několikrát zdůrazňovanému motivu: myšlenka na novou kategorii musí vždy vycházet ze zakoušené změny perspektivy nabízené změnou „pozadí“ či kontextu tvořeného dalšími díly, do něž to, o které se nám v daném momentu jedná, promítneme. Ovšem toto „promítnutí“ má povahu estetické zkušenosti, nikoli mechanického porovnání mimoestetických vlastností. Zároveň samotné vyhodnocení zkušenosti s dílem ve vícero kategoriích (přistoupíme-li na tuto představu) je samo o sobě estetickým hodnocením. A estetické hodnocení či soud jsme chtěli teprve objasnit.

Ještě jednou: tvrdím-li, že myšlenka nové, dejme tomu uměle vytvořené kategorie, není triviální, poukazuji tak na shodu mezi takovýmto hypotetickým výkonem a jakýmkoli jiným momentem, kdy dochází ke vzniku nové či proměně stávající kategorie. Netriviální jsou tyto situace, jak jsme se již opakovaně snažili ukázat, proto, že se jedná o momenty výkonu estetické soudnosti a tvůrčí představivosti, které se, jak víme od Sibleyho, neřídí žádnými pravidly. Waltonovy úvahy o možnosti vytvářet nové kategorie „na míru“ naopak celou myšlenku vzniku

kategorií trivializují, protože z ní zcela vynechávají její samotnou podstatu, tedy estetickou soudnost. O té pak zcela mlčí.

Na závěr této kapitoly ještě věnujme pozornost jedné interpretaci Waltonovy teorie. Stephen Davies ve své knize věnované debatě o možnostech definování pojmu umění nabízí jeden z nejpronikavějších komentářů k Waltonově úvaze o kategoriích umění.³¹⁷ V osmé kapitole nazvané „Umělecké záměry a intencionální přístup“ si Davies klade otázku, zda je možné definici umění opřít o samotný záměr tvůrce vytvořit umělecké dílo.³¹⁸ A v této souvislosti zvažuje i Waltonův pokus rehabilitovat autorskou intenci jako relevantní ohled při oceňování uměleckých děl (poté, co byla tato myšlenka zdiskreditována coby klam záměrnosti).

Jádro Daviesovy kritiky spočívá v poukazu, že Waltonovy kategorie umění nejsou nijak esteticky motivovány, a tudíž není zřejmé, proč by měly mít jakýkoli vliv na estetické oceňování uměleckých děl. To byl výsledek i našeho zkoumání. Vycházeje z Waltonových příkladů Davies ukazuje, že takový typ kategorií, o něž se tyto příklady opírají, sice vymezuje svůj ideál či typický případ, ten ale vůbec nemusí odrážet jakýkoli estetický zájem:

[Waltonova] úvaha sice dovoluje vynést soud, že některá *guernika* je dobrým případem svého druhu – ve smyslu, že se jedná o typický případ děl své kategorie, který vykazuje většinu standardních vlastností této kategorie, nemá žádné vlastnosti kontra-standardní, využívá „obvyklý“ počet variabilních vlastností k „obvyklému“ účinku a tak dále. (...) Mnoho příkladných členů kategorie „klasická symfonie“ má zcela průměrnou uměleckou hodnotu, kdežto Mozartova *Pražská symfonie*,

317 Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, London: Cornell University Press 1991).

318 Tamtéž, s. 181-206.

která je chabým případem symfonie, neboť se skládá pouze ze tří vět [namísto čtyř], je přesto mistrovským uměleckým dílem.³¹⁹

Podle Daviese tedy není vůbec zřejmé, že by Waltonova úvaha jakkoli přispívala k porozumění oceňování uměleckých děl jakožto uměleckých děl. Veškeré zdání své relevantnosti čerpá Waltonovo vysvětlení podle něj z nepřiznaného a nelegitimního slučování pojmu mistrovského uměleckého díla s pojmem vzorového případu díla svého druhu. Ovšem jakákoli souvislost mezi kategoriemi, o nichž typicky jako o kategoriích umění uvažujeme (viz jeho příklad s kategorií klasické symfonie), a estetickou hodnotou zůstává zcela neospravedlněna. Celý problém má pochopitelně svůj původ, říká Davies, v naprosté absenci zohlednění funkce specifické pro umění. Vzhledem k tomu, že se Walton podle něj k této otázce nijak nevztahuje, není se co divit, že i výsledek celé jeho úvahy se vlastně estetického souzení a estetické hodnoty vůbec netýká: „Namísto odvolávání se na autorský záměr, jako to dělá Walton, bychom při hledání adekvátního kritéria, podle nějž mají být umělecká díla kategorizována, měli vycházet z funkce umění,“ tvrdí Davies.³²⁰

Je zřejmé, že každé umělecké dílo může být „mistrovským dílem“ v nějaké kategorii, ale pouze v tom smyslu, že bude představovat paradigmatický exemplář této kategorie, ideální naplnění definice, maximální naplnění požadavků kladených na případy daného druhu. Pokud ale nebude doloženo, že tyto požadavky jsou esteticky motivované, že vyšší míra jejich naplnění odpovídá vyšší míře estetické hodnoty, pak je pochopitelně celá taková úvaha vzhledem ke snaze porozumět estetickému oceňování uměleckých děl bezcenná. V tomto smyslu by skutečně bylo možné vymýšlet si podle libosti kategorie padnoucí ideálně jednomu konkrétnímu

319 Tamtéž, s. 201.

320 Tamtéž, s. 202.

dílu. Ale to je triviální, jak jsme si již ukázali na Waltonových příkladech kategorií odvozených z Picassovy *Guerniky* či Ingresovy *Velké odalisky*.

Davies tedy navrhuje, podobně jako Nathan ve své kritické reakci na „Kategorie umění“, zohledňovat pouze první dvě kritéria rozhodující o určení správné kategorie (ze čtyř Waltonem navrhovaných).³²¹ O prvním ohledu (vysoké míře vlastností odpovídajících definici zvolené kategorie). Davies uvažuje jako o historické kontinuitě, o nepřetržité tradici recepce daného díla, která se vyvíjí (způsob oceňování díla, jeho příslušnost ke kategorii, se může v průběhu času významně proměnit bez ohledu na to, jakou představu měl o kategorizaci díla jeho autor) a propojuje okamžik vzniku díla se všemi následujícími etapami vývoje. Nicméně, říká Davies, ne vždy nás tento ohled samotný dovede ke správné kategorii, proto je zapotřebí vzít v potaz i druhé kritérium, tedy „hodnotu díla co do jeho schopnosti plnit funkci umění“.³²² Teprve toto kritérium vnese do určování správné kategorie estetický aspekt, učiní zvolenou kategorii esteticky relevantní.

V důsledku, konstatuje Davies, kritické přehodnocení Waltonova návrhu vede k odmítnutí myšlenky, že existuje jedna jediná správná kategorie, do níž by dílo muselo přináležet. Různé konvence ovlivňující působení uměleckých děl jakožto uměleckých děl otevírají dveře hledání esteticky zajímavého a přínosného vnímání díla mezi nabízejícími se kategoriemi:

V principu neexistuje žádná „správná“ kategorizace díla, přestože v praxi většina děl ze sebe vydává z hlediska své funkce to nejlepší pouze tehdy, když je zařadíme do jednoznačné, etablované

321 Davies Nathanovu kritiku cituje jako dílčí inspiraci svých vlastních závěrů.

322 Tamtéž.

kategorie, té, kterou měl na mysli umělec, stejně jako v praxi většina děl ze sebe vydává z hlediska své funkce to nejlepší, když v nich odhalujeme takový obsah, jaký měl na mysli autor.³²³

Jako ilustraci uvádí Davies případ Mozartovy opery *Don Giovanni*. Podtitul tohoto díla zní „komediální tragédie“. V Mozartově době sice existoval žánr tragické opery (*opera seria*), ale *Don Giovanni* byl napsán v souladu s konvencemi jiného žánru, a to komediální opery (*opera buffa*). Hrdina oper tohoto typu opery se dostává do nesnází na konci prostředního jednání, aby ale v závěru celého děje triumfoval a jeho příběh dopadl šťastně. I osud hlavní postavy Mozartovy opery odpovídá tomuto vzorci, až na to, že jakožto antihrdina v závěru děje umírá. Ale přesto je jeho smrt svého druhu jeho triumfem, neboť vítězí princip zla, jehož byl celou dobu proponentem. V jeho rozhodné a odvážné věrnosti tomuto principu, která jej dovádí k upřednostnění smrti před pokáním a lítostí nad svými činy, lze spatřovat jeho vítězství. Davies tvrdí, že *Don Giovanni* zaujímá ve svém žánru zcela ojedinělé místo: tím, že využívá struktury komediální opery k líčení tragického děje, stojí toto dílo ve své vlastní kategorii jasně odděleno od ostatních případů, od ostatních oper. Jinými slovy, znamená to, že zařazení *Dona Giovanniho* do žánru komediální opery není zcela uspokojivé, nelze totiž jednoznačně říci, že se jedná o jedinou kategorii umění, do níž by toto dílo přináleželo a v níž by mělo být správně vnímáno.

Davies svoji úvahu o umělecké intenci uzavírá otázkou, jaký je vztah mezi uměleckými konvencemi, které ustavují žánry (tedy kategoriemi umění, jež se mají podílet na oceňování uměleckých děl), a autorským záměrem. Tvrdí, že jejich vztah má „symbiotickou“ povahu: na jednu stranu se umělci v rámci své tvorby záměrně snaží umělecké konvence uplatňovat či překonávat (měnit je a nahrazovat), takže by

323 Tamtéž, s. 203.

se zdálo, že existence konvencí závisí na tvůrcích a jejich záměrech; na druhou stranu ale zase platí, že jedině díky konvencím uznávaným publikem může tvůrce svůj záměr realizovat coby sdělitelný a veřejně sdílený obsah – může vůbec vytvořit něco, co bude mít status uměleckého díla. „Intence‘ odloučené od prostředků, skrze něž by mohly začít působit, nejsou ničím více než tužbami a přáními,“ říká Davies.³²⁴ Vznik každého díla je sice svázán s činností konkrétního člověka, ale to ještě neznamená, že autorský záměr je logicky primárnější než konvence samotné.

Porovnáme-li umělecké dílo a umělecké intence jej předcházející s běžnou promluvou a záměrem mluvčího jejím prostřednictvím něco sdělit, ukáže se nám role uměleckých konvencí jasněji, navrhuje Davies. V případě promluvy je skutečně naším hlavním a jediným zájmem dobrat se intence mluvčího – chceme vědět, co měl na mysli, když na nás hovořil, co nám chtěl sdělit, s jakým záměrem se na nás obracel. V této situaci je intence mluvčího rozhodující, konvence zde hrají pouze služebnou roli, podřizují se záměru. S interpretací uměleckých děl je tomu ale jinak. Je sice pravda, že umělci vychází vstříc našim očekáváním, snaží se „uspokojit náš zájem o estetickou zkušenost“ a úspěch je častější než neúspěch.³²⁵ Z toho ale nelze vyvozovat, že by náš zájem o umění byl v principu totožný se zájmem o záměr historického autora díla (byť praxe ve většině případů potvrzuje, že mezi záměrem a převládající interpretací významný překryv existuje). Je tomu tak proto, říká Davies, že konvence žijí vlastním životem a v závislosti na jejich posunech dochází i k posunu interpretace díla, k vývoji v jeho oceňování. „Tam, kde má náš zájem estetickou povahu, jsou intence služebníky konvencí, a nikoli naopak,“ uzavírá svoji úvahu.³²⁶

324 Tamtéž, s. 204.

325 Tamtéž.

326 Tamtéž.

Jak jsem již uvedl, Daviesův komentář považuji za jeden z nejpřínosnějších. Oproti Nathanově polemické reakci Davies navíc, podle mého názoru velmi výstižně, upozorňuje na neuralgický bod Waltonova přístupu: jeho pojem kategorie je vymezen mimoesteticky, to jest, podmínky, které rozhodují o příslušnosti díla k takové kategorii, nejsou nijak esteticky motivovány, což přinejmenším znamená, že roli takto pojímaných kategorií v estetickém souzení je zapotřebí obhájit.

2.2.7 Kategorie umění a kategorie přírody

Allen Carlson, kanadský filozof a estetik, významná postava environmentální estetiky, jehož jméno bylo již několikrát zmíněno, je asi nejvýraznějším proponentem waltonovského modelu estetického souzení vůbec (tedy nejen v environmentální estetice). Carlson poprvé odkazuje k Waltonově koncepci estetického oceňování v článku „Oceňování a přírodní environment“ z roku 1979.³²⁷ Od tohoto okamžiku až do současnosti tvoří Waltonova teorie úhelný kámen jeho vlastního pojetí estetického oceňování přírody, pro které se vžil název „vědecký kognitivismus“. První odkaz k Waltonovi se omezuje pouze na poznámku pod čarou, v níž Carlson doporučuje Waltonovu studii jako důkladné rozpracování myšlenek Paula Ziffa o různých druzích aspektace, které si různé typy uměleckých děl vyžadují. Carlson, pro nějž je hlavním tématem estetické oceňování přírodních objektů a přírodního prostředí, totiž při své úvaze vychází z přesvědčení, že zatímco v případě uměleckých děl vždy víme, jak si při jejich oceňování počínat (čemu věnovat pozornost, a co naopak vyloučit), protože se jedná o lidské výtvořiny, u oceňování přírody je tomu jinak:

³²⁷ Allen Carlson, „Appreciation and the Natural Environment“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1979): 267-275.

[Umělecká díla] jsme vytvořili za účelem estetického oceňování; aby mohla splnit tento účel, musí nám být tato znalost přístupná. (...) Při vytváření obrazu si jsme vědomi, že vytváříme obraz. Tato znalost spočívá v tom, že víme, že obraz končí rámem, že esteticky významné jsou jeho barvy, ale nikoli už to, kde visí, a že se na něj máme dívat, nikoli jej třeba poslouchat.³²⁸

A nejde jen o takto obecné kategorie a normy určující postoj k danému dílu, říká Carlson a cituje při této příležitosti Ziffův text:

Obecně řečeno, díla odlišných uměleckých škol si vyžadují vykonávání odlišných typů aspektace, což je důvod, proč je třídění děl do jednotlivých stylů podstatné. Díla benátské malby se poddávají aktům aspektace, jejichž součástí je pozornost věnovaná vyváženým objemům: obrysy zde nemají žádný význam, protože se na těchto obrazech v podstatě nevyskytují. Florentská škola zase vyžaduje pozornost věnovanou obrysům, převládá u ní styl zdůrazňující linie. Světlo hledejte v Claudovi, barvu v Bonnardovi, obrazy zachycený objem v Signorellim.³²⁹

Carlson chápe platnost tohoto vysvětlení povahy estetického souzení jako „v podstatě mimo jakoukoli vážnou debatu“.³³⁰ Platí-li ovšem to, co Walton se Ziffem říkají, ptá se Carlson, co hraje roli těchto norem „světa umění“ v případě estetického oceňování přírody?³³¹ Již v tomto raném textu podává Carlson odpověď, která se

328 Carlson, „Appreciation and the Natural Environment“, s. 267.

329 Paul Ziff, „Reasons in Art Criticism“, in *Essays in Conceptual Appreciation* (Ithaca: Cornell University Press, 1966), 71. Ziff charakterizuje aspektaci následujícím způsobem: „Kontemplantovat obraz znamená vykonávat jeden akt aspektace; rychle jej přehlédnout pohledem druhý; studovat jej, obhlížet, zkoumat, propátrávat jsou zase jinými akty aspektace.“ Tamtéž.

330 Carlson, „Appreciation and the Natural Environment“, s. 267.

331 „Svět umění“ je termín, který razil americký kritik výtvarného umění a estetik Arthur Coleman Danto a jímž chtěl poukázat na vliv interpretace na identitu uměleckých děl. Svět umění je podle něj tvořen sítí institucí (včetně tvůrce a publika), které sdílí teorii umění, tedy dobové pojetí umělecké tvorby a způsobu oceňování umění. Viz Arthur C. Danto, Svět umění, in *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, eds. Tomáš Kulka a Denis Ciporanov (Červený Kostelec: Pavel

stane základem jeho vědeckého kognitivismu a jíž se bude držet a bude ji rozpracovávat ve svých dalších dílech:

Skutečnost, že příroda je přírodní – že se nejedná o náš výtvar – ještě neznamena, že musíme být zbaveni jakéhokoli poznání o ní. (...) Přestože jsme přírodu nestvořili, víme o ní velmi mnoho. Tato znalost, v podstatě jde o commonsenzuální/vědecké poznání, mi připadá jako jediný životaschopný kandidát, který by mohl hrát obdobnou roli v našem oceňování přírody, jakou hraje naše znalost uměleckých druhů, uměleckých tradic a podobně v případě oceňování umění.³³²

Taková znalost má nastavit hranice naší zkušenosti, rozlišit to, čemu věnovat pozornost, od toho, co vytěsnit. Zvuk cikád, říká Carlson, nám naše znalost přírody radí do estetické zkušenosti zahrnout, kdežto hluk vzdáleného dopravního provozu vytěsnit. Je nutné zbavit naši zkušenost povahy „kvetoucího bzučícího zmatku“ a dát jí jistý řád.³³³ „V tom smyslu, v jakém jsou umělecký kritik či historik umění dobře vybaveni k estetickému oceňování umění, jsou i přírodní vědec a ekolog dobře vybaveni k estetickému oceňování přírody,“ uzavírá svoji úvahu Carlson.³³⁴

V jeho studii z roku 1981 „Příroda, estetický soud a objektivita“ je to již Walton se svojí koncepcí estetického souzení založeného na kategoriích, kdo přebírá roli hlavního pilíře Carlsonovy argumentace.³³⁵ Carlson Waltonovu teorii nijak nezpochybňuje a označuje ji za „objektivistické vysvětlení estetických soudů o

Mervart, 2010), 95-111; původně publikováno v r. 1964. Carlson toto slovní spojení užívá s odkazem na Danta.

332 Carlson, „Appreciation and the Natural Environment“, 273.

333 Carlson tímto termínem odkazuje na knihu *Principy psychologie* Williama Jamese z roku 1890, v níž tímto termínem jeden z otců zakladatelů amerického pragmatismu popisoval dětské vnímání světa. William James, *The Principles of Psychology* (New York: Henry Holt and Company, 1890); elektronická kopie dostupná z adresy: <https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft> (odkaz platný k 30. 8. 2017).

334 Carlson, „Appreciation and the Natural Environment“, 273.

335 Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981): 15-27.

umění“.³³⁶ Její přesvědčivost dokládá, jako mnozí jiní, na příkladu s Picassovou *Guernikou*, který beze změny přebírá od Waltona. Ovšem vzhledem k tomu, že Carlsonovým primárním zájmem je, jak víme, estetické oceňování přírody, nemůže nechat bez komentáře Waltonovu skepsi vůči objektivitě estetických soudů o přírodě. Pozastavuje se nad tím, jak je možné, že nejen Waltonovi, ale i dalším autorům nepřišlo divné, že se pod tímto úhlem pohledu oblast estetického souzení rozpadá do dvou protilehlých částí: na estetické soudy o uměleckých dílech, které mohou být pravdivé či nepravdivé, a na soudy o přírodní kráse, které jsou vždy relativní.

Je zajímavé si povšimnout, jak Carlson odůvodňuje své odmítavé stanovisko vůči Waltonovu názoru, že soudy o přírodní kráse jsou relativní. Očekávali bychom, že se bude odvolávat na sdílenou podstatu těchto soudů se soudy o umění: v obou případech by se mělo shodně jednat o soudy estetické, a uznáme-li, že v jedné oblasti jsou objektivní, mělo by tomu tak být i kdekoli jinde. Carlson ale tuto možnost nevolí a jednoduše konstatuje, že známe estetické soudy o přírodních objektech, které zkrátka objektivní jsou. A uvádí následující příklady soudů o přírodních objektech, které podle něj jednoznačně objektivní jsou, např. „Grand Teton je majestátní“, či jednoznačně nepravdivých, např. „Grand Teton je zavalitá“.³³⁷ A zároveň upozorňuje, kolik takových soudů je paradigmatickými případy estetického souzení, tedy takovými, jejichž prostřednictvím se vůbec estetickým pojmům učíme (např. spanilá gazela, majestátní hora, vznešený západ slunce).³³⁸

Abychom těmto pozorováním dostáli, musíme hledat obdobu uměleckých kategorií pro estetické oceňování přírodních objektů. Pro Carlsona se v této souvislosti stává zajímavým Waltonův příklad s kategorií slonů malého vzrůstu,

336 Tamtéž, s. 17.

337 Grand Teton je nejvyšší horou pohoří Teton Range ve Spojených státech Amerických.

338 Tamtéž.

protože zde nejde o oceňování artefaktů za pomoci kategorií umění, ale o zvířata a přírodovědecké kategorie. A Carlson poznamenává, že tedy sám Walton nabízí vodítko, které nás může dovést až k odpovědi na problém estetického oceňování přírody. Touto odpovědí se pak ukazuje být waltonovský model estetického oceňování pracující s kategoriemi z přírodní historie a přírodních věd.

Připomeňme si, že i podle Waltona byla velikost zvířete v tomto příkladu variabilní vlastností pro kategorii slonů, ovšem pouze v jistém rozsahu. Rozsah možných velikostí, jakých může zvíře nabývat, byl vlastností standardní. „Tudíž velikost malého slona je v tomto případě vlastností variabilní. Nicméně kdyby byl takový slon malý natolik, že by překročil hranice určené standardní vlastností – byl by například velký jako větší myš – jeho velikost by se stala vlastností kontra-standardní. V takovém případě, pokud bychom ještě byli schopni jej vnímat v kategorii slonů, za pravdivé bychom považovali jiné estetické soudy [než v případě slona pouze menšího vzrůstu],“ říká Carlson. Takové zvíře by nám podle něj již nemuselo připadat jemné, ale naopak křehké či chatrné.

A od této úvahy přechází Carlson k dalším, které zahrnují i přírodní scenérie a s nimiž se všemi se vypořádává obdobným způsobem. Abychom uvedli ještě alespoň jeden příklad, zmíníme se o situaci, kterou ve známém článku „Estetika a opomíjení přírodní krásy“ popisuje Ronald Hepburn, od něž ji Carlson přebírá a nabízí vlastní interpretaci. Představme si, že se procházíme po rozlehlé písečné a blátivé pláni. Takovou scenérii bychom podle Hepburna patrně označili za divokou, opuštěnou prázdnotu. Ale zkusme si představit, že se nyní dozvíme, že tento prostor je přílivovou nádrží, což znamená, že polovinu dne jsou místa, jimiž procházíme,

mořským dnem. „Divoká, opuštěná prázdnota najednou získává nádech znepokojující nepatřičnosti,“ říká Hepburn.³³⁹

Carlson interpretuje tento příklad pomocí waltonovského modelu estetického souzení následujícím způsobem. Změna estetického soudu, nad níž se zamýšlel Hepburn, spočívá podle Carlsona ve změně kategorie, v níž „rozlehlou písčnou a blátivou pláž“ spatříme. Nejdříve ji zřejmě vnímáme jako pláž, po které se lze běžně procházet. Pak si ale uvědomíme, že se zároveň jedná o přílivovou nádrž, to znamená o mořské dno. Jakmile začneme o těchto dvou pojmech uvažovat jako o waltonovských kategoriích a rozlišovat tudíž jednotlivé vlastnosti jako standardní, kontra-standardní a proměnlivé, dokážeme, říká Carlson, vysvětlit změnu v estetickém soudu přesunem jednotlivých vlastností ze skupiny standardních do skupiny kontra-standardních.³⁴⁰ Například vlastnost relativní vysušenosti povrchu či alespoň polohy nad úrovní mořské hladiny, která umožňuje, aby se po takové pláni dalo chodit, je vlastností standardní pro pláže a naopak kontra-standardní pro mořské dno. Začneme-li tudíž povrch, po němž kráčíme, vnímat jako mořské dno, samotný fakt, že se v těchto místech můžeme procházet, se nám začne jevit jako nesamozřejmý.

Kontra-standardní vlastnosti jsou ty, které máme sklon považovat za „šokující, zneklidňující, překvapivé či znepokojujivé“, a které tudíž ústí ve „znepokojující nepatřičnost“. Tato nepatřičnost ovšem není jen výsledkem zjištění, že se procházíme přílivovou nádrží, ale zkušenosti chůze tam, kde je,

339 Ronald W. Hepburn, „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“, in *Wonder and Other Essays* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984), 9-35.

340 Tato myšlenka vychází bezprostředně z Waltonova popisu vlivu kontra-standardních vlastností na dojem z uměleckého díla; přítomnost kontra-standardních vlastností máme podle Waltona sklon vnímat jako šokující, znepokojujivou či překvapující. Viz Walton, „Categories of Art“, s. 209.

řekněme, kontra-standarní se vůbec procházet, to jest je výsledkem vnímání rozlehlé pláně jako mořského dna a zkušenosti procházení se po tomto mořském dně.³⁴¹

Zde je podstatné si povšimnout, jak Carlson sám ospravedlňuje využití waltonovského modelu coby adekvátního vysvětlení estetického souzení. A neméně významné je jeho zdůvodnění volby kategorií nabízených přírodními vědami coby alternativy kategorií umění. Z našich prozatímních úvah vyplývá, že by tyto dvě otázky měly být vzájemně neoddělitelné: celé pojetí estetického oceňování založené na kategoriích stojí a padá s představou o povaze takových kategoriích – ta podmiňuje jejich možné zapojení do estetického souzení (viz minulou kapitolu). Pro Carlsonovu pozici je naopak příznačné, že tyto dvě otázky vznáší vždy odděleně. Vždy na prvním místě vyzdvihuje waltonovský model jako nejlepší vysvětlení estetické zkušenosti s uměním, které je proto žádoucí adaptovat pro potřeby environmentální estetiky. Až teprve poté hledá náhradu za kategorie umění pro estetické oceňování přírody.

Problém ale je, že Carlson, jak se pokusím ukázat, nemá dobrou odpověď na otázku, co obě oblasti spojuje. Co to znamená estetické souzení či oceňování, s nímž se můžeme setkat jak v případě umění, tak přírody. Poté je také na místě přistupovat s jistou opatrností k jeho nadšenému přijímání Waltonovy teorie a ptát se po jeho důvodech. Jen připomenu, že prozatím jsme viděli, že Carlson odmítal rozštěpení oblasti estetického souzení na dva protikladné bloky (na soudy o umění, jež mají možnost dosáhnout objektivitu, a soudy o přírodě, které budou vždy pouze relativní) nikoli na základě jednotného pojetí estetického souzení, estetické zkušenosti či estetického soudu, které by obě oblasti spojovalo do jednoho celku. Jako důvod

341 Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, s. 20.

posloužilo pouze několik příkladů soudů, o nichž Carlson prohlásil, že jsou jednak bezpochyby estetické a zároveň mají objektivní platnost.

Obhajobu waltonovského modelu Carlson vždy spojoval s konfrontací mezi tzv. „kulturními vysvětleními estetická“ (*cultural accounts of the aesthetic*) či „kulturními teoriemi oceňování“ (*cultural theories of appreciation*), mezi něž řadil i Waltonovu teorii, s tzv. teoriemi nezainteresovanosti.³⁴² Kulturní teorie vycházejí ze zohlednění společenských, institucionálních či obecněji kulturních podmínek oceňování uměleckých děl. Což pro teorii estetického oceňování přírody má samozřejmě ten nepříjemný důsledek, že vzhledem k přírodní, ne-artificiální povaze přírodních objektů není zcela zřejmé, v rámci jaké instituce hledat adekvátní kategorie pro jejich ocenění. Carlson nicméně opakovaně tvrdí, že se nejedná o překážku, která by nás měla přimět tento teoretický model odmítnout: „Kulturní vysvětlení estetická jsou jednoduše slibnější než jiné alternativy.“³⁴³ Podívejme se, co o výhodnosti kulturních teorií Carlson říká.

Například v článku „Příroda a pozitivní estetika“ obhajuje svůj vědecký kognitivismus coby adekvátní vysvětlení estetického oceňování přírody tak, že nás toto řešení zbavuje jednoho nepříjemného dilematu.³⁴⁴ Podle Carlsona je jeho výhodou, že chápe estetické oceňování přírody analogicky estetickému oceňování umění. Což jinými slovy znamená, že obě mají shodnou povahu kulturních vysvětlení. Liší se pouze typem kategorií, které využívají. Kdyby naše environmentálně-estetická teorie měla jinou podobu, než je vědecký kognitivismus, museli bychom volit mezi dvěma shodně nepřijatelnými možnostmi: buď lze za

342 Tamtéž, s. 18. Dále například v Allen Carlson a Glenn Parson, *Functional Beauty* (Oxford: Clarendon Press 2008), viz kap. 2.1 „The Decline of Disinterestedness and the Rise of Cultural Theories of Appreciation“ („Úpadek nezainteresovanosti a vzestup kulturních teorií oceňování“). Viz následující výklad v této kapitole.

343 Carlson, „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“, s. 18.

344 Allen Carlson, „Nature and Positive Aesthetics“, *Environmental Ethics* 6 (1984): 5 – 34.

estetické považovat pouze oceňování umění, kdežto oceňování přírody nikoli, a jejich příbuznost je jen zdánlivá; anebo přestože jsou obě estetická, liší se svou strukturou.“³⁴⁵ Toto dilema vychází z úvahy, která implicitně pojímá oceňování uměleckých děl jako paradigmatický případ estetického oceňování vůbec. Chceme-li dokázat, že oceňování přírody může být také estetické, musíme zároveň prokázat, že má stejnou strukturu jako naše zkušenost s uměním. To samozřejmě nijak neodpovídá na otázku, v čem spočívá estetičnost oceňování umění, ani zda waltonovský model, který Carlson reprodukuje i v tomto článku, je výstižnou teorií takového oceňování. Naopak, pouze potřebu poskytnout takové vysvětlení ještě více obnažuje.

Nejbezprostředněji se ovšem Carlson k otázce platnosti kulturních teorií oceňování dostává tehdy, když je konfrontuje s teoriemi nezainteresovanosti. Jedním z takových míst je jeho článek „Příroda, estetické oceňování a poznání“ z roku 1995, kde uvažuje nad „tradičně upřednostňovanými kritérii estetična, tedy zvláštním stavem mysli či úhlem pohledu, jakými byly například nezainteresovanost či psychická distance.“³⁴⁶ Zde ovšem celou diskusi velmi rychle uzavírá tvrzením, že otázka, co je vlastně podstatou estetična, má daleko k jednoznačné odpovědi. A v této souvislosti odkazuje na známý útok George Dickieho na pojem psychické distance Edwarda Bullougha či na odmítání „tradičních dogmat estetiky“ Arnoldem Berleantem, aniž by jejich myšlenky sám rozvíjel.³⁴⁷

345 Tamtéž, s. 27.

346 Allen Carlson, „Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995), s. 395.

347 Tamtéž. Dickieho polemika s pojmem psychické distance viz George Dickie, „The Myth of the Aesthetic Attitude“, *American Philosophical Quarterly* 1 (1964): 55-65; Arnold Berleant, „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964). Jak Dickie, tak Berleant ve svých polemikách mívá zejména na Bulloughovu koncepci psychické distance, jak byla formulována v klasické studii Edward Bullough, „‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“, *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87-118. Pro český překlad viz Edward Bullough, „‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 32 (1995): 10-30.

Dále pak následuje velmi obtížně obhajitelný krok, kdy Carlson navrhuje vyhnout se problematickému pojmu estetická a bavit se pouze o „oceňování“ (*appreciation*) jako takovém. To nám podle něj poskytne přinejmenším dvě okamžité výhody:

Na jednu stranu (...) se vyhneme obtížnému, technickému a teoreticky zatíženému pojmu estetická. A na stranu druhou zde máme výhodu možnosti soustředit se na pojem, který je daleko přirozeněji a podstatněji spojen s naší každodenní zkušeností s uměním a přírodou.³⁴⁸

Tomuto stanovisku by snad bylo možné i přitakat, pokud by „obtížný, technický a teoreticky zatížený pojem estetická“ nebyl od počátku naším i Carlsonovým hlavním tématem. Tím, že nahradíme pojem estetická pojmem oceňování, problém, který můžeme (v rámci naší rozpravy) stopovat až k Sibleymu, nezmizí.

Důležitost pojmu oceňování dokládá Carlson povahou výchovy a vzdělávání v naší kultuře, kdy jsme vlastně neustále nabádáni k tomu, abychom oceňovali nejrůznější druhy věcí a dějů, a instruováni, jak si při tom správně počínat.

Velké množství našeho volného času trávíme posloucháním a díváním se – v divadle, v koncertní síni, galerii, muzeu, parku – a to vše se děje na základě představy, že oceňujeme to, co slyšíme a vidíme. Nahlížíme-li tudíž pojem oceňování prizmatem objemu této každodenní zkušenosti oceňování, začne se nám jevit jako transparentnější a snáze uchopitelný než pojem estetická.³⁴⁹

Carlson rozlišuje dva hlavní definující aspekty pojmu oceňování. Primárním je kognitivní komponenta. Oceňování spočívá v poučeném, informovaném odhadu

348 Carlson, „Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge“, s. 396.

349 Tamtéž.

povahy objektu, o který se zajímáme. Základním významem tohoto výrazu tedy není vyjádření vděku druhé osobě, ale posouzení povahy či hodnoty jejich činů. V tomto smyslu tudíž můžeme říci, že jsme ocenili pozici určité figury na šachovnici v jistém momentu hry nebo politickou situaci či umělecké dílo. Druhým aspektem, který je na tom prvním závislý, je osvojení si adekvátní reakce na předmět zájmu. Na základě poznání povahy objektu k němu zaujmeme odpovídající postoj. S oceňováním se tedy neváže žádná konkrétní reakce, ale spíše připravenost reagovat adekvátně vůči posouzení povahy objektu. Zde se pak otevírá cesta pro prezentaci Carlsonova vědeckého kognitivismu: abychom dokázali ocenit přírodní objekty, musíme jim nejdříve správně porozumět. A to znamená porozumět jim jako jim samotným, tedy, podle Carlsona, jakožto přírodním jsoucům, a nikoli jako předmětům, do nichž si sami projektujeme vlastní představy. Porozumět přírodě tímto způsobem pak pro Carlsona jednoduše znamená osvojit si jejich přírodovědecký popis.

V podstatě totožnou strategii Carlson zaujímá i v textu „Oceňování umění a oceňování přírody“.³⁵⁰ Zde se jen ještě zřetelněji ukazuje, jak mnoho Carlson pojem oceňování zatěžuje a jaké ambice do něj vkládá. Stává se zde zcela zřetelným, že Carlson téma estetického oceňování přírody (či jejího estetického hodnocení nebo estetické zkušenosti s ní) nevnímá primárně jako úkol uchopit zvláštní povahu jistého typu vztahu – tedy *estetického* vztahu – k přírodním objektům. Pro něj je základním, výchozím pojmem pojem *oceňování* samotný, nikoli pojem *estetična* či *estetického*: „Pojem oceňování je společný pro oceňování umění i oceňování přírody. (...) Estetici se při zkoumání estetického oceňování soustředili na povahu *estetična* a k oceňování neměli mnoho co říci,“ tvrdí Carlson.³⁵¹ A přitom jak pojem oceňování

350 Allen Carlson, „Appreciating Art and Appreciating Nature“, in *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. Salim Kemal a Ivan Gaskell (Cambridge: Cambridge University Press 1993): 199-227.

351 Tamtéž, s. 199.

umění, tak pojem oceňování přírody jsou běžně užívány a zároveň se od jednoho velmi plynule a lehce posouváme k druhému (od oceňování krajiny k oceňování krajinomalby, od oceňování *Hvězdné noci* od van Gogha k oceňování hvězdného nebe). Zkrátka pojem oceňování hraje ústřední roli jak ve filozofické estetice, tak v našem „všedním vypořádáváním se s takovými záležitostmi“.³⁵²

Carlson se zde vyjadřuje způsobem, jenž naznačuje, že bychom měli zcela neproblematicky sdílet porozumění tomu, co jsou ony „záležitosti“ zač – co je spojuje a činí z nich zvláštní, specifický jev. Ale právě systematizace našeho porozumění těmto jevům (těmto „záležitostem“) by se teprve měla stát tématem a cílem Carlsonovy úvahy, nikoli předpokladem. Carlson by měl takovéto sdílené porozumění vykázat. Toho se od něj bohužel nedočkáme.

Již z toho, co bylo řečeno, je zřejmé, že Carlson staví proti sobě především pojem oceňování a pojem estetického. Carlson tvrdí, že musíme upřednostnit první pojem na úkor druhého. Ve své argumentaci vychází z pojetí estetického postoje Jeroma Stolnitzeho, které je v jeho pojetí určeno dvěma hlavními aspekty. Těmi jsou vstřícnost (*sympathy, sympathetic attention*) a nezainteresovanost.³⁵³ Tyto dva požadavky jsou ovšem podle Carlsona, až na výjimky v podobě některých uměleckých děl, neslučitelné.³⁵⁴ Carlson interpretuje toto Stolnitzovo pojetí estetického tak, že první požadavek nás vyzývá k tomu, abychom přijali objekt, jaký je sám o sobě, abychom se jím nechali vést a reagovali v souladu s jeho povahou. Pouze tímto způsobem si prý dokážeme vychutnat jeho *jedinečné* kvality. Naproti tomu nezainteresovanost vyžaduje, abychom izolovali jak sebe, tak předmět našeho zájmu z toku prozatímní zkušenosti a u předmětu potlačili všechny jeho vazby na ostatní

352 Tamtéž.

353 Tamtéž, s. 201.

354 I když v tomto textu Carlson přímo neříká, jaká díla má na mysli, v knize *Krásy funkčnosti*, o které bude řeč vzápětí, uvádí v téže souvislosti nezobrazivá výtvarná díla.

věci. Ptáme-li se pak, upozorňuje Carlson, o co se vlastně má konkrétně jednat – co všechno bychom měli potlačit – dostává se nám kruhové odpovědi, že vše, co není v souladu s estetickým, tedy nezajímavým postojem. V důsledku tedy dochází k tomu, že za esteticky irelevantní je považována většina informací, které by mohly přispět k ocenění věci takové, jaká je sama o sobě – tedy v její jedinečnosti.

Z toho je podle Carlsona zřejmé, že některých z požadavků takto navržené teorie je nutné se zbavit. Není žádoucí lpět na pojmu estetická či estetického a z tradice teorií nezajímavosti musíme zachránit pouze ty inspirativní části, které se mohou stát základem nové teorie oceňování: „Problém s tradicí nezajímavosti, stejně jako s celou filozofickou estetikou, spočívá v tom, že bylo příliš mnoho pozornosti věnováno pojmu estetického a příliš málo pojmu oceňování,“ prohlašuje ve známém duchu Carlson.³⁵⁵

A tím, co navrhuje zachovat z pojmu nezajímavosti především, je důraz na objekt samotný. Vlastnosti objektu samotného, takového, jaký je sám o sobě, nikoli jak si jej kdo představuje, jsou pro oceňování podstatné. Náš postoj vůči objektu má být určován objektem samotným, tudíž má být objektivní, nikoli subjektivní (čili řídit se námi a našimi představami).

Co se stalo s myšlenkou pozornosti, která dokáže odloučit jak objekt, tak toho, kdo jej oceňuje, od všeho, co je pro oceňování objektu irelevantní? Ve skutečnosti nacházíme v objektově-orientovaném pojetí oceňování významný pozůstatek této myšlenky. Spočívá v tom, že následovat vedení objektu, být jím provázen znamená být veden „objekt-ivně“.³⁵⁶

355 Tamtéž, s. 203.

356 Tamtéž, s. 204.

Zde se otevírá prostor pro vpuštění přírodovědeckých kategorií do teorie estetického souzení. Objektivní popis přírody takové, jaká je sama o sobě, přináší přírodní vědy. Základní opozicí, z níž Carlson vychází, je, jak již bylo naznačeno, opozice mezi oceňováním a právě estetickým:

Je ironií, že opouštění posedlosti tradice právě estetickým nechává vstoupit do zorného pole pojem oceňování. Posedlost estetickým znemožňovala náležité porozumění oceňování proto, že jej postrkovala směrem k pasivnímu stavu omezeného záběru, oklešťovanému obecným kritériem estetické relevance a přirovnatelným k tupému zírání krávy.³⁵⁷

Nelze se ubránit myšlence, že vyčítat filozofické estetice posedlost estetickým je obdobně odvážné jako vyčítat epistemologii posedlost pojmem poznání či etice posedlost morálním jednáním. Navíc interpretovat pojem nezainteresovanosti a typ zkušenosti s ním spojovaný jako „tupé zírání krávy“ je velmi zavádějící.³⁵⁸

Přes velmi krkolomnou argumentaci a úpornou snahu etablovat pojem oceňování jako soběstačnou, plnohodnotnou alternativu odmítaného pojmu estetického (či estetického – estetické zkušenosti, estetického hodnocení či souzení), zůstává Carlson i zde dlužen to nejpodstatnější. Sice jasně uvádí, že teorie estetického postoje pracovaly s tímto pojmem jako kritériem estetického, a musí mu být tudíž zřejmé, že odvrhneme-li pojem estetického či nezainteresovaného postoje, zbavujeme se tak i jakéhokoli teoretického porozumění tomu, co je vlastně předmětem našeho zkoumání, ale jeho reakce tomu není přiměřená. Byť se tedy

357 Tamtéž.

358 Pokus vykázat všechny interpretační „fauly“ ze strany kognitivistů vůči teoriím nezainteresovaného postoje by vydal na samostatnou práci. Uvedme snad jen na ukázkou, že Edward Bullough, autor pojmu psychické distance, asi nejčastěji zmiňované teorie řazené k teoriím nezainteresovaného postoje ve dvacátém století, charakterizuje distancovaný postoj jako „vztah osobní, často vysoce emociálně zabarvený, ale vztah zvláštního charakteru“. Viz Edward Bullough, „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“, s. 12.

Carlson demonstrativně pojmu estetická zbavuje, nijak nevysvětluje, jak jím navrhovaná substituce, pojem oceňování, dokáže od sebe odlišit například uměleckoteoretický popis uměleckého díla či vědecký popis přírodního objektu na jedné straně od oceňování předmětu v jeho jedinečnosti. Tedy řečeno slovníkem, který by Carlson rád odvrhl, jak odlišit postoj teoretický či praktický od postoje estetického. Požadavek jedinečnosti je pochopitelně velmi zajímavý, neboť vůbec není zřejmé, jak by mohla jít dohromady jedinečnost tohoto oceňování s pojmy přírodních věd, které jsou jednoduše obecné, zakládají typičnost, umožňují překonávat jedinečnost a třídit jednotlivé exempláře do kategorií. Zkrátka, ve výsledku Carlson postupuje způsobem, jako kdyby odmítal chápat pojem nezajímavého postoje jako definující estetická, a jako kdyby tudíž bylo možné si z něj vybírat jen dílčí součásti a odmítat jeho celkovou funkci, totiž vymezení zvláštního typu souzení a zkušenosti a jejich odlišení od jiných druhů.

V souvislosti s tématem obhajoby waltonovského modelu estetického oceňování v rámci jeho adaptace v podobě vědeckého kognitivismu bych se chtěl zmínit ještě o třech textech. A to o částečně kritické revizi Carlsonových názorů na tezi o takzvané *pozitivní estetice*, kterou v roce 2002 napsal jeho pozdější spolupracovník Glenn Parsons; dále o jednom z jejich prvních společných článků s názvem „Nový formalismus a estetické oceňování přírody“ z roku 2004; a na závěr o jejich společné knize s názvem *Kráska funkčnosti* z roku 2008.³⁵⁹

Parsons se v prvním textu zaměřuje na Carlsonovo vyrovnání se s tezí, že estetické soudy o přírodě jsou vždy pouze pozitivní (teze pozitivní estetiky říká, že v přírodě je vše krásné, ošklivost se týká pouze lidských výtvorů). Carlson totiž

359 Parsons, „Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics* 42 (2002): 279-295; Allen Carlson a Glenn Parsons, „New Formalism and the Aesthetic Appreciation of Nature“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (2004): 363-376; Allen Carlson a Glenn Parson, *Functional Beauty* (Oxford: Clarendon Press, 2008).

obhajoval tvrzení, že teze o výlučně kladném estetickém hodnocení přírodních objektů vyplývá z jeho vědeckého kognitivismu. Jeho zdůvodnění mělo následující podobu. Jestliže umělecká díla jsou vytvářena, ale platí zákaz vymyšlení si svévolných, jim na míru šitých kategorií – jak nás poučil již Walton – tak přírodní objekty naopak nalézáme, ale tím, co vynalézáno je, jsou kategorie (do nichž je rozřazujeme).

Z jakého důvodu by však takové vědecké vynalézání kategorií mělo mít za výsledek jednotně pozitivní estetickou hodnotu u všeho, co je přírodního původu, ptá se Carlson. Vědci přece nejsou umělci, aby jejich primárním zájmem byla maximalizace estetické hodnoty. Takto přímou souvislost zde Carlson obhajovat nechce. Tvrdí ale, že když za cíl vědeckého zkoumání uznáme větší srozumitelnost přírody, tedy jak obsáhlejší, tak zároveň i ucelenější obrázek celku poznání o přírodě, tak se vlastně začínáme odvolávat na estetické hodnoty:

Takovými hodnotami jsou třeba uspořádanost, pravidelnost, soulad, vyrovnanost, napětí, konflikt, usmíření a tak dále. Kdyby naše věda v přírodě takové kvality neobjevovala, neodkrývala či nevytvářela a nevysvětlovala ji jejich prostřednictvím, neplnila by svůj úkol spočívající ve vnášení větší srozumitelnosti do přírodního světa; naopak ponechávala by svět nesrozumitelný stejným způsobem, jako to v našich očích činí jakýkoli z těch rozmanitých světónázorů, které považujeme za předsudečné.³⁶⁰

A vzhledem k tomu, že konstitutivní teze vědeckého kognitivismu říká, že esteticky relevantní poznání a kategorizace přírodních objektů je poznání vědecké, teze o pozitivní hodnotě veškeré přírody by z ní – podle předvedené úvahy – skutečně vyplývala. A protože přírodu objevujeme, nikoli vytváříme, hraje ve vědě, na

360 Carlson, „Nature and Positive Aesthetics“, s. 30-31.

rozdíl od umění, kreativita hlavní roli v určování kategorií a dokazování jejich správnosti. A zvažování vyšší estetické hodnoty přichází na řadu ve stejném okamžiku jako kreativita. Tudíž naše věda vytváří kategorie, jimiž popisujeme přírodu, zčásti s ohledem na estetickou hodnotu a tím zapřičiňuje, že se nám přírodní svět jeví esteticky hodnotný, uzavírá svoji argumentaci Carlson.³⁶¹

Parsons ve své reakci na tuto snahu propojit vědecký kognitivismus s tradiční tezí o kráse prostupující celou přírodou se ale snaží ukázat, že tato teze z Carlsonovy verze kognitivismu nejen nevyplývá, ale je s ní v rozporu. Tvrdí, že když se zaměříme na způsob, jakým by mělo probíhat osvojování si vědeckých znalostí, které mají vést ke správným estetickým soudům, nekompatibilita obou tezí se jasně ukáže.

Parsons upozorňuje, že všichni nejdříve zacházíme s naivními, commonsenzuálními kategoriemi, které si osvojíme v dětství, jako jsou například pláž, strom či květina. Některé se mohou překrývat, mít náboženský nádech a podobně. Když se začneme během vzdělávání seznamovat s vědeckými kategoriemi, může mít jejich vztah k původním, naivním pojmům trojí povahu. Buď jsou ty původní zcela nahrazeny vědeckými, nebo se naše chápání naivních kategorií zpřesní, upraví, případně, jako třetí možnost, původní kategorie si ponecháme a doplníme je dalšími. Pro téma pozitivní estetiky je zásadní poslední varianta. Ta spočívá v doplňování velmi obecných, vágních kategorií přesnějšími, jasně definovanými poddruhy. Vezměme si naivní pojem rostliny. To, k čemu během osvojování si vědeckých poznatků dojde, je, že naivní pojem „rostlina“ na sebe nabalí velmi mnoho specifických kategorií, které se s ním budou překrývat (například kapradina, lišejník, jehličnan, orchidej).

361 Tamtéž, s. 31.

A nyní si představme situaci, vyzývá nás Parsons, kdy se poprvé setkám s masožravou rostlinou (konkrétně s mucholapkou podivnou) a zjistím, že hmyz loví pomocí takzvané „muší pasti“, která připomíná zvířecí čelisti. Ovšem vzhledem k tomu, že si kategorii rostlin ponecháme i tehdy, když se poučíme o biologii masožravých rostlin a doplníme si touto specifickou podkategorií původní, obecný pojem rostliny, dobíráme se rozporu. Pro kategorii rostlin je kontra-standardní mít za součást těla orgán připomínající a pracující jako zvířecí čelisti. Naopak pro kategorii masožravých rostlin se ale o kontra-standardní vlastnost nejedná, zde by šlo o vlastnost nanejvýše variabilní. Problém pak podle Parsonse spočívá v tom, že se zde nabízí dva estetické soudy, ale pozitivní je pouze jeden z nich. A to ten, který situuje konkrétní masožravou rostlinu s jejími „čelistmi“ do kategorie masožravých rostlin. Na druhou stranu ten, kdo na rostlině vnímá orgán připomínající čelisti jako kontra-standardní (neboť je to kontra-standardní vlastnost vzhledem k naivní kategorii rostlin), může v důsledku vidět Venušinu muší past jako groteskní či ošklivou, tvrdí Parsons.³⁶² Za této situace je sice stále možné tvrdit, že se jedná pouze o dílčí faktor, který nakonec v celkovém hodnocení bude převážen jinými, a výsledný soud bude pozitivní. Nicméně Carlson tvrdil, že teze o pozitivní hodnotě veškeré přírody z vědeckého kognitivismu přímo vyplývá, což znamená, že by se nemělo jednat o empirickou nahodilost, kterou musíme dokazovat u každého jednotlivého případu zvlášť a počítat tak s možností, že by jednou zbývající faktory kontra-standardní vlastnost nemusely převážít.

Řešení pak podle něj spočívá jedině v takové úpravě koncepce vědeckého kognitivismu, která by do něj zabudovala princip, jenž by zajistil, že v obdobně sporných případech bude vždy upřednostněna kategorie přinášející vyšší estetickou

362 Parsons, „Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics“, s. 288.

hodnotu (v našem případě tedy kategorie masožravých rostlin). A pouze připomenu, že odvolání se na hlavní zásadu vědeckého kognitivismu, totiž že těmi správnými kategoriemi, v nichž by měly být přírodní objekty esteticky oceňovány, jsou jejich vědecky správné popisy, tuto situaci změnit nedokáže, neboť masožravé rostliny zkrátka rostlinami jsou. To je jejich správný přírodovědný popis, říká Parsons. A ani nabízející se zpřesnění této teze, spočívající v upřednostnění – tam, kde je na výběr – vždy specifičtější kategorie před obecnou, nestačí. Sice by se tak vyřešily případy shodné s naším příkladem s masožravou rostlinou, ale známe zase jiné, u kterých by takový princip naopak vedl k neadekvátním estetickým oceněním. Například pláže kanadského ostrova prince Edwarda mají zvláštní zbarvení: vypadají, jako kdyby byly potažené rzí. Toto zbarvení je sice kontra-standardní vzhledem k naší kategorii pláže, ale tato vlastnost je „součástí toho, co dělá pobřeží ostrova prince Edwarda tak výrazným a živým“, tvrdí Parsons.³⁶³ Kdybychom se v tomto případě řídili výše zmíněným principem a nahradili kategorii pláží specifičtější kategorií „pobřeží s nánosem oxidu železitého“, tak by se tento estetický efekt ztratil: „Bylo by ale zjevně právě tak nepřiměřené nechat vědu, aby nás znečitlivěla vůči tak nápadnému charakteru pobřeží ostrova prince Edwarda, jako odvrhnout Venušinu muší past s odsudkem, že je groteskní,“ konstatuje Parsons³⁶⁴

Navrhuje tedy, abychom jako součást koncepce vědeckého kognitivismu přijali princip, který říká: „vnímej objekt ve vědeckých kategoriích, do nichž skutečně přináležejí a které maximalizují jeho estetickou přitažlivost.“³⁶⁵ Co nás podle Parsonse opravňuje k tomuto na první pohled svévolnému kroku? Jednak si musíme uvědomit, že se jedná o aktualizaci druhého Waltonova kritéria určení správné kategorie pro

363 Tamtéž, s. 291.

364 Tamtéž.

365 Tamtéž, s. 292.

estetické souzení, o kterém jsme hovořili jako o takzvaném „principu vstřícnosti“. Carlson jej ale odmítl zohlednit. Parsons ovšem tvrdí, že tomu tak bylo z důvodu, který se mu již podařilo vyvrátit. Tímto důvodem byla obava ze subjektivity estetických soudů o přírodě: kdyby bylo možné libovolně volit mezi vícero vědeckými zařazeními věci, nebylo by podle Carlsona možné odlišovat správné od nesprávných případů estetického oceňování. Jediným přijatelným kritériem musí být samotný vědecký popis. Parsons ale upozorňuje, že zde nám jde o případy, kdy správnost nebo nesprávnost vědecké kategorizace není ve hře, protože stojíme před volbou mezi stejně správnými kategoriemi. Proto podle něj není objektivita estetických soudů o přírodě ohrožena. Princip vstřícnosti nemá být využit při určení správného vědeckého zařazení, ale již uvnitř něj. V tom se situace oproti oceňování uměleckých děl liší, neboť Walton princip vstřícnosti navrhoval jakožto součást procesu určení správné kategorie pro ocenění uměleckého díla, ale zároveň zdůrazňoval, že jej mají omezovat historická kritéria, tedy autorský záměr a etablovanost kategorie v době vzniku díla. U přírodních objektů historická kritéria nedávají smysl, ale plně je kompenzuje vědecká kategorizace. Proto využití principu vstřícnosti dává smysl i zde.

Parsonsovým závěrem celé polemiky je, že bychom se na tezi o pozitivní estetice měli přestat dívat jako na jakousi podezřelou, nezávisle stojící hypotézu, kterou je zapotřebí obhajovat tím, že ukážeme, že vyplývá z naší koncepce estetického oceňování přírody: V důsledku tohoto posunu navrhuje Parsons změnu pojmání teze o pozitivní hodnotě veškeré přírody. Neměli bychom se pokoušet obhajovat její platnost, ale spíše z ní vycházet, pojímat jí jako intuitivně platnou, jako vstupní datum, které je nezbytné zohlednit při vytváření teorie estetického souzení přírody. „Nahlédnutí hluboké krásy přírody není bodem, do nějž bychom měli naše

teoretizování dovést, ale naopak místem, od něhož bychom měli vyjít,“ uzavírá Parson svoji úvahu.³⁶⁶

Na způsobu, jakým zachází s pojmem kategorie relevantní pro estetické oceňování přírody Carlson s Parsonsem, se ve vyhrocené podobě ukazuje problematičnost celé Waltonovy teorie. V případě environmentální estetiky, konkrétně vědeckého kognitivismu, je od počátku zcela zřejmé, že kategorie, v nichž máme přírodní objekty posuzovat, jsou dodány zcela zvnějšku, mají svůj původ zcela mimo jakýkoli estetický zájem o přírodní objekty. Pro obhájení jejich relevance by bylo zapotřebí dodat zvláštní důvody (a v žádném případě neříkám, že neexistují). Ani Carlson, ani Parsons ovšem žádný takový důvod nenabízí, neboť jejich koncepce nevychází z žádného teoretického vypracování pojmu estetická. Není proto ani možné, aby jakkoli netriviálně odpověděli na otázku, proč je zohledňování vědeckých informací relevantní pro estetické oceňování přírody. Z téhož zároveň vyplývá, že když Parsons hovoří o výběru kategorie, v níž objekt maximalizuje svoji estetickou hodnotu, tak rozhodnutí, o kterou kategorii by se v tom kterém případě mělo jednat, prezentuje jako jakýsi samozřejmý akt, který není zapotřebí dále komentovat.

Shrneme-li si dosavadní pozorování, musíme konstatovat, že vědecký kognitivismus nijak nepřispívá k porozumění estetickému souzení, resp. nikdy nebylo tématem jejich autorů. Ještě jednou opakuji, že jednu z příčin tohoto stavu je nutné hledat již u Waltona, který svým statickým pojetím kategorie umění otevřel dveře vyhlášení podílu vědeckých kategorií na estetickém souzení bez dalšího zdůvodnění. Sám také existenci kategorií předpokládal jako danost a otázkou jejich relevance se nezabýval. Pouze v souvislosti s uměním je jednodušší takové pojetí kategorie vydávat za legitimní než v souvislosti s environmentální estetikou.

366 Tamtéž, s. 295.

V článku „Nový formalismus a estetické oceňování přírody“ z roku 2004, který Carlson napsal již ve spolupráci s kritickým komentátorem své teze o pozitivní estetice, Glennem Parsonsem, dovádí autory polemika s formalistickou teorií estetického souzení opět do bodu, kdy znovu musí promyslet svá přesvědčení o zbytnosti pojmu estetická, a tudíž představu o tom, v čem vůbec estetické oceňování spočívá.³⁶⁷ V kontextu představované polemiky mezi formalismem a kognitivismem totiž opět vyvstává otázka, zda se carlsonovský kognitivismus vůbec týká estetického oceňování, respektive jestli jej dokáže adekvátně vymezit a zda se jeho teze týkají právě takto vytyčeného prostoru.

Slovní spojení „estetické oceňování“ má vyzdvihnout rozdíl mezi různými druhy oceňování, jako je třeba etické oceňování, kdy se vztahujeme k odlišným vlastnostem (morálním). Jednoduše, pojem estetického oceňování naznačuje omezení našeho zájmu na podmnožinu vlastností objektu oceňování: na jeho vlastnosti estetické.³⁶⁸

Zdálo by se, že takto vymezený úkol, totiž jasně odlišit oceňování v estetickém smyslu od jiných typů oceňování (například zmíněného etického), přiměje autory vrátit se k otázce pojmu estetická a revidovat své užívání vágního pojmu oceňování. Zároveň je pro naše téma zásadní sledovat, jak je vytyčena opozice mezi formalismem a kontextualismem (zde vědeckým kognitivismem).

Carlson s Parsonsem rozlišují takzvaný „klasický extrémní formalismus“ a „nový (či umírněný) formalismus“. První z těchto variant definují jako pojetí estetického oceňování, které zohledňuje pouze formální vlastnosti díla, jako jsou kompoziční či strukturální vlastnosti, například vyváženost, sjednocenost či harmonii, a spojují jej,

367 Carlson a Parsons, „New Formalism and the Aesthetic Appreciation of Nature“: 363-376.

368 Tamtéž, s. 369.

jako ostatně většina kontextualistů, především s Clivem Bellem.³⁶⁹ Autoři článku upozorňují, že rozpor mezi tímto pojetím estetického oceňování a jakoukoli verzí kognitivismu spočívá v tom, že formální vlastnosti upřednostňované Bellem a dalšími nevyžadují pro své rozpoznání žádné rozsáhlé „vstupní“ podmínky v podobě požadovaných znalostí, které bychom při oceňování měli zohledňovat. A připomínají v této souvislosti dva Bellovy výroky, z nichž jeden se týká umění, druhý přírody. O oceňování uměleckých děl Bell tvrdil, že nevyžaduje „nic ze života, žádnou znalost jeho myšlenek, ani událostí“.³⁷⁰ O estetickém oceňování přírody zase prohlásil, že esteticky oceňujeme krajinu tehdy, když v ní dokážeme vidět „namísto polí a stavení (...) čistě formální kombinaci linií a barev“.³⁷¹

Nový formalismus se pak od původní, klasické verze odlišuje především širším pojetím toho, co to jsou formální kvality. Formální kvality jsou „estetickými vlastnostmi, které jsou metafyzicky závislé na tom, co bývá nazýváno ‚smyslovým povrchem‘ objektu“.³⁷² Na rozdíl od klasického formalismu tato jeho nová verze považuje za formální podstatně širší škálu vlastností; estetická vlastnost je formální tehdy, je-li závislá pouze na mimoestetických vlastnostech, které se nám přímo dávají ve vnímání, jako jsou tvar či barva.³⁷³ Carlson s Parsonsem se ovšem nedomnívají, že by rozdíl mezi oběma variantami formalismu byl podstatný; spíše se podle nich jedná o kosmetickou úpravu: „[Nový formalismus] dává přednost formálním kvalitám podobně, jako to činil formalismus klasický, od něž se liší především v tom, že namísto aby hlásal, že oceňování toho, co nazývá formálními kvalitami, je jedinou dimenzí estetického oceňování, tvrdí, že se jedná o dimenzi

369 Tamtéž, s. 364.

370 Bell, *Art*, s. 27.

371 Tamtéž, s. 45.

372 Carlson a Parsons, „New Formalism and the Aesthetic Appreciation of Nature“, s. 364.

373 Více k novému či umíněnému formalismu viz Nick Zangwill, *Metaphysics of Beauty* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001). Zangwill je hlavním a nejaktivnějším proponentem tohoto směru současné analytické estetiky.

zásadní.³⁷⁴ Nový formalismus tedy rozlišuje přinejmenším dva druhy estetických kvalit, které se vymezují vůči sobě navzájem: formální a ne-formální či kognitivně nasycené. Pro ocenění formálních kvalit, jak jsme již uvedli, není zapotřebí žádná zvláštní znalost předmětu oceňování, druhý typ kvalit se naopak na takové znalosti zakládá.

Carlson s Parsonsem toto rozlišení uznávají, což je staví před otázku, který z obou typů estetických vlastností hraje podstatnější roli v celkovém estetickém oceňování. Rozhodujícím momentem v takto postavené úvaze pak pochopitelně bude určení kritéria „estetické významnosti“ a obhájení jeho relevance. Carlson a Parsons navrhuje, abychom za takové kritérium považovali explanační sílu dané vlastnosti, respektive mít velkou explanační sílu je nutnou podmínkou estetické relevance jakékoli posuzované vlastnosti. A explanačně silné jsou takové vlastnosti, které se vztahují k velkému počtu opakujících se stavů objektů:

Například elektrický náboj je vlastností s vysokou explanační silou, hovoříme-li o pevných tělesech, neboť hraje podstatnou roli v dobrých vysvětleních chování takovýchto těles za určitých podmínek či způsobů, jakými interagují s jinými tělesy, a tak podobně.³⁷⁵

Nebo jednodušší příklad, který autoři nabízejí: tvrzení „Mourek je nejvyšší kocour v ulici“ je jednoznačně explanačně slabší než tvrzení „Mourek je savec“. Druhý výrok zachycuje vlastnost, která figuruje ve vysvětleních, která dokážou vysvětlit mnohé aspekty vzhledu či chování zvířete, zatímco první žádnou takovou vlastnost nevymezuje, a je proto nepoměrně explanačně slabší. Co pak znamená

374 Carlson a Parsons, „New Formalism and the Aesthetic Appreciation of Nature“, s. 364.

375 Tamtéž.

„hrát podstatnou roli v dobrých vysvětleních“ konkrétně, závisí na aktuálně uznávané obecné představě dobrého vysvětlení, tedy na současném stavu vědeckého poznání.

A celou úvahu Carlson s Parsonsem uzavírají identifikací formálních estetických kvalit s kvalitami s nízkou explanační silou. Svůj krok ilustrují příkladem s dvěma horskými hřebeny, z nichž nižší stojí v popředí vyššího a oba více méně sdílí tentýž profil. O takovém uspořádání horské scenérie autoři tvrdí, že jí lze přiznat formální estetickou vlastnost harmonie či harmonického nebo rytmického tvarového vzorce. Nicméně takový estetický soud je podle jejich kritéria významnosti nepodstatný, neboť „estetická vlastnost harmonického tvarového vzorce nedokáže o samotném pohoří mnoho vysvětlit“.³⁷⁶ Samotné tvarové uspořádání horských hřebenů sice může například vysvětlit, proč se stín vrhaný horskými vrcholky nachází v určité fázi dne právě na tom místě, kde se nachází, ale „to nevysvětluje nic o těchto horách“, tvrdí Carlson s Parsonsem.³⁷⁷

Pochopitelně, výtku bezvýznamnosti naopak nepostihuje kognitivně orientované estetické vlastnosti:

Kognitivisté například tvrdí, že půvab a majestát plejtváka obrovského je částečně záležitostí toho faktu, že se jedná o savce a (...) být savcem znamená mít soubor rozmanitých vlastností, které mají vysokou explanační hodnotu ve vztahu ke vzhledu zvířete, jeho chování a tak podobně.³⁷⁸

Je tedy zřejmé, že kritérium estetické významnosti navrhované autory dovádí zpět k vědeckému kognitivismu, který do popředí staví ne-formální estetické vlastnosti:

376 Tamtéž, s. 370.

377 Tamtéž, s. 371.

378 Tamtéž.

Ne-formální estetické vlastnosti se z definice zakládají nejen na vlastnostech smyslového povrchu věcí, ale i na jiných vlastnostech, které věci mají. Konkrétně tvrdíme, že těmito jinými vlastnostmi jsou ty, které figurují v klasifikacích přírodních věd. A vzhledem k tomu, že tyto vlastnosti jsou explanačně silné, jinak by nebyly rozvíjeny přírodními vědami, docházíme k závěru, že vlastnictví ne-formální estetické kvality znamená totéž co vlastnictví explanačně silné kvality.³⁷⁹

Aby přesvědčivěji prokázali platnost svého závěru, autoři si sami kladou námitku, která zní velmi povědomě. Je vůbec oprávněné hovořit o oceňování ne-formálních estetických kvalit v té podobě, v jaké bylo představeno, jako o estetickém oceňování? Bohužel odpovědí není hlubší analýza pojmu estetická či estetického oceňování, ale velmi obtížně ospravedlnitelný manévr. Carlson s Parsonem, jak se ukazuje, uvažují o „oceňování jako takovém“ jako o jakémsi komplexním ocenění věci ze všech úhlů pohledu, přičemž ten estetický je pouze jedním z mnoha. Tudíž námitku, kterou si kladli, je nutné chápat takto: omezíme-li se pouze na estetické vlastnosti, bude i tehdy platit, že ne-formální estetické vlastnosti jsou nejvýznamnější? Nedochozí zde ke smíšení estetického oceňování s oceňováním jako takovým?, ptají se autoři.

Pokud významnost chápeme v tomto užším smyslu, pak není vůbec zřejmé, že by soudy o formálních estetických vlastnostech postrádaly významnost. Ve skutečnosti mohou formální estetické kvality být těmi nejzjevnějšími a dominantními estetickými vlastnostmi přírodních objektů a prostředí.³⁸⁰

379 Tamtéž.

380 Tamtéž.

O tom, co dělá estetickou vlastnost estetickou vlastností, se tedy opět nic nedozvídáme. Naopak, nové otázky spíše přibývají. Např. jak si představit vztah mezi různými způsoby oceňování? Je celkové ocenění jakýmsi součtem těch dílčích? Na to bohužel autoři odpověď nedávají.

Nicméně, namítají Carlson s Parsonsem, tomuto závěru je možné se bránit. Opírá se totiž podle nich o příliš zjednodušující představu estetického oceňování, která ukazuje estetické oceňování jako sérii estetických soudů, v nichž se vztahujeme k jednotlivým estetickým vlastnostem věci. Autoři ale upozorňují na podstatnou skutečnost, kterou tento model nezohledňuje, totiž že estetické vlastnosti se liší svým významem vzhledem k naší oceňující zkušenosti: „Odlišné estetické vlastnosti hrají odlišné role v oceňování: některé zaujímají ústřední postavení, formují způsob, jakým vnímáme a oceňujeme ostatní estetické vlastnosti, které hrají okrajovější roli.“³⁸¹ Navrhují tedy komplexnější model estetického oceňování, který tuto skutečnost zohlední. Estetické oceňování podle nich nemíří na sumu estetických vlastností, ale na celkový „estetický charakter“ objektu. A oceňování estetického charakteru podle nich spočívá v „zaměření se na ty estetické vlastnosti, které jsou nejcharakterističtější pro daný objekt coby takový objekt, jakým je, a přiznání jim ústřední úlohy v souzení.“³⁸²

Tento přesun zaměření oceňování z vlastností na celkový charakter ilustrují Carlson s Parsonsem dvěma příklady, z nichž jeden se týká historického oceňování a druhý etického. V tom prvním figuruje exponát z muzea, kabátec vojevůdce, který je proděravěný kulkou, jež jeho nositele zranila během jedné významné bitvy. Tento kabátec má mnohé historické vlastnosti: je dejme tomu dvě stě let starý, patřil významnému vojevůdci, byl poškozen kulkou v bitvě a také byl například exponátem

381 Tamtéž, s. 372.

382 Tamtéž.

muzea vystavovaným po mnoho let ve skleněné vitríně. Vzhledem k celkovému historickému charakteru kabátce jsou některé z jeho historických vlastností významnější (být proděravěný kulkou během významné bitvy) a jiné zase bezvýznamné (být exponátem muzea vystavovaným po mnoho let ve skleněné vitríně). Druhá analogie se týká charakteru člověka: jednotlivé projevy chování, dílčí charakterové vlastnosti také třídíme podle významu vzhledem k celkovému osobnostnímu profilu. I nejnápadnější morální vlastnosti, jako je hrubost a surovost, ustupují do pozadí, objevíme-li vlastnosti, o kterých budeme přesvědčeni, že ukazují na hlubší povahové dispozice člověka.

Carlson s Parsonsem tvrdí, že tyto dva příklady nám pomáhají odhalit princip, jímž se řídí výběr vlastností, které mají být v rámci souzení upřednostněny: „V obou případech se naše pozornost zaměřuje na ty vlastnosti, historické či morální, podle typu souzení, které jsou nejcharakterističtější pro ten objekt, který oceňujeme.“³⁸³ Ani v jednom případě se nezastavujeme pouze u konstatování, že člověk či věc má ty a ty morální či historické vlastnosti, ale pokračujeme dále v rozlišování vlastností na základě otázek, *proč* a *jak* došlo k tomu, že má právě tyto, a nikoli jiné. A zjišťujeme, že do popředí se dostávají ty vlastnosti, které jsou co nejúžeji spjaty s „fundamentální podstatou“ posuzovaného objektu.

V okamžiku, kdy vztáhnou tato pozorování na otázku estetického oceňování, dochází k tomu, že formální estetické kvality se opět stávají druhořadými:

Přestože formální estetické vlastnosti jsou často mezi těmi nejprominentnějšími a nejzjevnějšími estetickými vlastnostmi věcí, nezajišťuje jim to žádné výsadní postavení v estetickém oceňování.

383 Tamtéž.

Naopak, ústřední místo získávají ty estetické vlastnosti, které chápeme jako ty, které dokážou odhalit nejvíce z estetického charakteru věci.³⁸⁴

Vrátíme-li se k případu estetického oceňování dvou horských hřebenů, tak v tomto případě sice může platit, že harmonický tvarový vzorec souhry linií obou hřebenů je nejzjevnější estetickou vlastností, kterou tato scenérie disponuje, ale to nicméně neznamena, že by tato vlastnost dokázala odhalit něco zásadního z jejího estetického charakteru. Obdobně jako hrubost v případě morálního profilu člověka může být sice zjevná, ale nikoli skutečně podstatná. Ocenění estetického charakteru věci zkrátka spočívá v zaměření se na ty estetické vlastnosti, které jsou „nejhlouběji vetkány do podstaty objektu“, tvrdí Carlson s Parsonsem.³⁸⁵

Tímto způsobem autoři docházejí k obhájení kognitivisticky založeného pojetí estetického souzení a marginalizaci formálních estetických vlastností. Dalo by se říci, že pouze za pomoci jiných „rekvizit“ nabízejí shodný výsledek jako již ve vícero svých textech v minulosti, a nutno podotknout, že se jedná i v tomto případě o výsledek shodně neuspokojivý. Na místech, kde bychom očekávali a požadovali důvody, nalézáme pouze neospravedlněné, již známé proklamace: „Estetické oceňování objektu je estetické ve svém zaměření na estetické vlastnosti objektu, ale zároveň se jedná i o ocenění *tohoto objektu*.“³⁸⁶ Co však znamená oceňovat estetické vlastnosti a oceňovat objekt jako takový či jak rozumět požadavku kladenému na estetické oceňování „zohlednit ocenění objektu takového, jaký je sám o sobě“, nám autoři neprozrazují. Proto apel na zohlednění vědeckých informací v rámci estetického souzení zůstává pouze nepodloženou, neospravedlněnou výzvou. A nevyhnutelně jí

384 Tamtéž.

385 Tamtéž, s. 373.

386 Tamtéž.

zůstane do té doby, dokud nebude celá úvaha postavena na vysvětlení toho, v čem estetičnost jakéhokoli aktu oceňování spočívá. Nyní nedokážeme rozhodnout o estetické povaze oceňování ani v případě formálních vlastností, ani těch opírajících se o vědecké poznání.

Carlson s Parsonsem sice v samotném závěru článku o něco srozumitelněji naznačují motivaci své snahy polarizovat formální estetické vlastnosti vůči oceňování založenému na přírodovědeckém popisu posuzované věci (a udržet ve hře obojí) napojením své úvahy na debatu o hlubokém a povrchním oceňování přírody. Nicméně to stále nedokáže změnit nic na deficitu, kterým jejich vysvětlení trpí, neboť můžeme klást stále stejnou otázku, pouze v modifikované podobě: Proč vůbec považovat povrchní (na formální vlastnosti orientované), nebo naopak hluboké (z vědeckého poznání vycházející) oceňování přírodních objektů za oceňování estetické? Teprve poté, co by byla zodpovězena tato otázka, bychom se mohli ptát, zda lze rozlišovat více druhů estetického oceňování, a pokud ano, pak který z nich považovat za povrchní oceňování a který za hluboké.

Carlson a Parsons bohužel odmítají přijmout v plném rozsahu důsledky plynoucí z jejich kritiky pojmu nezainteresovanosti či formalismu. Byť z některých výroků nacházejících se především ve starších Carlsonových textech, o kterých byla řeč výše, je zřejmé, že Carlson správně interpretoval teorie nezainteresovanosti jako teorie systematizující naše porozumění tomu, co to je estetično, respektive v čem spočívá zvláštnost vztahu či postoje ke světu, který nazýváme estetickým, nikdy úkol plynoucí z demontáže těchto teorií, totiž nabídnout alternativní porozumění tomuto zvláštnímu vztahu, nepřijal a nezhodil se jej. Proto také nikdy nijak zásadně nezapochyboval nad volbou přírodovědeckých kategorií jako relevantních pro estetické souzení.

Další zajímavou vrstvou polemiky kontextualismu s formalismem jsou samozřejmě nejen problemická místa kontextualismu, jejichž původ jsme stopovali až k Waltonovu pojetí estetického souzení, ale i druhá strana sporu: formalismus. Na tuto opozici nelze hledět jinak než jako na dva příznaky téhož problému, kterým je zjednodušující představa o estetickém soudu. Jestliže kognitivisté uznávají vliv vědeckých či historických informací na estetický soud, ale nedokážou vysvětlit, proč by tomu tak mělo být, a estetický soud poté připomíná spíše soud poznávací (správné podřazení pod kategorii je podmínkou správného estetického posouzení) a zároveň uznávají existenci jakýchsi formálních vlastností, podezření nevyhnutelně dopadá i na formální vlastnosti (které, připomeňme si, charakterizují jako kompoziční či strukturní vlastnosti, například vyváženost, sjednocenost či harmonii; a formalismus má vyžadovat naprostou absenci vlivu pojmů na estetickou zkušenost).

Díky Carlsonově snaze využít Waltonovu teorii pro vysvětlení estetického oceňování přírody se zcela jasně ukazuje, jakým základním deficitem trpí i původní návrh, který byl určen pouze pro estetické soudy týkající se umění. Zjevná nesamozřejmost estetické relevance přírodovědeckého poznání a jeho pojmů staví do otázky i jakékoli jiné kategorie určující povahu posuzovaných objektů v rámci jiných oblastí estetické zkušenosti: Jsou kategorie umění, jak o nich hovoří Walton, esteticky relevantní? To není samo o sobě zřejmé. Je zapotřebí jejich ambici hrát zásadní roli v estetickém souzení nejprve obhájit. Ale to bychom, můžeme v úvaze pokračovat dále, museli lépe vědět, o čem se bavíme – jak přesně jsou tyto kategorie vymezeny. U Waltona (a v daleko zjevnější, ba ostentativně neskrývané podobě u Carlsona) je možné pozorovat, jak se otázka nesamozřejmosti estetické relevance zvolených kategorií a jejich uplatnění vzájemně podmiňují. Jak jsem se pokoušel ukázat již v dřívějším textu, jedná se o dvě strany téže mince: abychom mohli

uvažovat o povaze estetického souzení a případné roli pojmů (kategorií – prozatím blíže nespecifikovaných) v něm, musíme zároveň nevyhnutelně vycházet z určité představy o povaze estetického oceňování. Skutečnost, že ani Walton, ani Carlson žádnou takovou představu nenabízejí a neobhajují, je příčinou všech dalších problémů a nesrovnalostí v jejich teoriích.

2.3 Kontextualismus, kognitivismus, formalismus, nezainteresovanost a dědictví logického pozitivismu

Při představování Waltonových „Kategorií umění“ jsme uvedli, že tato teorie nebyla doposud nijak zásadně kritizována. Naopak, spíše by se dalo hovořit o jejím jednohlasném přijetí jako základní součásti argumentačního instrumentáře analytické estetiky. Domnívám se, že je tomu tak ze stejného důvodu, proč nebyly Waltonova a Sibleyho teze nikdy vážně konfrontovány jako dvě odpovědi na jedno a totéž zadání. Důvodem je, jsem přesvědčen, že pojem kategorie umění byl brán jako intuitivně srozumitelný a způsob, jakým s ním Walton nakládal, nebyl doposud podroben kritické analýze. Za kategorie umění byly zkrátka považovány etablované umělecko-historické kategorie, o kterých nás učí dějiny a teorie jednotlivých uměleckých druhů. V tomto duchu například David Davies, autor přehledového hesla „Kategorie umění“ v *Průvodci estetikou nakladatelství Routledge*, hned v úvodu své studie identifikuje jako „základní kategorie umění“, tedy ty, na které zcela přirozeně pomyslíme, když se nás někdo zeptá na elementární způsob rozlišování uměleckých děl, *média* umělecké tvorby.³⁸⁷ Byť se pokouší svoje porozumění tomuto pojmu dále

³⁸⁷ David Davies, „Categories of Art“, in Gaut a Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*, s. 225.

precizovat, otázku vzniku a vývoje kategorií či závislosti jejich identity na samotné estetické zkušenosti si neklade. Kategorie představují vždy východisko, nezpochybnitelný předpoklad.

Jak jsem se pokusil ukázat v předcházejících kapitolách, právě kritická analýza pojmu kategorie umění odhalila, že Walton by se měl vypořádat se stejným zadáním jako Sibley, tedy s otázkou normativity estetického soudu bez etablovaných norem. Nicméně zacházení s nereflektovaným pojmem kategorie umění mu umožnilo před skutečným problémem estetického souzení unikat.

Problematičnosti Waltonovy teorie chápané jako vysvětlení estetického soudu si můžeme ještě povšimnout například v souvislosti s jeho vysvětlením vlivu kontra-standardních vlastností díla. Vykazuje-li dílo v té kategorii, v níž jej vnímáme, přítomnost kontra-standardních vlastností, pak, tvrdí Walton, máme sklon tyto vlastnosti vnímat jako šokující, znepokojivé či překvapující (jako příklady uvádí porušení plochosti plátna vyčnívajícími trojrozměrnými objekty u maleb, pohyb v případě soch). Otázka je, zda máme uznat, že se v těchto případech jedná skutečně o reakci, která se jakkoli odlišuje od běžných projevů překvapení, když narazíme na něco neočekávaného. To jest nejedná se spíše o potvrzení podezření, které jsem vyslovil ve spojení s pojmem Gestaltu kategorie, totiž že si nemůžeme být jistí, zda jím Walton nemyslí pouhý zvyk. V takovém případě by se šok, znepokojení či překvapení v důsledku výskytu kontra-standardních vlastností nijak nelišily od všední situace, kdy se do cesty mým navyklym úkonům staví neočekávané překážky. Vše samozřejmě závisí na tom, jak budeme chápat kategorii. Pokud staticky, jako ji, obávám se, chápal Walton, když hovořil o mimoestetických definicích kategorií, pak tomu bude tak, jak jsem právě vylíčil. Pokud ale budeme chápat kategorie jako vždy jen dočasně stabilizované vztahy estetické příbuznosti a odlišnosti, pak by tomu bylo

jinak. V takovém případě by ale nebylo možné hovořit o mimoesteticky vymezených kontra-standardních kvalitách a nikdy bychom neměli jistotu, že výsledkem zkušenosti s jakkoli mimoesteticky definovaným dílem bude šok či znepokojení.

Jako všechny problematické aspekty této teorie i tento se zřetelněji projeví ve variaci, kterou nabízí vědečtí kognitivisté. Když Parsons dává příklad s masožravou rostlinou, kterou vnímáme v kategorii rostlin, vůči níž ovšem masožravé rostliny vykazují kontra-standardní vlastnost mít za součást těla orgán připomínající a pracující jako zvířecí čelisti, vyhodnocuje tuto situaci velmi přímočaře: tato skutečnost jednoznačně ústí v negativní estetický soud, masožravé rostliny se nám jeví jako ošklivé.³⁸⁸ Nejenže tento příklad působí velmi nepřesvědčivě, ale jeho mechaničnost zvyšuje podezření, že kontextualisté a kognitivisté chápali kategorie (ať již umění nebo přírody) jako jakési vkusové pravidlo: masožravá rostlina je podřazena pod pojem rostliny, ale vykazuje určité odchylky od standardu sdíleného většinou rostlin a identifikace této neshody má za následek estetický odsudek. Povšimněme si, že se nacházíme ve shodné situaci, do jaké nás uvedl Sibley svým pojetím atributivního použití výrazu „ošklivý“ (viz první kapitolu této části). V tomto případě šlo též pouze o vyhodnocení odchylky od normálního stavu určeného přírodovědeckým popisem.

Tato úvaha nás přenáší k poslednímu tématu této části, které propojuje jeho začátek a konec. V první části jsme sledovali, jak se Sibleymu v rámci úvah o kráse, ošklivosti a přírodní kráse rozpadl estetický soud do dvou různých variant. Nyní, obeznámeni s Waltonovým kontextualismem a Carlsonovým kognitivismem, bychom mohli říci, na soud kontextualistický a formalistický. Tvrdím, že se jedná o obecnější rys debaty o estetickém souzení, která odkazuje na Sibleyho „Estetické pojmy“. Tendence marginalizovat napětí v jádru estetického souzení, které Sibley odhalil, se

³⁸⁸ Parsons, „Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics“, s. 288.

ubírá právě těmito dvěma směry, které lze vystihnout opozicí mezi kontextualismem a formalismem (či teoriemi nezainteresovaného postoje). Nicméně, jak jsme si již povšimli výše, formalismus, o kterém hovoří kontextualisté a který si staví jako svého protivníka, nemůžeme přímo ztotožňovat s žádným historickým proudem, který býval tímto výrazem označován, tedy ani s formalismem ruským, ani se strukturalismem.

Abychom ještě jasněji nahlédli tuto vyhrocenou opozici obraťme pozornost ještě na jeden titul, který spolu Carlson s Parsonsem napsali. Jedná se o knihu z roku 2008 s názvem *Krása funkčnosti*. V této knize totiž nacházíme jednu z neotevřenějších polemik kognitivismu s teoriemi pracujícími s pojmem nezainteresovanosti.³⁸⁹

Carlson a Parsons v této knize zkoumají estetický potenciál výkonu funkce a jevení se způsobilým k výkonu funkce v jejich nejrozmanitějších podobách. Uvážíme-li dosavadní Carlsonův (a stejně tak Parsonsův) zájem o přírodní estetické jevy, ukáže se tento projekt jako přímé pokračování jejich dosavadního teoretického zaměření. Především se v obou případech jedná o zkoumání zaměřená zejména na oblasti mimouměleckého estetického (i když v případě oceňování funkčnosti s přesahem do umění), což s sebou zároveň přináší stále tentýž problém, k němuž se Carlson opakovaně vracel ve svých úvahách o přírodní kráse: jaký model estetického oceňování umění zvolit, aby jej bylo možné adaptovat i na předměty, které nebyly vytvořeny primárně pro estetickou zkušenost. Jakým typem poznání nahradit waltonovské kategorie umění, které mají mít původ v téže společenské instituci, v níž vznikla sama díla?

Carlson s Parsonsem shledávají jako přirozeného nepřítele jakéhokoli estetického zájmu o funkčnost věcí teorie nezainteresovanosti. Vzhledem k tomu, jak

389 Allen Carlson a Glenn Parson, *Functional Beauty* (Oxford: Clarendon Press 2008).

tito dva autoři nezainteresovanost chápou, je to zcela očekávatelný postoj. Pojetí estetického oceňování opírajícímu se o nezainteresovanost rozumí tak, že se „vyhýbá jakémukoli pojmovému určení předmětu oceňování“.³⁹⁰ To znamená, že nezainteresovanost ztotožňují s absencí jakéhokoli pojmového určení, s „nepojmovým postojem k předmětu estetického oceňování“.³⁹¹ Ve vzestupu tohoto pojetí estetického oceňování na konci osmnáctého století a jeho dominanci v estetické teorii až do poloviny století dvacátého pak vidí příčinu úpadku zájmu o mimoumělecké estetické (pojem funkce a účelu zcela mizí ze slovníku estetické teorie) a přesunu pozornosti výlučně na uměleckou oblast.

Jako představitele teorií pracujících s pojmem nezainteresovanosti si autoři zvolili Jeroma Stolnitze, který ve svých textech teorie estetického postoje obhajoval. Takový postoj podle něj, v Carlsonově a Parsonsově interpretaci, vyžaduje, abychom vydělili jak předmět, tak sebe z proudu dosavadní zkušenosti a vnímali jej jako izolovaný od všech ostatních věcí.³⁹² I když se omezíme jen na umělecká díla, ne všechna tomuto modelu vyhovují. Některá se mu poddávají snadněji, jiná obtížněji. Jistě jej ale podle Carlsona a Parsonse nelze považovat za zcela obecně platný. Právě naopak. A nejde jen o jednoznačné případy, jako jsou sociálně, nábožensky či politicky angažovaná umělecká díla, při jejichž oceňování se zohlednění jejich účelu, jejich zacílení přímo nabízí. Podle Carlsona a Parsonse nás vývoj umění ve dvacátém století, zejména vývoj výtvarného umění, přiměl odhalit nedostatečnost teorií nezainteresovanosti v celé šíři:

390 Tamtéž, s. 31.

391 Tamtéž, s. 32.

392 Tamtéž, s. 33-34. Viz např. Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction* (Boston, MA: Houghton Mifflin, 1960).

Dokonce i v případě takových uměleckých děl, která se v principu zdají být v souladu s nezainteresaným oceňováním v nejvyšší míře, jako jsou třeba nezobrazivé malby, stává se nedostatečnost této koncepce stále zjevnější, jak narůstá význam dějin a teorie umění při skutečném oceňování takových děl.³⁹³

To autoři tvrdí s odkazem na úvahy Arthura C. Danta a na jeho pojem světa umění.³⁹⁴

Jak vývoj umění ve dvacátém století akceleroval a radikalizoval se, bylo podle Carlsona a Parsonse stále zřejmější, že pojetí estetické zkušenosti založené na nezainteresaném postoji nedokáže obrovsky narůstající rozmanitost umělecké tradice obsáhnout. Namísto toho, aby teorie uznala historicky a kulturně relativní povahu umění a jeho oceňování, nabízela neudržitelně univerzalizující, strnulý pojem nezainteresanosti, který vývoj a kulturní relativnost umění nedokázal uchopit. Není se proto co divit, že v reakci na tento deficit se zvedá vícero kritických hlasů a v druhé polovině dvacátého století jsou teorie pracující s pojmem nezainteresaného postoje na ústupu a jsou nahrazovány kulturně, institucionálně orientovanými přístupy:

Kulturní teorie umění (...) zkrátka představují explicitní teoretické uznání dlouhotrvající faktické provázanosti umění se společenským a historickým kontextem, uznání skutečnosti, která byla tak dlouho potlačována důrazem, jaký estetická teorie kladla na nezainteresanost.³⁹⁵

393 Carlson, Parsons, *Functional Beauty*, s. 34.

394 K Dantovu pojmu světa umění viz poznámku č. 331.

395 Carlson, Parson, *Functional Beauty*, s. 35.

Mezi hlavní kritiky tohoto pojmu v tomto období řadí Carlson s Parsonem již jednou zmíněného George Dickieho, Arnolda Berleanta či Terryho Eagletona. Dickie se spolu s Dantem také stává předním představitelem onoho nového typu teorií estetického oceňování.³⁹⁶

Pro naše téma, které sleduje rozštěpení způsobů vyrovnávání se se Sibleyho úvahami o estetickém souzení do dvou shodně problematických proudů, je zajímavé, že Carlson a Parsons vedle přímých kritiků nezainteresovanosti hovoří ještě o jiné skupině významných autorů, jejichž dílo z druhé poloviny dvacátého století lze také interpretovat jako příznak úpadku tohoto druhdy dominantního pojmu. Nejedná se sice o jeho přímé kritiky, ale směřováním svých úvah jej pomohli vytěsnit na periferii. A mezi tyto autory řadí Carlson a Parsons nejenom Danta či Waltona, což by se dalo očekávat, ale právě i Franka Sibleyho:

Další autoři jednoduše nezainteresovanost ignorovali a ubírali se s estetickou teorií jinými směry. Například vlivná pojednání Franka Sibleyho o estetických pojmech (...) se vyhýbají tradičnímu důrazu na nezainteresovanost a namísto toho se zabývají logikou estetických pojmů a estetických soudů.³⁹⁷

Je pozoruhodné, že na tuto poznámku autoři navazují zmínkou o Dantovi, Waltonovi a Nelsonu Goodmanovi, o nichž tvrdí, že podobně jako Sibley

396 Přehled institucionálních teorií umění nabízí Stephen Davies v Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, London: Cornell University Press 1991); v českém prostředí vyšla přehledová antologie věnovaná debatě o definici pojmu umění v angloamerické estetice s názvem *Co je umění?*, viz Tomáš Kulka a Denis Ciporanov, eds. *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010).

397 Carlson, Parson, *Functional Beauty*, s. 32.

[p]řekročili úzké hranice nezainteresovaného oceňování tím, že každý svým vlastním způsobem argumentovali ve prospěch tvrzení, že estetické soudy, které vynášíme o uměleckých dílech, se nezakládají pouze na smyslových vjemech, ale jsou podmíněny i našimi znalostmi takových otázek, jako je původ díla, žánr a styl, a tudíž že správné ocenění zahrnuje takové znalosti.³⁹⁸

Tento postřeh, který klade Sibleyho do souvislosti s Waltonem z toho důvodu, že se mají oba stavět rezervovaně k pojmu nezainteresovanosti a překonávat jej tím, že odmítají zakládat estetické souzení na pouhé smyslové zkušenosti (tedy na absenci pojmového určení), a otevírat tak prostor pro vliv poznání (tedy pojmovosti) na estetické souzení, si skutečně zaslouhuje bližší pozornost. Naše prozatímní pozorování totiž svědčí spíše ve prospěch barvitějšího obrázku. Sibleyho původní zkoumání estetických pojmů jej dovedlo k tezi, která říká, že estetické souzení se nachází v napětí mezi nárokem na obecnou platnost a absencí prostředků, jak mu dostat. V dalším vývoji, jak jsme viděli, ale Sibley svoji původní pozici oslabuje, a to směrem ke kognitivismu, tedy směrem k Waltonovi. Tudíž ale nelze říci, že by svým zkoumáním logiky estetických pojmů a estetických soudů „ignoroval nezainteresovanost“, neboť ono napětí uvnitř estetického soudu, které popsal, se jiní autoři – ti, kteří hovořili přímo o zkušenosti, nikoli o způsobu užití jazyka, který se k této zkušenosti vztahujeme – pokoušeli vystihnout právě pojmem nezainteresovanosti. Připomeňme si Davida Novitze a Mary Mothersillovou, kteří spojují Sibleyho estetiku jednoznačně s Kantovou filozofií.

Carlson s Parsonsem tvrdí, že by všechny dílčí rozdíly mezi teoretiky nezainteresovaného postoje a zastánci kulturních vysvětlení estetického oceňování bylo možné shrnout pomocí rozdílu v tom, jaké role přiznávají poznání. Z toho, co

398 Tamtéž, s. 33.

bylo doposud o Carlsonově kognitivismu a jeho zkoumání estetické hodnoty funkčnosti řečeno, již lze odhadnout, že teorie nezainteresovanosti budou jakékoli poznání z estetické zkušenosti a oceňování vytěsňovat, kdežto kulturní vysvětlení se naopak budou pokoušet adekvátně jeho vliv vystihnout. Podle těchto autorů požadují ty první po divákovi, „aby uzávorkoval či nevěnoval pozornost pojmům a faktům, které se vztahují k předmětu oceňování, kdežto kulturní vysvětlení takový požadavek odmítají.“³⁹⁹ Proto lze o těch druhých hovořit jako o „kognitivně nasycených“ teoriích oceňování. Pro ně představuje poznání a porozumění předmětu, o který se zajímáme, základní součást správného ocenění.

Tak se otevírá cesta k teorii estetického oceňování funkčnosti či krásy funkčnosti a zároveň se tato problematika propojuje s environmentální estetikou: „Scéna je tak připravena pro to, aby se vědomí funkce mohlo stát součástí našich estetických prožitků a jistým způsobem je tvarovalo.“⁴⁰⁰ Další postup jejich úvahy již do značné míry kopíruje vzorec známý z předchozích textů. Kendall Walton nabídl jednu z nejlépe propracovaných a nejpřesvědčivějších verzí kulturního vysvětlení estetického oceňování umění; bohužel se nedomníval, že by tento model mohl být uplatněn mimo tuto instituci. Naším úkolem je, abychom dokázali, že se v tomto bodě mýlil – jako se to již dříve podařilo s přírodními objekty – a vypracovali analogickou variantu vhodnou pro estetické oceňování funkčnosti.

Pro naše téma nemá význam pokračovat dále ve sledování řešení problému estetického oceňování funkčnosti navrhovaného těmito autory. Podstatné je si povšimnout stále se vracejícího argumentačního vzorce: kontextualisté a kognitivisté odmítají nezainteresovaný postoj coby vhodný postoj k ocenění krásy jak umění, tak přírody, neboť redukuje, v jejich očích, estetickou zkušenost na pouhé potěšení

399 Tamtéž, s. 35.

400 Tamtéž, s. 36.

smyslů, tělesné rozptýlení vyřazující jakoukoli pojmovost; na druhou stranu ale sami nemají žádné kritérium estetické zkušenosti a ocitají se v nesnázích, když mají říci, co je vlastně jejich tématem – jaký druh oceňování. Role, jakou přidělují vědeckým kategoriím v oceňování přírody, neposkytuje v podstatě žádnou oporu k odlišení toho druhu oceňování, o kterém mluví, od vědeckého zájmu o ni.

V první kapitole jsme se věnovali článku Davida Novitze, který sice správně identifikoval afinity mezi Kantovou estetikou a Sibleyho projektem zkoumání estetických pojmů, jenomže Novitzova představa o tom, co oba spojuje, se zakládala na tomto deformovaném pojetí nezainteresovanosti.⁴⁰¹ Připomenu, že Novitz Sibleymu vyčítal, že z pole svého zájmu vytěsňuje estetické hodnocení a omezuje se na pouhý popis. Důvodem mělo být, že Sibley byl přesvědčen o přílišné subjektivitě estetického soudu (což mělo vyplývat z jeho představy o vedení kritického dialogu a jeho zacházení s pojmem vkus), ale rád by, jakožto dědic logického pozitivismu, udělal z estetiky seriózní disciplínu, a tak hovořil o jejím předmětu, estetickém souzení, jako o popisu, nikoli hodnocení. Sám Novitz se pak profiluje jako čistý kognitivist.

Z protilehlé strany, ovšem se stejným výsledkem, obviňuje Sibleyho z postulování neexistujících estetických vlastností a estetického smyslu, kterým je vnímáme, Joseph Margolis:

Když něčemu přiznáváme [estetické] kvality, máme pro to důvod. Děláme to proto, že věc oceňujeme zvláštním a osobním způsobem. V okamžiku, kdy tak učiníme, jsme vyzváni, abychom předložili své důvody. Ale pak všechny zajímavé důsledky, které z toho Sibley vyvozuje, mizí (...),

⁴⁰¹ David Novitz, „The Integrity of Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (1990): 9-20.

neboť estetický predikát užijeme nikoli na základě „vnímání svého druhu“, ale (...) na základě osobního vkusu a ocenění.⁴⁰²

Margolis tedy chápe estetický soud jako projev osobních preferencí a Sibleyho jako toho, kdo nechtěl vidět pravý stav věcí a snažil se z estetického souzení dělat něco více, než ve skutečnosti je – jakýsi druh poznání.

Jsem přesvědčen, že Novitz měl pravdu nejen v tom, že Sibleyho zkoumání estetických pojmů melo blízko ke Kantově antinomii vkusu, ale i v tom, že na analytickou estetiku má přetrvávající vliv dědictví logického pozitivismu. Pouze nelze souhlasit s tím, že by zrovna Sibleyho „Estetické pojmy“ byly projevem tohoto vlivu. Naopak, vyhrocená opozice dvou pohledů na estetický soud, která se v analytické estetice ustavila a kterou zde sledujeme a jejíž je sám Novitz jednoznačně součástí, je nejzřetelnějším dokladem tohoto vlivu. V souvislosti s Novitzovou kritikou jsme v první části citovali Alfreda Ayera, příslušníka první generace analytických filozofů, který tvrdil, že estetický soud je projevem pocitu bez normativního nároku. Jediné, co lze na estetické zkušenosti skutečně zkoumat, spadá do oboru psychologie a sociologie, které mohou popsat příčiny vzniku pocitu a tak nám sdělit jediná fakta, která se s estetickým soudem pojí. Vše ostatní je příliš subjektivní.

O vlivu empirismu první generace analytických filozofů na rodící se analytickou estetiku asi nejlépe svědčí texty shromážděné v programatické antologii *Estetika a jazyk* Williama R. Eltona z roku 1954.⁴⁰³ Většina článků má charakter výzvy k, řekněme, terénní práci v oblasti jazyka umělecké kritiky, a má velmi polemický tón namířený vůči idealistické estetice (nejčastěji je asi zmiňován Benedetto Croce).

⁴⁰² Joseph Margolis, „Sibley on Aesthetic Perception“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966): 155-158.

⁴⁰³ William R. Elton, *Aesthetics and Language* (New York: Philosophical Library, 1954).

Estetika, aby obhájila svůj status vědeckého oboru, se musí věnovat čistě deskriptivní práci: má mít charakter metadisciplíny spravující kritický diskurz, upozorňující na neudržitelná zobecnění a na vyprázdněné termíny. Estetik má být asistentem uměleckého kritika, který se občas dostane do nesnází kvůli logickému zádrhelu ve své pojmové výbavě a potřebuje pomoc od filozofa, který se v logických kličkách vyzná.⁴⁰⁴

Striktní rozdělení veškerého našeho užívání jazyka na poznávací soudy, kterými konstatujeme fakty o světě, a výroky, jež jsou projevem čistě soukromých pocitů a analyticky se vlastně neliší od povzdechů, lze, domnívám se, sledovat jako jednotící linii táhnoucí se celou debatou o estetickém souzení v analytické estetice, kterou v této práci sledujeme. Kontextualismus či kognitivismus, jak jsme viděli v této části práce, představuje nejen nejkřiklavější případ sklonu redukovat estetické souzení na poznávací výrok, ale zároveň velmi aktivně přispívá k vyhocování a upevňování popsané dichotomie svojí dezinterpretující kritikou pojmu nezainteresovanosti.

⁴⁰⁴ Takto vykresluje roli estetika např. Walter B. Gallie ve svém příspěvku, viz Walter B. Gallie, „The Function of Philosophical Aesthetics“, in tamtéž, 13-35.

Historik Snorri Sturluson, jenž toho ve svém spleťtém životě vykonal tolik, sestavil počátkem 13. století glosář tradičních figur islandské poezie, kde se například píše, že racek zášti, sokol krve, krvavá či rudá labuť jsou označení pro havrana, střecha velryb či prstenec ostrovů pro moře a domov zubů pro ústa. Když jsou vpleteny do veršů a jimi unášeny, vyvolávají (nebo vyvolávaly) tyto metafory příjemný údiv; později pocítíme, že neexistuje emoce, která by je ospravedlňovala, a pokládáme je za příliš hledané a zbytečné

Jorge Luis Borges

3. Povaha estetických soudů a teorie metafory

Musíme konstatovat, že naše zkoumání prozatím nedopřelo k uspokojivému závěru. Doposud nemáme po ruce odpovědi na otázky, které vyvstaly v rámci debaty navazující na Sibleyho analýzu estetického souzení. Za úspěch, kterého bylo prozatím dosaženo, by se dalo považovat zpřehlednění některých významných teorií a argumentů, o které se opíraly. Jak se díky tomu ukázalo, jejich neschopnost poskytnout přesvědčivou teorii estetického souzení spočívá především ve snaze vyhnout se základnímu vhledu, z něž Sibleyho teze vyrůstá, totiž že na jednu stranu při estetickém užití jazyka postrádáme jasné normy řídící jejich uplatnění v konkrétních případech, zároveň ovšem, na stranu druhou, nelze estetickým sporům upřít smysluplnost, neboť uznáváme, že každý estetický výrok si na rozdíl od zcela individuálních preferencí žádá ospravedlnění.⁴⁰⁵

Na druhou stranu ale lze v postupu naší úvahy zaznamenat jeden postupně rozvíjený motiv, jenž by mohl ukazovat směr k systematictějšímu rozvedení Sibleyho teze, které by nepopíralo napětí charakterizující estetické souzení, onen kognitivně iritující charakter estetické zkušenosti. Tímto motivem je zjištění, že i tehdy, když používáme čistě hodnotící estetické pojmy jako „krásný“ či „hezký“, jsme vždy dříve či později vystaveni nároku naše soudy obhájit. A v takovém okamžiku přichází na řadu percepční důkazy a strategie, které mohou podpořit jeho dosažení a které popsal Sibley. V této fázi, tvrdím, se nevyhneme použití Sibleym

405 Znovu se nám zde připomíná naše problematika, otázka estetického soudu, jako jedno ze základajících témat moderní tradice estetického myšlení. Esej „O standardu vkusu“ Davida Huma či *Kritika soudnosti* Immanuela Kanta představují dva nejnápadnější hybné momenty, které významně inspirovaly další vývoj této filozofické disciplíny. Jak jsme v předcházejících částech práce měli možnost sledovat, některé Sibleyho texty (zejména jeho rozsáhlá studie o estetických pojmech) nabízí svébytnou formulaci problému *antinomie vkusu*, řečeno Kantovými slovy, či *napětí mezi dvěma axiomy zdravého rozumu*, řečeno slovy Humeovými, totiž nárok estetických soudů na obecnou platnost, který se ale neopírá o žádnou etablovanou důkazní proceduru. Viz David Hume, „O normě vkusu“, *Aluze* 5 (2002): 82-91, původně vydáno roku 1757; Immanuel Kant, *Kritika soudnosti* (Praha: Odeon, 1975), původně vydáno roku 1790.

opakovaně zdůrazňovaných metafor, metaforického použití jazyka. A to nám může něco podstatného napovědět. Tento postřeh sám o sobě sice ještě žádné řešení otázky objektivity či normativity estetických soudů (stejně jako jejich popisnosti či naopak hodnotícího náboje) nepřináší, ale alespoň tím získáváme směr dalšího zkoumání. Můžeme nyní pracovat s návrhem, že by explanačně silná teorie metafory mohla zároveň poskytnout alespoň částečné porozumění ambivalentní povaze estetického souzení, které je pro něj příznačné.

3.1 Sibley o metafoře a percepčním důkazu

Shrňme si na úvod této závěrečné části pozorování, která nás dovedla k závěru, že metaforické užití jazyka hraje v estetickém souzení významnou roli.

Jak vyplynulo z debaty nad Sibleyho návrhem uvažovat o estetických pojmech a estetických soudech analogicky ke slovníku barev a výrokům o barevnosti věcí, základní opozice, která je pro estetické souzení určující, není opozicí mezi pojmy či užitími jazyka řízenými pravidly v podobě podmínek, které by bylo možné zachytit v definici, ale protikladem mezi obecností či pravidelností na jedné straně a jedinečností či, mírněji řečeno, nemožností dosáhnout obecnosti na straně druhé. Sibleyho výchozí intuice spočívala v pozorování, že výroky o sekundárních kvalitách jsou považovány za objektivně platné, přestože jejich platnost plně spočívá na percepčním důkazu (tj. soudíme přímo na základě zkušenosti a neexistuje jiný způsob určení platnosti výroku, než je shoda mluvčích opírající se o smyslový vněm). Že tomu tak skutečně je, se mu podařilo přesvědčivě doložit.

Bohužel, analogie mezi nimi a estetickými vlastnostmi se ukázala jako neplodná. Pouze odhalila, že v případě estetických pojmů a soudů nám chybí

stabilní, etablovaná praxe odlišování platných výroků od neplatných, která stojí v pozadí právě třeba našeho užívání výrazů označujících barvy. Podaří-li se jazykovému společenství ustavit takovou praxi, ta plní roli korektivu chování, který pomáhá posilovat zvyk a vede k internalizaci jistého percepčního sklonu. Ve spojení s estetickou zkušeností se žádná taková praxe, která by se alespoň přibližovala k jednoznačnosti a vlivu té spojené s barvami, neustavila. Což ukazuje jedině na rozdíl v zaměření jednoho a druhého typu zkušenosti. Sám Sibley během svých úvah o barvách opakovaně zmiňoval vliv praktické využitelnosti rozlišování barev na upevňování této praxe.⁴⁰⁶ Estetická zkušenost zjevně sleduje zcela jiný cíl a určují ji jiná očekávání, než jak je tomu v případě praxe rozlišování barev. Ovšem vzhledem k primárně deskriptivně zaměřenému přístupu, který Sibley k otázce estetického použití jazyka zaujal a který odpovídá programu „logické geografie pojmů“ přirozeného jazyka vyhlášeného jeho učitelem Gilbertem Rylem, se Sibley nikdy tímto způsobem netázal. Patrně také z toho důvodu se nechal svést neplodnou analogií mezi užíváním slovníku barev a estetickými pojmy, které spojuje pouze velmi slabá vazba percepčního důkazu.⁴⁰⁷

Z kritického přezkoumání Sibleyho snahy obhájit estetické soudy jako příbuzné se soudy o sekundárních vlastnostech jsme tedy vytěžili přepsání základní opozice, která určuje povahu estetického užití jazyka a kterou se Sibley snažil v „Estetických pojmech“ uchopit. Viděli jsme, že pokud chceme vystihnout povahu estetického užití jazyka, je do značné míry zavádějící hovořit o rozdílu mezi pojmy řízenými podmínkami a těmi, které na žádné dílčí podmínky převoditelné nejsou.

406 Když Sibley uvažoval o různých variantách překážek, které by mohly komplikovat ustavení a užívání slovníku barev, a o možnosti, že by se jeho etablování mohlo opírat pouze o malou skupinu mluvčích, navrhol, že bychom namísto myšlenkových experimentů mohli také sáhnout k jazykové praxi vázané na smysly chuti a čichu, neboť tam je situace oproti barvám složitější právě kvůli absenci *praktické využitelnosti* jemnějších rozlišení. Viz Sibley, „Colors“, s. 68.

407 Viz např. Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London, New York: Routledge, 2009), s. lix; původně vydáno roku 1949; nebo jeho programatický článek Gilbert Ryle, „Ordinary Language“, *The Philosophical Review* 62 (1953): 167-186.

Výrazy pojící se se smyslovým vnímáním jsou v tomto ohledu primitivní, nelze je navázat na žádné základnější vlastnosti a jejich rozpoznání. Proto se jako výstižnější, jak jsme již poznamenali, jeví opozice mezi obecností či pravidelností na jedné straně a jedinečností či nemožností dosáhnout obecnosti na straně druhé. Metaforické užití jazyka, jak ještě v této části práce uvidíme, by se tudíž mohlo pro využití v estetických debatách jevit jako vhodný kandidát.

Obraťme nyní ještě pozornost na rozdíl, který Sibley spatřoval mezi estetickými soudy a verdikty.⁴⁰⁸ Tomuto rozlišení jsme také věnovali prostor v první části práce. Sibley odmítal, že jeho tématem jsou čistě hodnotící výroky. Spíše, podle svých slov, kdyby si měl vybrat, zda estetické pojmy označí za hodnotící či popisné, přiklonil by se k popisnosti.⁴⁰⁹ Podívejme se tedy pod tímto zorným úhlem na příklady, které ve svých textech sám dává k dispozici.

Ze Sibleyho příkladů se jako asi nejméně hodnotově zatížené jeví následující termíny: „sjednocený“ (*unified*), „vyvážený“ (*balanced*), „scelený“ (*integrated*), „bez života“ (*lifeless*), „klidný“ (*serene*), „zádumčivý“ (*somber*), „dynamický“ (*dynamic*), „silný“ (*powerful*) či „živý“ (*vivid*); dále pak formulace: „navozuje napětí“ (*sets up a tension*), „nese pocit“ (*conveys a sense of*) nebo „drží dílo pohromadě“ (*holds it together*). Nejvíce hodnotové jsou pak termíny, které mají ze Sibleyho hlediska primárně estetické užití: „krásný“ (*beautiful*), „působivý“ (*graceful*), „lahodný“ (*delicate, dainty*), „hezký“ (*handsome*), „sličný“ (*comely*), „elegantní“ (*elegant*).⁴¹⁰ Nelze si nepovšimnout, že nejpopisnější z uvedených estetických termínů jsou buď přímo metafory, nebo estetické pojmy se zjevným odkazem k dřívějšímu

408 Zejména Frank Sibley, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“. *The Philosophical Review* 72 (1963): 79-83 a Frank Sibley, „Aesthetic and Nonaesthetic“, in *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, eds. John Benson, Betty Redfern a Jeremy Cox (Oxford: Clarendon Press, 2001), 33-51.

409 Sibley, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, s. 80.

410 V tomto výčtu vycházím ze příkladů uvedených v textech „Aesthetic Concepts“, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“ a také z „Aesthetic and Nonaesthetic“.

procesu jejich metaforického přenosu z oblasti mimoestetického užití jazyka. Naopak čistě hodnotové termíny jsou zde holými „praise words“, pojmy které analyticky neobsahují nic více než určitý typ nekonkrétní chvály či ocenění. Ukazuje se, že nejdeskriptivnější estetické pojmy jsou ty nejmetaforičtější. S tím jak ubývá metaforičnosti výrazů, ubývá i propozičního obsahu sdělení, které tvoří; estetické pojmy se pak stávají spíše struskou či prázdnou slupkou dříve živého estetického termínu.

„Ten, kdo doporučuje morální ctnosti, nedělá více, než je obsaženo ve výrazech samých,“ říká David Hume v eseji „O standardu vkusu“ a pokračuje: „Hodnota předávaných pravdivých obecných zásad v etice je vskutku velmi malá.“ Dále zmiňuje termíny jako „dobročinnost“, „ctnost“ či „neřest“, přičemž první dva vyjadřují v podstatě pouze chválu, zatímco ten třetí jen odsudek, hanu.⁴¹¹ Ten, kdo doporučuje nějaký objekt, protože je krásný, neříká rovněž nic víc, než co je obsaženo ve výrazu samém. Pokud chce dodat artikulaci svého soudu nějaké sdělení, a tedy více popisnosti, bude nucen používat více či méně metaforické estetické pojmy, tj. využít k tomuto účelu pojmy až dosud mimoestetické. Jako deskriptivní estetické pojmy jsou pak výroky opírající se o metaforické užití jazyka v souladu se Sibleyho hlavní tezí, která hovoří o nemožnosti jednou provždy stanovit pravidla pro estetické souzení, tedy o nemožnosti formulovat kritéria správnosti estetického užití jazyka. Užívání metafor se ze své podstaty inovativního užívání jazyka vymyká jakékoli reglementaci.

Sibley si tedy analogicky tomu, o čem uvažoval v citované pasáži David Hume, jasně uvědomoval, že soudy evaluativní (Sibleyho verdikty) jsou soudy estetickými v poněkud jiném smyslu, než jsou estetickými soudy ty popisné. Verdikty jsou totiž

411 David Hume, „O normě vkusu“, s. 83.

soudy odvozené od soudů esteticky popisných. Jsou pouhým vyjádřením obecného doporučení bez konkrétního obsahu. Jsou to klasické obecné pojmy, jež lze opakovaně aplikovat a které mají doslovný význam. Označujeme jimi situace, v nichž jsme konfrontováni s vysokou mírou estetické kvality, o které ovšem prozatím ještě nejsme s to nic říci. Každopádně užitím výrazu „krásný“ ještě nic specifického nevyjadřujeme, pouze jakoby fixujeme, kategorizujeme určitou situaci, a to jako situaci, v níž jsme byli konfrontováni s vysokou estetickou hodnotou.⁴¹² Pro konkrétnější popis bude zapotřebí sáhnout k jinému způsobu vyjadřování, které bude obsahovat pojmové zdroje k větší popisnosti.

Na závěr této kapitoly se ještě krátce vraťme k sedmi strategiím, kterými kritik může dosáhnout percepčního důkazu.⁴¹³ Připomeňme si, že percepčním důkazem Sibley míní potvrzení mého soudu ostatními na základě jejich vlastního prožitku, který se mohu pokoušet ovlivnit. A Sibley identifikuje sedm způsobů, jak se toho mohu pokoušet dosáhnout. První tři tvoří funkční celek. Nejdříve Sibley zmiňuje možnost upozorňovat diváky či posluchače na jednotlivé mimoestetické vlastnosti díla. Jako druhou strategii uvádí možnost přímo zmínit to, co chceme, aby ostatní viděli či slyšeli, tedy uvedeme přímo estetický popis (Sibleyho příklad: „Povšimni si, jak je ta kresba nervní a jemná“). A za třetí, propojujeme první dva typy poznámek (Sibleyho příklad: „Povšimli jste si této a tamté linie a těch teček jasné barvy tady a támhle ... nedodávají tomu dílu živost a energii?“).⁴¹⁴ Pokud jde tedy o tyto první tři strategie, zdá se, že hlavní váha funkčnosti tohoto postupu spočívá na schopnosti přijít s účinným estetickým popisem, který má v příkladu, který

412 Pro ilustraci si připomeňme Wittgensteinův postřeh o uplatnění výrazu „krásný“ v estetickém souzení, o kterém jsme se zmínili již při expozici Sibleyho „Estetických pojmů“ v první části práce: „Je pozoruhodné, že když ve skutečném životě pronášíme estetické soudy, taková estetická adjektiva jako ‚krásný‘, ‚pěkný‘ apod. nehrají v podstatě vůbec žádnou roli.“ Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967), s. 6.

413 Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 18-19.

414 Tamtéž.

Sibley nabízí, metaforickou povahu. Účinnost první strategie není nijak podložena. Pokud jsem skutečně něco přehlédl nebo přeslechl, pak mi jistě pomůže, pokud mne na to někdo upozorní. Nicméně nejedná se o nic, co by bylo specifické pro estetické souzení. Když se přehlédnu při počítání návštěvníků večírku, také se nedoberu správného výsledku. Takové přehlédnutí získává na estetické významnosti teprve až ve spojení s estetickým popisem.

Čtvrtou strategií je již přímo uvádění metafor a přirovnání. Pátá strategie spočívá ve využití srovnání, kontrastních komparací a aluzí. I zde je oprávněné uvažovat o metaforickém přenosu, ať již přirovnávám jeden obraz k druhému či náladu obrazu k náladě večerní krajiny (parafrázuji Sibleyho vlastní příklady). V šesté strategii doporučuje Sibley opakování již řečeného anebo variace na totéž. Sibley přímo říká: „Když někomu uniká vířící kvalita a nepomáhá jedna metafora či přídomek, můžeme zkusit přijít s novou, související; hovořit o divokém pohybu, o kroucení a svíjení, zamotávání a zmítání, jako kdybychom se pokoušeli, když jsme minuli cíl přímou střelou, zasáhnout jej celou salvou skoro synonymních výrazů.“⁴¹⁵ I zde je přítomnost metafor v kritické debatě více než zřejmá.

A nakonec doporučení využít mimo našeho verbálního projevu i zbytek expresivních prostředků, které máme k dispozici: tón hlasu, dikci, výraz, pohled, gesto, pohyb těla. „Vhodné gesto nám může umožnit spatřit násilí malby či povahu melodické linky,“ říká Sibley. Zde se již obrazné – čili figurativní – vyjádření hlásí „o slovo“ ve zcela očištěné podobě. Máme použít nikoli již jazyka, ale přímo vlastního těla a sami se stát zobrazením či vyjádřením toho, co chceme, aby ostatní spatřili či zaslechli.

415 Tamtéž, s. 19.

Na základě tohoto přehledu je, domnívám se, oprávněné tvrdit, že metafory hrají při dosahování percepčního důkazu zásadní roli. Mnohé ze Sibleyho příkladů a samotná představa percepčního důkazu a toho, jak jej dosáhnout, se velmi podobají koncepci expresivního zpodobňování, o které hovořil Virgil C. Aldrich, jemuž bude věnována jedna z následujících kapitol. Aldrich již přímo hovoří o způsobu užití jazyka, s nímž se lze v debatách o uměleckých dílech setkat, jako o evokativním užití, tedy takovém, které má navozovat obrazy. Nicméně vzhledem k tomu, že předmětem našeho zájmu není umělecké dílo coby fyzická věc, ale estetický objekt, jak se Aldrich vyjadřuje, nemůže se jednat o prostý, doslovný popis.⁴¹⁶

Tvrdím tedy, že je nevyhnutelné, máme-li začít hledat odpovědi na dříve identifikované otázky, od sebe odlišit případy verdiktů a estetických výroků popisných, které, jak se stále zřetelněji ukazuje, mají velmi úzkou vazbu k metaforickému užití jazyka. V následujících kapitolách se tedy zaměříme na teorie metafory ze Sibleyho vlastní filozofické tradice a budeme sledovat, zda by některá z nich nedokázala poskytnout odpovědi na otázky, k nimž nás dovedly první dvě části této práce.

3.2 Role metafory v estetickém souzení

Podívejme se nyní na několik významných příspěvků k teorii metafory v rámci angloamerické literární vědy a analytické filozofie jazyka ve dvacátém století. Základní sdílená východiska této linie na sebe navazujících autorů, začínající Ivorem Armstrongem Richardsem ve třicátých letech a pokračující přes Maxe

⁴¹⁶ Pro detailnější výklad viz kapitolu 3.2.2 této práce „Expresivní zpodobňování a zakoušení aspektu“.

Blacka, Monroe C. Beardsleyho, Nelsona Goodmana, Paula Henleho, Marcuse B. Hestera až, dejme tomu, k Donaldu Davidsonovi, bývají někdy označována jako sémantické pojetí metafory.⁴¹⁷ Tento výraz má vyzdvihnout rozdíl mezi uznáním významotvorné role metafory v jazyce v teoriích těchto autorů a tzv. „rétorickým“ pojetím, které metaforu chápe jako pouhou jazykovou ozdobu běžného doslovného výroku. Cílem tohoto výkladu bude předvést přínos teorie, která se jeví jako nejvhodnější pro porozumění role metafory v estetickém souzení, jejímž autorem je Marcus B. Hester.

3.2.1 Interakční teorie metafory

V debatě o teorii metafory v rámci analytické filozofie jazyka zaujímá výsadní postavení americký filozof Max Black a jeho studie s jednoduchým názvem „Metafora“ z roku 1954.⁴¹⁸ Black přenesl na půdu filozofie jazyka inspiraci z literární teorie, konkrétně od Ivora Armstronga Richardse, který ve svých přednáškách s názvem *Filozofie rétoriky* z roku 1936 přichází s novým pojetím klasické disciplíny, které se má zakládat na teorii významu a jejím cílem má od této chvíle být podpora schopnosti výstižně se vyjadřovat a předcházet nedorozuměním v jazykové komunikaci.⁴¹⁹

Zásadní spojitost mezi tématem metafory a Richardsovým projektem nové rétoriky postavené na filozofii jazyka spočívá v tom, že Richards se domnívá, že základním principem života a vývoje jazyka je právě metafora (proto jí také věnuje dvě ze šesti přednášek *Filozofie rétoriky*). K tomuto přesvědčení jej dovádí jím

417 Viz Paul Ricoeur, „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“, *Critical Inquiry* 5 (1978):143-159.

418 Max Black, „Metaphor“, in *Models and Metaphors* (Ithaca: Cornell University Press, 1962), 25-47; původně publikováno roku 1954.

419 Ivor A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford University Press, 1965).

vypracovaná teorie významu, kterou inspiroval výzkum vzniku podmíněných reflexů (Richards se odvolává na Pavlovovy experimenty) a kterou by tudíž bylo možné označit za „fyziologickou“.⁴²⁰ Tato teorie říká, že významem slova jsou součásti, aspekty minulých situací, které doprovázely vznik podmíněného reflexu a které nejsou v okamžiku vyslovení slova přímo přítomné, pouze se nám vybaví či zareagujeme tak, jako kdyby se opakovala situace v celé své komplexnosti. Význam slova tedy pracuje na shodném principu jako „význam“ zvuku zvonku, který slýchávali Pavlovovy psi.

Z těchto předpokladů Richards vyvozuje, že význam každého slova mimo kontext věty je otevřený, neboť aspektů situací, za nichž se upevňoval náš zvyk, je velké množství (Richards místo situace používá termín „kontext“, o němž říká, že se jedná o „celý trs událostí, které se opakovaně vyskytují společně“).⁴²¹ Pouze kombinace slov ve větě umožní, aby se sdělení stalo konkrétním, protože významy jednotlivých slov navzájem eliminují své – pro danou příležitost – nežádoucí konotace. A konotací se míní ty aspekty kontextu, které sice slovo má moc díky podmíněnému reflexu vyvolat, ale nelze je kombinovat s ostatními slovy ve větě v jeden celek (anebo před nimi dostanou přednost jiné části kontextu, které dokážou navázat přímější, obvyklejší vztahy s kontexty ostatních slov ve větě). A jako metafory, jednoduše řečeno, označujeme podle Richardse takové kombinace jazykových výrazů, jež jsou nestandardní a není na první pohled zřejmé, jaké části svých kontextů si navzájem eliminují. Taková spojení proto zůstávají velmi otevřená a nepoddávají se žádné přímočaré interpretaci. A

420 Tamtéž, s. 15. Richards o základním principu své teorie dále říká: „Přechod, předání [zvyku, sklonu organismu reagovat jistým způsobem od jedné situace ke druhé] zůstává stále nevysvětleno. Tato ‚otázka schopnosti se učit‘ sahá pravděpodobně tak hluboko jako příroda sama. Můžeme odhadovat, pokud chceme, že nějaký druh zbytkového následku se uchytí z dřívějších výskytů, kdy jej vyvolala skutečná příčina, a ty později spolupracují se znakem při vyvolání reakce.“ Tamtéž, s. 34-35.

421 Tamtéž, s. 34.

pochopitelně platí, že mezi slovními spojeními, která bychom označili za metafory, jsou rozdíly ve stupni otevřenosti.

Nyní je tedy zřejmé, kde má původ Richardsovo přesvědčení, že základním principem jazyka je metafora: v jeho pojetí se v doslovných užitích jazyka uplatňuje stejný mechanismus jako v těch nejnevázanějších surrealistických metaforách, které vznikaly spojením slov náhodně vybraných ze slovníku.⁴²² Proto Richards jednoznačně odmítá představu, že by metafora byla pouhou ozdobou jazyka, tedy beze zbytku parafrázovatelným výrokiem, který jen odějeme do zajímavě znějícího zvukového hávu. Richards v tomto duchu hovoří o své teorii metafory jako o *teorii napětí (tension theory)*.

Max Black se u Richardse inspiroval právě jeho představou napětí mezi významovými konotacemi dvou slov (či slovních spojení) coby základního principu metafory. Sám vypracovává teorii metafory, kterou nazývá *interakční (interaction view of metaphor)*, a staví ji do protikladu k tak zvaným teoriím *substitučním*. Substituční teorie metafory je pouze speciálním případem obecnějšího přístupu k jazykovým figurám, který se snaží ukázat každou figuru jako doslovné vyjádření zakódované na základě jednoznačně daného principu. Úkolem teorie jednotlivých figur jazyka je odhalit tento princip, který spojuje figuru a její doslovnou parafrázi. Jestliže v případě ironie je tímto principem opak (mluvčí chtěl vyjádřit přesný opak toho, co ve skutečnosti vyslovil) a u hyperboly zase zveličením významu, v případě metafory je pak tímto principem podobnost.⁴²³

422 Je nutné ale podotknout, že Richards nesměšlel o těchto surrealistických experimentech nijak vysoko. Na jejich adresu ve svých přednáškách poznamenává: „Čím vzdálenější věci spojíme, tím větší napětí samozřejmě vznikne. V případě luku poskytují napětí jeho ramena, jsou zdrojem energie střely, ale nesmíme zaměňovat sílu luku za kvalitu střelby či sílu napětí za dobrou mušku.“ Tamtéž, s. 130.

423 Black, „Metaphor“, s. 35.

Black oponuje tomuto přístupu argumentem, že pokud by tomu tak skutečně bylo a metafory by se daly nahradit svými doslovnými ekvivalenty na základě vyhodnocení míry podobnosti mezi metaforickým subjektem a predikátem, pak bychom museli předpokládat, že každá metafora odkazuje na vztah podobnosti, který existoval a byl znám již před jejím vytvořením a jenž by byl jednoznačně kvantifikovatelný. Pak metafora „Richard je lev“ by předpokládala, že interpret bude vědět (a patrně to bude možné i dokázat), že Richard má v jistém ohledu (patrně svojí statečností) ze všech stvoření neblíže právě ke lvu. Black tvrdí, že pokud by tomu tak skutečně bylo (nehledě na vágnost pojmu podobnosti), metafory by naprosto ztratily svoji účinnost a smysl: „Potřebujeme metafory právě v takových případech, kdy ještě nemůže být vůbec řeč o jakékoli přesnosti či vědecké platnosti daného tvrzení. (...) V některých případech by bylo daleko výstižnější říci, že metafory podobnost vytváří, nikoli, že zachycují nějaký předem existující vztah podobnosti.“⁴²⁴ Substituční pojetí metafory, říká Black, se tedy možná hodí na naprosto banální případy slovních spojení balancujících na hranici ustálené fráze, které lze skutečně více méně nahradit parafrází, ale na živé metafory nikoli.

Black ve své interakční teorii přejímá z Richardsova přístupu k metafoře především myšlenku otevřenosti a procesualnosti interpretace: o významu metafory nelze uvažovat jako o zprávě, která byla zašifrována do na první pohled nesrozumitelného vyjádření a již lze zase zpět dešifrovat pomocí příslušného kódu. Takový pohled by odpovídal substituční teorii. Význam skutečné metafory musíme do značné míry *tvorit*. Black si tento proces představuje následujícím způsobem. Vzhledem k tomu, že metafora se nepodřizuje běžné interpretaci,

424 Tamtéž, s. 37.

musíme zohlednit co nejširší pole významů pojících se s doslovným použitím výrazů spojených v metafoře. Black hovoří o systémech stereotypních znalostí vážících se na tyto výrazy. Jinými slovy, nezbyvá nám nic jiného než zohlednit jak jádro významu slova, tak významy méně frekventované, perifernější, konotace. Při interpretaci metafory se pak snažíme její primární subjekt (to, k čemu odkazuje doslovně) nahlížet subjektem druhotným (výraz metafory, který neodkazuje doslovně), jako kdyby se jednalo o filtr či prizma. Svoji vzorovou metaforu, „Člověk je vlk“, komentuje Black následujícím způsobem: „Jakékoli lidské rysy, o nichž lze bez nepřiměřeného násilí hovořit ve ‚vlčím jazyce‘, vystoupí do popředí a ty, o kterých to neplatí, ustoupí do pozadí. Metafora člověka jako vlka některé detaily potlačí, jiné zdůrazní – ve zkratce, přeorganizuje naše pojetí člověka.“⁴²⁵ Jiným příkladem může být popis válečného střetu slovníkem šachové hry. Řekněme, že taktické aspekty události vystoupí do popředí, naopak lidské utrpení bude upozaděno. Jazyk šachové hry filtruje a transformuje. Black ke svému popisu ještě připojuje poznámku, že si nelze představovat, že by měl celý proces pouze jednostranný efekt a proměňoval pouze naše pojetí primárního subjektu. Touto konfrontací budou poznamenány oba výrazy: „Postavím-li člověka do zvláštního světla tím, že jej nazvu vlkem, pak nesmíme zapomenout, že zase vlk bude působit díky této metafoře lidštěji, než by tomu bylo jinak.“⁴²⁶

Black si sám vůči vlastní argumentaci klade na závěr své úvahy námitku, která svědčí o tom, že si uvědomoval daň, kterou musí zaplatit za přijetí metafory coby skutečně kreativního užití jazyka. Upozorňuje, že jeho vysvětlení vlastně pouze rozložilo původní metaforu na velké množství dílčích či pomocných metafor. Jestliže totiž budeme chtít člověku přiznat vlčí krvelačnost a vlku zase záludnost

425 Tamtéž, s. 41.

426 Tamtéž, s. 44.

(což je pouze lidská vlastnost, nikoli zvířecí), tak se zkrátka nejedná o žádná doslovná tvrzení, ale opět o metafory.

Tentýž problém se projevil také ve formulaci, kterou Black zvolil, když tvrdil, že ty rysy primárního subjektu, o nichž bude možné „bez *nepřiměřeného* násilí“ hovořit slovníkem doprovodného subjektu, vystoupí do popředí. Ovšem tato formulace naznačuje, že neexistuje *žádné jasné kritérium*, tedy *žádné jasné pravidlo*, které by odlišilo ty rysy, jež budou marginalizovány, od těch, které se stanou dominantními. Skutečnost, že nemáme jasnou představu o tom, jak určit míru ještě přiměřeného násilí a proč vůbec by mělo jakékoli násilí přicházet ke slovu, svědčí o tom, že jsme se z hranic metaforického zacházení s jazykem nijak nevymanili. Řečeno co nejpříměji: dokud neredukujeme významy metaforického subjektu na významy metaforického predikátu tak, že bude zřejmé, že jsou vzájemně zaměnitelné (že mají stejnou identitu), stále ještě zůstáváme „v zajetí metafory“.

Otázka tedy zní, jestli nám Blackova teorie skutečně dokázala princip metaforického přenosu objasnit, či nikoli. Problémem není, že by něco z toho, co Black říká, neplatilo. Otázka spíše stojí tak, zda se mu nepodařilo skutečné jádro problému metafory „pouze“ lokalizovat, aniž by ovšem jeho interakční teorie poskytla hlubší porozumění tomu, k čemu při její interpretaci dochází.

K velmi obdobnému pojetí metafory dospěl také Monroe C. Beardsley, který říká, že střet doslovných významů slov spojených v metafoře nás nutí obrátit pozornost k různým úrovním konotací, od těch běžnějších až k těm, které se objevují velmi sporadicky a nejsou pro daný výraz typické.⁴²⁷ A stejně jako Black ani Beardsley se nedostává dále než na hranice, řekněme, vnějšího popisu

⁴²⁷ Monroe C. Beardsley, „The Metaphorical Twist“, *Philosophy and Phenomenological Research* 22 (1962): 293-307.

způsobu, jakým postupujeme při interpretaci metafor: při střetu s metaforou si nevystačíme se základním okruhem použití daných slov, musíme propátrat i okrajové případy. Ale objevíme-li na periférii shodu, jakou bude mít povahu? Bude se jednat o korespondenci mezi dvěma doslovně chápanými charakteristikami? Tak tomu bude stěžít, jak vyplývá již z Blackova jednoduchého příkladu: lidskou záľudnost vlku doslovně připsat nechceme. Takže se bude jednat o dílčí metaforu. Přesun pozornosti z jádra významu ke konotacím znamená pouze přesun od úplné nesrozumitelnosti (metafora nám nejdříve způsobí sémantický šok, který nás motivuje k dalšímu hledání vysvětlení) k další rovině metafor.

Beardsleyho úvaha o metafoře je ovšem zajímavá ne tak kvůli nabízenému vysvětlení metaforického principu, které v podstatě jen jinými slovy opakuje to, co již řekl Black, jako kvůli její kritické části. Beardsley se totiž vymezuje vůči teoriím, které na jednu stranu nelze jednoduše považovat za tradiční substituční teorie metafor, ale na druhou stranu jejich autoři zase nechtějí zbavit podobnost jakékoli role v metafoře a potlačit tak kvazi-smyslovou povahu zkušenosti s ní. Beardsley pro tento typ teorií razí označení teorie metafor coby *srovnání objektů* (*object comparison theory*). Jak již bylo řečeno, pro teorie tohoto typu je charakteristické zdůrazňování role představivosti při interpretaci metafor. Při snaze porozumět metafoře se obracíme na představy, které slova metafor vyvolávají. Beardsley na vybraných příkladech interpretací, které na podporu této teorie vypracovali její proponenti, ukazuje, že nás toto pojetí nutí k nadinterpretaci. Musíme si, podle Beardsleyho, lakonicky řečeno, příliš vymýšlet.

Hlavním cílem jeho útoku se stal Paul Henle, který vypracoval vlastní verzi tohoto typu teorie, jejíž princip se opírá o souhru dvou druhů znaků.⁴²⁸ Samotná

⁴²⁸ Paul Henle, „Metaphor“, in *Language, Thought, and Culture*, ed. Paul Henle (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1959), 173-195.

jazyková formulace je komplexním arbitrárním znakem nebo (řečeno Peirceovou terminologií, kterou Henle užívá) symbolem. Tomu musíme na základě naší jazykové kompetence nejdříve porozumět, abychom se v druhém kroku mohli propracovat k druhému znaku, který již ovšem nemá symbolickou povahu, ale jedná se o ikon. Ikon, znak, který s označovanou věcí pojí vztah vizuální či strukturní podobnosti, si ale musí čtenář či posluchač vybudovat sám na základě porozumění metafoře coby symbolu. Teprve na základě v představivosti vytvořeného ikonu můžeme začít hledat možný smysl metaforického sdělení.

Beardsleymu se musí přiznat, že příklady interpretací, které si z Henleho textu vybral, nepůsobí příliš přesvědčivě a jeho kritika je oprávněná. Henle například interpretuje následující verš z Keatsovy básně „K naději“ („To Hope“): „nenávistné myšlenky zahalily moji duši ve smutek“ („hateful thoughts enwrap my soul in gloom“).⁴²⁹ Komentuje jej těmito slovy:

Plášť či přikrývka jsou vhodnější než kabát, protože na smutku neobjevíme žádnou obdobu rukávů. Z podobných důvodů by dobře nefungovalo, kdyby nenávistné myšlenky duši polapily (*entrapped*), byť by metrum zůstalo zachováno. Ať už si dokážeme představit pasti seberozmanitější, všechny jsou ostré a s tvrdými hranami, což by zcela zničilo korespondenci se smutkem.⁴³⁰

Beardsley tuto interpretaci zesměšňuje se slovy, že pokud by existovalo kritérium, které by rozhodlo, zda smutek duše spíše zahaluje, nebo lapá, autor by o něm jistě věděl. Takto se musíme spokojit s tím, že vybral slovo, jaké vybral; můžeme sice klidně spekulovat o důvodech, jaké jej k tomu vedly, ale ty podle

⁴²⁹ John Keats, „To Hope“, in ed. William T. Arnold, *The Poetical Works of John Keats* (London: Kegan Paul, Trench, 1884), s. 24-25.

⁴³⁰ Tamtéž, s. 180.

Beardsleyho vždy budou vzhledem k interpretaci jeho díla irelevantní. Stejně tak mu přijde směšné rozlišovat mezi pláští, pokrývkami a kabáty, když se v básni nezmiňuje ani jedno z toho. Henle se zde podle Beardsleyho upisuje tak zvané „doktríně vhodnosti“, která interpreta nutí posuzovat, zda je podobnost mezi významy slov metafory dostatečně velká. Proto Henle cítil potřebu rozhodnout, zda je vhodnější pro zahalování duše plášť, či kabát.

S Beardsleyho výtkami, jak jsem již uvedl, lze v tomto případě souhlasit a správný je i jeho postřeh, že doktrína vhodnosti Henleho posouvá až příliš směrem k substitučním teoriím, které, jak ukázal Black, představují ve zkoumání metafory slepou uličku. Nicméně jak omezení Beardsleyho vlastní teorie, která jsme identifikovali, tak jeho příkrý odsudek úvah o roli představivosti v interpretaci metafory, které nám demonstrovala jeho kritika Henleho, jsou výmluvné a ukazují stejným směrem.

Pokud setrváme pouze na rovině aktuálně platných pravidel jazyka a zároveň se budeme pokoušet vysvětlit jazykový fenomén, který vyrůstá z porušení těchto pravidel, pak se nemůžeme nikdy dočkat jiného výsledku než přenášení stále stejného střetu, stále stejné nesouměřitelnosti dvou nekompatibilních výrazů na rovinu partikulárnějších střetů (pouze rozložíme významy slov metafory na dílčí konotace, které ale stejně nebude možné korelovat v doslovném smyslu s významem druhého slova). Odvržením pojmu podobnosti sémantické teorie metafory jak něco získávají, tak ztrácí. Na jednu stranu získávají možnost tvrdit, že metafora je kreativní proces, při němž vzniká nový význam, a nikoli pouze ozdoba doslovného výroku, jehož význam je dán předem a nijak se neliší od významů jiných doslovných výroků (je pouze zašifrován). Na druhou stranu zase nedokáží vysvětlit, proč ani v metafoře není vše možné a jak vlastně onen kreativní proces

přesně probíhá. Richards si sice stěžoval na metafory surrealistů, které vznikají zcela neřízeně, ale v čem přesně spočívá ono míření lukem při střelbě (k níž tvorbu metafor přirovnává), které je stejně tak důležité jako síla, jakou napínáme tětívu, vysvětlit nedokázal.⁴³¹

Spolu s podobností se těmto teoretikům vlastně ztratil ze zřetele i prožitkový aspekt metaforického procesu, který se naopak ve své koncepci snažil zachovat Beardsleym kritizovaný Henle. Jeho důraz na roli ikonu v interpretaci metafory vnesl zpátky do debaty prožitek. Myšlenka ikonického znaku v jádru metafory, tedy jakéhosi kvazi-smyslového obrazu, který nám má odhalit souvislost mezi slovy spojenými ve výroku, jenž podle platných jazykových norem nedává smysl, ukazuje spojitost podobnosti a prožitkovosti.

„Zdá se, jako kdyby historie doktríny, o niž se opírá interakční teorie, popírala možnost odloučit podobnost od substituční teorie a spojit ji s tou interakční. Pokud vím, jediný důležitý autor, který se o něco takového pokusil, byl Paul Henle, jehož vliv v anglojazyčných kruzích byl značný, byť se nevyrovnal vlivu I. A. Richardse,“ říká na adresu Henleho a jeho teorie metafory jeden z nejvýznamnějších francouzských filozofů dvacátého století Paul Ricoeur, který se tématu metafory dlouho systematicky věnoval a je autorem jednoho ze základních děl na toto téma.⁴³² Blackovi a Beardsleymu naopak vytýká, že se prvku podobnosti či

431 Je nutné ale upozornit, že se tato výtka jednoznačněji dotýká Blacka a Beardsleyho. Richards není v tomto ohledu ve svých tvrzeních dostatečně jednoznačný. Na jednu stranu říká, že mysl je spojovací orgán a že dokáže spojit jakékoli dvě věci nekonečně mnoha způsoby. Vzápětí ale prohlásí, že kontext básně dodá dostatečně jasná omezení, aby interpret správně pospojoval to, co má být pospojováno. Viz Richards, s. 125-126.

432 Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, přeložil Robert Czerny, Kathleen McLaughlin a John Costello (London a New York: Routledge, 1977), s. 222. Není bez zajímavosti si povšimnout překladu názvu Ricoeurovy knihy do angličtiny. Původní název zněl *Živá metafora (La métaphore vive)*, zatímco anglický *Pravidlo metafory*. Tento posun nás přenáší přímo do středu problému, kterou před nás metafory staví: metafory nelze spoutat pravidly, nemůže existovat žádný slovník metafor, jako paradoxní se jeví představa návodu na tvorbu metafor. Přesto ale metafory nejsou od běžného užívání jazyka odpoutány.

analogie zbavili příliš zbrkle a z metafory jim zbyl pouze nesmyslný výrok, který nás nutí k hledání vysvětlení bez jakéhokoli vodítka

S Monroem Beardsleym dochází k definitivnímu odstranění podobnosti. Vše je vylíčeno tak, jako kdyby logická absurdita dokázala ve vysvětlení mechanismu metafory nahradit analogii. Je to logická absurdita, která nás žene k opuštění roviny primárních významů a nutí nás hledat v síti konotací takovou, která by měla dokázat spojení subjektu s predikátem vdechnout smysl.⁴³³

Napětí, kontradikce a interakce sice vystihují moment střetu s metaforickým výrokem, ale vlastně pouze vynášejí problém, který před nás metafora staví a který si žádá porozumění, na povrch.

Ricoeur si Henleho příspěvku cení tak vysoko především právě proto, že se mu podařilo znovu nastolit otázku podobnosti, aniž by jeho teorie upadla do stejných problémů jako teorie substituční, jež předpokládá jasně daný vztah mezi tím, co metafora posluchači říká, a tím, co by si z ní měl odnést. Henle totiž netvrdí, jak je již z předchozího patrně zřejmé, že by metafora přinášela obraz v plném slova smyslu, respektive konfrontovala všechny posluchače či čtenáře se stejným obrazem. Médiem metafory je jazyk, intersubjektivní systém norem, systém arbitrárních znaků. Tuto základní skutečnost neztrácí Henle ze zřetele, když říká, že „pokud metafora obsahuje prvek ikoničnosti, je stejně tak zřejmé, že ikon není přímo předváděn, ale pouze popsán“.⁴³⁴ Metafora nepřináší žádný konkrétní obraz, ale je spíše sadou pokynů k vytvoření ikonu: „Lze říci, že nám není dán ikon, ale popis, co by takovým ikonem mohlo být. (...) můžeme tvrdit, že to, co je nám předloženo, je formule na vytvoření ikonu.“⁴³⁵

433 Tamtéž, s. 226.

434 Henle, „Metaphor“, s. 177.

435 Tamtéž, s. 178.

Specifičnost metafory coby jazykového návodu na vytvoření ikonu v představitosti, který nelze redukovat na žádný obraz, neboť jazyková složka je zde prominentní, dokládá Henle na následujících dvou příkladech: jednak opět na verši z Keatsovy básně, o němž byla zmínka výše, a dále na metafoře z díla Virginie Woolfové: „Ochotný drozd skákal přes trávník; spirála z růžové gumy se mu kroutila v zobáku“ („An obliging thrush hopped across the lawn; a coil of pinkish rubber twisted in its beak.“).⁴³⁶ Henle ukazuje, jak bychom přibližně mohli Woolfové metaforu číst jako formuli na vytvoření ikonu: „Vezměte jakoukoli spirálu růžové gumy takové velikosti, aby ji mohl nést drozd v zobáku, a získáte ikon toho, co mám na mysli.“⁴³⁷ A rozdíl mezi takovýmto případem a situací, kdy jsme konfrontováni se skutečným obrazem, spočívá právě v pojmovém charakteru jazyka, který umožňuje rozmístit akcenty způsobem, kterého nelze při tvorbě skutečného obrazu dosáhnout. V tom spočívá specifičnost a výhoda metafory. Kdyby nám byl ukázán skutečný drozd se spirálou růžové gumy v zobáku, pravděpodobně bychom si ani nevšimli, že se jedná o gumu, a zcela samozřejmě bychom předpokládali, že v zobáku nese červa: „Gumovitost červa by zcela unikla naší pozornosti,“ říká Henle.⁴³⁸

Když si vezmeme druhý příklad, tam by sice k takové záměně dojít nemohlo, ale zase může hrozit, že si zamýšlené charakteristiky nevšimneme už vůbec. Kdybychom namísto metafory o nenávisných myšlenkách, které halí duši ve smutek, viděli přímo člověka zahaleného v plášti coby výjev, ikon předvádějící povahu smutku, pak by se pro nás pravděpodobně staly význačnými mnohé z nahodilých rysů vzhledu celé postavy a na zamýšlený vztah mezi ní a smutnou náladou bychom vůbec nepřipadli. „Tak dvojitý symbolismus metafory umožňuje

436 Virginia Woolf, *Between the Acts* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1941), s. 9.

437 Henle, „Metaphor“, s. 178.

438 Tamtéž.

upoutat pozornost k těm aspektům ikonu, které by mohly uniknout pozornosti, kdyby byl předváděn přímo samotný ikon,“ konstatuje Henle.⁴³⁹

Ricoeur v souvislosti s Henleho zkoumáním spojení pojmovosti a představivosti v metafoře uvažuje o možnosti chápat tuto teorii jako nový způsob uchopení Kantova učení o schematismu, v němž se schématem rozumí, řekněme, návod, podle něž produktivní představivost vytváří obrazy věcí, syntetizuje počitkový materiál dodaný smysly. Jeden z Kantových příkladů rozlišení mezi schématem a obrazem je rozdíl mezi obrazem čísla pět, kterým je řada pěti bodů (...) a schématem čísla vůbec, kterým je metoda vytvoření takového obrazu pro jakékoli číslo. Je to představa metody, nikoli obrazu samotného, říká Kant.⁴⁴⁰ A Ricoeur svoji myšlenku o práci produktivní představivosti v metafoře rozvíjí následujícím způsobem:

Jediným způsobem, jak přistoupit k problému představivosti z perspektivy sémantické teorie, to jest na rovině jazyka, znamená vyjít od produktivní představivosti v kantovském smyslu slova a držet stranou reproduktivní představivost či obrazivost tak dlouho, jak to jen bude možné.⁴⁴¹

Je nicméně nezbytné si uvědomit, že rehabilitace ikonického momentu zůstává u Henleho spíše pouze v podobě návrhu, který by si zasloužil další rozvedení. Nabízí se samozřejmě námitka, že teorii už ani nikam dále rozvádět nelze, neboť

439 Tamtéž.

440 „Základem našich čistých smyslových pojmů ve skutečnosti nejsou obrazy předmětů, nýbrž schémata. Pojmu trojúhelníku vůbec by nikdy nebyl adekvátní žádný jeho obraz. Nedosahoval by totiž obecnosti pojmu, díky níž tento pojem platí pro všechny trojúhelníky (...) Tento schematismus našeho rozvažování, pokud jde o jevy a jejich formu, je uměním skrytým v hlubinách lidské duše, jehož pravých postupů se na přírodě stěží kdy dohadáme a postavíme si je před oči nezakryté. Můžeme říci jen tolik: *obraz* je produktem empirické mohutnosti produktivní obrazotvornosti, zatímco *schéma* smyslových pojmů (jakožto obrazců v prostoru) je produktem a jakoby monogramem čisté obrazotvornosti a priori.“ Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu* (Praha: OIKOYMENH, 2001), s. 132-133; nauka o schematismu čistých rozvažovacích pojmů A137/B176-A147/B187, s. 130-136. Toto téma se stane ještě aktuálnější a zřetelnější na konci této kapitoly.

441 Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, s. 235.

bychom již překročili hranici mezi sémantickým zkoumáním a psychologií. A taková námitka vychází z obavy před zohledňováním nahodilých, individuálních rozdílů mezi jednotlivými čtenáři či posluchači, které neodpovídají žádné intersubjektivní normě a v jejichž případě tudíž nemá význam se o jakoukoli teorii pokoušet. Konkrétní povaha představ, které ve čtenáři slova metafory vyvolají, budou samozřejmě nevyhnutelně výsledkem minulé individuální zkušenosti a rozsah jejich rozmanitosti tomu bude pochopitelně odpovídat. Nicméně pokud bychom uvažovali tímto striktně dualistickým způsobem, nutilo by nás to ztotožnit veškeré doslovné užití jazyka s ryzím automatismem založeným na jazykových normách, což by mělo pochopitelně za následek, že bychom nikdy nedokázali vysvětlit průběžný a permanentní vývoj jazykového systému. Zkrátka, jestliže se teoretici metafory shodnou, že metafora není pouhou jazykovou ozdobou, ale hybnou silou proměny jazyka, a uznávají tudíž, že princip, o nějž se opírá, je v jazyce v různé míře intenzity všudypřítomný (doslovné užití bychom mohli vymezit tak, že se jedná o takové užití, kdy je metaforický princip v nejvyšší míře potlačen a vládne zvyk, automatismus), pak nelze sémantiku v principu zcela zbavit kontaktu se zkušeností, s prožitkem, které jsou vždy individuální. Metafora je právě tím tématem, jehož zkoumání znamená ohledávání této hranice, hranice mezi sémantikou a psychologií, mezi verbálním a non-verbálním. „Tudíž strach z psychologismu by neměl bránit pátrání, v transcendentálním duchu kantovského kriticismu, po bodu, v němž se psychologické otázky prolínají se sémantikou – toho bodu v jazyce, kde význam a smyslovost docházejí společné artikulace,“ říká Ricoeur.⁴⁴²

442 Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, s. 246-247.

A právě v hlubším rozpracování motivu „metaforické schematizace“, jak bychom mohli říci spolu s Ricoeurem, lze hledat směr k teorii metafory, která by dokázala integrovat všechny dílčí aspekty estetického soudu, které jsme vysledovali v „sibleyovské“ debatě. Takovým směrem se vydal americký filozof Marcus B. Hester, jehož teorii hodnotí Ricoeur jako jednu z nejpronikavějších a sám se jí ve svých názorech inspiruje.

3.2.2 Expresivní zpodobňování a zakoušení aspektu

Než přistoupíme k představení samotné Hesterovy teorie, bude za účelem jejího srozumitelnějšího výkladu vhodné se zmínit o autorovi, který mu vnukl základní myšlenku, o níž se jeho koncepce opírá. Byl jím americký filozof Virgil C. Aldrich, kterého jeho původně čistě epistemologická zkoumání nakonec dovedla až k estetickým tématům.

Hlavním předmětem jeho zájmu, k němuž se od počátku své filozofické dráhy opakovaně vracel, byl právě vztah mezi vědeckým poznáním a běžnou zkušeností. Toto téma na sebe postupem času stále výrazněji bralo podobu zkoumání dvou způsobů užití jazyka: toho, kterým sdělujeme fakta, a toho, jímž hovoříme o své zkušenosti způsobem, který nedostojí vědeckým standardům, ale adresátům našeho sdělení dokáže přece jen o světě něco sdělit. Jedná se totiž o užití, které apeluje na jejich představivost a dokáže u nich vyvolat představy vycházející z mé zkušenosti. Z toho směru nakonec Aldrichovo zkoumání dospívá k otázce vztahu mezi jazykem, tedy pojmovostí, a smyslovostí, konkrétně vizuální zkušeností, s obrazy, ale i s představami. Je proto celkem pochopitelné, že v okamžiku, kdy byla v roce 1952 vydána Wittgensteinova *Filosofická zkoumání*,

jejichž jedenáctý oddíl je věnován otázce vztahu jazyka, pojmů, interpretace a vizuální zkušenosti, je Aldrich připraven tuto inspiraci velmi rychle vytěžit.⁴⁴³

V roce 1948 publikuje Aldrich článek s názvem „Jazyk, zkušenost a obrazový význam“, ve kterém tvrdí, že omezovat funkci jazyka pouze na vyjadřování faktů je těžko obhajitelné.⁴⁴⁴ V silně wittgensteinovském duchu říká, že jazyk má mnoho různých funkcí, na nichž se v běžném životě s úplnou samozřejmostí podílí i ti nejpřísnější vědci, kteří se v rámci svých oborů poddávají speciálním pravidlům určujícím postup vytváření vědeckého poznání.⁴⁴⁵ A každý vědec bez obav přizná, že tato pravidla si vynucují velmi umělé pozorovací podmínky, že zkušenost, kterou tak navozují, je velmi omezená a výsledné poznatky, obsah sdělení tvrdících fakty, jsou výsledkem ještě dalších technik abstrakce vzdalujících poznatek od konkrétní zkušenosti. „[Vědec] je připraven připustit nebo dokonce potvrdit, že člověk může být naladěn na realitu uměleckým užitím jazyka anebo jednoduše takovým užitím jazyka, které dokáže svět odhalovat a oživovat, aniž by se jednalo o poznatek v pravém slova smyslu,“ říká Aldrich.⁴⁴⁶ A zabývá se

443 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 245-291. Je zajímavé, jak málo pozornosti se Aldrichovi v rámci analytické filozofie, tedy jeho vlastní filozofické tradice, dostalo. Uvážíme-li, že byl jedním z prvních, kdo využil Wittgensteinovu filozofii v estetice, dalo by se očekávat, že se jeho dílo setká s živější recepcí. Nicméně již na konci osmdesátých let, kdy wittgensteinovský badatel Richard Eldridge píše článek o tématech a vyhlídkách „wittgensteinovské estetiky“ a nabízí v něm ohlédnutí za dosavadním vlivem Wittgensteinových myšlenek na analytickou estetiku, necituje Aldriche ani jednou a onu wittgensteinovskou estetiku spojuje výlučně jen s takzvanou antiesencialistickou pozicí v rámci debaty o definici pojmu umění. Jedno pravděpodobné vysvětlení úpadku zájmu o Aldriche bychom mohli připsat tomu, že sám o své filozofii opakovaně hovořil jako o fenomenologii. Viz Richard Eldridge, „Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1987): 251-261. K antiesencialismu viz první oddíl antologie Tomáše Kulky a Denise Ciporanova *Co je umění: Tomáš Kulka a Denis Ciporanov eds., Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010).

444 Virgil C. Aldrich, „Language, Experience, and Pitorial Meaning“, *The Journal of Philosophy* 45 (1948): 85-95.

445 Připomínají se zde Wittgensteinův pojem řečové hry a kritika univerzalizujícího přístupu filozofů k jazyku přisuzující jazyku pouze označující funkci v první části *Filosofických zkoumání*. Viz např. známý Wittgensteinův přírůbek jazyka ke skřínce s nářadím: „Představ si, že by někdo řekl: ‚Všechny nástroje slouží k tomu, aby se něco změnilo. Tak kladivo mění polohu hřebíku, pilka tvar prkna, atd.‘ – A co mění metr, hrnek na kliš, hřebíky? – ‚Naše vědění o délce nějaké věci, teplotu klišu a pevnost bedny.‘ – Získalo by se něco tímto připodobněním výrazu?“ Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 18.

446 Virgil C. Aldrich, „Language, Experience, and Pitorial Meaning“, s. 86.

takovými užitími jazyka, která dokážou vyvolat obrazy a zachytit emocionální kvalitu situace. Jedná se o výroky, u nichž si těžko vystačíme pouze s pravdivostní hodnotou, protože mnohdy ty nejúčinnější a nejevokativnější z nich nejsou, chápány doslovně, ani pravdivé:

Tyto výroky vůbec nemáme od toho, aby byly interpretovány s ohledem na svoji referenční funkci, kdy bychom je mohli vyhodnotit pouze jako pravdivé či nepravdivé. Disponují úplně jinou dimenzí významu, kterou budu nazývat „evokativní“. Vyvolávají strukturovaný, komplexní obraz, jehož části drží pohromadě v jeden celek převládající nálada či emocionální kvalita (...). Vyjádření jako celek neodkazuje k obrazu, který vykresluje spolu s jeho emocionálním zabarvením. *Evokuje jej.*⁴⁴⁷

Je zajímavé si povšimnout, že Aldrich se velmi přibližuje Henleho poznámce o výhodě metaforou navozeného ikonu, která spočívá v možnosti pomocí vybraných slov jasně vytyčit ty charakteristiky ikonu, které mají hrát dominantní roli. Upozorňuje, že mnohdy je účinnější než být konfrontován přímo s obrazem zachycujícím situaci, kterou mi někdo chce přiblížit, využít právě evokativního jazyka: „Skutečné fakty ve svém běžném uspořádání jsou obvykle skrumáží kvalit, z nichž některé by mohly zastříť to, co na vás chci nechat zapůsobit.“⁴⁴⁸ Aldrich nakonec v této úvaze základní rozdělení na kognitivní a evokativní užití jazyka rozvádí dalším rozlišením tří poddruhů evokativního užití, a to na evokující obrazy, evokující emoce a motivační.

V roce 1954, tedy již po vydání *Filosofických zkoumání*, ještě publikuje text s názvem „Jednoduše a doslovně dané ve zkušenosti“, kde se již v podstatě na dosah přibližuje k Wittgensteinovu pojmu *vidění jako (Sehen als)*, aniž by na něj

447 Tamtéž, s. 87.

448 Tamtéž, s. 86.

ovšem odkazoval a používal jeho terminologii.⁴⁴⁹ Aldrich se zde opět zabývá otázkou rozdílu mezi vědeckým či z vědeckého poznání odvozeným způsobem popisu skutečnosti (*doslovně dané* ve zkušenosti) a popisem vycházejícím z běžné, předteoretické, požadavky vědeckého poznání neomezované zkušenosti (*jednoduše dané* ve zkušenosti). Ukazuje, že „doslovná“ zkušenost, tedy ta přizpůsobená požadavkům na získání vědeckého poznatku, je pouze jednou z modifikací, které na sebe může brát zkušenost předteoretická. Můžeme si ovšem představit i další způsoby strukturování předteoretické zkušenosti, například poetický či náboženský.

Pro nás je podstatné si povšimnout, jak Aldrich ilustruje rozdíl mezi základní, jednoduchou zkušeností a jejími různě upravenými variantami a jak líčí přechod z jedné úrovně na druhou. Uspořádávání základních počitků do smysluplné zkušenosti přirovnává k Rorschachovu testu: předteoretická zkušenost se pak od všech řízených variant liší jednoduše v tom, nakolik je nekontrolovaná, ovlivněná individuálními preferencemi, sklony a zvyky:

Ve své nekontrolované fázi je představování „viděním“ souboru prvků základního obrazce jako toho či onoho druhu věci – někdo vidí konfiguraci barev a tvarů jako netopýra, druhý jako starce – přičemž jednotlivé odpovědi budou ovlivněny „subjektivními“ zájmy a situací, v níž se bude jedinec

449 Virgil C. Aldrich, „The Simply and the Literally Given in Experience“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13 (1954): 262-264.

Wittgenstein používá spojení „vidět jako“ průběžně v celém jedenáctém oddílu *Filosofických zkoumání*, ale jako samostatné spojení, jako příznak momentu, kdy spatřím vyvstávající aspekt, který jsem doposud neviděl, jej používá na straně 197 původního vydání, viz Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, ed. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1953); v českém vydání pak na s. 250. Tento pojem bude průběžně představen v dalším postupu výkladu a bude mu věnována pozornost průběžně po celý zbytek této kapitoly. V analytické estetice jsou s tímto pojmem (v anglickém překladu „seeing-as“) spojena dvě významná díla pokoušející se jej využít (v obdobném duchu, jaký uvidíme u Aldricha) pro vysvětlení estetické zkušenosti s uměleckými díly. Jedná se o knihu *Umění a jeho objekty* Richarda Wollheima a *Umění a představivost* Rogera Scrutona, viz Richard Wollheim, *Art nad Its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980) a Roger Scruton, *Art and Imagination* (South Bend: St. Augustine Press, 1998). Obzvláště odkaz Wollheimovy knihy je dodnes živý, což dokládá nedávno vydaná antologie studií vycházejících z jeho inspirace: Gary Kemp a Gabrielle M. Mars, *Wollheim, Wittgenstein, and Pictorial Representation: Seeing-as and Seeing-in* (Abingdon, New York: Routledge, 2016).

aktuálně nacházet. (...) Člověk si nesmí jen představovat, ale vnímat soubor komponent výchozího obrazce pod kontrolou (ať již vědomou či nikoli), která tento obrazec prezentuje jako datum poetické či náboženské vize.⁴⁵⁰

Již z tohoto stručného přiblížení je zjevné, že se Aldrich svým vlastním způsobem propracovával směrem, který sledoval Wittgenstein ve svých úvahách o vnímání aspektu ve *Filosofických zkoumáních*. A opět v souvislosti s naším tématem, metaforou, stojí za upozornění, že Aldrich, když hovoří o poetické zkušenosti, kterou zachycují literární díla, jejichž četba dokáže takovou zkušenost zase navodit čtenářům, má na mysli řízený akt představivosti. To je motiv naznačený u Henleho, jak jsme viděli, který dojde plného rozvinutí u Hestera.

Jestliže, jak již bylo řečeno, není vliv Wittgensteinových *Filosofických zkoumáních* v tomto článku ještě vykazatelný, již v následujícím roce publikuje Aldrich článek s názvem „Představy jako věci a věci jako představy“, který se jako jeho první již o poznámky z Wittgensteinovy posmrtně vydané knihy významně opírá.⁴⁵¹ Aldrich zde uvažuje nad pokusem, kdy budu v různých stavech bdělosti a z různé vzdálenosti pozorovat skvrnu na stropě místnosti a budu podávat svědectví o své vizuální zkušenosti formou verbálních popisů. Moje pozorování začne v polobdělém stavu, kdy budu skvrnu pozorovat z větší vzdálenosti, a bude pokračovat přes stále pozornější zkoumání ze stále bližší vzdálenosti, až vyvrcholí užitím zvětšovacího skla. Poté budu opět od pozorovaného objektu ustupovat, až celý experiment skončí ve stejném stavu, v jakém začal.

Otázka, kterou si Aldrich klade, zní, v jakém okamžiku této série na sebe plynule navazujících sdělení o mé vizuální zkušenosti přichází ke slovu potřeba zapojit jiné kritérium, než je jen věrohodnost mých vlastních zpráv, aby byla

450 Tamtéž, s. 263-264.

451 Virgil C. Aldrich, „Images as Things and Things as Imaged“, *Mind* 64 (1955): 261-263.

ověřena jeho pravdivost. Pro mne jakožto pozorovatele, autora zpráv o mé bezprostřední vizuální zkušenosti jsou všechna sdělení stejně „správná“, vím, že jsem nelhal a pravdivě se snažil vylíčit, co vidím. Otázkou tedy je, kde na sebe moje pozorování a sdělování toho, co vidím, bere povahu jazykové hry na pojmenovávání a popisování reálně existujících předmětů. A tato otázka získává na zajímavosti právě v souvislosti s tím postřehem, že z pozice pozorovatele nedokážu od sebe nijak odlišit jednotlivé fáze celého procesu čistě na základě vlastní zkušenosti: „Já si ovšem během samotného výkonu podávání popisů nebyl vědom, kdy jsem začal užívat svá vyjádření tímto odlišným způsobem.“⁴⁵²

Tím, co Aldriche zajímá především, není však ani tak stanovení tohoto bodu. Souhlasí s Wittgensteinovou poznámkou, že pro jasné a přehledné pochopení způsobů užívání našich slov je nutné „nacházení a vynalézání mezičlánků“, tedy spojnic mezi jednotlivými pojmy a jejich použitími.⁴⁵³ Moment, kdy začínáme namísto o představách hovořit o „pozorováních“, je momentem v naší vizuální zkušenosti, na který se napojují jiné druhy praxe. V případě našeho experimentu by se tedy jednalo o moment, kdy skvrnu začínám pozorovat s plnou pozorností zblízka a nakonec si беру na pomoc zvětšovací sklo. Ale ten pro Aldriche skutečně zásadní postřeh spočívá v tom, že veškerá naše zkušenost má poté povahu částečného představování a částečného pozorování (ve smyslu nalézání faktů):

Podstatný závěr (...) ale zní, že v obvyklých či obyčejných podmínkách plní naše vyjádření zároveň jak funkci popisování věcí, tak funkci vyvolávání představ. Je tomu tak proto, že se nám prvky naší zkušenosti *obyčejně* nejeví (nejsou „dány“) takovým způsobem, který by dokázal dostát požadavkům striktního *pozorování* „fyzických objektů“. Výraz „vidět věci“ tak ve svém každodenním použití funguje pod vlivem dvojího kritéria. Anebo funguje pod jednoduchým, základnějším

452 Tamtéž, s. 262.

453 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 66.

kritériem adekvátnosti, takovým, které je předpokládáno samotným rozlišováním mezi „fyzickým objektem“ a „představou“ (či „počítkem“).⁴⁵⁴

Aldrich se zde opět věnuje svému tradičnímu tématu, vztahu mezi vědeckým poznáním a běžnou zkušeností a jemu odpovídajícím způsobům užití jazyka, tedy mezi výroky, jimiž sdělujeme fakty, a výroky spíše evokativními. Tento text dokládá, nakolik byly jeho úvahy paralelní s Wittgensteinovými a nakolik byl připraven Wittgensteinův odkaz ocenit a jeho inspiraci integrovat do svého myšlení.

V roce 1958 pak Aldrich představuje v kondenzované podobě svoji koncepci filozofie umění v článku „Obrazový význam, myšlení v obrazech a Wittgensteinova teorie aspektů“.⁴⁵⁵ Ta dojde svého plného rozvinutí v knize *Filozofie umění* z roku 1963.⁴⁵⁶ Aldrich si všímá zájmu, jaký Wittgenstein ve *Filosofických zkoumáních* věnoval vnímání aspektu. Tedy případům vnímání, které se nejzřetelněji projevují při takzvaném vyvstání aspektu (*das Aufleuchten eines Aspekts*), kdy jeden a tentýž objekt vidím v jednu chvíli jako jeden druh věci a v druhou jako jiný.⁴⁵⁷ Klasickým příkladem jsou takzvané reverzibilní obrazce, tedy vizuální schémata, která je možné vidět vícero smysluplnými způsoby, pod vícero popisy. Základní otázku, která v souvislosti s touto zkušeností vyvstává, formuluje Wittgenstein následujícím způsobem:

⁴⁵⁴ Aldrich, „Images as Things and Things as Imaged“, s. 263.

⁴⁵⁵ Virgil C. Aldrich, „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“, *Mind* 67 (1958): 70-79.

⁴⁵⁶ Virgil C. Aldrich, *Philosophy of Art* (New Jersey: Prentice-Hall, 1963). Tato kniha byla již pět let po svém vydání přeložena také do slovenského jazyka, viz Virgil C. Aldrich, *Filozofia umenia*, přeložil Marian Városov (Bratislava: Tatran, 1968).

⁴⁵⁷ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, s. 194. Jiří Pechar, překladatel Wittgensteinových *Filosofických zkoumáních* do češtiny, překládá tento výraz jako „vysvitnutí aspektu“. Budu v dalším textu používat tento jeho překlad zaměnitelně s výrazem „vyvstání aspektu“ či „zahlédnutí aspektu“.

Kdo se na předmět dívá, nemusí na něj myslet; kdo má však onen prožitek vidění, jehož výrazem je zvolání (*tedy okamžik, kdy aspekt vyvstane, kdy jej zahlédnu – pozn. ŠK*), ten na to, co vidí, také *myslí*. A proto se vysvitnutí aspektu jeví napůl jako prožitek vidění, jako myšlení.

Je to, jako kdyby se s vizuálním vjemem ocitla v kontaktu nějaká představa a nějakou dobu s ním v kontaktu zůstala.⁴⁵⁸

Problém, který před nás tento fenomén staví, tedy spočívá v tom, že se jedná o zkušenost, kdy vnímání, nad kterým bychom neměli mít volní kontrolu (nevybíráme si, co se nám jeví), se najednou zdá, že je tvárné a podléhá našemu rozhodnutí.

Pro Aldriche ovšem toto pozorování nepřináší téma, které by mu bylo neznámé. Jak jsme viděli, již ve svých dřívějších textech postupně dospíval k závěru, že každý způsob vidění má vlastně, nyní řečeno již Wittgensteinovým slovníkem, povahu vidění-jako. „[J]estliže ‚vidění‘ i ve své elementární formě zahrnuje vnímání aspektů a změny aspektů, pak takový obrazový význam, užití jazyka vyvolávající obrazy, může být formou vyjadřování objektivně zakořeněnou ve ‚zkušenosti‘ věcí a tuto zkušenost rozvíjející,“ říká Aldrich.⁴⁵⁹

Ale v případech, kdy uplatňujeme způsob vidění, který je v dané společnosti etablovaný a prosazovaný jako základní (jako vidění pravé povahy věcí), si tuto skutečnost stěží uvědomíme. Ovšem tehdy, kdy způsob vidění není takto silně determinovaný, anebo je dokonce záměrně rozvolňovaný a podkopávaný, jako třeba ve zkušenosti s uměleckými díly, se tato skutečnost stává zřetelnou. Byť pochopitelně nejcitelněji se tato skutečnost projevuje v okamžiku, kdy jsme změnou aspektu zaskočení nejvíce, což nejsou případy estetické zkušenosti, ale

458 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 250 a 263.

459 Virgil C. Aldrich, „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“, s. 75.

náhlá přerušeni doposud plynule probíhajícího vnímání v běžné praktické situaci. Například okamžik, kdy ve tváři, na kterou již chvíli hledím, náhle rozpoznám obličej, který jsem znával v mládí, ale člověk, kterému patří, mezitím zestárl, takže jsem jej nemohl na první pohled poznat (Wittgensteinův příklad).⁴⁶⁰ A také samotné reverzibilní obrazce navozují tento typ zážitku daleko intenzivněji než jakékoli umělecké dílo, neboť se jedná o přecházení mezi velmi konvenčními, banálními, jednoznačně interpretovatelnými zobrazeními, která mnohdy hrají svoji roli v našem praktickém životě a působí na nás na stejné rovině, a tudíž přepnutí z jednoho aspektu na druhý neznamena pouze dílčí posun perspektivy, ale úplnou ztrátu jedné věci ve prospěch druhé.⁴⁶¹

A ve zkušenosti vyvstání aspektu zároveň Aldrich spatřuje nástroj porozumění estetické zkušenosti. A opět se do značné míry jedná o myšlenku, která, jak jsme viděli, byla předznamenána v jeho vlastních starších úvahách o evokativním užití jazyka. Pro Aldricha tedy zkušenost zahlédnutí aspektu představuje případ, řekněme, proto-estetické zkušenosti, přičemž jakákoli estetická zkušenost je jen komplexnější variantou téhož.⁴⁶²

Pocit osvětlení či prozření, který přináší estetická zkušenost, lze tedy vysvětlit pomocí pojmu aspektu. Stejně jako na základní úrovni vnímání *simpliciter* objevujeme ono „co“ našeho počítka

460 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 251.

461 Je zajímavé si povšimnout, že Aldrich, vycházející ze svých vlastních úvah, které rozvíjel ještě před seznámením se s Wittgensteinovými *Filosofickými zkoumánými*, četl hned od počátku jeho poznámky k pojmu vidění-jako nikoli jen jako zamyšlení nad v podstatě exotickým fenoménem vyvstání aspektu, ale jako zkoumání toho, co pozdější komentátoři budou označovat za *kontinuální vnímání aspektu*, jehož je zkušenost vyvstání aspektu jen zaznamenaným projevem. Například Marcus Hester s touto interpretací nepracoval a do značné míry to omezovalo i jeho úvahy o metafoře. Více se této otázce i pojmu kontinuálního vnímání aspektu budeme věnovat v následující kapitole.

462 Ztotožnění estetické zkušenosti s vyvstáním aspektu kritizuje jako příliš zjednodušující ve své knize *Bytí ve světě* Stephen Mulhall, který tvrdí, že za estetickou zkušenost lze považovat teprve okamžik, kdy se naše vnímání nachází v napětí mezi dvěma možnými, známými, navyklymi způsoby vnímání, ale ani jeden z nich nelze jednoduše upřednostnit, jako se tomu děje v primitivních případech vyvstání aspektu. Viz Stephen Mulhall, *Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects* (London, New York: Routledge, 1990).

tak, že naráz zahlédneme v obrazi, řekněme, zajíce, také v imaginativně náročnějších případech si povšimneme aspektu a aspektu aspektů.⁴⁶³

Uvedme si příklad, který Aldrich nabízí. Představme si tapisérii, jejíž povrch se skládá z tmavých a světlých odstínů. Normálnímu vnímání se bude tapisérie jevit jako plochá – její povrch ve skutečnosti, „doslovně“, jak se Aldrich vyjadřuje, plochý je. Ovšem tomu, kdo se pokouší nořit do barvy, jako to učinil umělec sám, se začnou světlé a tmavé plochy jevit, jako kdyby vystupovaly z povrchu a jako kdyby jejich hrany svíraly úhel.⁴⁶⁴ Umělec je tedy tím, kdo se pokouší jím viděný aspekt zachytit natrvalo – prostředky vlastními jeho uměleckému druhu – ve svém díle, zde tapisérii. A pokud je úspěšný, pak jeho diváci mají příležitost vnímat stejný aspekt jako on v rámci zkušenosti, která má stejný charakter jako vysvitnutí jednoho či druhého zobrazení z reverzibilního obrazce. O takovém uměleckém díle bychom mohli prohlásit, že „znamená“ tento svůj aspekt. „[U]mělecké dílo ‚znamená‘ ten aspekt, který odpovídá obrazu, jež lze (...) připsat umělci jako ten, jehož si povšiml a který následně prezentoval ‚v kontaktu s vizuálním vjemem‘ pomocí magie svého média,“ říká Aldrich.⁴⁶⁵

Kritik, jehož roli pochopitelně může převzít i sám umělec, má poté za úkol pomoci divákům zahlédnout ten správný aspekt. A činí tak za pomoci toho užití řeči, které Aldrich – v návaznosti na svá dřívější zkoumání – označuje za užití s funkcí vyvolávat obrazy.

463 Aldrich, „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“, s. 78.

464 Aldrich zde explicitně odkazuje na Wittgensteinovu poznámku o „noření se do barvy“, které jsou součástí úvahy o dvou možných míněních či aspektech proneseného slova označujícího barvu: „Ale jak je vůbec možné, že je někdo v pokušení věřit, že určitým slovem míní jednou všem známou barvu – a jednou zase: ‚vizuální vjem‘, který mám *já v této chvíli*? Jak tu může existovat i jen pokušení k tomu? – Neobracím v těchto případech na barvu stejný druh pozornosti. Jestliže míním (jak se mi chce říci) onen barevný dojem, který je vlastní mně, tak se do té barvy nořím – asi jako když se na nějakou barvu ‚nemohu dosyta vynadívat‘. Proto je snazší navodit tento prožitek, jestliže člověk hledí na nějakou svítivou barvu nebo na nějakou barevnou kombinaci, která mu utkví v mysli.“ Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 120.

465 Aldrich, „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“, s. 77.

Ve *Filozofii umění* Aldrich tuto svoji koncepci rozvádí a již jednoznačně rozlišuje mezi fyzickým objektem a estetickým objektem, přičemž estetický objekt není redukovatelný na ten fyzický, neboť samu estetickou zkušenost (zření aspektu) nelze redukovat na epizody běžného vnímání. Nově Aldrich hovoří o „kategoriální aspektaci“ (*categorial aspectation*) a významně tak rozvolňuje původní představu o jednotě estetické zkušenosti a zkušenosti vyvstání aspektu. Jedna a tatáž materiální věc může být vnímána buď jako fyzický, anebo jako estetický objekt, říká Aldrich; to jest, jedná se o dva způsoby vnímání, které se liší povahou předmětů, jež se nám v jednom či druhém způsobu vnímání mohou dávat.

Vezmeme-li si klasický reverzibilní obrazec, pak zkušenost s přechodem mezi vícero jeho aspekty není případem kategoriální aspektace, protože se jedná pouze o různé případy stále stejného způsobu vidění. „Kategoriální aspektace znamená změnu kategoriálních aspektů; tatáž materiální věc je v jednu chvíli vnímána jako fyzický objekt a v druhou zase jako estetický objekt, přičemž součástí ani jedné z těchto zkušeností není vidění dané věci jako nějaké jiné,“ říká Aldrich a dodává, že takový typ aspektace nelze vůlí ovládat ve stejné míře, v jaké to umožňují obyčejné reverzibilní obrazce, neboť kategoriální aspektace „zahrnuje kultivovaný způsob pohledu, který je postupně dobývaným úspěchem“.⁴⁶⁶

Z těchto důvodů není podle Aldriche pro jazyk kritiky a estetických debat použitelné běžné vyjadřování. Aldrich sice přímo netvrdí, že by jazyk kritiky byl jazykem metaforickým, ale jeho příklady jsou výmluvné („pevnost“ či „zhuštěnost“ v souvislosti s malbou apod.). Především ale účel takového vyjadřování (snaha druhého přimět vnímat aspekt, který mu prozatím není přístupný), jenž se

466 Aldrich, *Philosophy of Art*, s. 21-22.

projevuje jako snaha vystihnout jedinečné vlastnosti objektu, poukazuje k významné roli metafor v takovém způsobu užívání jazyka.

Aldrich v souvislosti s „logikou debat o umění“ hovoří o „expresivním zpodobňování“ (*expressive portrayal*), který má označovat zvláštní způsob kritikovy práce s jazykem. Povšimněme si, nakolik Aldrichovo pojetí expresivního zpodobňování vystihuje hlavní požadavky, jež jsme kladli na estetický soud. Jak uvidíme, Aldrich tento typ komentářů staví do protikladu k čistému hodnocení, jak navrhoval i Sibley, a říká o nich, že působí, jako kdyby se mluvčí snažil vystihnout jedinečné vlastnosti posuzované věci. Tento způsob vyjadřování má přimět posluchače proměnit jeho zkušenost a mluvčímu tak umožnit dosáhnout percepčního důkazu (vypůjčíme-li si Sibleyho termín). Zároveň Aldrich zdůrazňuje, již přímo s odkazem na Sibleyho, že tento způsob užívání jazyka je základní; nelze se dobrat žádné fundamentálnější roviny popisu, o niž by se expresivní zpodobňování opíralo.

Aldrich na úvod kapitoly věnované logice hovorů o umění sice nejdříve navrhne rozlišovat všechny možné poznámky o umění na tři základní skupiny, totiž na poznámky popisné, na interpretace a výroky hodnotící.⁴⁶⁷ Nicméně vzápětí uznává, že to je rozlišení spíše pouze orientační či výpomocné, neboť základním typem výpovědí o uměleckých dílech jsou výroky přinášející expresivní zpodobnění. A v případě expresivního zpodobnění se nedá říci, že by se jednalo pouze o popis, či pouze o interpretaci, nebo hodnocení. Nejbližší se zdá mít tento zvláštní způsob užití jazyka k popisu, ovšem popisu v běžném smyslu slova se jednoznačně vymyká. Popis námětu obrazu, jakkoli detailní, anebo popis rozmístění barev na jeho ploše nás ani nepřiblíží možnosti jej esteticky ocenit.

467 Tamtéž, s. 79.

Důvody v estetické oblasti mají velmi zvláštní charakter, „jsou tak zvláštní, že se nám často jeví jako jedinečné prvky zabudované do posuzovaného uměleckého díla, aby je objevilo *kultivované* vnímání či vkus“.⁴⁶⁸

Aldrich upozorňuje, že i základní „estetická data“ (vyjádřená kupříkladu poznámkou, že Cézannova malba je sochařskou prací s barvou anebo že jeho obrazy mají architektonickou kompozici) se nepoddávají běžnému popisu, ale zcela spadají do estetické oblasti, respektive jsou součástí estetického objektu a odhalují se nám pouze na základě zkušenosti kategoriální aspektace. A úkolem kritika (či kohokoli, kdo se účastní kritické debaty a chce obhájit svůj soud o díle) je, aby ostatním umožnil participovat na zkušenosti, která je jemu již přístupná, aby jim také umožnil nahlédnout aspekt díla, který sám již vidí. A k tomu slouží ten typ evokativního způsobu užití jazyka, který Aldrich nazývá expresivním zpodobněním: „Pokud jste skutečně ovládli živý jazyk, je to, jako kdybyste [v expresivním zpodobnění] získali popisovaný obraz ve slovní konstrukci. To je to, v co ‚ukazování‘ v takových případech ústí.“⁴⁶⁹ Aldrich klade důraz na odlišení volné, subjektivní představivosti, která není nijak intersubjektivně ukotvena, od „objektivních vjemů“ (*objective impressions*), které spojuje s estetickou zkušeností: je sice pravda, že v aspektovém vnímání hraje představivost roli, ale zároveň máme k dispozici materiální (ve smyslu předteoretický) objekt, který strukturuje její práci.⁴⁷⁰

Jak si mohu počínat, pokud spatřím v Cézannových obrazech kvalitu *konstrukční* či *stavební tuhosti*, tu kvalitu, která inspirovala kubisty, a budu ji chtít sdělit druhému, ptá se Aldrich. První, co nás napadne, je ukazovat na konkrétní místa na obrazech: můžeme používat gesta, kterými napodobujeme pohyby

468 Tamtéž, s. 84.

469 Tamtéž, s. 85.

470 Tamtéž, s. 86. Tento argument není zcela uspokojivý a ještě se k němu později vrátíme.

umělce při nanášení barev, abychom upoutali pozornost k těm místům, na nichž lze onu kvalitu pozorovat nejintenzivněji. Ale nejde zde o povahu samotného materiálu, jde o estetický objekt, který vnímáme jako výsledek kategoriální aspektace:

Slova v expresivním zpodobnění fungují trochu podobně jako barevné pigmenty v Cézannových rukou. Umístil tyto barvy ve snaze uskutečnit, v médiu barevného prostoru, tuhost tak, jak ji sám spatřil, a umožnit nám ji spatřit stejným způsobem. Verbální charakterizace výsledku jeho snahy se pokouší uskutečnit totéž tímtož způsobem vyjádření.⁴⁷¹

Významnou roli pak samozřejmě hrají i srovnání s jinými díly, ať již stejného autora nebo autorů jiných.

Namísto predikátu „tuhý“ můžeme obrátit pozornost na jiné výrazy, s jejichž estetickým použitím se lze setkat, například „dynamický“, „mdlý“, „vyvážený“, „plochý“, „teplý“, „kondenzovaný“, „šetrný“ či „okázalý“. Aby mohly mít nějaký význam v debatách o uměleckých dílech, říká Aldrich, musely najít uplatnění v expresivním zpodobnění konkrétních estetických kvalit konkrétního estetického objektu. Musíme si ale uvědomit, že „tyto výrazy jsou ve většině rozhovorů o umění logicky primitivní, což znamená, že je nelze ozřejmit nějakými jinými, základnějšími výrazy,“ říká Aldrich.⁴⁷²

Z toho, co bylo řečeno, je zřejmé, že Aldrichovo pojetí jazyka umělecké kritiky jako expresivního zpodobnění vychází požadavkům kladeným na povahu estetického soudu, které vyvstaly během předcházejících částí práce, vstříc. Dotýká se většiny problematických otázek, na něž jsme narazili. Jeho koncepce je vystavěna na wittgensteinovském zkoumání aspektového vidění, jehož pomocí

471 Tamtéž.

472 Tamtéž, s. 87.

Aldrich jednak vysvětluje povahu samotné estetické zkušenosti a na tento princip se má zároveň napojovat i evokativní jazyk umělecké kritiky (připomeňme si, že expresivní zpodobnění má navodit zkušenost estetického vidění-jako, zakoušení estetického aspektu).

Nicméně Aldrich přece jen neposkytl dostatečně jasné vysvětlení toho, jak přesně by měl vztah mezi slovy kritika a navozovanou zkušeností vnímání aspektu, který doposud zůstával jeho posluchačům skryt, probíhat. Jak přesně dokáže užití výrazu „tuhost“ ve spojení se Cézannovou malbou navodit zkušenost, kdy tuto estetickou kvalitu přímo uvidím? Ze všech příkladů, které Aldrich používá, je zřejmé, že se o doslovná vyjádření jednat nemůže. To z jeho vlastní koncepce ostatně vyplývá, byť v kapitole o povaze kritických debat ve své *Filozofii umění* explicitně netvrdí, že by expresivní zpodobňování bylo metaforickým užitím jazyka.

Ovšem ve všech svých předchozích textech prosazoval stejné rozlišení mezi doslovným použitím jazyka, které má povahu sdělování faktů a podléhá aktuálně vládnoucímu konsenzu o způsobu (vědeckého) poznávání skutečnosti, a poetickým či náboženským, u nichž převládá evokativní složka. Obdobně ve *Filozofii umění* proti sobě klade, jak jsme viděli, fyzický a estetický objekt. K fyzickému objektu se prostřednictvím jazyka vztahujeme běžným popisem, který, jak Aldrich zdůrazňuje, není postačující pro vystižení objektu estetického. Tudíž je legitimní se domnívat, že kdyby Aldrich chtěl rozpracovat svůj pojem expresivního zpodobňování, musel by se vydat směrem k teorii metafory.

Každopádně pro naše vlastní zkoumání je podstatná souvislost mezi touto Aldrichovou teorií kritického jazyka, která dokáže zohlednit všechny podstatné charakteristiky, jež jsme u estetického souzení vysledovali, a wittgensteinovským tématem aspektového vidění. Aldrichovy úvahy, s nimiž jsme se v této kapitole

seznámili, přinejmenším zvýšily pravděpodobnost správnosti předpokladu, že pokud by existovala teorie metafory, která by pracovala s fenoménem aspektového vidění, jednalo by se o vhodného kandidáta na teorii, která nabídne vyřešení problémů, s nimiž se naše zkoumání estetických pojmů a estetického souzení potýká. Takovou teorii vypracoval Marcus B. Hester, ovlivněný přímo samotným Aldrichem.

3.2.3 Hester o metafoře jako fúzi smyslovosti a pojmovosti

Hester ve svých úvahách o metafoře coby případu aspektového vidění vychází z jedné Aldrichovy poznámky pocházející z jeho úvah o evokativní funkci jazyka.⁴⁷³ Aldrich tvrdil, že básníkem se stává ten, kdo dokáže plně vytěžit tento způsob užívání jazyka, jinak Aldrichem nazývaného myšlení v obrazech (*picture-thinking*).⁴⁷⁴ Významem básně je pak podle něj jistý aspekt obrazu vyvolaného textem básně. Hester navrhuje, abychom se pokusili právě na médium literatury, na jazyk, konkrétně na metaforu, podívat jako na případ aspektového vidění, jak to Aldrich naznačil, ale ve svých vlastních příkladech se nakonec omezil pouze na díla výtvarného umění.

Hesterovo řešení je v základním rozvrhu velmi prosté. Metaforický výrok spojuje výrazy, které podle stávajícího jazykového úzu neposkytují smysluplný celek. Když tuto situaci budeme chápat analogicky vůči klasickým reverzibilním obrazcům, pak v případě metafory vlastně máme dva aspekty bez společného základu, což

473 Viz Marcus B. Hester, „Metaphor and Aspect Seeing“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966): 205-212; Marcus B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use* (Hague, Paris: Mouton, 1967).

474 Aldrich, „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“, s. 77.

znamená, že úkolem interpreta je najít způsob, jakým je navzájem překrýt a být schopen vidět první člen jako druhý a druhý jako první.

Jakým způsobem bychom měli postupovat? Jedině tak, říká Hester, že necháme svoji představivost řídit se jazykovým výrokiem, který máme k dispozici a jehož jednotlivým slovům rozumíme: „Při četbě metaforly musíme zůstat otevřeni a nechat rozehrát proti sobě obrazové aury [metaforického subjektu] A a [metaforického predikátu] C, abychom objevili [střední člen] B.“⁴⁷⁵

Při samotném výkonu zkušenostního aktu vidění-jako vybíráme, které části z masy obrazů vyvolaných metaforou budou relevantní. Přesně jakým způsobem k tomu ovšem dochází, již nelze říci, neboť, jak upozorňuje Hester, vidění-jako je *intuitivní* zkušenostní akt, což znamená, že se jedná o „neredukovatelný, primitivní úspěch, který buď nastane, nebo nenastane“.⁴⁷⁶ Můžeme se sice pokoušet tomu, kdo trpí „aspektovou slepotou“, pomáhat překonat jeho stav, aby zahlédl aspekt, který mu doposud unikal, ale nad rámec různých pokynů orientujících pozornost a pomocných srovnání neexistuje žádná procedura se zaručeným výsledkem: „Neexistuje žádná sada pravidel, které by nevyhnutelně odstranily aspektovou slepotu.“⁴⁷⁷

Je to případ vidění, říká Wittgenstein. Kdyby to byl případ interpretace, která se pouze přidružuje ke smyslové zkušenosti, pak bychom ji chápali jako hypotézu (o tom, co je předmětem naší zkušenosti), jejíž platnost je zapotřebí teprve ověřit. Ale tvrzení, že něco vidím jako určitý druh věci, „může být právě tak málo verifikováno (nebo jen v témž smyslu) jako ‚Vidím zářivou červeň‘,“ říká Wittgenstein.⁴⁷⁸

475 Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*, s. 179.

476 Tamtéž, s. 181.

477 Tamtéž.

478 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 270

Anebo si mohu zkušenostní povahu vidění aspektu uvědomit tehdy, když se pokouším někomu přiblížit, co vidím, tak, že nakreslím jiný obraz, v němž se budu snažit identitu toho, co jsem viděl v původním obrazci, zachytit výrazněji: „Co takovéhle vysvětlení: ‚Mohu něco vidět jako to, čeho obrazem to může být‘? To přece znamená: Aspekty při měnění aspektů jsou *ty*, které by za určitých okolností obrazec mohl mít v nějakém obraze *stále*.“⁴⁷⁹ To ovšem znamená, že pokud může být aspekt reverzibilního obrazce „fixován“ dejme tomu realističtější malbou, u které by nás ani nenapadlo uvažovat, zda to, co v ní rozeznáváme, skutečně vidíme, anebo se jedná o výsledek následné interpretace, pak ani vyvstání aspektu nemůže být interpretací, ale viděním. Ať již se tedy jedná o metaforu či všednější případ vyvstání aspektu, máme vždy co do činění se smyslovou zkušeností, která je podmíněna pojmovostí.

Podle Hestera je tedy zkušenost s metaforou fúzí smyslovosti a pojmovosti.⁴⁸⁰ Jedná se o případ řízené obrazivosti, kdy výběr slov a jejich řazení strukturuje proud obrazů, s nímž jsme během četby konfrontováni: „Báseň se svými prostředky k řízení práce představivosti, se svým viděním jako, zamezuje, abychom se vydávali rozbíhavými cestičkami. Řád, který básník vtiskne básni, čtenáře velmi omezuje. Říká, přečti tyto řádky a měj během toho takovou zkušenost.“⁴⁸¹ Metaforické vidění-jako je tedy intuitivním zkušenostním aktem, kterým vybíráme z kvazi-smyslové masy obrazů, s níž jsme během četby konfrontováni, její relevantní aspekty.

479 Tamtéž, s. 255.

480 Přestože jistou roli v působivosti metafory Hester zvukové stránce slova přiřítá, hovoří-li o fúzi smyslovosti a pojmovosti, má vždy na mysli kvazi-smyslovou zkušenost s kvalitativně nasycenými obrazy vyvolanými představivostí z paměti na základě významu slov obsažených v metafoře. Ricoeur komentuje tento moment následujícím způsobem: „[A]kt čtení ukazuje, že určujícím rysem poetického jazyka není fúze smyslu a zvuku, ale fúze smyslu s vlnou vyvolaných obrazů. Tato fúze zakládá pravou ‚ikoničnost smyslu‘. Hester jednoznačně chápe obrazy jako smyslové impresy vyvolané v paměti.“ Viz Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, s. 248.

481 Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*, s. 189.

Jaký je pak Hesterův pohled na roli podobnosti v metafoře? Jak jsme viděli u Paula Henleho, daní za uvedení imaginativní zkušenosti do metaforického procesu je nutnost vypořádat se s pojmem podobnosti, který se ale kvůli své vazbě na substituční teorii jeví jako problematický. Hester na jednu stranu říká, že metafora podobnost skutečně ustavuje, že podobnost přichází až *ex post* po zkušenosti vidění-jako, po nahlédnutí vztahu mezi dvěma věcmi, které jsme doposud považovali za cizí. Ovšem šikovně se vyhýbá námitce, že takovým způsobem bychom nedokázali odlišit metafory imaginativně silné od zcela impotentních, když by všechny metafory měly moc ustavit podobnost. Říká, že umělci, velcí básníci a vizionáři tvoří na základě svých zkušeností vidění-jako. Tento prožitek jim odhaluje nová spojení ve světě, a oni nám je svými díly zprostředkovávají tak, že nám skrze ně nabízejí možnost podstoupit stejnou zkušenost a zahlédnout stejné vztahy. O podobnosti se začne mluvit teprve poté.

Nyní bych ale chtěl poukázat na jeden problematický moment v Hesterově úvaze, jenž mu zabránil ještě lépe osvětlit zkušenost, kterou nám metafora poskytuje. Pojmenování a odstranění tohoto nedostatku by nám nakonec mělo umožnit vztáhnout jeho teorii metafory postavenou na zkušenosti aspektového vnímání k našemu problému estetického souzení.

Tímto zkreslením, kterého se Hester dopouští, je ztotožnění zkušenosti vidění-jako s vyvstáním či vysvitnutím aspektu. Nikde ve své knize nehovoří o *kontinuálním* vnímání aspektu. Nicméně Wittgenstein na vícero místech svých poznámek o aspektovém vnímání naznačuje, že zkušenost vystání aspektu je pouze indikátorem daleko rozsáhlejšího fenoménu, kterým je kontinuální vnímání aspektu, jak přesvědčivě dokládá Stephen Mulhall.⁴⁸² Hned v jedné z prvních

⁴⁸² Viz Stephen Mulhall, *Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects* (London, New York: Routledge, 1990).

poznámek oddílu věnovaném aspektovému vidění ve *Filosofických zkoumáních* Wittgenstein jasně říká: „A musím rozlišovat mezi ‚stálým viděním‘ určitého aspektu a ‚vysvitnutím‘ určitého aspektu.“⁴⁸³

Mulhall ve své knize ukazuje, že hlavní motivací v pozadí Wittgensteinova zájmu o bizarní fenomén vyvstávání aspektů bylo nejen přesvědčení, že kontinuální vnímání aspektu je základním způsobem lidské vizuální zkušenosti, ale že lidský vztah ke světu má tuto povahu zcela univerzálně a zdaleka se netýká jen zraku. Wittgensteina zajímalo především vnímání významu jazykových výrazů. A na některých místech *Filosofických zkoumání* vztah mezi viděním jako a vnímáním významu sám jasně zmiňuje:

Důležitost tohoto pojmu (*aspektová slepota – pozn. ŠK*) spočívá v souvislosti, která existuje mezi pojmy „vidění aspektu“ a „prožívání významu určitého slova“. Neboť chceme položit otázku: „Co by scházelo tomu, kdo význam slova neprožívá?“ Co by scházelo např. tomu, kdo by nerozuměl výzvě, aby vyslovil slovo „sondern“ a mínil je jako sloveso? Nebo někomu, kdo necítí, že pro něho slovo, jestliže je vysloveno desetkrát za sebou, ztrácí svůj význam a stává se pouhým zvukem?⁴⁸⁴

Mulhall dokládá, že jedině v okamžiku, kdy uznáme, že kontinuální vnímání aspektu je základní rovinou lidského vztahu ke světu, která již není redukovatelná na žádnou ještě základnější, podaří se nám zbavit zkušenost vyvstání aspektu nádechu paradoxu. Tento paradox spočívá ve střetu dvou pozorování: na jednu stranu vím, že se dívám stále na jedno a totéž, ale na druhou stranu si všímám změny v tom, jak se mi věc jeví. Mulhall ukazuje, že se Wittgensteinovi podařilo toto zdání paradoxu vysvětlit. Při vyvstání aspektu totiž dochází ke střetu dvou

483 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 246.

484 Tamtéž, 272-273. Slovo „sondern“ může mít v němčině dva významy: jedna se může jednat o spojku s významem „nýbrž“, nebo o sloveso znamenající „odlišovat“.

odlišných kategorií aspektů: barvy a tvary identifikujeme tehdy, vztahujeme-li se k částem nebo vlastnostem objektů, nikoli k objektům jako celkům; kdežto pojmy, které figurují v typické zkušenosti vysvitnutí aspektu, jsou pojmy, které určují objekt jako celek určitého typu. Zatímco druhý typ pojmů nelze vztahovat na všechny objekty, „pojmy barev a tvarů se nutně vztahují na všechny druhy objektů, protože určují, jak by řekl Kant, pojem objektu vůbec,“ říká Mulhall.⁴⁸⁵

Dojem paradoxu pak vzniká z pocitu, že objekt, který vnímáme, se v nějakém ohledu změnil, i když všechny jeho vlastnosti zůstaly stejné. Vidíme, že obrázek zajíce by najednou mohl být použit také jako obrázek kachny, a vyjadřujeme toto zjištění způsobem, který namísto toho naznačuje, jako kdyby se změnil obrázek samotný. Ale když si uvědomíme, upozorňuje Mulhall, že Wittgenstein ukázal, že k obrazům zaujímáme obecně tentýž přístup jako k objektům, které zobrazují, pak nás již příliš nezarazí náš sklon reagovat a vyjadřovat se, jako kdyby se změnil obrazec jako takový. Původ pocitu paradoxu ze zkušenosti vyvstání aspektu byl objasněn.⁴⁸⁶

Mulhall tedy dokládá, že zvláštnost zkušenosti vyvstání aspektu, zvláštní propojení volního jednání a smyslovosti (mohu se rozhodnout vidět reverzibilní obrazec v jednu chvíli jako zajíce a v druhou jako kachnu), pojmů a vnímání (ke změně vidění aspektu může přispět pouhé pojmenování objektu, který mám vidět, či jeho částí) není žádným tajuplným jevem, ale spíše vzácnou příležitostí, která nám může nechat nahlédnout, jakým způsobem jsme vrostlí do světa. Naše smyslová zkušenost se světem je, říká Mulhall, prodchnuta pojmovostí.

485 Mulhall, *Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, s. 29.

486 Wittgenstein na jednom místě *Filosofických zkoumání* doprovází schematický obrázek lidského obličeje následujícím komentářem: „Chovám se k němu po mnoha stránkách jako k lidskému obličeji. Mohu studovat jeho výraz, reagovat na něj jako na výraz lidského obličeje. Dítě může k obrázkovému člověku nebo k obrázkovému zvířeti mluvit, chovat se k němu tak, jako se chová k panenkám.“ Viz Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 247.

Kontinuální vnímání aspektu je také vnímání aspektu, pouze nedochází k jeho extravagantnímu narušení jako v případě zkušenosti s reverzibilními obrazci. V případě zkušenosti vyvstání aspektu se nabízí možnost zdokonalení se v jeho rozpoznávání cvikem. To nám přijde zvláštní. Neměli bychom přece mít moc ovlivnit to, co se nám dává ve vnímání. Zapomínáme ovšem, že ty kategorie, které uplatňujeme zcela automaticky, jsou také osvojené, a to nejdůkladněji – jsou to ty, jež jsme si osvojovali od dětství (těm jsme v jistém smyslu věnovali nejvíce cviku).

Pokud nám připadá, že při zakoušení změny aspektu přichází pojmovost (určení předmětu, jeho identifikace, popis) do styku se smyslovým vnímáním takovým způsobem, jaký nemá v běžné zkušenosti obdoby, je to omyl, tvrdí Mulhall. Wittgenstein ukázal, že je to moment, kdy se přítomnost pojmů v běžném vnímání stává pouze zřetelnou. Kdybych nebyl schopen vidět zajíce jako zajíce a kachnu jako kachnu, ať již živé nebo na obrázku, nebyl bych je schopen vidět ani v reverzibilním obrazci. Jedině proto, že je to můj běžný vztah ke světu, mi může pomoci překonat aspektovou slepotu ve vztahu k reverzibilnímu obrazci, když mi někdo ukáže jiné obrázky zajíců (či kachen) anebo živá zvířata. Proto Mulhall shrnuje svoje čtení Wittgensteinových poznámek o aspektovém vidění tímto způsobem:

Možná bychom mohli přeformulovat tvrzení, že standardní lidský vztah k obrazům, slovům a lidem je zkušeností kontinuálního vnímání aspektu, na výrok, že v těchto ohledech se setkáváme se světem jako vždy již nasyceným lidským významem.⁴⁸⁷

Pojmy s jejich obecností se ve smyslové zkušenosti projevují jako samozřejmá tendence rozeznávat konkrétní objekty jako objekty jistého druhu a tak je třídít.

487 Mulhall, *Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, s. 124.

Pojem se ve zkušenosti projevuje jako zvyk. Jako osvojený sklon vidět věci ve vztazích totožnosti či příbuznosti. Mulhall hovoří o postoji, kdy bereme jistou věc jako danou (*taking for granted*).⁴⁸⁸ To je postoj, který odpovídá uplatnění dobře osvojených pojmů ve zkušenosti, a projevuje se pohotovostí, s jakou mám připravenou odpověď na otázku, co vidím (ať již v obrázku nebo ve skutečnosti). Wittgenstein hovoří o tomto (běžném) postoji jako o *pojímání* (*betrachten*), což, jak upozorňuje Mulhall, je jen jiný termín pro kontinuální vnímání aspektu: „Lepší by bylo možná toto vyjádření: Fotografii, obraz na stěně našeho bytu *pojímáme* jako samostatný objekt, který je na nich zobrazen (člověk, krajina atd.).“⁴⁸⁹ Pojem je, jinými slovy, jak prostředek k upevňování zvyku, tak jeho projev.

Skutečnost, že Hester s tímto zásadním momentem Wittgensteinových úvah nepracoval, má pro jeho úvahy jisté omezující následky. První je celkem banální, ale na druhou stranu ilustrativní, tak se o něm pro úplnost zmiňme. Když Hester líčí, jakým způsobem probíhá porozumění metafoře, přirovnává tento proces k hledání obdoby reverzibilního obrazce ve smyslu grafického substrátu, který sdílí obrazy, jež v něm můžeme vidět (tak zvané Z-K hlavy – zkratka, kterou používá Wittgenstein).⁴⁹⁰ To je ale velmi zavádějící, protože Hester se zde vyjadřuje, jako kdyby tato změť čar a barev byla na stejné úrovni s obrazy, které v něm vidíme. Ale tak tomu jednoduše nemůže být. Mohu se snažit druhého přimět vidět obrazec jako kachnu či zajíce, ale nikoli jako reverzibilní obrazec ve smyslu změti čar (Z-K hlavu). Anebo můžeme říci, že se o to sice pokoušet mohu, ale každopádně jiným způsobem než v případě oněch dvou obrazů. Abych druhého přiměl vidět v obrazci zajíce, mohu mu ukazovat další nejrozmanitější obrazy zajíců anebo přímo

488 Tamtéž, s. 23.

489 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 261.

490 Tamtéž, 246.

samotné zvíře.⁴⁹¹ Ale takto nemohu postupovat v případě reverzibilního obrazce coby grafického substrátu, neboť žádná taková kategorie neexistuje. Nemám k dispozici žádné další reverzibilní obrazce, které by mi mohly posloužit stejným způsobem jako obrazy zajíců (dokonce existuje mnoho různých provedení reverzibilního obrazce Z-K hlavy, ale ani je nelze použít tímto způsobem, protože coby pouhá změť čar jsou všechny jedinečné a nespojuje je nic, kromě toho, že jejich aspekty bychom označili za kachny a zajíce, což nás ale jenom odvádí od jejich identity coby pouhých grafických vzorců).

Navíc, když už zahlédnu identifikovatelný obraz v reverzibilním obrazci (anebo prostě v jakémkoli obrazci, který pro mne byl ještě před chvílí pouhou změť čar), pak je pro mne obtížné jej vidět znovu jakou pouhý grafický substrát. Proto je problematické tvrdit, že při porozumění metafoře jde o hledání třetího, prostředního prvku stojícího mezi doslovnými významy užitých slov. Nic takového neděláme. Vše, co je zapotřebí – oba aspekty – máme již k dispozici a zbývá jeden vidět jako druhý či prizmatem druhého. Ještě názorněji: vzpomeňme si na již jednou zmíněný příklad se zestárlým obličejem, který jsem znal v mládí. Dává smysl říci, že se mi podařilo nalézt nějaký prostřední člen v okamžiku, kdy rozpoznám zestárlý obličej jako verzi obličej, který jsem znával zamlada? Domnívám se, že nikoli. Reverzibilní obrazec coby grafický substrát nemohu vidět kontinuálně jako grafický substrát. Neustále v něm hledám známý, identifikovatelný objekt. Kontinuální vnímání aspektu se týká kategorií věcí, které

491 Tamtéž, s. 247: „[N]a otázku ‚Co to je?‘, ‚Co tady vidíš?‘ bych odpověděl: ‚Obrázkového zajíce‘. Kdyby se mne někdo dál vyptával, co že to je, tak bych mu na vysvětlenou ukázal na různé obrázky zajíců, možná i na skutečné zajíce, hovořil bych o životě těchto zvířat, nebo je imitoval.“ Nebo na s. 250: „Když jsem viděl Z-K hlavu jako zajíce, tak jsem viděl: tyto tvary a barvy (přesně je reprodukuji) – a kromě toho ještě něco takového: a přitom ukážu na určitý počet různých obrázků zajíců. – To ukazuje rozdílnost daných pojmů.“

hrají v naší zkušenosti významnou roli, jsou součástí našeho světa. Reverzibilní obrazce coby změní čar nikoli.

Pokud by šlo pouze o Hesterovo ne příliš šikovné vyjádření o hledání středního členu k dvěma aspektům, které nám metafora nabízí, nejednalo by se o žádný podstatný problém, ale pouze o formulační neobratnost. Stačilo by říci, že žádný třetí, sdílený prvek nehledáme, ale pokoušíme se zahlédnout metaforický subjekt v metaforickém predikátu a naopak. Domnívám se ale, že toto opomenutí má do jisté míry vliv na samotné Hesterovo pojetí metafory.

Tvrdím, že mu především zabraňuje docenit roli zvyku a jeho porušení při zkušenosti vnímání aspektu. Jestliže budeme o vnímání aspektu uvažovat pouze jako o momentu vysvitnutí aspektu a budeme jej stavět do opozice k běžnému, nepřerušovanému vnímání, pak se nám nepodaří uspokojivě vysvětlit, kde se ve zkušenosti s metaforou vzal onen přívál obrazů, ona kvazi-smyslová zkušenost, kterou při běžné jazykové komunikaci nezažíváme.⁴⁹² Když ale uznáme, že běžné vnímání je také vnímáním aspektů a že i doslovná vyjádření obsahují podíl obrazotvornosti, která je ovšem v těchto případech zvykem v krajní míře potlačena a kvůli až zautomatizovanému přechodu od sdělení k odpovídající reakci nepřichází ke slovu, odhalíme zdroj obrazů, které hrají podstatnou roli ve zkušenosti s metaforou.

492 Zde je, podle mého názoru, také zapotřebí hledat důvod Hesterova požadavku, aby přinejmenším jeden z dvojice prvků tvořících metaforu, tedy buď metaforický subjekt, anebo metaforický predikát, byl obrazově bohatý či byl schopen vyvolávat obrazy (*imagistic* či *image-exhibiting*). A v této souvislosti Hester interpretuje Shakespearovu metaforu, v níž je čas přirovnáván k žebráku, který sbírá všechny lidské činy jako almužny, a svoji interpretaci doprovází tímto komentářem: „Metaforický subjekt, čas, je celkem abstraktní. Bohatost představ vyvolávaných touto metaforou tak plně leží na metaforickém predikátu, lakomém žebráku, který je přirovnáván k času,“ viz Hester, „Metaphor and Aspect Seeing“, s. 207. I když lze souhlasit s Hesterovou interpretací této konkrétní metafory, domnívám se, že jeho požadavek jako obecný princip není zcela oprávněný, neboť každé slovo si s sebou z mnoha minulých kontextů, v nichž se vyskytovalo, nese potenciál vyvolávat představy.

V okamžiku, kdy jsme konfrontováni s metaforickým vyjádřením, které při doslovném čtení přináší nesmyslné sdělení, je náš postup od sdělení k interpretaci, jenž je běžně poháněn zvykem, zadržem a jsme, při snaze nalézt smysl sdělení, nuceni se obrátit ke slovům metafory, kterým jednotlivě rozumíme, jejichž význam je nám známý. V ten okamžik se uvolní zásoba nakumulovaných obrazů minulých situací a kontextů, kdy bylo dané slovo použito, a my je nyní v představivosti propátráváme a hledáme klíč k možnému spojení slov, která běžně spojována nejsou. „Tak vidění-jako docela přesně hraje roli schématu, které spojuje *prázdné* pojmy a *slepé* názory; díky její povaze naplňuje myšlenky a naplňuje zkušenosti spojuje lehkost smyslu s plností obrazu,“ říká Ricoeur.⁴⁹³

Zde má původ onen smyslový, imaginativně nasycený charakter zkušenosti s metaforou.⁴⁹⁴ Připomeňme si, že v danou chvíli máme k dispozici pouze porozumění jednotlivým slovům a propátráváme i periferní případy jejich minulých užití, která nás nyní ovšem zajímají ve své kvalitativní bohatosti (které jsme původně ani nemuseli věnovat pozornost). Ricoeur v souvislosti s tímto momentem hovoří přímo o „kvazi-observačním“ charakteru zkušenosti s metaforou.⁴⁹⁵ A dodává, že fúze smyslu a smyslovosti sice odlišuje metaforu od

493 Viz Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, s. 253.

494 V našem prostředí se ve svých úvahách o povaze básnického obrazu vydal velmi podobným směrem Jan Mukařovský. Srovnej například jeho výrok: „Při básnickém pojmenování je pozornost soustředěna na znak sám, a proto vystupuje do popředí významový vztah každého slova k okolní souvislosti textu, kdežto při pojmenování sdělovacím spočívá hlavní důraz na vztahu slova k věci, kterou toto slovo bezprostředně míní, tedy na tzv. vztahu věcném.“ A pokračuje tvrzením, že i v případě, kdy je v literárním textu použito slovo ve významu nepřeneseném, tak „i potom zbývá stále ještě pocit, že každé slovo, jakmile se octne v dosahu poezie, působí dojmem ‚obrazovým‘ (...) slovo básnické (...) je vždy zaměřeno i na význam přímo nevyslovený (představové asociace, složité trsy citů, volních hnutí) a prostřednictvím těchto přímo nevyslovených významů je schopno nabývat věcného vztahu i k věcem, jež leží mimo úzkou cestu dané významové souvislosti. Odtud dojem jisté obrazovosti i vyjádření neobrazných.“ Viz Jan Mukařovský, „K sémantice básnického obrazu“, in *Studie II* (Brno: Host, 2001), 82-88; původně publikováno v roce 1946. Můžeme nyní ještě odkázat k předcházející poznámce, kde byl zmíněn Hesterův požadavek na obrazovou bohatost či nasycenost alespoň jednoho prvku metaforického spojení; Mukařovský zde naproti tomu říká, že i vyjádření, která běžně za obrazová nepovažujeme, v literárním textu – tedy zbavena své sdělovací funkce, vytržena z běžného užití – nabývají obrazivosti.

495 Viz Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, s. 249.

běžného, doslovného užití jazyka, což ale neznamená, že by smyslovost byla doslovnému užití zcela odňata, byť platí, že „arbitrární a konvenční povaha znaku odděluje význam od smyslovosti, jak jen to je možné.“⁴⁹⁶

Je zajímavé, že Hester s touto, domnívám se, zásadní myšlenkou nepracoval, i když se k ní na jednom místě své knihy velmi přiblížil. Poznává totiž, že Wittgenstein nabídl přesvědčivou teorii významu doslovně užívaného jazyka, ale pro poetický jazyk by jeho teorie byla bez úprav (které navrhuje sám Hester) nevhodná.⁴⁹⁷ Důvodem je, že příliš striktně svázal význam s veřejnými kritérii a eliminoval tak jakoukoli prožitkovou rovinu, která se nyní ukazuje jako významná. Tento postřeh je velmi výstižný, pouze je problematické, domnívám se, jej prezentovat jako výtku vůči Wittgensteinovi. Neboť ten se nezajímal primárně o porušování norem řídících použití slov našeho jazyka (jako je tomu v případě metafory), ale především o jejich přítomnost tam, kde jsme o nich běžně neuvažovali (např. ve spojení s výrazy odkazujícími k subjektivním prožitkům, viz Wittgensteinovy úvahy o prožitku bolesti, který nemůže hrát žádnou roli v gramatice slova „bolest“, protože prožitky nejsou veřejně vykazatelné).⁴⁹⁸

V tomto bodě měl Hester k obrácení představy, která ukazuje kvazi-smyslovou zkušenost pouze jako příčinu absence pravidel, nikoli jako důsledek jejich porušení, nejbliže. Tento krok ale neučiní. Nikde již nehovoří o tomto vztahu závislosti v opačném směru, totiž že by porušení pravidel, „sémantická kolize“, jak se vyjadřuje Ricoeur, byla příčinou rozehrání představivosti a zdrojem obrazů. „Neexistují žádná kritéria, k nimž bychom se mohli odvolat, abychom ukázali význam metafory. (...) Kritéria jsou pro tuto hru nepoužitelná, protože je hrána bez

496 Tamtéž, s. 247.

497 Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*, s. 178.

498 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 125.

jakýchkoli konvencionálních zdrojů shody,“ tvrdí Hester a odkazuje na zkušenostní jádro metafory, které se nedá jednoduše sdělit právě proto, že se jedná o prožitek.⁴⁹⁹ Jiný výsledek ale ani nelze očekávat, chtělo by se dodat, když na samotném začátku zkušenosti s metaforou stojí porušení dosud platných jazykových norem, a tudíž významu v obvyklém slova smyslu. Nemáme k dispozici žádnou veřejně kontrolovatelnou proceduru, která by ověřila, že kdokoli metaforu pochopil správně. Je to ale stále jedna a tatáž myšlenka: veřejně kontrolovatelná procedura je podmínkou sdíleného stabilního užívání výrazu, a tedy jeho významu, jak nás poučil Wittgenstein; jestliže jsme ji porušili, jako je tomu v případě metafory, pak samozřejmě nemáme standardní sdělení a ani žádný standardní význam, který by kdo mohl pochopit a my mohli jeho pochopení ověřovat. Donald Davidson naráží na toto téma, když říká:

Přestavujeme si, že metafora má obsah, který lze zachytit, a přitom celou dobu jen zaměřujeme pozornost na to, co se nás metafora snaží přimět spatřit. Kdyby to, co se nás metafora snaží přimět zahlédnout, bylo konečné v rozsahu a mělo pojmovou povahu, pak by v tom nebyl žádný problém; jednoduše bychom promítlí obsah, který metafora vyvolala v naší mysli, na metaforu. Ale ve skutečnosti zde není žádná hranice toho, co se nám metafora snaží postavit před oči, a většina z toho především nemá pojmovou povahu. (...) Kolik faktů či propozic nám sděluje fotografie? Žádnou, nekonečno, či jeden obří nestálý fakt? Klademe si špatnou otázku. Obraz nenahradíš tisícem slov anebo jakýmkoli jiným počtem. Slova jsou špatnou měnou, chcete-li je směňovat za obrazy.⁵⁰⁰

A stále z téhož důvodu, z důvodu porušení pravidel užívání slov, musí přijít ke slovu představivost, individuální kvazi-smyslový prožitek. Ten se ale nemůže stát

499 Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*, s. 208.

500 Donald Davidson, „What Metaphors Mean“, *Critical Inquiry* 5 (1978), s. 45.

předmětem veřejné kontroly, tudíž nelze o správnosti žádné interpretace rozhodnout s definitivní platností, dokud metafora „nezatuhne“ v nový pojem a nepřestane být metaforou. Hesterovi, zdá se, se tyto dva momenty zkušenosti s metaforou, tedy porušení pravidel, které stálo u vzniku metafory, a absence pravidel pro určení správné interpretace, nepodařilo propojit.

Jestliže tedy Hester charakterizuje metaforu jako fúzi smyslovosti a pojmovosti, pak pojmovost je zde zastoupena porozuměním významu jednotlivých slov, která poskytují vodítka ke třídění minulé zkušenosti: zajímá nás ta, která je spojena s těmito slovy. Smyslovost či kvazi-smyslová zkušenost má pak podobu probírání se obrazy minulých situací, kterým dáváme prostor, aby se prezentovaly ve své kvalitativní bohatosti, neboť nemůžeme dopředu říci, jaká jejich součást poskytne možnou souvislost s druhou složkou metafory. Platí-li, že můžeme druhému pomoci překonat aspektovou slepotu tím, že mu předkládáme jiné obrazy téže věci, kterou by měl spatřit tam, kde ji prozatím nevidí, pak obdobně se můžeme dívat na metaforický proces: jedno slovo poskytuje sérii různých obrazů, které ovšem přísluší ke stejnému typu (jednotu, pravidlo výběru zajišťuje právě pojem), a tato série nám má pomoci zahlédnout ve významu druhého slova to první. Vrátime-li se k jednoduché Blackově metafoře „Člověk je vlk“, pak nejrozmanitější obrazy člověka by měly podpořit naši schopnost jej zahlédnout ve vlčí podobě. Obdobně jako kdybych měl k dispozici nejrozmanitější fotografie mladého obličeje, které bych používal k zahlédnutí jeho rysů v obličeji zestárlém.

Problém s významem, či lépe řečeno se snahou o porozumění metafoře, který Hesterovi unikal kvůli tomu, že ztotožňoval zakoušení aspektu pouze s jeho vyvstáním, spočívá v tom, že nejde jen o samotný fakt prožitku v jádru metafory (a který je potlačen u běžného doslovného užití), ale o absenci zvyku, automatismu,

kontinuálního vnímání aspektu či možnosti *pojímat jako*. Na rozdíl od jednoduché zkušenosti vyvstání aspektu v reverzibilním obrazci nás metafora nekonfrontuje s žádným jednoznačným sdělením. Nemáme zde na výběr mezi dvěma smysluplnými doslovnými sděleními, mezi nimiž bychom skokově přecházeli, jako tomu je při vnímání reverzibilního obrazce. Sice zacházíme se dvěma pojmy, které jsou, každý z nich samostatně, srozumitelné, ale nikoli jako sdělení. Naopak, dohromady žádné smysluplné sdělení nenabízí. Problém s nevykazatelností toho, co vidím v reverzibilním obrazci, je zkrátka stejně univerzální, jako je univerzální kontinuální vnímání aspektu v našem vztahu ke světu: nikdy nebudu druhému schopen zprostředkovat svůj prožitek v jeho kvalitativní plnosti. To ale není podstatné. Při rozhodování o platnosti či neplatnosti našich výroků to nemůže hrát roli. Musí existovat a také existují jiné, veřejné důkazní procedury. Sdílíme-li pojem, sdílíme stejný sklon, osvojili jsme si stejný zvyk. Reverzibilní obrazec je pouze střetem dvou zvyků. Jak říká Wittgenstein a zdůrazňuje Mulhall: zahlédnutí aspektu doprovází zvolání. Náhle vidím, co jsem měl vidět, a vykřiknu „Zajíc!“. Ale v případě metaforu na nás nikde takto jednoznačný objev nečeká. Aldrich upozorňoval na tento rozdíl ve *Filozofii umění*, když rozlišoval kategoriální aspektaci a vyvstání aspektu v běžném slova smyslu, přičemž schopnost zahlédnout aspekt v uměleckém díle je postupně osvojovaný úspěch, nikoli skokové „překlopení“ jednoho aspektu v druhý.⁵⁰¹

Dalo by se tedy říci, že porozumění metafoře není typickým užíváním pojmů (byť metafora je jazykovým útvarem), kdežto schopnost vidět více obrázků v reverzibilním obrazci ano. Kdyby tomu tak nebylo, ani by se nedostavil pocit paradoxu z této zkušenosti, o němž jsme mluvili výše. V případě porozumění

501 Aldrich, *Philosophy of Art*, s. 21-22.

metafoře jsme plně odkázání na náš prožitek, který zkrátka nelze poměřovat s druhými. Jediným sdělením metafory v běžném slova smyslu totiž je, a zde se již opakujeme, pouze doslovný význam jednotlivých jejích slov.

3.2.4 Role metafory v estetickém souzení

Obraťme nyní již pozornost k našemu hlavnímu tématu, estetickému soudu a požadavkům, které jsme na něj kladli. Dokáže porozumění metaforickému užití jazyka, kterého jsme se s pomocí Wittgensteinovy analýzy zkušenosti aspektu dobrali, přinést odpovědi na otázky nashromážděné v předchozích částech práce?

Představené pojetí zejména dokáže vysvětlit vliv pojmů na porozumění metafoře, aniž by se z ní stal výrok doslovný, poznávací. Slova, z nichž se metafora skládá, jsou tím jediným, co má její interpret k dispozici, a musí se tudíž opřít o jejich standardní, doslovný význam. Ten mu ovšem poskytne pouze klíč k výběru minulých zkušeností a kontextů, v nichž byl ten který výraz správně použit.

Vzpomeneme-li si na Sibleyho polemiku se Stuartem Hampshirem, v níž se Sibley zastával metaforického použití jazyka jako přirozeného a nenahraditelného způsobu, jakým se vztahujeme k estetickým vlastnostem posuzovaných objektů, tak jeho hlavním argumentem bylo, že metaforicky použité výrazy odkazují na svoje běžné, mimoestetické použití, což je činí nenahraditelnými.⁵⁰² Pomocí jiných pojmů bychom nedokázali poukázat k těm estetickým vlastnostem, ke kterým se vztahujeme pomocí metafor. Nyní tomuto Sibleyho postřehu můžeme dát pevnější základ.

⁵⁰² Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 16-17.

Když někdo označí malbu za „tuhou“, naznačuje mi tímto výrokem, abych se pokusil zapojit do aktuálního vizuálního prožitku minulé zkušenosti, které se pojí s pojmem tuhosti. Pokud uspěji, tak zároveň pochopím, co mi chtěl mluvčí sdělit, i začnu vidět obraz jinak, začnu nahlížet ten aspekt, který viděl on a který mi byl doposud skryt. To ovšem nebudou dvě rozdílné věci, neboť to, co mi chtěl mluvčí sdělit, nebude pojmové povahy (prozatím neexistuje pravidlo, které by z tohoto užití výrazu „tuhý“ učinilo standard), ale zkušenostní. Metafora tohoto typu pak bude mít za jeden svůj prvek přímo obraz sám, k němuž budu odkazovat přídomkem „tuhý“. V takovém případě se kvazi-smyslová zkušenost vyvolaná pojmem tuhosti v mé představivosti bude vztahovat ke skutečnému vnímání obrazu a kooperovat s ním („překrývat“ se s ním).

Sibleyho vlastní příklady výroků, které uvádí v souvislosti se sedmi strategiemi dosahování percepčního důkazu, jsou v tomto směru více než výmluvné: „Povšimni si, jak je ta kresba nervní a jemná“; „Jako kdyby tam hořely malé tečky světla“; „Světlo se třpytí, linie tančí, vše je vzdušné, lehké a veselé“; „Jeho plátna jsou ohně, praskají, hoří a planou, i v těch nejuťišenějších momentech vždy neúnavně poblikávají, ale často propuknou v plamen, ve skvělé ohnivě představení“; či výrok o víření, divokém pohybu, o kroucení a svíjení, zamotávání a zmítání v obraze.⁵⁰³

Obdobně může fungovat i přirovnávání vnímaného uměleckého díla či objektu k jiným dílům či objektům. Sibley ve svých sedmi způsobech vedení kritické debaty přímo o využití srovnání s jinými díly hovoří.

Dalším zásadním momentem, kterému jsme věnovali pozornost, bylo napětí mezi popisem a hodnocením, které má estetický soud přinášet. Sibley

503 Tamtéž, s. 18-19.

jednoznačně spojoval estetické užití jazyka (nikoli verdikty) s popisností. Na druhou stranu, kdyby byly estetické soudy skutečně pouze popisné, nedokázali bychom vysvětlit, kde mají verdikty, které samy o sobě jsou pouhým vyjádřením míry estetické hodnoty bez jakéhokoli konceptuálního obsahu, svůj původ. Nelze tvrdit, že estetický popis věci nijak nemotivuje její estetické hodnocení. A na druhou stranu, čistou popisnost, jak Sibleyho upozorňovali někteří komentátoři, spojujeme s doslovností a tedy s uplatnitelností pravidel.⁵⁰⁴

Estetický soud by tedy v sobě měl spojovat jak popis, tak hodnocení. Jak jsme viděli, metafora tento nárok splňuje. Nemá ani povahu výkřiku, jako by mohl mít verdikt (tak je pojmově vyprázdněný), ale není ani použitím pojmu v jeho doslovném významu.⁵⁰⁵ Zkušenostní základ metafory, byť jde o imaginativní výkon, není snem ani halucinací, jak připomíná Hester, ale podílí se na něm pojmovost. Metaforické výroky nejsou tak prázdné jako verdikty. Pojmy spouští hru představivosti, která je ale právě jimi do jisté míry řízena. Tedy podílí se na nich se metafora skládá, zajišťuje popisnost. Ovšem vezmeme-li v potaz, že snaha porozumět metafoře má nezbytně prožitkový charakter (prozkoumávání minulých případů doslovných užití slov zapojených v metafoře), tak se zde zároveň otevírá prostor pro rozlišení kvalitativní povahy prožitku.

Podívejme se na jeden Sibleyho příklad. Uvažoval nad situací, kdy si prohlížíme skleněnou vázu a proneseme o ní, že je křehká.⁵⁰⁶ Sám Sibley upozorňoval, že se jedná o moment, kdy balancujeme na hranici mimoestetického a estetického

504 Viz např. R. David Broiles, „Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964): 219-225.

505 Viz Wittgenstein o estetických soudech: „Člověk, který soudí, není člověkem, který v souvislosti s nějakou věcí říká ‚Obdivuhodné!‘ (...) Když o něčem pronášíme estetický soud, nezíráme jen na tu věc a neříkáme: ‚Ó! Jak obdivuhodné!‘“ Viz Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967), s. 6.

506 Sibley, „Aesthetic Concepts“, s. 10.

použití slova. Popis nemůže mít na obou stranách této hranice stejný význam. Pokud použiji slovo „křehký“ doslovně, na základě platného jazykového úzu, poukazuji na náchylnost materiálu, z něhož je váza vyrobena, k rozbití. Ovšem mohu použít totéž slovo, i když nebudu chtít vyjádřit pouze tento význam (nebudu-li chtít jen jednoduše ostatní upozornit, že by měli být při nakládání s touto věcí opatrní). Velmi obdobný příklad nabízí Derek Matravers ve své úvaze reagující na Sibleyho analýzu estetických pojmů:

Stojím v Durhamské katedrále a prohlásím „To je rozloha.“ „Ano,“ odpoví můj společník, „hlavní chrámová loď je delší než 200 stop.“ Něco se mi nepodařilo sdělit; nechtěl jsem jen říci, že se jedná o velkou stavbu, ale připoutat pozornost svého společníka ke schopnosti rozlohy stavby vyvolat pocit bezvýznamnosti či pocit přemožení. Znamená to, že by slovo „rozloha“ bylo víceznačné? Nikoli; jen při této příležitosti můj partner nepochytil vše, co jsem mínil.⁵⁰⁷

V takových případech jsme tedy konfrontováni s více relevantními významy jednoho a téhož slova. Takové případy obvykle označujeme za okamžiky metaforického přenosu. Právě střet doslovného, pravidly řízeného použití slova s použitím, které tuto rovinu překračuje, v jedné a téže komunikační situaci nejlépe ukazuje, jak metafory v sobě integrují jak popisnost (daný výraz užívám na hranici jeho běžného použití, vlastně hovořím o rozloze – v příkladu s katedrálou – ale již tento základní význam překračuji) a hodnocení (zachycuji pocit spojený s vlastností věci, k níž odkazuje doslovné použití slova, které volím).

Musíme tedy zapomenout na hodnocení v podobě obecné pochvaly či odsudku (v podobě verdiktu) a uvažovat o kvalitativní povaze prožitku (a i skvělá, podnětná metafora může být v tomto smyslu odsuzující), k němuž vede snaha porozumět

⁵⁰⁷ Derek Matravers, „Aesthetic Concepts and Aesthetic Experiences“, *British Journal of Aesthetics* 36 (1996): 274.

metafoře, jejímž prostřednictvím se mi někdo snaží pomoci spatřit kvality, které mi doposud unikaly.

A nakonec otázka objektivitě estetického soudu. Nárok estetického soudu na obecnou platnost se nikdy nevyrovná objektivitě poznávacího soudu. Právě toto napětí mezi nárokem na závaznost a absencí možnosti prosadit ji učinilo z estetického souzení téma. Sibleyho pokus obhájit nárok estetických soudů na obecnou platnost pomocí analogie se sekundárními vlastnostmi se ukázal jako neúspěšný právě proto, že toto napětí přehlížel. Co nám naznačuje vysoký podíl metafor v jazyce používaném v kritických debatách, při snaze dobrat se potvrzení estetického soudu? Jednak to, že zde nejde o pouhý prožitek potěšení na tělesné rovině (sem spadají všechna „potěšení smyslů“, tedy i zraku a sluchu, na které měli, podle kontextualistů, redukovat estetickou zkušenost tzv. formalisté). Metafory se liší od pouhých povzdechů či zcela volné hry představivosti podílem pojmů, z nichž jsou sestaveny a které strukturují práci imaginace a zajišťují koordinaci mezi různými interprety. Lze se zde alespoň v jisté míře opřít o kontury přehledného, pojmy strukturovaného světa.

Zároveň ale metafory naznačují otevřenost zkušenosti, její neukotvenost, možnost proměny. Metafora nemá definitivní interpretaci. Jak upozorňoval Davidson, to, co metafora vyjadřuje či způsobuje, nemá čistě konceptuální povahu.⁵⁰⁸ Kdybych chtěl vyjádřit něco definitivního, „faktického“, použil bych doslovný výrok, který nenechává žádný prostor různým interpretacím. Ale estetická zkušenost a estetické kvality nemají tuto povahu. Proto je metafora (se svojí prožitkovostí, svým procesuálním charakterem) jejich projevem a nadějí mluvčího na souhlas ostatních s jeho prožitkem. V tomto smyslu je nutné estetický

⁵⁰⁸ „Vzhledem k tomu, že ve většině případů to, co metafora naznačuje či vnukává, není zcela, anebo vůbec, rozpoznáním nějaké pravdy či faktu, je snaha poskytnout doslovné vyjádření obsahu metaforu jednoduše zavádějící,“ říká Davidson. Viz Davidson, „What Metaphors Mean“, s. 45.

soud chápat spíše jako výzvu či vstřícný krok k hledání vzájemného porozumění na nově zahlédnutém aspektu reality, nikoli jako vynesení definitivního verdiktu o přítomnosti či nepřítomnosti určité jasně vymežitelné kvality.

Pokud bychom měli možnost důkazu, nemuseli bychom sahat k metaforám, ale to by pochopitelně svědčilo jen o tom, že estetická zkušenost ztratila svůj svébytný ráz od pravidel osvobozeného prožitku. Metafora odhaluje podstatu estetického prožitku coby zkušenosti prozkoumávání hranic přehledného, srozumitelného, sdíleného světa. A estetický soud jakožto projev takového prožitku je apelem na zkušenost ostatních, na shodu v prožívání světa v okamžicích, kdy se pohybujeme na hranici vlády jasných norem. Je to apel, ze kterého se nové normy teprve ustavit mohou, což by, jinými slovy, vedlo k proměně sdíleného světa. Ricoeur v tomto duchu hovoří o schopnosti poetického pocitu, tedy té zkušenosti, kterou navozuje metafora, vést posluchače a čtenáře k zakoušení reality, při němž nalézání a vynalézání přestává být opozicí a hroutí se v jedno. Odhaluje se mi nový horizont sdíleného světa, nikoli jen další poznatek běžného typu.⁵⁰⁹ A tento horizont ještě nemá definitivní charakter. Estetickou debatu lze v tomto duchu interpretovat také tak, že se jedná o zpřesňování pohledu na tento nově odkrytý horizont. Objektivita poznávacího soudu je jen jiným jménem pro existenci pravidla. Metafora naopak indikuje situaci, kdy se nelze spolehnout na zvyk a kdy odhalujeme kvalitativní, prožitkový základ ve veškerém našem vztahování se ke světu.⁵¹⁰ Tomuto tématu se budeme ještě věnovat v následující kapitole.

Přítomnost metaforického jazyka v debatách kritiků nad uměleckými díly i v každodenních rozhovorech o mimouměleckých estetických jevech tedy

⁵⁰⁹ Viz Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, s. 291.

⁵¹⁰ V jiném textu Ricoeur o pocitech, které metafora přináší, říká: „Díky pocitu jsme ‚naladěni‘ na aspekty reality, které nelze vyjádřit pomocí referenční funkce výrazů běžného jazyka.“ Paul Ricoeur, „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. *Critical Inquiry* 5 (1978), 158.

naznačuje, že její povaha má blízko k povaze situace, v níž přichází ke slovu. Na základě Wittgensteinem a Hesterem inspirované teorie metafory se nám snad již o něco více daří porozumět, proč tomu tak je.

3.3 Estetický soud a povaha pravidel

Na závěr zkoumání, které se celé věnovalo pravidlům, podmínkám a normám, bych se chtěl ještě krátce zastavit u jednoho wittgensteinovského tématu, které umožní nasvítit otázky, jimiž jsme se zde zabývali, ještě z jiného úhlu. Jedná se o problém řízení se pravidlem a Wittgensteinova analýza tohoto zdánlivě banálního tématu nám umožní ještě lépe uchopit myšlenku, s níž jsme pracovali již v předcházející kapitole. Ta říká, že běžné uplatňování etablovaných pojmů založené na pravidle na jedné straně a metaforické užití jazyka na straně druhé představují pouze dva krajní body jedné škály. Obojí se nachází v jednom prostoru lidského vztahování se ke světu, které je prodchnuto pojmovostí.

Autory, o kterých jsme v předcházejících kapitolách této poslední části hovořili, pojí přesvědčení, že metafora není pouhou jazykovou ozdobou, ale hybnou silou proměny jazyka, a je tudíž v jazyce v různé míře intenzity všudypřítomná. Zároveň se shodnou v tom, že živá metafora má sice událostní charakter, neboť překročení platných pravidel vede k nutnosti hledat nová významová spojení, což předpokládá otevřenost vůči působení celého rozsahu nakumulovaných významových konotací slov metaforu tvořících, ale přece jen pojmy jsou jejími konstitutivními prvky.

V tomto duchu Ivor Armstrong Richards říká, že metafora je všudypřítomným principem jazyka, což lze lehce dokázat prostým pozorováním: „V běžné řeči

nenajdeme tři po sobě jdoucí věty, abychom v nich nenarazili na metaforu.“⁵¹¹ A jeho teorie významu toto pozorování, jak tvrdí, dokládá.

Obdobně se vyjadřuje i Paul Henle, když říká, že „[f]unkcí metafory obecně je růst jazyka, abychom dokázali říci to, co nelze říci pouze za pomoci doslovných významů.“⁵¹² A Marcus Hester dodává, že „metaforický přenos je procesem, který působí v běžném jazyce a přináší jeho růst; a změna jazyka je změna způsobu, jakým pojmáme svět. Studujeme-li etymologii téměř jakéhokoli slova, ukáže se jeho metaforický původ.“⁵¹³

A nakonec Paul Ricoeur, který říká, že metafora je „tvorbou jazyka, která na určitý okamžik zůstává *sémantickou inovací*, která nemá dosud v jazyce žádný status, protože postrádá ustavenou označovací funkci či konotace.“⁵¹⁴

Wittgensteinovy poznámky k otázce, co to znamená řídit se pravidlem, dokážou, domnívám se, toto přesvědčení o provázanosti běžného užití jazyka a metafory zasadit do širšího rámce lidského, normami prodchnutého vztahování se ke světu.

Téma pravidel či norem bylo jednou ze základních otázek Wittgensteinovy pozdní filozofie.⁵¹⁵ A v debatách nad jeho odkazem toto téma postupně přerostlo

511 Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, s. 92.

512 Henle, „Metaphor“, s. 186.

513 Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*, s. 215.

514 Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*, s. 114. V našem prostředí vyslovil myšlenku o metafoře coby původci posunu jazykového systému např. Jan Mukařovský: „Tedy: 1. na počátku byl tropus; 2. významový vývoj v jazyce se děje pomocí tropů. (...) Je tedy každé užití slova do jisté míry transpozicí, neboť výraz, kterého užijeme, není jedině možný, za všech okolností. Uvědomujeme si to ovšem jen tehdy, je-li mezera mezi ustáleným, uzádným významem slova (...) a jeho okazionálním užitím v daném případě (...) tak značná, že upoutá naši pozornost.“ Jan Mukařovský, *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky Praha-Bratislava* (Praha: Karolinum, 1995), s. 62-63. Na jiném místě Mukařovský zase hovoří o potenciálním vlivu každého jednotlivého uplatnění normy na její povahu: „Svou podstatou je tedy norma energií spíše než pravidlem, ať je aplikována vědomě či nevědomě. Vlivem této dynamické povahy je podrobena nepřetržitým proměnám; lze se dokonce domnívat, že každá aplikace jakékoli normy na konkrétní případ je zároveň nutně i proměnou normy: netoliko norma ovlivňuje utváření konkrétního případu (např. uměleckého díla), ale zároveň má konkrétní případ nutně vliv na normu.“ Jan Mukařovský, „Estetická norma“, in *Studie I* (Brno: Host, 2000), s. 150.

do samostatného proudu současné analytické filozofie.⁵¹⁶ Důvodem, proč se Wittgenstein zajímal o pravidla, je, stejně jako jsme to viděli v případě aspektového vidění, jejich provázanost s otázkou významu, které se věnoval především. Pokud budeme souhlasit s názorem, že významem jazykového výrazu je způsob jeho použití, tedy pravidlo, které použití daného výrazu řídí, pak je souvislost zřejmá: osvojím-li si pravidlo, v souladu s nímž má být určité slovo užíváno, osvojil jsem si jeho význam, porozuměl jsem mu.

Problém ovšem spočívá v tom, jak chápat osvojení si pravidla. Intuitivní porozumění tomu, co osvojením pravidla získáváme, spočívá v představě, že tak obsáhneme vlastně všechny možné aplikace pravidla naráz; jak ty, které byly již v minulosti provedeny, tak ty, k nimž ještě nikdy nedošlo. Wittgenstein se ale pokouší ukázat, že vůbec není zřejmé, jak právě tuto, byť velmi samozřejmou, představu obhájit. Ve svých úvahách problematizuje toto pojetí pravidla jako

515 Zejména v první části *Filosofických zkoumání* (především §§ 138 – 242), v *Poznámkách o základech matematiky* a v *Modré a hnědé knize*; viz Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 71-111; Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Foundations of Mathematics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983); Ludwig Wittgenstein, *Modrá a hnědá kniha* (Praha: Filosofia, 2006).

516 Významně k problému pravidla připoutal pozornost americký filozof Saul Kripke svojí interpretací vybraných paragrafů Wittgensteinových *Filosofických zkoumání* v knize *Wittgenstein o pravidlech a soukromém jazyku* z roku 1982, viz Saul Kripke, *Wittgenstein on Rules and Private Language* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982). Tato kniha bývá označována za nejvlivnější a nejdiskutovanější příspěvek k interpretaci Wittgensteinova díla od svého vydání až do současnosti. Zásadní příspěvky do debaty navazující na Kripkeho interpretaci nabízí například antologie Alexandra Millera a Crispina Wrighta, viz Alexander Miller a Crispin Wright eds., *Rule-Following and Meaning* (Chesham: Acumen Press, 2002). O přehledné zmapování diskuse věnované otázce řízení se pravidlem a významu se ve svém článku „Řízení se pravidlem, význam a normativita“ napsaném pro *Oxfordskou příručku filozofie jazyka* pokusil George Wilson, viz George Wilson, „Rule-Following, Meaning, and Normativity“, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*, eds. Ernest Lepore a Barry C. Smith (Oxford: Oxford University Press, 2008), 151-174; text je doplněn seznamem zásadních publikací. V českém prostředí pak vyšla překladová antologie *Soukromý jazyk, pravidla a Wittgenstein* předkládající výběr významných textů z této debaty, viz Petr Glombíček a Tomáš Marvan, *Soukromý jazyk, pravidla a Wittgenstein* (Praha: Filosofia, 2006).

Známým příznačným rysem záznamů Wittgensteinových úvah je, že nemají charakter soustavného výkladu. Jedná se o sled spíše kratších poznámek, jejichž vzájemná souvislost a vyústění nejsou autorem samotným explicitně formulovány. To samozřejmě otevírá prostor vícero výkladům Wittgensteinem naznačených problémů. A otázka řízení se pravidlem je snad nejryzejším příkladem této nevyhnutelné tendence: interpretační spory o pravou povahu cíle Wittgensteinova útoku tak neutechají dodnes. Ovšem již samotný rozsah debaty, která se od Wittgensteinových úvah odvíjí, naznačuje, že se dávno nejedná (výlučně) o exegetický spor, ale Wittgensteinovo dílo zde již slouží spíše jen jako inspirativní východisko samostatné diskuse. Následující expozice tedy vycházející z čtení Wittgensteinových poznámek, které předložil Saul Kripke nebo George Wilson.

jakéhosi přístroje, který, získám-li jej jednou do svého užívání, bude již stále generovat správné výsledky:

„Je to, jako kdybychom dokázali celé použití slova pochopit naráz.“ – Říkáme zajisté, že to tak děláme. Tj. popisujeme zajisté to, co děláme, někdy těmito slovy. Ale na tom, co se děje, není nic podivuhodného, nic neobyčejného. Neobyčejným se to stává, když jsme vedeni k tomu, myslet si, že budoucí vývoj musí už být v aktu pochopení nějakým způsobem přítomen, a že přece přítomen není.⁵¹⁷

Jeho pozornost se soustředí na dvě oblasti, které jsou považovány za zdroje nejjistějších poznatků: aritmetické operace na straně jedné a soukromé prožitky na straně druhé. V případě první oblasti se Wittgenstein snaží nalézt důkaz, který by zajišťoval identitu aritmetického vzorce, který si osvojujeme. Žádný takový důkaz ale nenachází: ani na úrovni soukromých pocitů, ani ve zkušenosti s vnějším prostředím. Žádná vnitřní zkušenost, žádný pocit, žádný prožitek „mínění“ pravidla či instrukce, které mají vždy epizodickou povahu, nemohou obsáhnout všechny případy uplatnění pravidla naráz. To znamená, že jediná jistota, jakou ohledně pravidla máme, se týká minulých, již vyhodnocených případů jeho aplikace, jejichž správnost byla potvrzena. To ovšem nijak nezaručuje, že se nejedná o případy jiného pravidla, než jsme se doposud domnívali. Známý a instruktivní je Wittgensteinův příklad s pokračováním číselných řad: jak si mohu být dejme tomu jistý, že pravidlem, podle něž se rozvíjí číselná řada celých přirozených čísel 1, 2, 3, 4 ..., je skutečně přičítání jednotky (že je tedy tím, čím se nám jevílo doposud)? Jinak řečeno, kde bereme jistotu ohledně významu pokynu „přičítat jednotku“? Jak víme, co máme vlastně dělat? Proč by se řada nemohla v jistý okamžik

⁵¹⁷ Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 100.

v budoucnosti na pozici, které ještě nikdo nikdy nedosáhl, změnit a nemohlo se ukázat, že pravidlem bylo přičítat jednotku do jisté pozice či okamžiku a dále třeba pokračovat po tisících? Byť se jedná o příklad bizarního pravidla, otázka, kterou vyvolává, je zcela obecná: co zaručuje identitu daného pravidla?

Naznačená úvaha o učení se pravidlu, které vždy probíhá na omezeném vzorku případů, přivádí Wittgensteina až k pojmu totožnosti. Pokud nelze získat jistotu ohledně identity pravidla na základě sledování vzorku případů jeho uplatňování, pak to ukazuje na obecný problém původu našich přesvědčení ohledně určení shody dvou či více případů jakékoli kategorie. V čem spočívá totožnost kroků v číselné řadě 1, 2, 3, 4 ...? A jsme na tom lépe s osvojením si pravidla v případě řady 2, 2, 2, 2 ...? Wittgenstein naznačuje, že se oba případy, pokud jde o jistotu identity pravidla, a tedy jistotu ohledně dalších kroků, které bychom při rozvíjení řad měli učinit, nijak neliší:

Ale není přinejmenším to, co je stejné, *stejné*? Zdá se, že pro stejnost máme neomylný vzor v stejnosti určité věci se sebou samou. Chci říci: „Tady přece různé výklady nemohou existovat. Když člověk vidí před sebou nějakou věc, vidí i stejnost.“ Dvě věci jsou tedy stejné, když jsou takové jako *jedna* věc? A jak mám nyní to, co mi ukazuje jedna věc, použít na případ těch dvou. „Věc je identická sama se sebou.“ Neexistuje žádný krásnější případ neužitečné věty, která je nicméně spojena s určitou hrou představy.⁵¹⁸

Pokud jde o druhý zmíněný typ jistých poznatků, formuluje Wittgenstein svoji otázku ohledně povahy pravidel do podoby zpochybnění možnosti existence soukromého jazyka (tedy jazyka, který by zachycoval pocity mluvčího, k nimž má přístup jen on sám). Dojem jistoty zde pramení z bezprostřednosti vztahu k mým vlastním pocitům, z jejich intimní blízkosti. Wittgenstein nicméně ukazuje, že

518 Tamtéž, s. 106.

snaha zavést vlastní řeč (s vlastními, soukromými výrazy označujícími jen mně přístupné pocity) naráží nejen na problémy, o kterých již byla řeč (totiž nesamozřejmost identity pravidla, kterou trpí i ty případy, kdy disponujeme rozsáhlou skupinou potvrzených případů), ale navíc zde chybí i možnost vyhodnotit minulé případy jako shodné, to jest jako odpovídající jednomu a témuž pravidlu. Správnost je kategorie veřejná, je výsledkem obecné shody. V případě soukromého jazyka tuto veřejnou záruku postrádám: „Jsou pravidla soukromé řeči *dojmy* pravidel? – Váha, na níž se dojmy váží, není *dojmem* váhy,“ říká Wittgenstein.⁵¹⁹ Je-li souhlas ostatních mluvčích jediným zdrojem jistoty, kterou mám, musí být pokusy o zavedení soukromého jazyka odsouzeny k nezdaru:

Proto je „řízení se pravidlem“ určitá praxe. A *být přesvědčen*, že se řídíme pravidlem, není: řídit se pravidlem. A proto se nemůže nikdo pravidlem řídit jen „soukromě“ („privatim“), protože jinak by přesvědčení, že se člověk řídí pravidlem, bylo totéž jako řídit se pravidlem.⁵²⁰

Z toho, co bylo doposud o problému řízení se pravidlem řečeno, mimo jiné vyplývá, že přijatelná odpověď na identifikované otázky nemůže spočívat v odkazu na vysvětlující (zevrubnější či v nějakém smyslu základnější) interpretaci pravidla. Problém, na který Wittgenstein poukazuje, se vztahuje jak na implicitní normu, tak na její explicitní, kodifikovanou podobu. Budeme-li se tedy pokoušet pravidlo existující prozatím pouze jako v praxi uplatňovaný regulativ jednání doplnit o jeho explicitní vyjádření s cílem fixovat jeho identitu, dosáhneme jen toho, že spustíme nekonečný regres dalších vysvětlení. Důvodem je, že slova, z nichž se tato explicitní formulace pravidla bude skládat, jsou samy obecnými pojmy, jejichž významy, tedy pravidla jejich použití, si samy žádají řešení základního problému

519 Tamtéž, s. 116.

520 Tamtéž, s. 102-103.

řízení se pravidlem, o kterém již byla řeč. A neexistuje hranice, která by nás v rozvíjení této strategie vršení dalších a dalších vysvětlení zastavila:

Že tu je určité nedorozumění, ukazuje se už v tom, že při tomto myšlenkovém pochodu výklad pro nás odkazuje na další výklad; jako kdyby nás každý uspokojil aspoň na okamžik, než pomyslíme na určitý výklad, který je zase za tímto výkladem. Tím totiž ukazujeme, že existuje určité pojetí pravidla, které *není výkladem*; nýbrž projevuje se při jednotlivých případech použití tím, čemu říkáme „řídít se pravidlem“ a čemu říkáme „jednat v rozporu s ním“.⁵²¹

Nyní se stává srozumitelnější Wittgensteinova motivace pro důraz, jaký klade na praxi spojenou s veřejným, společenským vyhodnocováním jednotlivých aktů souzení (tedy použití obecných pojmů): řídit se pravidlem znamená jednat; pouze provedený akt může být vyhodnocen jako správný, či nesprávný, jako případ svého druhu, nebo jako omyl. Žádný výklad na tomto stavu nedokáže nic změnit, neumožní pravidlu, které interpretuje, překročit omezení vazby na minulé případy. Samotný výklad totiž klade tentýž požadavek na fixování své identity jako pravidlo, které vykládá. „Každý výklad visí spolu s tím, co vykládá, ve vzduchu; nemůže mu sloužit za oporu. Výklady samy význam neurčují,“ říká Wittgenstein.⁵²²

Je-li tedy identita pravidla dána pouze minulými případy, které slouží jako východisko pro další zacházení s ním, a jeho identita má tak vždy jen prozatímní povahu, pak osvojení si pravidla může spočívat jedině v procvičování jeho užívání, v získání lepšího citu pro jeho uplatnění, v nabytí smyslu pro shodu mezi jednotlivými jeho případy, ve schopnosti kontinuálního vidění aspektu. Porozumění tomu, co je shoda, je, jak jsme již řekli, pouze jiným vyjádřením stále stejného problému: pojem pravidla se přímo zakládá na pojmu shody – shody mezi

521 Tamtéž, s. 102.

522 Tamtéž, s. 101.

jednotlivými případy uplatnění pravidla, tedy mezi případy, které byly označeny za totožné, za případy jednoho a téhož pravidla.

Slova „shoda“ a „pravidlo“ jsou navzájem příbuzná, jsou to bratřenci. Učím-li někoho, jak používat jednoho slova, tak se tím učí i použití druhého. Způsob použití slova „pravidlo“ je spjat se způsobem používání slova „stejný“. (Tak jako je slovo „věta“ spjata s použitím slova „pravdivý“).⁵²³

Wittgenstein tedy v základu veškerého lidského souzení (to jest v užívání pojmů v aplikaci pravidel) odhaluje nediskurzivní jádro, moment spontaneity: poslední krok při užití pojmu je vždy slepý, a to v tom smyslu že zůstává nevyhnutelně nepřístupný předchůdnému diskurzivnímu zdůvodnění (zdůvodnění pomocí dalších pojmů).⁵²⁴ Jak Wittgenstein poznamenává: „Jestliže jsem vyčerpал všechna zdůvodnění, tak nyní narážím na tvrdou skálu a na ní se můj rýč ohýbá. Mám pak sklon říci: ‚Jednám prostě takto‘.“⁵²⁵ Kdykoli, kdy soudím o novém případě, nemám nikdy záruku, že konám správně; akt souzení může být vždy „posvěcen“ až zpětně. Řekneme-li tedy o někom, že si osvojil pravidlo, říkáme o něm, že získal cit pro situace, v nichž má daný pojem užít, nikoli že získal nezpochybnitelný zdroj jistoty o všech potenciálních případech daného pravidla. David Bell shrnuje tento vhléd následujícím způsobem:

Zneklidňujícím závěrem, k jehož přijetí nás Wittgenstein nutí, je, že v samotném jádru našich racionálních a kognitivních schopností se nevyhnutelně nalézá slepota. (...) stav či akt je ‚slepý‘ do

⁵²³ Tamtéž, s. 108.

⁵²⁴ Kantovský pojem *spontaniety* jsem použil záměrně: David Bell ve svém článku „Umění soudu“ interpretuje Wittgensteinův problém řízení se pravidlem na pozadí Kantových úvah o schematismu a ukazuje, že v obou případech nacházíme stejný základní motiv: pojmy uplatňujeme bez odůvodnění, slepě, na základě pocitu. Viz David Bell, „The Art of Judgement“, *Mind* 96 (1987): 221-244. Spojení mezi tématem aspektového vidění a pravidla se zde ukazuje již zcela jasně. Paul Ricoeur poukazyval na příbuznost mezi Kantovými úvahami o schematismu a aspektovým vidění přítomným v metafoře.

⁵²⁵ Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 107.

té míry, do jaké zůstává nevyhnutelně nepřístupný předchůdnému racionálnímu a objektivnímu zdůvodnění. Jednání je v tomto smyslu slepé tehdy, když je výkonem spontaneity.⁵²⁶

A cituje v této souvislosti § 216 z *Filosofických zkoumání*, kde Wittgenstein říká: „Jestliže se držím pravidla, nevolím. Řídím se pravidlem *slepě*.“⁵²⁷

Tato Wittgensteinova analýza pojmu pravidla nechává nahlédnout dynamiku mezi ustavováním pravidla a jeho porušováním. Nabízí porozumění neustále probíhající proměně jazykového systému, na kterou upozorňovali teoretici metafory. Závisí-li význam či identita pravidla – tudíž i význam jazykového výrazu, který je dán způsobem jeho použití – na minulých příkladech, které všechny byly jedinečnými událostmi, jedinečnými výkony soudnosti, a jejichž zásobárna se novými případy rozšiřuje a nevyhnutelně mění, pak je zřejmé, že tak dochází i k posunu pravidla. Tudíž i běžné užití jazyka, i to nejdoslovnější, v sobě obsahuje neredukovatelné zkušenostní či prožitkové jádro. A tento moment přichází v plné síle ke slovu v metafoře, kde je zvyk a automatismus suspendován.

Nabízí se otázka, zda by nebylo možné využít Wittgensteinovu analýzu řízení se pravidlem pro návrh vymezení oblasti estetické zkušenosti a soudnosti. Takový návrh je jistě lákavý především svou jednoduchostí a elegancí. Umožňuje nám definovat estetično pouze negativně, což do jisté míry odpovídá naší intuici, která estetickou sféru staví do protikladu k té praktické. Pocit nutnosti klást si otázku, v čem spočívá specifická povaha estetické zkušenosti, bychom pak mohli rozptýlit poukazem právě na Wittgensteinovu analýzu pravidla či pojmovosti: pokud má veškeré naše užívání pojmů a řízení se pravidly jakýsi prožitkový základ, pak bychom mohli estetickou zkušenost pojímat jako, řekněme, periferii vždy

526 Bell, „The Art of Judgement“, s. 226-227.

527 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 107.

nevyhnutelně doprovázející centrum, kterým je v tomto příměru míněno užívání dobře etablovaných pojmů; tam kde se uvolní stisk zvyku, otevírá se prostor představivosti (jako jsme to viděli v případě metafory). Jinak řečeno, to, co se odehrává na periferii, není od centra izolováno žádnou nepřekonatelnou bariérou, nejedná se o dvě nesouvisející a nesouměřitelné oblasti: děje na periferii pouze činí zřetelným to, co se nachází, byť významně utlumeno, i v základu užívání všech pojmů. Aplikace jakéhokoli pojmu na nový případ, v nové situaci vyžaduje, i když v minimální míře, kreativní projekci dosavadní zkušenosti a osvojených návyků na jedinečný, prozatím nevyhodnocený případ. Slepý krok do prázdna. Existence takové periferie je nevyhnutelným průvodním jevem běžné praxe, neboť, jak již jsme řekli, jedná se pouze o uvolněný princip, který ale pracuje v jádru veškerého souzení. V této souvislosti se zároveň jeví jako příznačné, že Wittgenstein často užívá přirovnání rozumění řeči ke zkušenosti s uměleckými díly.⁵²⁸

Chápání nějaké věty naší řeči je chápání nějakého hudebního tématu příbuznější, než se soudí. Mínil to ale tak: že chápání řečové věty má mnohem blíže, než se myslí, k tomu, co se obvykle označuje jako chápání hudebního tématu. Proč se má síla tónu a tempo pohybovat právě v této linii? Bylo by možno říci: „Protože vím, co to všechno znamená.“ Ale co to znamená? To bych říci nedovedl.⁵²⁹

Na druhou stranu, jakkoli se tento návrh jeví plauzibilně (a nakonec v něm samozřejmě bude i dost pravdy), je zapotřebí také vzít v úvahu, že prosté porušení řádu je sice podmínkou kreativního posunu, ale zároveň se nejedná o

⁵²⁸ David Bell upozorňuje, že přirovnání porozumění jazykovému vyjádření k estetickému porozumění se vyskytují v podstatě ve všech hlavních souborech Wittgensteinových úvah. Viz Bell, „The Art of Judgement“, s. 243.

⁵²⁹ Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, s. 179.

žádnou záruku, že něco skutečně vznikne. Jak v souvislosti s interakčními teoriemi metafory upozorňoval Paul Ricoeur, pouhý sémantický střet ke vzniku dobré metafory nestačí. Vždy je zde ještě možnost, že u porušení stávajících pravidel, ne-řádu, také zůstane.

4 Závěr

Dospěli jsme na závěr našeho zkoumání povahy estetického souzení. Předpokládám, že navrhované vysvětlení bude pro někoho stejně tak iritující, jako nám připadá povaha samotného estetického souzení. Ale i když nabízené odpovědi jistě nejsou zcela uspokojivé, dovolím si tvrdit, že v závěru nestojíme na zcela stejném místě, z jakého jsme vyšli. Shrňme si základní zjištění.

Obhajoval jsem Sibleyho tezi, k níž vedlo zkoumání způsobů užívání jazyka při kritických debatách o uměleckých dílech (ale i o mimouměleckých jevech) a která říká, že estetické pojmy nelze definovat obvyklým způsobem, že jejich užívání nelze sevřít běžně chápanými pravidly, jako autentický pokus nabídnout vymezení estetického užívání jazyka. Snažil jsem se ukázat, že oslabování této teze, ať už jím samotným, nebo autorkami a autory, kteří na něj navazovali, je problematické, neboť odvrhneme-li jeden návrh na vydělení předmětu zkoumání z pole jiných fenoménů, aniž bychom přišli s vlastní alternativou, pak se předmět samotný vytrácí. To je přesně situace, tvrdil jsem, k níž dochází v případě „sibleyovské“ debaty o estetických soudech. Ztráta svébytného typu souzení (estetického) jeho rozpuštěním buď ve výroky poznávací na jedné straně, anebo ve výroky sdělující pouze moji individuální preferenci či aktuální pocit libosti na straně druhé zároveň znamená, že pojem estetického se stává příliš elastickým, což umožňuje velkou argumentační flexibilitu, kterou pochopitelně trpí výpovědní hodnota teorií s ním zacházejících.

V práci jsem se snažil doložit, že některé Sibleyho texty nabízejí možnost čtení, které může vést z pozic filozofie přirozeného jazyka k formulaci problému antinomie vkusu, vymežující estetické souzení oproti ostatním typům soudů.

Dále jsem se pokusil ukázat, že necháme-li se vést Sibleyho vlastními texty, zjišťujeme, že v příkladech výroků a poznámek, které se objevují v debatách o uměleckých dílech a i v mimouměleckém kontextu, hrají významnou roli metafory. Dokonce významnější než Sibley sám připouští. Metafory jsou tématem, k němuž se Sibley opakovaně vrací, a byť závěr o neoddělitelnosti metaforického jazyka a estetického diskurzu sám nikdy nevysloví, na mnoha místech k němu poskytuje přesvědčivé důvody. Kromě samotné základní teze o absenci podmínek řídících užití estetických pojmů je to zejména jeho požadavek na popisnost estetických výroků, kterému čistě hodnotící termíny („krásný“ apod.) nemohou dostát, neboť analyticky neobsahují nic více než jen určitý typ nekonkrétní chvály či ocenění. Na Sibleyho vlastních příkladech se ukazovalo, že čím ubývalo metaforičnosti výrazů, tím ubývalo i propozičního obsahu sdělení, které tvořily. Dalším významným vodítkem k tomuto závěru byla Sibleyho typologie sedmi strategií vedení kritické debaty.

Byť Sibleyho vlastní postoj byl v této otázce, nutno přiznat, mnohdy ambivalentní (což nijak nezakrývám), sleduji v práci především právě tuto linii a předkládám důvody na podporu vyzdvižení motivu metaforického jazyka jako nejplodnějšího podnětu k dalšímu rozvinutí Sibleyho myšlenek uvnitř analytické filozofie samotné, byť nikoli již v rámci estetiky, ale filozofie jazyka.

Přestože se domnívám, že Sibleyho dílo je v rámci analytické estetiky výjimečným, velmi cenným zjevem, oprávněně se těšicím dodnes trvajícím zájmu, vývoj debaty, kterou inspirovalo, považuji spíše za problematickou. Ani korpus Sibleyho textů, jak už bylo řečeno, nelze hodnotit zcela jednoznačně. Na jednu stranu Sibley otevřel pro své filozofické prostředí nový pohled na oblast estetických fenoménů, na stranu druhou sám do určité míry nese vinu za to, že tento potenciál zůstal nezhodnocen. Domnívám se, že vzhledem k tomu, že se Sibleymu ne zcela

podařilo vytěžit svůj vhled o roli metafor v estetickém souzení, nepodařilo se mu také uspokojivě vystihnout roli, jakou v estetickém souzení hrají běžná, doslovná pojmová určení (nejvýrazněji se to projevilo na jeho analýze výrazů „krásný“ a „ošklivý“ ve vztahu k přírodním objektům). Vývoj jak Sibleyho vlastního myšlení, tak celé debaty o estetickém souzení, která na něj navazovala, jsem navrhl interpretovat jako projev hluboce zakořeněných filozofických východisek odkazujících k empiristickému založení logického pozitivismu, která nebyla analytická estetika schopna reflektovat a revidovat je. Lze tak v této debatě sledovat sklon upadat do jedné ze dvou možností, které před nás empirismus staví: některým pojmovým určením podílejícím se na estetickém souzení přisuzuje roli pravidel, což ovšem estetický soud převrací v soud poznávací. Druhou možností by pak bylo redukovat estetický soud na pouhý projev prožitku momentální libosti, Kantovou terminologií řečeno, na soud o příjemném.

Tuto tendenci jsem sledoval také ve spojení s druhým milníkem debaty o estetickém souzení v analytické estetice, s „Kategoriemi umění“ Kendalla L. Waltona. Jeho teorie o vlivu uměleckohistorického kontextu na estetický soud je interpretována jako kritika takzvaného formalismu, jemuž byla a dodnes je v rámci analytické estetiky často přisuzována pozice redukující dílo na jeho percepční vlastnosti vnímané v izolaci od jakýchkoli vztahů, ať již s jinými díly nebo širším historickým kontextem. Na základě analýzy Waltonových vlastních argumentů a vybraných příkladů recepce Waltonovy teorie jsem ukázal, že ani jeho pojetí estetického soudu neuniká z výše popsané „pasti empirismu“. Tvrdil jsem, že v případě některých interpretací Waltonova kontextualismu (zejména Allen Carlson) ústí tato koncepce do velmi problematické redukce soudu estetického na soud poznávací.

Analýza Waltonovy teorie a její recepce pak přinesla ještě jeden výsledek. Jasně se na ní (nejzřetelněji právě na Carlsonově estetice přírody) ukázalo, kde má

původ karikatura formalismu či teorií nezainteresovanosti, které obchází analytickou estetikou druhé poloviny dvacátého století jako strašidlo. Snažím se ukázat, že se do značné míry jedná o umělý terč účelově vytvořený kognitivisty s cílem vymezit a obhájit svoje vlastní pozice. Podstatné ovšem je, že způsob, jakým je tento cíl konstruován (důraz na smyslové potěšení vyžadující absenci jakékoli pojmovosti), přesně sleduje štěpící linii mezi soudem poznávacím a soudem o příjemném.

V poslední části práce jsem se pak pokusil nabídnout pozitivní příspěvek k problematice estetického souzení. Tvrdil jsem, že v rámci analytické filozofie lze najít pojmové nástroje, které by, vztaženy k Sibleyho tezi o estetických pojmech, mohly přispět ke zhodnocení jejího potenciálu a navrhl jsem hledat tyto nástroje ve filozofii jazyka v takzvaných sémantických teoriích metafor. Tyto teorie shodně chápou jako metaforická taková užití jazyka, která mají (alespoň v principu) ambici proměnit doposud platné vztahy v síti pojmů jazyka, což nejprve nevyhnutelně vyžaduje rozrušení stávajícího stavu. Metafora představuje spojení jazykových výrazů způsobem, který neodpovídá pravidlům jejich užití, to jest neodpovídá jejich pozici v síti vztahů s ostatními pojmy: doslovnost lze pak definovat jako vládu etablovaných pravidel, metaforičnost jako jejich suspenzi. To nicméně neznamená, že by v takový okamžik jejich původní význam a pravidla jejich správného užití přestaly hrát jakoukoli roli.

Právě vysvětlení způsob zapojení pojmů ve zkušenosti s metaforou přináší pro zkoumání estetického soudu nejzajímavější výsledky. Navrhl jsem, poté co bylo představeno několik dalších teorií, soustředit se na vysvětlení, které pracuje s Wittgensteinovým pojmem aspektového vidění. Marcus B. Hester takové pojetí metafory představil a já v práci jeho návrh rozvíjím a na samotný závěr doplňuji o další, související téma Wittgensteinovy filozofie, o problém řízení se pravidlem.

V tomto závěrečném bodě se již debata posouvá k otázce po povaze samotného estetického pole či estetična a já jen naznačuji jeden možný směr v hledání odpovědi na tuto otázku.

Seznam citované literatury

Aldrich, Virgil C. *Philosophy of Art*. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

----- „Images as Things and Things as Imaged“. *Mind* 64 (1955): 261-263.

----- „Language, Experience, and Pictorial Meaning“. *The Journal of Philosophy* 45 (1948): 85-95.

----- „Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects“. *Mind* 67 (1958): 70-79.

----- „The Simply and the Literally Given in Experience“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13 (1954): 262-264.

Austin, John L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000.

Ayer, Alfred. *Language, Truth and Logic*. New York: Dover Publications, 2008.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1958.

----- „The Metaphorical Twist“. *Philosophy and Phenomenological Research* 22 (1962): 293-307.

Beardsley, Monroe C. a William Wimsatt, „The Intentional Fallacy“, *Sewanee Review* 54 (1946): 468-488.

Bell, Clive. *Art*, Londýn: Chatto & Windus, 1916.

Bell, David. „The Art of Judgement“. *Mind* 96 (1987): 221-244.

Bennet, Karen a Brian McLaughlin. „Supervenience“. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University, 1997. Článek publikován 25. července 2005, revize 2. listopadu 2011, <http://plato.stanford.edu/entries/supervenience>.

Benson, John, Betty Redfern a Jeremy Cox, eds. *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*. Oxford: Clarendon Press, 2001.

Bender, John. „Realism, Supervenience, and Irresolvable Disputes“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (1996), 371-381.

----- „Supervenience and the Justification of Aesthetic Judgment“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 31-40.

Benovsky, Jiri. „Aesthetics Supervenience versus Aesthetic Grounding“. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 49 (2012): 166-178.

Betzler, Monika a Julian Nida-Rümelin, eds. *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner 2012.

- Berleant**, Arnold. „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964): 185-192.
- Black**, Max. „Metaphor“. In *Models and Metaphors*, 25-47. Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- Blackman**, Larry Lee. *Classics of Analytical Metaphysics*. Lanham, New York, London: University Press of America, 1984.
- Borges**, Jorge Luis. „Kafkovi předchůdci“. In *Spisy III - Další pátrání, Dějiny věčnosti*, 151-155. Praha, Argo, 2011.
- Brady**, Emily a Jerrold Levinson. *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*. Oxford: Clarendon Press, Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Brady**, Emily. „Introduction: Sibley's Vision“. In Brady a Levinson, *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, Oxford: Clarendon Press, 2001, 1-22.
- Broiles**, R. David. „Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964): 219-225.
- Bullough**, Edward. „'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle“. In *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87-118.
- „'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 32 (1995): 10-30.
- Burke**, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*, Bratislava: Tatran, 1981.
- Cahn**, Steven M. a Aaron Meskin, eds. *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.
- Carlson**, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London: Routledge, 2000.
- „Appreciating Art and Appreciating Nature“. In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, 199-227. eds. Gaskell, Ivan a Salim Kemal, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- „Appreciation and the Natural Environment“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1979): 267-275.
- „Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (1995), s.393-400.
- „Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981): 15-27.
- „Nature and Positive Aesthetics“. In *Environmental Ethics* 6 (1984): 5 – 34.

- Carlson**, Allen a Glenn Parson. *Functional Beauty*. Oxford: Clarendon Press, 2008.
- „New Formalism and the Aesthetic Appreciation of Nature“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (2004): 363-376.
- Cavell**, Stanley. „Aesthetic Problems of Modern Philosophy“. In *Must We Mean What We Say?*, 73-96. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Cohen**, Ted. „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“. *Theoria: A Swedish Journal of Philosophy* 39 (1973): 113-152.
- „Sibley and the Wonder of Aesthetic Language“. In *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, 23-34.
- Cottingham**, John G., ed. *Western Philosophy: An Anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.
- Currie**, Gregory. „Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties“. In *Philosophical Studies* 58 (1990): 243-257.
- Danto**, Arthur C. Svět umění. In *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, 95-111. eds. Tomáš Kulka a Denis Ciporanov (Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010).
- Davidson**, Donald. „Mental Events“. In *týž, Essays on Actions and Events*, 207-227. Oxford, Oxford University Press, 1980.
- „What Metaphors Mean“. *Critical Inquiry* 5 (1978), 29-45.
- Davies**, David. „Categories of Art“. In Gaut a Mclver Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*, 224-234.
- Davies**, Stephen. „Artists' Intentions and the Intentional Approach“. In *Definition of Art*, 181-206.
- *Definitions of Art*, Ithaca, London: Cornell University Press 1991.
- Davies**, Stephen, ed. Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker a David E. Cooper. *Blackwell Companion to Aesthetics*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Dickie**, George. „The Myth of the Aesthetic Attitude“. In *American Philosophical Quarterly* 1 (1964): 55-65.
- Eldridge**, Richard. „Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1987): 251-261.
- Eliot**, Thomas Stearns. „Tradice a individuální talent“. In *O básnictví a básnících*, 9-17. Praha: Odeon 1991.
- Elton**, William R. *Aesthetics and Language*. New York: Philosophical Library, 1954.

- Gallie**, Walter B. „The Function of Philosophical Aesthetics“. In *Aesthetics and Language*, 13-35.
- Geach**, Peter T. „Good and Evil“. *Analysis* 17 (1956): 32–42.
- Gaut**, Berys a Dominic McIver Lopes, ed. *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*. Oxon, New York: Routledge, 2013.
- Glombíček**, Petr a Tomáš Marvan. *Soukromý jazyk, pravidla a Wittgenstein*, Praha: Filosofía, 2006.
- Hampshire**, Stuart. „Logic and Appreciation“. In *Aesthetics and Language*, 161-169.
- Haugeland**, John. „truth and Rule-Following“. In *Having Thought. Essays in Metaphysics of Mind*, 305-361. Cambridge, Mass, London: Harvard University Press, 1988.
- Hare**, Richard M. *The Language of Morals*. London: Oxford University Press, 1952.
- Henle**, Paul. „Metaphor“. In *Language, Thought, and Culture*, 173-195. ed. Paul Henle. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1959.
- Hepburn**, Ronald W. „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“. In *Wonder and Other Essays*, 9-35. Edinburgh: Edinburgh Unoversity Press, 1984,
- Hester**, Marcus B. *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. Hague, Paris: Mouton, 1967.
- „Metaphor and Aspect Seeing“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966): 205-212
- Hume**, David. „O normě vkusu“. *Aluze* 5 (2002): 82-91.
- Ingarden**, Roman. *Umělecké dílo literární*, Praha: Odeon, 1989.
- Isenberg**, Arnold. „Critical Communication“. In *Aesthetics and Language*, 131-146; William Elton, ed. Oxford: Blackwell, 1959. Elektronická kopie dostupná z adresy: <https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft> (odkaz platný k 30. 8. 2017).
- Kant**, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2001.
- *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- Keats**, John. *The Poetical Works of John Keats*. London: Kegan Paul, Trench, 1884.
- Kemp**, Gary a Gabrielle M. Mars. *Wollheim, Wittgenstein, and Pictorial Representation: Seeing-as and Seeing-in*, Abingdon, New York: Routledge, 2016.
- Kim**, Jaegwon: „Supervenience as a Philosophical Concept“. *Metaphilosophy* 21 (1990): 1-27.
- Kivy**, Peter. „What Makes 'Aesthetic' Term Aesthetic“. *Philosophy and Phenomenological Research* 36 (1975): 197-211.

- Koblížek**, Tomáš. „Strukturalismus a fenomenologie ve vědě o literatuře“. In *Filosofické reflexe umění*, 277-299. eds. Martin Vrabec et al. (Praha: Togga, 2010).
- Kolman**, Vojtěch. „Potřebujeme analytickou metafyziku“. In týž, *Idea, číslo, pravidlo*. 81-97. Filosofia, Praha, 2011.
- Kripke**, Saul: *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982.
- Laetz**, Brian. „Kendall Walton’s ‚Categories of Art‘: A Critical Commentary“. *British Journal of Aesthetics* 50 (2010): 287-306.
- Lamarque**, Peter a Stein Haugom Olsen, eds. *Aesthetic and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition – An Anthology*. Carlton, Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Lévi-Strauss**, Claude. „Foreword“. In Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, ix-xxvi. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1978.
- Levinson**, Jerrold. „Aesthetic Contextualism“. In *Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art*, 17-27. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- „Aesthetic Supervenience“. In *Southern Journal of Philosophy* 22 (1984): 93–110.
- *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Loux**, Michael J., ed. *Metaphysics. Contemporary Readings*, Oxon, New York: Routledge, 2008.
- Lyas**, Colin. „Sibley“. In Gaut a Mclver Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics (Third Edition)*, 131-141.
- Margolis**, Joseph. „Sibley on Aesthetic Perception“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25 (1966): 155-158.
- ed. *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- Matravers**, Derek. „Aesthetic Concepts and Aesthetic Experience“. *The British Journal of Aesthetics* 36 (1996): 265-277.
- McDonald**, Margaret. „Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism“. In *Aesthetics and Language*, 114-130. William Elton, ed. Oxford: Blackwell, 1959.
- McKinnon**, John E. „Aesthetic Supervenience: For and Against“. In *British Journal of Aesthetics* 41 (2001): 59–75.
- „Heroism and Reversal: Sibley on Aesthetic Supervenience“. In *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, 81-99.

- Miller**, Alexander a Crispin Wright eds. *Rule-Following and Meaning*, Chesham: Acumen Press, 2002.
- Mothersill**, Mary. *The Beauty Restored*. Oxford Clarendon Press, Oxford, 1984.
- Mukařovský**, Jan. „K sémantice básnického obrazu“. In *Studie II*, 82-88. Brno: Host, 2001.
- . *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky Praha-Bratislava*. Praha: Karolinum, 1995.
- . „Estetická norma“, in *Studie I*. 149-156. Brno: Host, 2000.
- Mulhall**, Stephen. *Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. London, New York: Routledge, 1990.
- Nathan**, Daniel O. „Categories and Intentions“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1973): 539-541.
- Newton**, Kenneth M. „Nová kritika a vzestup interpretace“. In *Aluze* 12 (2008): 41-59.
- Novitz**, David. „The Integrity of Aesthetics“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (1990): 9-20.
- Parsons**, Glenn. „Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics“. In *British Journal of Aesthetics* 42 (2002): 279-295
- Passmore**, John. „The Dreariness of Aesthetics“. In *Aesthetics and Language*, 36-55.
- Paxman**, David. „Aesthetics as Epistemology, or Knowledge without Certainty“. In *Eighteenth-Century Studies* 26 (1992-1993): 285-306.
- Peregrin**, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: Filosofia, 2005.
- , ed. *Obrat k jazyku: druhé kolo. Postanalytická filozofie v USA*. Praha: Filosofia, 1998.
- Pettit**, Philip. „The Possibility of Aesthetic Realism“. In *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*, 17–38. ed. Eva Schaper (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- Rákos**, Petr. „Kritický výklad amerického *New Criticism*“. In *Neúnavná slova: filologova lyrika*, 66-124. Praha: Academia, 2011
- Ricoeur**, Paul. „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. *Critical Inquiry* 5 (1978): 143-159.
- . *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*. přeložili Robert Czerny, Kathleen McLaughlin a John Costello. London a New York: Routledge, 1977.

- Richards**, Ivor A. *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press, 1965.
- Roholt**, Tiger C., ed. *Key Terms in Philosophy of Art*, London: A&C, 2013.
- Rorty**, Richard. „Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy“. In *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, ed. Richard Rorty, 1-39. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992.
- . *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Rowe**, Mark. „The Objectivity of Aesthetic Judgement“. In *The British Journal of Aesthetics* 39 (1999): 40-52.
- Russell**, Bertrand „Mr. Strawson on Referring“. *Mind* 66 (1957): 385-389.
- . „On Denoting“. *Mind* 14 (1905): 479-493.
- Ryle**, Gilbert. *The Concept of Mind*. London, New York: Routledge, 2009.
- . „Ordinary Language“. *The Philosophical Review* 62 (1953): 167-186
- Sauchelli**, Andrea. „Sibley on 'Beautiful' and 'Ugly'“. *Philosophical Papers* 43 (2014): 377-404.
- Schwyzler**, Hubert R. G. „Sibley's 'Aesthetic Concepts'“, *The Philosophical Review* 72 (1963): 72-78.
- Scruton**, Roger. *Art and Imagination*, South Bend: St. Augustine Press, 1998.
- Sedivy**, Sonia. *Beauty and the End of Art. Wittgenstein, Plurality and Perception*. London, New York: Bloomsbury, 2016.
- Sibley**, Frank. „About Taste“. In *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 52-53.
- . „Adjectives, Predicative and Attributive“. In *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 154-175.
- . „Aesthetic Concepts“. In Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 1-23.
- . „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“. *The Philosophical Review* 72 (1963): 79-83.
- . „Aesthetic Judgments: Pebbles, Faces, and Fields of Litter“. In *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 176-189.
- . „Aesthetic and Non-aesthetic“. In Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 33-51.
- . „Colours“. In Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 54-70.

- „Estetické pojmy“, in *Umění, krása, šeredno*, 23-48. Vlastimil Zuska ed. Praha: Karolinum, 2003.
- „Objectivity and Aesthetics“. In *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 71-87.
- „Some Notes on Ugliness“. In Benson, Redfern a Cox, *Approach to Aesthetics (Collected Papers on Philosophical Aesthetics by Frank Sibley)*, 190-206.
- Stahl**, Gary. „Sibley's 'Aesthetic Concepts': An Ontological Mistake“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1971): 385-389.
- Stolnitz**, Jerome. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, Boston, MA: Houghton Mifflin, 1960.
- Strawson**, Peter F. *Bounds of Sense*, London: Routledge, 1995.
- „On Referring“. *Mind* 5 (1950): 320-344.
- Svoboda**, Karel. *Estetika svatého Augustina a její zdroje. Aurelius Augustinus: O pořádku – O učiteli*. Praha: Karolinum, 2001.
- Todorov**, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum. 2010.
- Tomaševskij**, Boris. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970.
- Vodička**, Felix. „Problematika ohlasu Nerudova díla“. In *Struktura vývoje*, 283-322. Praha: Dauphin, 1998.
- Walton**, Kendall L. „Categories and Intentions: A Reply“. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32 (1973): 267-268.
- „Categories of Art“. In týž, *Marvelous Images. On Values and the Arts*, 195-219. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Weitz**, Morris. „The Role of Theory in Aesthetics“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, (1956): 27-35.
- „Role teorie v estetice“, in *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, 51-64. Tomáš Kulka a Denis Ciporanov, eds. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- Wellek**, René a Austin Warren. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996.
- Wicks**, Robert. „Supervenience and Aesthetic Judgment“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1988): 509-511.
- „Supervenience and the 'Science of the Beautiful'“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, 1992.

Wilson, George. „Rule-Following, Meaning, and Normativity“. In *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*, 151-174. eds. Ernest Lepore a Barry C. Smith, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.

----- . *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967.

----- . *Modrá a hnědá kniha*, Praha: Filosofia, 2006.

----- . *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*. ed. G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 1953.

----- . *Poznámky o barvách*. Praha: Filosofia, 2010.

----- . *Remarks on the Foundations of Mathematics*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

Wollheim, Richard. *Art nad Its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Woolf, Virginia. *Between the Acts*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1941.

Zangwill, Nick. „Metaphor and Realism in Aesthetics“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 1991.

----- . „Long Live Supervenience“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, (1992): 319-322.

----- . „Supervenience Unthwarted: Rejoinder to Wicks“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994): 466-469.

----- . *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

Zemach, Eddy. *Real Beauty*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997.

Ziff, Paul. „Reasons in Art Criticism“. In *Essays in Conceptual Appreciation*, 47-74. Ithaca: Cornell University Press, 1966.