

**Umění a jeho hodnoty:
logika umělecké kritiky**

ARGO

**UMĚNÍ
A JEHO
HODNOTY**
LOGIKA Tomáš Kulka
UMĚLECKÉ
KRITIKY

Kniha vychází s podporou grantového projektu GAČR 408/07/0909 a v rámci projektu Progres Q 14 – krize racionality v moderním myšlení.

Edition © Argo, 2019

Copyright © Tomáš Kulka, 2019

Cover art © Jana Vahalíková, 2019

ISBN 978-80-257-2736-2

PŘEDMLUVA

ČÁST I.

PROČ NELZE ZDŮVODNIT ESTETICKÉ SOUDY

- Úvod: Mezi subjektivním a objektivním — 15
1. Frank Sibley: Estetické pojmy nejsou řízeny pravidly — 21
 2. Kritika Eddyho Zemacha — 27
 3. Má Zemach pravdu? — 32
 4. Jedinečnost uměleckého díla — 41
 5. Některé estetické soudy řízeny pravidly jsou — 45
 6. Sibleyho odkaz — 52
 7. Komparativní estetické soudy — 55

ČÁST II.

JAK JSOU ESTETICKÉ SOUDY MOŽNÉ

- Úvod: Skandál estetiky — 63
1. Problém nesouměřitelnosti — 73
 2. V čem spočívá estetická hodnota — 78
 3. Verze a alterace — 84
 4. Logická struktura estetických soudů — 89
 5. Několik upřesnění — 99
 6. Několik námitek — 102
 7. Alterace v praxi — 112
 8. Logika a umělecká kritika — 118
 9. Srovnávání nesouměřitelného — 127
 10. Problém nerozhodnutelnosti — 135
 11. Otázka kompetence — 140
 12. Kategorie umění — 147

ČÁST III.

UMĚNÍ A JEHO HODNOTY

- Úvod: Estetismus a hodnotový dualismus — 157
1. Problém *Avignonských slečen* — 167
 2. V čem spočívá umělecká hodnota — 176
 3. Umělecká a estetická hodnota — 183
 4. Námitka — 189
 5. Zpět k nerozhodnutelnosti — 194
 6. O rozmarech módy — 199
 7. Rozpaky ohledně konceptuálního umění — 214
 8. Poznámky k problému uměleckého falza — 223
 9. Umění a věda — 230
 10. Závěrečné poznámky — 238

Jmenný rejstřík — 245

Bibliografie — 251

Seznam vyobrazení — 257

PŘEDMLUVA

V tomto eseji bych chtěl načrtnout půdorys nové teorie hodnocení uměleckých děl, která se zásadním způsobem liší od předchozích koncepcí. Navržená teorie vychází ze tří hlavních tezí, a kniha je proto rozdělena do tří částí, přičemž každá teze tvoří těžiště jedné z nich. Odlišnost teorie, kterou zde nabízím, se odvíjí od druhé a třetí teze, respektive od jejich důsledků.

První teze, která není ani nová a snad ani kontroverzní, v podstatě sestává z konstatování, že umělecká díla jsou jedinečná. O důsledcích této teze v souvislosti s otázkou možnosti zdůvodnění či vysvětlení estetických soudů pojednává první část knihy, která tvoří jakousi přehledu k těm následujícím. Filosofie umění, kterých se tato teze týká, lze rozdělit na dvě skupiny: ti, kteří vzali její důsledky vážně, dospěli většinou k názoru, že z ní vyplývá, že estetické soudy nelze zdůvodnit. Naopak ti, kteří usilovali o objektivistickou teorii hodnocení uměleckých děl (jež možnost zdůvodnění předpokládá), důsledky této teze buď ignorovali, nebo se ji snažili vyvrátit. Chci zde ukázat, že existuje i třetí cesta — že lze přijmout důsledky teze o jedinečnosti včetně závěru, že estetické vlastnosti jsou nesouměřitelné, a přitom ukázat, že estetické soudy jsou zdůvodnitelné. Teorie, kterou zde navrhuji, směřuje k určitému druhu objektivismu, jenž se začne projevovat ve druhé části knihy, svou definitivní podobu však nabude až v části závěrečné.

Druhá teze, kterou rozvíjím v druhé části této knihy, ve své nejobecnější formě vyjadřuje zdánlivě vágní myšlenku, že z estetického hlediska hodnotíme umělecká díla podle toho, jak si stojí v konkurenci s tím, jaká by mohla být. Vyplývá z ní, že při posuzování estetické hodnoty neporovnáváme dané dílo s jinými díly (protože, jak vyplývá z první teze, jsou jejich estetické vlastnosti nesouměřitelné), ale s jeho vlastními verzemi, na které lze nahlížet jako na jeho nerealizované možnosti

(jejichž estetické vlastnosti s vlastnostmi posuzovaného díla souměřitelné jsou).

Třetí teze, kterou rozvíjím v závěrečné části knihy, má aspekt kritický i konstruktivní. Ten kritický spočívá v odmítnutí nejzakořenějšího předpokladu klasické i soudobé estetiky, podle něhož hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v jeho hodnotě estetické a který je, jak ukazují, prokazatelně nesprávný a ve svých důsledcích škodlivý. Konstruktivním aspektem této teze je poznatek, že kromě estetické hodnoty je nutné uznat existenci další svébytné hodnoty, která je s uměním spjata stejně bytostně jako hodnota estetická. Tuto hodnotu, kterou nazývám hodnotou uměleckou, zde definuji a ukazuji, jaké problémy ve filosofii umění řeší. Vysvětluji také, že bez uznání této hodnoty nelze adekvátně popsat dynamiku dějin umění.

Knihy se opírá o několik myšlenek, které jsem rozvedl v již dříve publikovaných textech. Její první část vychází ze studie *Proč nelze zdůvodnit hodnotící estetické soudy*,¹ v které ukazují, že jedním z důsledků jedinečnosti uměleckých děl je nesouměřitelnost výskytů téže estetické vlastnosti v různých uměleckých dílech, což představuje pro zdůvodňování estetických soudů zásadní problém. Myšlenky, že umělecká díla je dobré srovnávat s jejich vlastními nerealizovanými možnostmi a že estetické soudy o uměleckých dílech jsou svým způsobem ověřitelné, jsem si poprvé otestoval v poněkud jiném kontextu v eseji *Umění a věda: náčrt popperianské estetiky*.² Tehdy mi myšlenka, že umělecká díla hodnotíme podle toho, jak si stojí v konkurenci s tím, jaká by mohla být, přišla příliš odvážná, takže jsem svou teorii prezentoval jako něco, co by vzniklo, kdybychom ústřední teze Popperovy filosofie vědy přeložili do jazyka filosofie umění, tedy jako „popperianskou estetiku“. Myšlenku, že hodnota uměleckého díla nemůže spočívat výhradně v hodnotě estetické, jsem poprvé rozvedl v článcích *Umělecká a estetická hodnota umění*³ a *Umělecký a estetický status padělků*⁴, které jsem pak dále rozvinul

1 Kulka, T.: Why Aesthetic Value Judgements Cannot be Justified, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 46, č. 1 (2009), s. 3–28.

2 Kulka, T.: Art and Science: An Outline of Popperian Aesthetics, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 29, č. 3 (1989), s. 197–212.

3 Kulka, T.: The Artistic and the Aesthetic Value of Art, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 21, č. 4 (1981), s. 336–350.

4 Kulka, T.: The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries, *Leonardo*, roč. 15, č. 2 (1982), s. 115–117.

v knížce *Umění a falzum*.⁵ Zatímco z těchto publikací pouze vyplývá, že kromě hodnoty estetické musíme uznat také hodnotu uměleckou, v této studii jsem dospěl k názoru, že ve výtvarném umění je umělecká hodnota nepoměrně důležitější a že estetická hodnota, které se všichni filosofové umění tak svědomitě věnovali, hraje při hodnocení uměleckých děl druhé housle.

Přestože jde o studii odbornou, snažil jsem se o maximální srozumitelnost, aby knihu mohli číst i ti, kteří nemají filosofickou průpravu, ale zajímají se o umění, případně o estetiku. Jsou zde sice tu a tam trochu techničtější pasáže související s modelem navržené teorie, ale věřím, že čtenář si s nimi poradí. Navíc vše podstatné pochopí z kontextu a z příkladů, které uvádím.

Děkuji Petru Blažíčkovi, Ondřeji Dadejíkovi, Michaele Dytrychové, Tereze Hadravové, Štěpánu Kubalíkovi a Jakubu Stejskalovi za podnětné připomínky a kritiku různých částí předchozích verzí tohoto eseje. Děkuji také Magdaléně Matějkové, která v závěrečné fázi pročetla a kriticky okomentovala většinu rukopisu a upozornila mne na řadu nedostatků. Anně Gazdíkové a Elišce Jelínkové patří dík za upozornění na nedostatky v konečné verzi rukopisu a za podnětné návrhy na jeho reorganizaci. Karolíně Dolanské vděčím za četné debaty o mých amatérských exkurzích do historie umění. Rád bych poděkoval také Vandě Vicherkové, díky jejíž jazykové úpravě se knížka dá číst. Zvláštní dík patří Magdaléně Zelenákové, která rukopis, jenž z počítače několikrát beze stopy zmizel, dokázala přilákat zpět na obrazovku z končin jakýchsi virtuálních světů. Bez její pomoci by tato knížka nespátřila světlo Boží.

5 Kulka, T.: *Umění a falzum*. Praha: Academia, 2004.

ČÁST I.
**PROČ NELZE
ZDŮVODNIT
ESTETICKÉ SOUDY**

Úvod: Mezi subjektivním a objektivním

První část tohoto eseje nepředstavuje sama o sobě uzavřený celek. Úvahy a argumenty, které zde předkládám, tvoří jen jakousi přehru k dalším dvěma částem této knihy, jejíž závěry stojí v přímém protikladu k předpokladu implikovanému výše uvedeným názvem. Cílem tohoto eseje je, jak již bylo zmíněno, navrhnout půdorys pro novou teorii hodnocení uměleckých děl spolu s modelem, na kterém lze ukázat, jak mohou být estetické soudy intersubjektivně ověřeny a v jakém smyslu je lze zdůvodnit. V této první části tak vlastně hraju roli dáblova advokáta, který uvádí a vysvětluje argumenty dokazující nemožnost zdůvodnění estetických hodnotových soudů. Důvodem pro tuto strategii je přesvědčení, že tyto argumenty nebyly vzaty dostatečně vážně a že bez toho, abychom je vážně vzali, pochopili jejich podstatu a postavili se k nim čelem, lze stěží očekávat řešení problému zdůvodnění či vysvětlení estetických soudů. Závěry této části by tak především měly být výzvou, a to v tom smyslu, že každá teorie hodnocení, která předpokládá nebo se snaží prokázat, že estetické soudy nejsou jen výroky vyjadřující něčí preference, by měla ukázat, jak se lze s tezemi a argumenty, jež jsou v této první části uvedeny a vysvětleny, vypořádat.

Budu zde vycházet z dnes již klasického a často citovaného eseje Franka Sibleyho *Estetické pojmy*,⁶ zvláště pak z jeho ústřední teze, z níž vyplývá, že estetické pojmy nejsou řízeny pravidly ve smyslu, který bude vysvětlen. Přestože, jak se záhy pokusím prokázat, není tato teze platná tak, jak ji Sibley formuloval, tedy ve zcela obecné formě, jádro jeho analýzy týkající se nemožnosti vysvětlení uměleckého úspěchu a zdůvodnění pozitivních estetických soudů je zásadně správné.

Abych čtenáře připravil na to, co jej v první části této knížky čeká, načrtnu na následujících stránkách, jak je strukturovaná, o čem pojednává a o jaké myšlenky se opírá.⁷

6 Sibley, F.: *Aesthetic Concepts*, *The Philosophical Review*, roč. LXVII (1959), s. 421–450; přetištěno v Margolis, J. (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*, upravené vydání (Philadelphia: Temple University Press, 1978), s. 64–87. Všechna čísla stránek u citací v textu odkazují k tomuto vydání.

7 Stejně budu postupovat i v následujících dvou částech.

Převážnou většinu příkladů a ilustrací v tomto eseji čerpám z malířství, neboť je mi tato umělecká forma nejbližší. Závěry, ke kterým zde docházím, by se však měly vztahovat na všechny druhy umění.

V první kapitole, nazvané **Frank Sibley: Estetické pojmy nejsou řízeny pravidly**, shrnuji nejdůležitější aspekty dnes již klasického eseje významného anglického filosofa Franka Sibleyho (1923–1996) *Estetické pojmy (Aesthetic Concepts)*, jehož teze a argumenty jsou zásadní pro následující úvahy týkající se možnosti či nemožnosti zdůvodnění estetických soudů. Nejprve prezentuji Sibleyho rozlišení mezi pojmy estetickými (jako „harmonický“, „křiklavý“, „půvabný“) a pojmy mimoestetickými (jako „zelený“, „kulatý“, „hranatý“) založené na myšlence, že správné použití estetických pojmů vyžaduje (na rozdíl od používání pojmů mimoestetických) kromě základní inteligence a funkčních smyslů ještě něco navíc, a to vkus. Vysvětluji Sibleyho závěr, že estetické vlastnosti uměleckého díla jsou závislé na jeho vlastnostech mimoestetických, spolu s doprovodnou tezí, podle níž je proto vždy legitimní požadovat od kritika vysvětlení či zdůvodnění jeho estetických soudů s odkazem na mimoestetické vlastnosti posuzovaného díla. Objasňuji dále, jak se toto vše vztahuje k Sibleyho hlavní tezi, která ve svých různých formách vyjadřuje myšlenku, že estetické pojmy či soudy nejsou řízeny pravidly, a to v tom smyslu, že žádný popis díla pomocí mimoestetických pojmů nebude nikdy postačující k tomu, abychom na jeho základě správně použili estetický pojem, a určili tak, jakou estetickou vlastnost dílo má. Vysvětluji také, že z této negativní Sibleyho teze vyplývá, že estetické soudy nelze zdůvodnit ani vysvětlit, neboť zdůvodnění i vysvětlení předpokládají pravidlo či zobecnění, což ovšem Sibleyho teze vylučuje.

V druhé kapitole, nazvané **Kritika Eddyho Zemacha**, uvádím argumenty, jimiž Sibleyemu oponuje jiný významný filosof, izraelský estetik Eddy Zemach (*1935), a vysvětluji motivaci, která jej vede k tak propracované strategii, jakou vytvořil pro vyvrácení Sibleyho teorie. Podotýkám, že ještě předtím, než Zemach představí své tři „důkazy“ neplatnosti Sibleyho hlavní teze, upozorňuje na to, že nanejvýš problematičtější již samotné Sibleyho vymezení estetických pojmů s odkazem na pojem „vkus“. Vysvětluji pak, že cílem Zemachova prvního argumentu je ukázat, že Sibleyho stanovisko je vnitřně rozporné. Pokud by totiž estetické pojmy skutečně nebyly řízeny pravidly, nebylo by možné rozlišit mezi jejich správným a nesprávným užitím, což by znamenalo, že postrádají smysl. Sibley sám je však za smysluplné považuje, takže si vlastně protiřečí.

Zemachovým druhým důkazem je empirické tvrzení, že Sibleyho tezi vyvrací každodenní zkušenost. Když nám například někdo v hrubých rysech popíše děj divadelní hry, podle Zemacha budeme schopni určit některé její estetické vlastnosti. Vysvětlují pak i Zemachův třetí argument, který je postaven na analogii vztahu mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi na straně jedné a vztahu mezi barvami a vlnovými délkami odraženého světla barevných povrchů na straně druhé. Zemach tvrdí, že tak jako slepý vědec může na základě vlnových délek odraženého světla určit barvu předložených objektů, může i „esteticky slepý“ snob (člověk, který předstírá, že má vkus, přestože žádný nemá) na základě informací o mimoestetických vlastnostech určit, jaké estetické vlastnosti má popsání dílo. Vysvětlují dále Zemachův názor, že pokud jsou estetické vlastnosti (jak tvrdí Sibley) skutečně ontologicky závislé na vlastnostech mimoestetických, pak není možné, abychom nebyli principiálně schopni vynést správný estetický soud na základě informací o mimoestetických kvalitách díla.

Ve třetí kapitole, nazvané **Má Zemach pravdu?**, kriticky analyzuji Zemachovy argumenty a upozorňuji na chyby, kterých se dopouští. Vysvětluji, že Zemach má sice pravdu v tom, že Sibleyho vymezení estetických pojmů pomocí pojmu vkusu není adekvátní, Sibleyho hlavní teze však touto kritikou dotčena není. Ohledně Zemachova argumentu týkajícího se údajné nemožnosti rozlišit mezi správným a nesprávným užitím estetických pojmů poukazují na to, že Sibley explicitně říká, že estetické pojmy jsou pravidly řízeny negativně, a sám uvádí několik příkladů, za jakých mimoestetických podmínek by bylo použití určitých estetických pojmů nesprávné. Co se druhého argumentu týče, rozebírám Zemachovy příklady úplných či vyčerpávajících mimoestetických popisů uměleckých děl a ukazuji, že vzhledem ke své struktuře nemožnou z logických důvodů sloužit jako protipříklady, které by Sibleyho tezi zpochybnily. Přestože tyto „protipříklady“ mohou být formulovány jako pravidlo („každý objekt, který bude mít takové a takové mimoestetické vlastnosti, bude mít estetickou vlastnost Φ “), vzhledem k vyčerpávajícímu popisu se ve skutečnosti jedná o singulární tvrzení, že určité konkrétně specifikované dílo má určitou estetickou vlastnost. Tento Zemachův argument se tedy také míjí svým cílem. Obecnější otázku, zda běžná praxe kritiků umění nevyvrací Sibleyho tezi, však zatím ponechávám otevřenou.

Ve čtvrté kapitole, nazvané **Jedinečnost uměleckého díla**, pokračuji v kritice Zemachova posledního argumentu týkajícího se slepého

vědce a esteticky slepého snoba, založeného na analogii mezi vztahem estetických a mimoestetických vlastností na straně jedné a vztahem barev a vlnových délek na straně druhé. Ukazují, že tento argument je zavádějící, neboť se dopouští klasické logické chyby — předpokládá to, co má být dokázáno. Uvádím zde také domněnku, že by Zemach ke svým chybným závěrům možná nedospěl, kdyby Sibley svou hlavní tezi zdůvodnil, tj. vysvětlil, z čeho vyplývá. Upozorňuji, že Sibley sice vysvětluje, v jakém smyslu nejsou estetické pojmy řízeny pravidly, neobjasňuje však, proč tomu tak je. Navrhuji zde vyplnit tuto mezeru tím, že ukážu, že Sibleyho teze je přímým důsledkem jedinečnosti uměleckých děl. Z toho dále vyplývá, že jejich estetické vlastnosti jsou také jedinečné, a to v tom smyslu, že výskyty „těže“ estetické vlastnosti v různých uměleckých dílech jsou vždy tvořeny jinou konfigurací mimoestetických vlastností. Vysvětluji, že právě to je důvodem, proč ze závislosti estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických nevyplývá (jak se mylně domnívá Zemach), že bychom z informací o mimoestetických vlastnostech díla mohli určit jeho vlastnosti estetické. To, co činí jedno dílo krásným, nemá nic společného s tím, co činí krásným dílo jiné. Závěrem upozorňuji na to, že přes tato argumentační pochybení nelze některá Zemachova tvrzení odmítnout.

V páté kapitole, nazvané **Některé estetické pojmy řízeny pravidly jsou**, předkládám svou vlastní kritiku Sibleyho teze, přičemž tu a tam dávám za pravdu některým Zemachovým postřehům. Tvrdím, že Sibleyho problém spočívá v tom, že se vztahuje k estetickým pojmům, jako by tvořily nějakou homogenní třídu. Vysvětluji, že je třeba rozlišovat mezi estetickými pojmy hodnotícími, jako „krásný“, „majestátní“ nebo „ošklivý“, vyjadřujícími ocenění či odsudek, a estetickými pojmy popisnými, jako „gotický“, „tragický“ či „epický“, které jsou hodnotově neutrální. Zde souhlasím s Eddym Zemachem ohledně estetických pojmů popisných a na několika příkladech ukazují, že informace o nemnoha dobře vybraných mimoestetických vlastnostech může být zcela postačující pro jejich správné užití. Co se hodnotících estetických pojmů týče, vysvětluji, že je třeba dále rozlišit mezi těmi, které jsou pozitivní (jako „krásný“, „fascinující“ nebo „esteticky hodnotný“), a negativními (jako „ošklivý“, „nudný“ nebo „kýčovitý“), které na rozdíl od těch pozitivních řízeny pravidly jsou. Ukazují, že s ohledem na možnost jejich zdůvodnění existuje zásadní asymetrie mezi pozitivními a negativními estetickými soudy. Na příkladech negativních estetických soudů jako „tato tvář je ošklivá“, „toto divadelní představení je nudné“ a „tento obraz je kýčovitý“ dokládám,

že není příliš obtížné zformulovat mimoestetické popisy, které mohou sloužit jako podmínky postačující pro takovéto soudy, což je ve zřejmém protikladu k Sibleyho tezi. Spolu s tím souhlasím se Sibleym, že nelze stanovit mimoestetické podmínky, jejichž splnění by zaručovalo anebo činilo pravděpodobným, že nějaká tvář bude krásná, divadelní představení fascinující nebo že obraz bude esteticky hodnotný. Ukazují tak, že Sibleyho teze je platná, avšak jen v omezeném rozsahu, neboť se vztahuje pouze na pozitivní estetické soudy.

V šesté kapitole, nazvané **Sibleyho odkaz**, předkládám dva vlastní argumenty prokazující platnost Sibleyho teze v jejím omezeném rozsahu. Ten první má formu nepřímého důkazu sporem. Ukazují, že kdyby Sibleyho teze *nebyla* platná, tedy kdyby pozitivní estetické pojmy řízeny pravidly byly, muselo by být možné sepsat v mimoestetických pojmech manuály pro umělecký úspěch — něco jako estetické kuchařky s recepty, jak vytvořit esteticky vynikající umělecká díla. Všichni ovšem víme, že takové magické návody nejsou k mání, což de facto potvrzuje Sibleyho tezi. Můj druhý argument se opírá o skutečnost, že i nanejvýš podrobným mimoestetickým popisem vymezíme přinejlepším jen různé kategorie stylů či žánrů. V jejich rámci si ovšem můžeme představit jak díla dobrá, tak i díla špatná, což také potvrzuje tezi, že pozitivní estetické soudy z mimoestetických popisů nelze vyvodit. Vysvětluji dále, proč omezení domény platnosti Sibleyho teze na pozitivní hodnotící estetické soudy v ničem nesnižuje ani její důležitost, ani její aktuálnost.

V sedmé, poslední kapitole, nazvané **Komparativní estetické soudy**, konstatuji, že kromě *kategorických* estetických soudů typu „toto dílo je krásné“ existují také estetické soudy *komparativní*, jako „toto dílo je krásnější než tamto“. Vysvětluji, že vzhledem k tomu, že se Sibley komparativními soudy vůbec nezabýval, existuje určitá naděje pro překonání subjektivismu, neboť zbývá možnost zdůvodnění komparativních estetických soudů. To samo o sobě by nebyl zanedbatelný počín, jednak proto, že bychom prokázali, že některá umělecká díla jsou objektivně lepší než jiná, což nejde dohromady s estetickým relativismem, ale také proto, že z komparativních estetických soudů lze díky jejich tranzitivitě za určitých podmínek odvodit i soudy kategorické. Ukazují nicméně, že ani komparativní estetické soudy nelze zdůvodnit, protože estetické vlastnosti, které bychom měli pro taková posouzení srovnávat, jsou vzhledem k jedinečnosti uměleckých děl nesouměřitelné. Vysvětluji dále, proč toto neplatí jen pro díla různé provenience, různých stylů a z různých období, která si tudíž nejsou příliš podobná, ale též pro díla

týchž autorů, která zobrazují to samé téma, jsou provedena stejnou technikou, ve stejném stylu i žánru, a která si tím pádem značně podobná jsou. První část tohoto eseje tak končím s neveselým závěrem, že racionálně zdůvodnit nelze pozitivní estetické soudy kategorické ani estetické soudy komparativní. Tento závěr je ve své podstatě nepřijatelný, ne-li skandální, protože z něj vyplývá, že nejsme schopni vysvětlit či zdůvodnit ani ten nejelementárnější předpoklad, že některá díla jsou lepší než jiná, tedy premisu, na které je, jak si ještě ukážeme, postavena naše kultura i naše kulturnost.

1. Frank Sibley: Estetické pojmy nejsou řízeny pravidly

Sibley začíná svůj esej upozorněním, že umělecká díla lze popsat dvěma různými způsoby. Můžeme například říci, „že v románu vystupuje mnoho postav, že pojednává o životě v industriálním městě; že obraz používá tlumené barvy, převážně odstíny modré a zelené, a jsou na něm klečící postavy v popředí; že téma fugy je v určitém momentu v inverzi a v závěru je těsna (stretta); že děj hry trvá jeden den a v pátém dějství je scéna smíření“.⁸ Sibley říká, že „takto může dílo popsat každý člověk s normálním zrakem, sluchem a inteligencí“.⁹ „Na druhé straně,“ pokračuje Sibley, „říkáme také, že báseň je kompaktně a sevřená nebo hluboce jímavá; že kompozice obrazu je nevyvážená nebo že vyjadřuje vnitřní klid a pohodu, že seskupení postav vyvolává silné napětí; že postavy románu nikdy doopravdy neoživnou [...]“¹⁰ Zatímco první druh popisu odkazuje k mimoestetickým vlastnostem různých druhů uměleckých děl a užívá pojmů mimoestetických, druhý odkazuje k estetickým kvalitám prostřednictvím pojmů estetických.

Sibley objasňuje, co to jsou „estetické pojmy“, dvojím způsobem: krom toho, že uvádí řadu termínů a slovních spojení, které považuje za paradigmatické příklady estetických pojmů, předkládá také něco, co vypadá jako obecné kritérium pro jejich identifikaci. Co se příkladů týče, najdeme v jeho výčtu termíny jako „sjednocený, vyvážený, kompaktní, neživotný, jasný, temný, dynamický, silný, živý, jemný, dojemný, všední, sentimentální, tragický“;¹¹ „půvabný, jemný, malátný, slabý, čistý, suchý, tlumený, mdlý, nudný, ohnivý, robustní, bouřlivý, pronikavý, pestrý, křiklavý, chaotický [...]“.¹² Tento výčet se neomezuje pouze na adjektiva; stejně dobrými příklady mohou být výrazy jako „ztělesňuje významný kontrast, vyvolává napětí, budí dojem nebo drží pohromadě“.¹³ Obecné kritérium pro identifikaci estetických pojmů formuluje Sibley následovně: „[...] budu nazývat *estetickým* pojmem či termínem taková

8 Sibley, F.: *Aesthetic Concepts*, s. 421.

9 Tamtéž.

10 Tamtéž.

11 Tamtéž.

12 Tamtéž, s. 422.

13 Tamtéž, s. 422–423.

slova a výrazy, k jejichž použití je nutné uplatnit vkus.¹⁴ Dva lidé se tak mohou shodnout na popisu všech mimoestetických vlastností díla, a přesto mohou mít odlišný názor na jeho vlastnosti estetické. „Člověk nemusí být hloupý ani krátkozraký,“ píše Sibley, „aby nepostřehl, že dílo je půvabné.“¹⁵

Sibleyho zajímá vztah mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi díla, jakož i způsob, jakým kritik používá estetické a mimoestetické pojmy, když vysvětluje či zdůvodňuje své estetické soudy. Upozorňuje na to, že kritik často zdůvodňuje svá tvrzení o estetických kvalitách díla s poukazem na jeho jiné estetické vlastnosti. Může například říci, že „dílo je neobyčejně vitální díky volnému a zároveň rigoróznímu stylu kresby“.¹⁶ Takový odkaz může být sice podle Sibleyho občas užitečný, skutečné vysvětlení však musí výskyt estetických vlastností ozřejmit s odkazem na vlastnosti mimoestetické: jako například když kritik říká, že něco je „jemné a delikátní díky pastelovým odstínům a oblým křivkám“¹⁷, nebo když poukazuje na nevyváženost kompozice s odkazem na různé disproporce či když zdůvodňuje svůj estetický odsudek výčtem specifických mimoestetických nesourodých prvků. Důvodem, proč jen tento druhý druh spojení lze považovat za skutečné vysvětlení, je, že estetické vlastnosti díla jsou výslednicí jeho vlastností mimoestetických. Sibley k tomu poznamenává:

Pokud takové vysvětlení není předloženo, je legitimní jej požadovat. [...] A i když sami někdy nejsme s to říci, díky kterým mimoestetickým vlastnostem je něco delikátní nebo strhující či dojmavé, dobrý kritik často přesně poukáže na něco, v čem okamžitě rozpoznáme správné vysvětlení.¹⁸

Sibleyho tezi lze stručně charakterizovat takto: zatímco na ontologické či kauzální rovině existuje jednoznačná závislost estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických, na rovině logické či epistemologické nic takového neplatí. Jinými slovy, žádné informace týkající se mimoestetických vlastností uměleckého díla nebudou nikdy postačující k tomu,

14 Tamtéž, s. 422.

15 Tamtéž, s. 423.

16 Tamtéž.

17 Tamtéž, s. 424.

18 Tamtéž.

abychom na jejich základě správně určili, jaké estetické kvality dané dílo má. K ontologické závislosti Sibley poznamenává:

[...] estetické kvality vždy v konečné analýze závisejí na přítomnosti vlastností jako oblé či hranaté čáry, barevné kontrasty, rozmístění hmoty či rychlost a tempo, které jsou viditelné, slyšitelné či jinak vnímatelné bez jakéhokoli uplatnění vkusu či estetické citlivosti.¹⁹

V další větě však hned dodává:

Ať již je tato závislost jakákoli, [...] to, co chci v tomto eseji ozřejmit, je, že neexistují žádné mimoestetické vlastnosti, které by mohly sloužit jako *podmínky* pro užití estetických pojmů. Estetické či vkusové pojmy nejsou v tomto smyslu vůbec řízeny pravidly.²⁰

Mezi oběma citovanými tvrzeními je určité napětí. To první je podle mého názoru zcela neproblematické, ne-li samozřejmé. Na čem jiném než na mimoestetických vlastnostech díla by měly záviset jeho vlastnosti estetické? Shodneme-li se na tom, že tento obraz je krásný, a ptáme-li se, proč tomu tak je, čím je to způsobeno nebo na čem to závisí, pak se nejspíš shodneme na tom, že je to tím, že má právě ty mimoestetické (fyzikální, chcete-li) vlastnosti, které má, a ne nějaké jiné. Stěží si dovedeme představit, že by tomu mohlo být jinak. Druhé tvrzení, které je vlastně těžištěm Sibleyho teze, již tak samozřejmé není a vzhledem k tomu předchozímu se může jevit jako dosti překvapivé. Jak to, že informace o mimoestetických vlastnostech díla (na kterých závisejí jeho estetické vlastnosti) nebudou nikdy postačující k tomu, abychom na jejich základě správně použili nějaký estetický pojem?

Vzhledem k tomu, že následující tři kapitoly jsou věnovány otázkám týkajícím se možných interpretací Sibleyho teze, rozsahu její platnosti a hlavně její platnosti, přeju zde rovnou k otázce jejího dopadu za předpokladu, že je pravdivá. Ujasníme si přitom, proč je tato teze tak významná a proč je otázka její platnosti tak důležitá pro teorii hodnocení uměleckých děl.

19 Tamtéž.

20 Tamtéž.

Tvrdit, že estetické pojmy nejsou řízeny pravidly, znamená popřít možnost, že vztah mezi mimoestetickými a estetickými vlastnostmi díla lze nějakým způsobem *zobecnit*. Zobecnění, které Sibleyho teze vylučuje, má následující logickou formu: každé dílo, které bude mít takové a takové mimoestetické vlastnosti, bude mít tu či onu konkrétní vlastnost estetickou. Říká-li nám kritik například, že dílo, na které se díváme, je skvěle vyvážené, je zcela legitimní žádat vysvětlení či zdůvodnění takového tvrzení. Je-li Sibleyho teze pravdivá, žádné takové vysvětlení či zdůvodnění nikdy nedostaneme, neboť vysvětlení či zdůvodnění předpokládá zobecnění (neboli pravidlo či zákonitost) a to je právě to, co Sibleyho teze vylučuje. Jak vysvětluje Carl Hempel,²¹ soubor vět může být považován za vysvětlení pouze tehdy, pokud bude jejich forma odpovídat deduktivnímu nomologickému modelu,²² v němž to, co má být vysvětleno (*explanandum*), logicky vyplývá z předpokladů argumentu (*explanans*), které musí obsahovat alespoň jeden předpoklad, jenž má charakter zobecnění. Hempel pojednává především o vědeckém vysvětlení, jeho model je však závazný pro vysvětlení jako taková. Něco vysvětlit totiž neznamená nic jiného než podřadit konkrétní případ pod obecné pravidlo. To je však přesně to, co Sibley nepřipouští. Z toho ovšem dále vyplývá, že ať už kritik dělá cokoli, v žádném případě to není vysvětlování či zdůvodňování jeho estetických soudů — každopádně ne v běžném smyslu slova „vysvětlení“.²³ Sečteno a podtrženo: je-li Sibleyho teze platná, pak nelze zdůvodnit estetické soudy.²⁴

Sibley svou negativní tezi formuluje mnoha různými způsoby. Toto je jeden z nich:

I když při pohledu na obraz můžeme správně určit, že je jemný nebo klidný či pokojný nebo mdlý či nevýrazný, přesto nám

21 Hempel, C.: *Aspects of Scientific Explanation*. New York: Free Press, 1965.

22 Pojem „deduktivní“ odkazuje k tomu, že to, co má být vysvětleno, musí deduktivně vyplývat z předpokladů (premis) argumentu, přičemž výraz „nomologický“ odkazuje k tomu, že alespoň jedna z těchto premis musí mít charakter nějaké zákonitosti (zobecnění, pravidla) — „nomos“ je řecky zákon.

23 „Vysvětlení“ a „zdůvodnění“ lze v tomto kontextu považovat za ekvivalentní pojmy.

24 Sibley to nepřímou říká v následující větě: „Zkoumání výrazů, které užíváme, když odkazujeme k uměleckým dílům, když vysvětlujeme či obhajujeme naše užití estetických pojmů, jen posiluje z hlediska lingvistické evidence tu skutečnost, že je v žádném případě nepředkládáme coby zdůvodňující či vysvětlující podmínky.“ Sibley, F.: *Aesthetic Concepts*, s. 435.

žádný popis v mimoestetických termínech nedovoluje tvrdit, že tyto či jiné estetické pojmy se na něj musí *nepopíratelně* vztahovat.²⁵

Tato formulace by nás mohla svést k tomu, že bychom Sibleyho tezi interpretovali tak, že na základě mimoestetického popisu díla nebudeme schopni s *absolutní jistotou* určit, jaké má toto dílo estetické vlastnosti. Tak by stále ještě existovala možnost, že bychom tyto vlastnosti mohli určit s jistou mírou pravděpodobnosti. Sibley uznává, že estetické vlastnosti závisejí na vlastnostech mimoestetických. Nemohli bychom vzhledem k tomu říci, že přestože nejsme schopni zdůvodnit estetické soudy tak, že bychom mohli s jistotou garantovat jejich pravdivost, mohli bychom na základě popisu mimoestetických vlastností alespoň ukázat, že jsou pravděpodobné?

Bohužel tomu tak není. V pokračování Sibleyho eseje zjistíme, že předkládá mnohem silnější tezi, z které vyplývá, že žádné informace o mimoestetických vlastnostech díla nemohou ani jen zvýšit *pravděpodobnost* správného užití estetického pojmu. Důvodem je neredukovatelná jedinečnost každého uměleckého díla. Estetické vlastnosti každého díla budou závislé na jiné kombinaci mimoestetických vlastností a výskyt stejných mimoestetických vlastností bude v různých dílech doprovázen zcela jinými, někdy i protichůdnými vlastnostmi estetickými. Sibley zdůrazňuje, že stejné mimoestetické vlastnosti mohou u jednoho díla přispět k jeho estetické kvalitě, zatímco jinému dílu mohou uškodit:

[...] ta samá vlastnost, třeba barva, tvar nebo linie určitého druhu, která jednomu dílu prospívá, může jiné dílo zcela pokazit.²⁶

Jedna báseň má dynamiku a sílu, protože má pravidelný rytmus a rým; jiná je monotónní, postrádá dynamiku a sílu, protože má pravidelný rytmus a rým. Necítíme zde žádnou potřebu nahradit spojku „protože“ spojkou „přestože“.²⁷

25 Tamtéž, s. 426.

26 Tamtéž, s. 434.

27 Tamtéž, s. 429.

Povedený i nepovedený Degas se budou sobě daleko více celkově podobat ve svých mimoestetických vlastnostech než kterýkoli z nich povedenému Fragonardovi.²⁸

Když si dáme všechna tato tvrzení dohromady, dostaneme negativní tezi, která je vskutku radikální. Jsou-li totiž tato tvrzení pravdivá, můžeme z nich vyvodit, že informace popisující dílo v mimoestetických pojmech jsou pro posouzení jeho estetických kvalit zcela irelevantní. Není divu, že filosofové, kteří si uvědomili neslučitelnost Sibleyho tezí s objektivistickými teoriemi estetických soudů a kteří byli na možnostech takových teorií nějak zainteresovaní, Sibleyho výsledky buďto ignorovali, anebo v lepším případě se je snažili vyvrátit.

28 Tamtéž, s. 428.

2. Kritika Eddyho Zemacha

Byli přirozeně i jiní, vedle Zemacha, kteří Sibleyho eseje kritizovali, ti se však většinou soustředili pouze na určitý aspekt jeho teorie a nevypřádávali se cíleně s hlavní tezí.²⁹ Důvodem, proč jsem si vybral právě Eddyho Zemacha,³⁰ je, že jeho kritickou analýzu považují za nejsystematičtější, nejsoustavnější a nejpropracovanější, a také právě proto, že Sibleyho negativní tezi napadl ze všech možných úhlů. Tato jeho snaha měla jasný důvod. Zemach si plně uvědomil, jak devastující je dopad Sibleyho skeptické teze pro každou objektivisticky laděnou teorii estetické hodnoty. Pochopil, že má-li mít jeho vlastní objektivistická teorie estetického hodnocení šanci na přijetí, musí Sibleyho teorii zdiskreditovat tak, aby již nešla žádnými úpravami zachránit.³¹ Neriskoval přitom její vyvrácení jedním argumentem, právě naopak,

29 Ti, o kterých vím, jsou: David Broiles (Frank Sibley's „Aesthetic Concepts“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 23, č. 2 (Winter 1964), s. 219–225), Isabel Hungerlandová (The Logic of Aesthetic Concepts, *Proceedings of the American Philosophical Association*, roč. 36 (1963), s. 43–66; Once Again, Aesthetic and Non-Aesthetic, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 26 (1968), s. 285–297), J. F. Logan (More on Aesthetic Concepts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 25, č. 4 (Summer 1967), s. 401–405), Joseph Margolis (Sibley on Aesthetic Perception, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 25 (1966), s. 155–158), H. R. G. Schwyzer (Sibley's „Aesthetic Concepts“, *The Philosophical Review*, roč. 72, č. 1. (Jan. 1963), s. 72–78), Gary Stahl (Sibley's „Aesthetic Concepts“: An Ontological Mistake, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 29, č. 3 (Spring 1971), s. 385–389). Viz též sborník Brady, E. — Levinson, J. (eds.): *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*. Oxford: Clarendon Press, 2001, který zahrnuje články následujících autorů: Emily Bradyová, Ted Cohen, Nick McAdoo, Eddy Zemach, Jerrold Levinson, John E. MacKinnon, Peter Lamark, Nick Zangwill, Colin Lyas, T.J. Diffy, Cheryl Fosterová, Peter Kivy a John Benson.

30 Jméno Eddyho Zemacha, profesora filosofie na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě, může být pro některé čtenáře, zvláště pro ty mladší, neznámé, neboť v posledních dvaceti letech téměř nepublikoval. Na přelomu milénia prodělal mozkovou mrtvici, která mu znemožnila další intelektuální činnost. Do té doby byl však jedním z nejvýznamnějších a nejaktivnějších světových estetiků a také velmi všestranným a významným filosofem. Vydal šest knih a více než sto článků v nejprestižnějších odborných časopisech téměř ze všech filosofických oborů: z filosofie jazyka, filosofie vědy, filosofie mysli, etiky, estetiky, metafyziky, filosofie společenských věd, epistemologie, filosofie práva i ontologie.

31 Svoji teorii představil Zemach v knize *Real Beauty* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997).

neopominul žádný předpoklad, žádný možný aspekt či úhel pohledu, z kterého bylo možné Sibleyho esej napadnout.³² Jak v následujících kapitolách uvidíme, část Zemachovy kritiky nemusí být úspěšná, to, co jí mohlo svést z cesty, je nicméně také poučné: může nás totiž vést k rozlišení různých možných interpretací tvrzení týkajících se vztahů mezi mimoestetickými vlastnostmi a estetickými pojmy.

Zemach chce Sibleyho teorii zdiskreditovat od jejích základů. Svou kritiku začíná proto tím, že zpochybňuje již samotný konceptuální rámec, v kterém Sibley svou teorii formuluje, tedy rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými pojmy. Zemach napadá Sibleyho charakteristiku estetických pojmů s poukazem na to, že odkaz k pojmu „vkus“ při výkladu, čím se vyznačuje estetický pojem, nic nevysvětluje:

Nelze vysvětlovat jeden nejasný pojem jiným pojmem, který je stejně nejasný. Navíc, a to je horší, se výraz „vkus“ většinou vyskytuje ve větách jako „x má (nemá) vkus“, které jsou zcela synonymní s větami jako „x pronáší správné (nesprávné) estetické soudy“. Tato tvrzení stojí a padají jedno s druhým.³³

Po této rámcové výtce, která by měla sama o sobě celé Sibleyho uvažování zpochybnit, se Zemach obrací k jeho ústřední tezi, podle níž estetické pojmy nejsou řízeny pravidly. Považuje ji za nepřijatelnou ze tří různých důvodů.

(1) Svůj první důkaz neplatnosti Sibleyho negativního závěru charakterizuje Zemach jako „transcendentální argument wittgensteinovského typu“. Chce ukázat, že Sibleyho stanovisko je vnitřně rozporné:

Kdyby užívání nějakého pojmu nebylo řízeno pravidly, nebylo by možné rozlišit mezi jeho správným a nesprávným užitím. To by však znamenalo, že onen pojem postrádá smysl. Jelikož jsou ovšem estetické pojmy, i podle Sibleyho, smysluplné, není možné, aby jejich užívání nebylo řízeno pravidly.³⁴

32 Ve své knize *Mavo le-estetikah (Úvod do estetiky)*; Tel-Aviv: Institute for Poetics and Semiotics, 1976; v hebrejštině) věnuje Zemach kritice Sibleyho celých sedm stránek (s. 210–216). Ve zkrácené verzi najdeme tuto kritiku i v jeho pozdější knize *Real Beauty* (s. 98–99).

33 Zemach, E.: *Mavo le-estetikah*, s. 212.

34 Tamtéž, s. 212–213.

Tento argument by měl sám o sobě prokázat, že Sibleyho teze nemůže být pravdivá, neboť pokud si Sibley protiřečí, pak z jeho teorie vyplývá cokoli, tedy i neplatnost jeho vlastní teze.

(2) Zemachův druhý argument je vlastně sérií empirických tvrzení, která mají ukázat, že protipříklady k Sibleyho tezi nacházíme v každodenní praxi, třeba i v běžných rozhovorech v kavárně:

Běžně se stává, že někomu popíšeme nějaké dílo a dotyčný si na základě našeho popisu učiní závěr o jeho estetických vlastnostech. Nejčastějšími příklady jsou filmy a divadelní hry. Na základě toho, že mi přítel popíše nějaký film nebo hru, aniž by užil jakýchkoli estetických termínů, dojdou k závěru, že jde o dílo dramatické, jemné, sofistikované a často též že je esteticky dobré či špatné.³⁵

Zemach připouští, že takový závěr nemusí být správný, připomíná však, že všechny empirické soudy jsou omylné. Spolu s tím ovšem trvá na tom, že informace o mimoestetických vlastnostech díla rozhodně zvyšuje pravděpodobnost správného užití estetických pojmů — čím více takových informací máme, tím spolehlivější bude náš estetický soud. Upozorňuje dále, že „existuje i silnější podmíněnost: notový zápis je (z převážné většiny) mimoestetický popis hudebního díla. Přesto z něj poměrně dobře vyčteme, jaký má daná skladba estetický charakter.“³⁶

(3) Za třetí Zemach říká: „Sibley logicky nemůže zastávat výše popsáný názor a současně tvrdit, že estetické kvality vždy v konečné analýze ontologicky závisejí na přítomnosti vlastností, které [...] jsou viditelné, slyšitelné či jinak postřehnutelné bez jakékoli potřeby uplatnění vkusu či estetické citlivosti.“³⁷ Zemach je přesvědčen, že Sibleyho teorie musí být i z tohoto důvodu vnitřně rozporná, protože pokud, jak Sibley sám tvrdí, „jsou estetické vlastnosti ontologicky závislé na běžných (fyzikálních, chemických) vlastnostech daného objektu“, pak prostě nemůže platit, že „žádná konjunkce mimoestetických vlastností nikdy nemůže tvořit postačující podmínku pro správné přisouzení nějaké estetické vlastnosti danému objektu“.³⁸

35 Tamtéž, s. 213.

36 Zemach, E.: *Real Beauty*, s. 98.

37 Zemach, E.: *Mavo le-estetikah*, s. 213.

38 Tamtéž, s. 213.

Zemach prezentuje svůj spor se Sibleym jako spor o to, zda „snob, který předstírá, že má estetický vkus, ale žádný nemá, bude odhalen“.³⁹ Ze Sibleyho teze vyplývá, že ano (protože neexistují pravidla pro užívání estetických pojmů, která by se snob mohl naučit), Zemach tvrdí, že ne. Zemach souhlasí se Sibleym, že „snob není schopen vidět danou křivku jako hrubou nebo jako jemnou“, má však za to, že „výčet mimoestetických vlastností toho kterého díla mu umožní, aby odlišil ta, která jsou hrubá, od těch, která jsou jemná“.⁴⁰ Vysvětluje:

Znalost mimoestetických rysů snobovi nepomůže, aby poznal estetické vlastnosti, jeho neschopnost vidět věci jako jemné či hrubé však není neschopnost určit, zda jemné či hrubé jsou.⁴¹

Zemach tvrdí, že „Sibley si plete neschopnost esteticky slepého snoba pochopit význam pojmů ‚jemný‘ a ‚hrubý‘ s neschopností identifikovat jemná či hrubá díla“. Je totiž přesvědčen, že vztah mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi je „analogický ke vztahu mezi pojmy jako ‚červený‘ nebo ‚zelený‘ a popisy jako ‚vlnová délka x angströmů‘ nebo ‚vlnová délka y angströmů‘“.⁴²

[...] není možné, aby byl objekt červený a neodrážel světlo vlnové délky x. Závislost pojmu „červený“ na pojmu „světelné paprsky vlnové délky x angströmů“ je závislostí ontologickou. Spolu s tím je pojem „červený“ epistemologicky naprosto nezávislý na pojmu „paprsky vlnové délky x angströmů“. Mohu vědět, že objekt je červený, aniž bych věděl, že odráží světlo o vlnové délce x angströmů, právě tak jako mohu vědět, že objekt odráží světlo vlnové délky x angströmů, a nevědět, že je červený.⁴³

Zemach tvrdí, že „esteticky slepý“ snob, který nerozezná jemná díla od děl hrubých, je na tom stejně jako slepý fyzik, který nerozezná červenou od zelené, ale umí identifikovat červené a zelené objekty pomocí vlnových délek.

39 Tamtéž, s. 214.

40 Zemach, E.: *Real Beauty*, s. 99; *Mavo le-estetikah*, s. 214.

41 Zemach, E.: *Real Beauty*, s. 99.

42 Zemach, E.: *Mavo le-estetikah*, s. 213.

43 Tamtéž, s. 213–214.

Snob je schopen se naučit, jaké jsou fyzikální podmínky, které činí určitá díla jemnými či hrubými, i přesto, že nikdy nebude žádné dílo vidět jako jemné či hrubé. Je ve stejné situaci jako slepý fyzik. Ten neví, co je červená, a nikdy nebude rozumět významu pojmu „červený“. Přesto může přesně a neomylně určit, které objekty jsou červené a které červené nejsou, protože umí, coby fyzik, měřit vlnové délky světelných paprsků, které tyto objekty odrážejí.⁴⁴

Toto jsou tedy důvody, proč podle názoru Eddyho Zemacha nemůže být teorie Franka Sibleyho v žádném případě správná.

44 Zemach, E.: *Real Beauty*, s. 114.

3. Má Zemach pravdu?

Podíváme se na Zemachovy argumenty jeden po druhém. Ještě předtím se však chci vyjádřit k jeho kritické preambuli, v které odmítá Sibleyho rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi prostřednictvím kritéria uplatňování vkusu. Obě Zemachovy výhrady týkající se vymezení významu pojmu „estetický pojem“ jsou podle mého názoru namístě. Pojem „vkus“ či „uplatňování vkusu“ opravdu není jasnější než termín „estetické pojmy“, a proto je také potřeba objasnit, jak poznáme, že někdo má, či nemá vkus. Nelze, jak konstatuje Zemach, vysvětlovat ne zcela běžný termín („estetický pojem“) pojmem, který je ještě nejasnější („vkus“). Zemach také správně upozorňuje na to, že vysvětlovat „estetické pojmy“ pomocí pojmu „vkus“ je kruhové: když se totiž zeptáme, co to jsou estetické pojmy, Sibley nám odpoví, že jsou to pojmy, pro jejichž správné užití je zapotřebí vkus. Zeptáme-li se však dále, co je to vkus, nenabídne nám Sibleyho text nic jiného, než že je to schopnost správně používat estetické pojmy. A tomu se ve filosofickém žargonu říká vysvětlení kruhem, což znamená, že to vlastně vůbec žádné vysvětlení není.⁴⁵

Znamená to však, že je tím Sibleyho teze vyvrácena, zpochybněna nebo že kvůli tomu, že autor nepředkládá uspokojivou definici klíčového pojmu, o kterém jeho esej pojednává, ztrácí svůj smysl? Rozhodně ne. Sibley ve svém eseji nenabízí definici estetických pojmů. Předpokládá, že zhruba víme, co estetické pojmy jsou, a chce nám o nich něco zajímavého říct. Jde o běžnou a zcela legitimní filosofickou praxi; od nikoho nelze požadovat, aby definoval všechny pojmy, které užívá, protože pak bychom se nikam nedostali. Sibleyho předpoklad je navíc správný: převážná většina z nás (tedy lidí, kteří se zajímají o umění, případně o estetiku) skutečně zhruba ví, co termín „estetické pojmy“ znamená. Ověřit si to můžeme i tím, že když se zamyslíme nad Sibleyho výčtem charakteristických příkladů estetických pojmů, chápeme, co mají společného, a víme, jak bychom v takovémto výčtu mohli pokračovat. To

45 Odkaz k pojmu vkusu by byl informativní, kdyby Sibley (tak jako například skotský osvícenský filosof Francis Hutcheson) nabídl nějakou nezávislou empirickou charakteristiku této schopnosti. On však žádnou nenabízí.

samozřejmě neznamená, že by definice termínu „estetický pojem“ nebyla žádoucí, že bychom ji nepotřebovali. Můžeme narazit na hraniční případy, s kterými si nevíme rady, a tehdy by se definice hodila. Sibley mu však nelze vyčítat, že nám takovou definici neposkytl, neboť nám nic takového neslibil. Navíc je z textu celkem jasné, že v tomto bodě by Sibley s Zemachem nejspíš souhlasil, neboť občas používá výrazy „estetické pojmy“ a „vkusové pojmy“ jako synonyma.

Zemachův „transcendentální argument wittgensteinovského typu“ (bod 1) se také míjí svým cílem. Není to prostě pravda, že ze Sibleyho textu vyplývá, že nelze rozlišit mezi správným a nesprávným užitím estetických pojmů. Když Sibley píše, že „v některých ohledech estetické pojmy pravidly řízeny jsou“, a dále upřesňuje, že „vkusové pojmy mohou být řízeny pravidly negativně“,⁴⁶ chce právě ukázat, za jakých mimoestetických podmínek bychom užili estetický pojem nesprávně. Toto je jeho příklad:

Když mi někdo řekne, že obraz ve vedlejší místnosti sestává pouze ze dvou pruhů velmi světle modré a velmi světle šedé, které se kříží v pravém úhlu na bledém žlutohnědém pozadí, mohu si být zcela jist, že obraz nebude pestrý, ohnivý, křiklavý ani extravagantní.⁴⁷

Sibley pokračuje: „Z takovéhoho popisu vyplývá, že jsou jisté estetické termíny neaplikovatelné či nevhodné. Kdybych na základě takovéhoho popisu usoudil, že ten obraz je anebo může být ohnivý, křiklavý nebo extravagantní, znamenalo by to, že jsem nepochopil význam těchto slov.“⁴⁸ Sibleyho teorii tudíž nelze odepsat coby vnitřně rozpornou, jak by chtěl Zemach.

Zemachova druhá argumentační strategie (bod 2) si žádá podrobnějšího rozboru. Jeho „protipříklady“ přezkoumám jeden po druhém, protože každý z nich se týká jiného problému, a vyžaduje proto poněkud jinou analýzu. Začnu jeho příkladem z hudby: Může být mimoestetický popis, jaký nám poskytuje notový zápis, postačující k estetickému posouzení hudebního díla? Jistěže ano. Zemach má pravdu. Vzhledem k tomu, že notový zápis popisuje hudební dílo vyčerpávajícím

46 Sibley, F.: *Aesthetic Concepts*, s. 427.

47 Tamtéž.

48 Tamtéž.

způsobem, neexistuje logický důvod, proč bychom na jeho základě neměli být schopni správně určit mnohé jeho estetické kvality.⁴⁹

Představme si, že bychom chtěli tento závěr popřít. Co by to znamenalo říci, že pan Roubíček není schopen z notového záznamu správně určit estetické kvality příslušného hudebního díla? Mohlo by to znamenat, že neumí číst noty nebo že není dostatečně muzikálně vzdělaný nebo že nemá dostatečnou představivost. V žádném případě by to ale neznamenalo, že by správné určení estetických vlastností díla na základě tohoto mimoestetického popisu bylo principiálně nemožné. Jde totiž o úplný, vyčerpávající popis, jehož prostřednictvím zde v jistém smyslu dostávám dílo samo, respektive detailní návod, jak si jej představit, popřípadě i přehrát.

Abychom Zemachův hudební příklad lépe pochopili, „přeložme“ si ho do umění literárních, například do poezie. Bude-li posuzovaným dílem Máchův *Máj*, může jeho úplný, vyčerpávající popis v mimoestetických pojmech vypadat takto: první slovo je „Byl“, druhé slovo je „pozdní“, třetí je „večer“, následuje pomlčka, čtvrté slovo je „první“, páté „máj“ a následuje pomlčka. Druhá řádka začíná slovem „večerní“, následovaným slovem „máj“ následovaným pomlčkou, dalším slovem je „byl“, následuje „lásky“ a potom „čas“. Třetí řádek začíná slovem „Hrdliččin“, následuje „zval“... atd. Je zřejmé, že na základě takového popisu jakékoli básně musí být *principiálně* možné určit její estetické vlastnosti, neboť báseň sama bude tvořit podmnožinu tohoto mimoestetického popisu.

Lze namítnout, že čtenářův či posluchačův estetický prožitek z tohoto popisu nebude ani vzdáleně podobný prožitku vyslechnutí či přečtení si básně samé. Všechna ta „první slovo je“, „druhé slovo je“, „následované“, „třetí řádka začíná“ atd. jsou bezpochyby rušivá. Estetický prožitek vnímání takového popisu bude zjevně jiný a esteticky inferiorní ve srovnání s prožitkem skýtaným přednesem básně samé, právě tak jako estetický prožitek z četby notového zápisu hudebního díla nemůže konkurovat poslechu jeho standardního provedení.

Tyto postřehy jsou sice správné, v rámci debaty o Sibleyho tezi jsou však nepodstatné. Jeho teze se totiž netýká zjevných rozdílů mezi prožitkem vyvolaným mimoestetickým popisem a prožitkem vyvolaným dílem samotným. Sibley netvrdí, že estetické pojmy nejsou řízeny pravidly v tom smyslu, že žádný výčet informací o mimoestetických vlastnostech

49 Zemachův příklad se týká hudebního díla, nikoli jeho provedení.

nebude postačující pro vyvolání stejného estetického prožitku, jaký u recipienta vyvolá dílo samo. Kdyby tomu tak bylo, jednalo by se o tezi psychologickou, a navíc dosti banální. Sibleyho esej však není pojednání o psychologii vnímání. Nemožnost dobrat se správných „estetických závěrů“ z mimoestetických premis, kterou Sibley hlásá, je tezí

filosofickou (epistemologickou, popřípadě logickou), a nikoli kontingentním empirickým poznatkem týkajícím se limitů naší představivosti.

Zemach uplatňuje svůj nápad možnosti vyčerpávajícího popisu nejen na díla alografická, jako hudba či poezie, ale i na díla autografická, jakými jsou díla umění vizuálních.⁵⁰ Jeho argument je postaven na stejném principu, jaký využívá digitální fotografie.

[...] se standardním systémem číslování barev a koordinátami x, y lze popsat malbu trojicemi čísel (první dvě budou identifikovat místo a třetí bude určovat barvu). Z takového popisu se přeci jistě něco [o estetických vlastnostech díla] dozvíme.⁵¹

Za předpokladu, že takovýto popis je úplný,⁵² se Zemachův argument jeví opět jako správný. Znovu však lze očekávat výhrady. Snad nejvíc se nabízí námitka upozorňující na to, že žádný normální člověk, který by se podíval na Zemachovu sáhodlouhou řadu uspořádaných číselných trojic, by si žádný obraz vůbec nepředstavil, natož aby se mu ještě vybavily nějaké jeho estetické vlastnosti.

Tak jako předešlé námitky i toto tvrzení je sice pravdivé, ale nepodstatné: Sibleyho teze se netýká ničím schopnosti si cokoli představovat. Jde o to, že pokud jsou všechny relevantní vlastnosti díla zakódovány do jeho mimoestetického popisu a existuje procedura, pomocí které lze tuto informaci dekodovat a vytvořit věrnou kopii díla, pak *musí* být

50 Rozlišení mezi autografickými a alografickými uměními, které je dnes již ve filozofii umění standardní, zavedl Nelson Goodman v roce 1968 ve své knize *Languages of Art* (česky: *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 95–101). V autografických uměních (malířství, sochařství) je kopie díla považována za padělek, zatímco v uměních alografických (literatura, hudba) je to další legitimní výskyt téhož díla.

51 Zemach, E.: *Real Beauty*, s. 100.

52 Nelson Goodman by namítl, že vlastnosti syntakticky a sémanticky hustého média, jakým je malba, nemohou nikdy být bezesbytku zachyceny digitálním popisem. Ponechme však tuto námitku stranou.

možné stanovit jeho estetické vlastnosti.⁵³ Představte si, že se díváte na reprodukci nějakého uměleckého díla, které se vám moc líbí, a chcete se o svůj estetický prožitek s někým podělit. Jak to uděláte? Reprodukci naskenujete a pošlete ji dotyčné osobě přes počítač. Nejde pochopitelně o to, jestli pak budete mít ten samý estetický prožitek (není mimochodem ani jasné, jak bychom to ověřovali), ale o to, že obě zobrazení budou mít stejné estetické vlastnosti.

Vyvrátil tedy Zemach Sibleyho tezi? To záleží na tom, jestli budeme příklady tohoto typu, tedy možnost úplného, vyčerpávajícího popisu mimoestetických vlastností uměleckého díla, považovat za případy, na které se Sibleyho teze vztahuje. Moje odpověď zní, že tomu tak není. Sibley si však částečně sám může za to, že argumenty tohoto typu mohou být proti jeho tezi vznášeny. Přestože jej zajímá běžná praxe umělecké kritiky, v níž se takovéto popisy nikdy nevyskytují, některé formulace jeho teze takovýto úplný popis připouští. Zde je jedna z nich:

I když nám někdo popíše dílo v mimoestetických pojmech *do těch nejmenších detailů*, neznamená to, že budeme schopni říct (či popřít), že je jemné, půvabné, pestré či znamenitě vyvážené.⁵⁴

Tato formulace zjevně připouští úplný popis, takže vzhledem k tomu, že Zemachovy argumenty jsou platné, závěr, ke kterému v *tomto případě* Sibley dochází, je chybný.

Vyvstává otázka, do jaké míry tento fakt zpochybňuje Sibleyho tezi jako takovou. Je jeho tvrzení, že estetické pojmy nejsou řízeny pravidly, tímto Zemachovým argumentem vyvráceno? V následujících odstavcích ukážu, že tomu tak není. Důvod je ten, že v kontextu, kterým se zabýváme, existuje zásadní kvalitativní i logický rozdíl mezi popisem úplným a popisy neúplnými.

Abychom si to ozřejmili, ujasněme si nejprve, co přesně Sibleyho teze *popírá*. Jak jsme si již řekli, vylučuje existenci pravidel, kterými by se užívání estetických pojmů mohlo řídit. Sibley *popírá*, že by spojení mezi mimoestetickými a estetickými vlastnostmi mohlo být zobecněno do jakéhokoli tvrzení, které by mělo následující logickou formu:

53 Všimněme si, že nejde o nic jiného než o to, co se děje, když někomu posíláme naskenovanou reprodukci nějakého uměleckého díla přes počítač.

54 Tamtéž, s. 426 (zdůraznil T. K.).

„ $\forall x [(Ax \wedge Bx \wedge Cx \wedge Dx \wedge \dots \wedge Nx) \rightarrow (\varphi x)]$ “⁵⁵

Nepopírá však (naopak to zdůrazňuje), že v každém jednotlivém případě jsou estetické vlastnosti díla určovány konkrétní konfigurací jeho vlastností mimoestetických. Když přední člen výše uvedené zobecněné implikace nepopisuje jen nějaké obecné rysy, ale prostřednictvím vyčerpávajícího popisu *de facto* specifikuje nějaké konkrétní dílo do těch nejmenších podrobností, přestává tato implikace plnit funkci obecného pravidla a stává se z ní (navzdory její logické formě) singulární výrok, který stanovuje, že určité dílo (které má takové a takové mimoestetické rysy) má určitou estetickou vlastnost.⁵⁶ Zemachovy příklady tudíž nemohou být považovány za protipříklady, neboť Sibleyho teze, která se týká absence pravidel a nemožnosti zobecnění, se na singulární tvrzení o konkrétních uměleckých dílech jednoduše nevztahuje.

Nevím, jestli Zemach takovou námitku očekával, nicméně v pokračování poslední citované pasáže dodává: „[...] i kdyby byl popis jen částečný a různé detaily by v něm chyběly, znemožnily by nám tyto chybějící údaje určit, jaké estetické vlastnosti dílo má?“ Na tuto otázku si hned odpovídá:

Samozřejmě, že ne. Většinou se musíme spokojit s popisem pouze částečným. Přesto můžeme, a běžně tak činíme, inteligentně (i když někdy mylně) odhadnout, jaký má takto popsané dílo (řekněme film) estetický charakter. Čím méně informací dostaneme, tím méně toho o estetických vlastnostech popsaného objektu budeme vědět. Budeme-li však též vědět něco o kontextu, budeme schopni daný objekt esteticky posoudit.⁵⁷

55 Přeloženo do češtiny: Každý objekt, který bude mít mimoestetické vlastnosti A, B, C... až N, bude mít estetickou vlastnost .

56 To nemusí být na první pohled zcela zřejmé kvůli dané formě zobecněné implikace (a obecného kvantifikátoru), která je však v tomto případě zavádějící. Četli bychom ji totiž následovně: „Každý objekt, který má všechny a pouze ty mimoestetické vlastnosti jako umělecké dílo d, bude mít estetickou vlastnost „,“ což je to samé jako „Všechny objekty, které jsou identické s d, budou mít estetickou vlastnost „,“ což je jen jiná forma, jak říci, že d má vlastnost . Jinými slovy, všechny objekty, které budou mít naprosto stejné mimoestetické vlastnosti jako *Mona Lisa*, budou mít tu estetickou vlastnost, kterou má *Mona Lisa*.

57 Zemach, E.: *Real Beauty*, s. 100.

Jinými slovy: míra jistoty, s kterou budeme schopni určovat estetické vlastnosti popsaného díla, bude úměrná množství informací týkajících se jeho mimoestetických vlastností. Je-li úplný popis postačující k tomu, abychom tyto vlastnosti určili s naprostou jistotou, s téměř úplným popisem určíme tyto vlastnosti s téměř naprostou jistotou. Míra jistoty bude klesat úměrně s klesajícím množstvím informací, ale i velmi neúplný popis poslouží k tomu, abychom odhadli estetickou kvalitu díla.

Tento typ statistického argumentu jistě najde své uplatnění v mnoha empirických kontextech. Na umění jej však aplikovat nelze. Zemachův argument selhává již na samém počátku, tedy při přechodu od naprosté jistoty spojené s úplným popisem k téměř naprosté jistotě spojené s téměř úplným popisem. Můžeme si to ozřejmit na následujících dvou ilustracích.



Odborníci se shodují v tom, že estetické kvality Leonardovy *Mony Lisy* jsou spojeny s výrazem Giocondiny tváře, zvláště pak s jejím mysteriálním úsměvem. Specifičnost tohoto úsměvu závisí na přesném tvaru křivky jejích rtů: změna této linie může onu tajuplnost úsměvu, pro který je obraz tak obdivován, zcela zničit. Kvantitativní rozdíl týkající se mimoestetických rysů mezi da Vinciho mistrovským dílem a jeho esteticky zpitvořenou verzí — ať již bychom ho měřili pomocí počtu lišících se trojic Zemachova numerického popisu, anebo jednoduše procenty plochy obrazu, kterými se oba obrazy odlišují — by však byl kvantitativně zanedbatelný. I kdybychom změnil výraz *Mony Lisy* tak zásadním způsobem, jak ukazuje následující ilustrace, více než devadesát devět procent Zemachových numerických triád by zůstalo identických s triádami popisujícími Leonardovo mistrovské dílo.



Tento příklad ukazuje, že ani popis, který je téměř úplný, neumožňuje stanovit (o vysokém stupni jistoty nemluvě), že dílo bude mít onu estetickou vlastnost v, kterou bychom mu přisoudili na základě popisu úplného. Jak upozorňuje Nelson Goodman,

drobné percepční rozdíly mohou hrát obrovskou roli. [...] I ty nejjemnější rozdíly mohou zcela změnit celkový dojem, atmosféru či výraz obrazu. I ty nejnepatrnější percepční rozdíly jsou často esteticky rozhodující. Rozsáhlé fyzické poškození fresky nemusí mít tak zásadní estetický dopad jako drobný, ale necitlivý restaurátorský zásah.⁵⁸

Zdá se tedy, že i tento Zemachův argument není tak pádný, jak by si jeho autor přál.

Má tedy nakonec pravdu Sibley, když říká, že informace týkající se pouze některých mimoestetických vlastností díla (což, jak Zemach sám upozorňuje, jsou právě ty popisy, se kterými se v reálných situacích setkáváme) budou vždy beznadějně nedostatečné k tomu, abychom na jejich základě mohli vynášet správné estetické soudy?⁵⁹ Touto otázkou se budu zabývat v následující kapitole.

58 Goodman, N.: *Jazyky umění*, s. 93.

59 Budu zde, tak jak to činí Sibley, používat výrazy „užívání estetických pojmů“ a „estetické soudy“ jako zaměnitelné, neboť použití estetického pojmu (např. „harmonický“) v nějakém tvrzení (např. „Toto dílo je harmonické“) je estetický soud.

4. Jedinečnost uměleckého díla

Dříve než si položíme otázku, kterou končí předchozí kapitola, podívejme se blíže na analogii, v níž Zemach přirovnává „esteticky slepého“ snoba k slepému vědci, a na jeho tvrzení, že snob bude schopen správně určovat estetické vlastnosti. Zemach má pravdu v tom, že sekundární vlastnosti jako červená nebo zelená a estetické vlastnosti jako jemný či hrubý mají své fyzikální koreláty. Stačí však tento fakt k tomu, abychom mohli tvrdit, že tak jako slepý vědec, který zná vlnové délky světla odraženého od povrchů různých barev a může podle nich určit, jakou barvu daný objekt má, může se i esteticky slepý snob naučit, jaké mimoestetické vlastnosti korespondují s vlastnostmi estetickými, a na tomto základě pak určit, zda bude daný objekt jemný, či hrubý? Odpověď zní, že nikoli. Zemachův argument se dopouští logické chyby *petitio principii* — předpokládá právě to, co má být dokázáno, tedy že různé výskyty téže estetické vlastnosti budou tvořeny toutéž konfigurací vlastností mimoestetických. Tak tomu ovšem není. Zatímco spojení mezi sekundárními a primárními vlastnostmi, tedy mezi barvami a jejich vlnovými délkami, má charakter zákonitosti, spojení mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi takový charakter nemá. A to je přesně to, co říká Sibleyho teze.

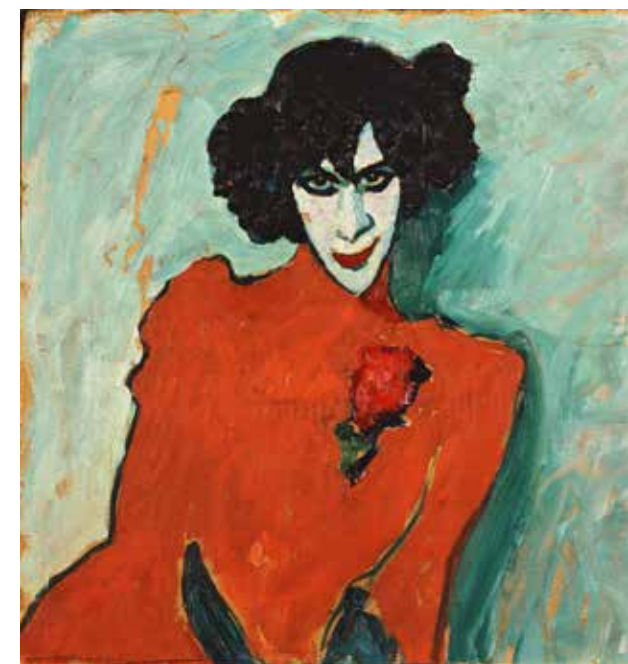
Domnívám se, že Zemach by možná ke svým chybným závěrům nedospěl, kdyby Sibley svou hlavní tezi nejen ilustroval příklady, ale také ji zdůvodnil, tedy ukázal, z čeho vyplývá, z čeho ji lze odvodit. Sibley sice vysvětluje, a to velmi důkladně, v *jakém smyslu* nejsou estetické soudy řízeny pravidly, neobjasňuje však, alespoň ne dostatečně systematicky a explicitně, proč tomu tak je. Zdůvodnění lze však z různých jeho poznámek a pasáží zkonstruovat, o což se nyní pokusím.

Mám za to, že Sibleyho teze vyplývá z poměrně nekontroverzního faktu, že umělecká díla jsou (coby umění) jedinečná a neopakovatelná. Jedinečnost uměleckých děl není ovšem faktem izolovaným, neboť z ní přímo vyplývá také jedinečnost jejich estetických vlastností. Vzhledem k tomu, že každé umělecké dílo je unikátní, žádná dvě díla, která jsou například dobře vyvážená nebo harmonická, nebudou mít stejné mimoestetické vlastnosti (není-li jedno kopií druhého). Každý konkrétní výskyt této estetické vlastnosti bude sestávat z jiné konfigurace mimoestetických vlastností. Každé vyvážené či harmonické dílo bude mít

tuto estetickou vlastnost díky tomu, že úspěšně harmonizuje právě ty mimoestetické prvky a vlastnosti, z kterých sestává. Tyto prvky a vlastnosti jsou však u každého díla jiné, a proto se jedno vyvážené dílo *nutně* liší od každého jiného vyváženého díla.

Ukažme si to na příkladu. Nejspíš bychom se shodli v tom, že následující tři obrazy jsou dobře vyvážené, že jejich kompozice jsou harmonické, že každý z nich může sloužit jako příklad úspěšné harmonizace mimoestetických prvků a vlastností, z kterých sestává. Přesto tyto tři obrazy nemají nic společného, tedy kromě toho, že jsou to obrazy a že se na ně vztahuje estetický termín „harmonický“.

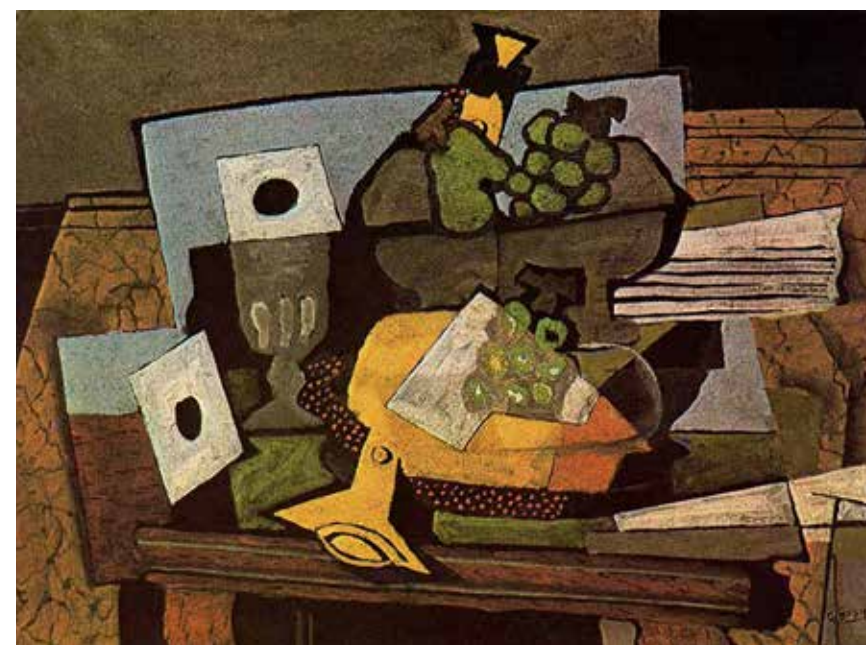
Estetické pojmy jako „dobře vyvážený“ či „harmonický“ jsou tudíž *indexikální*, a to v tom smyslu, že odkazují k vlastnostem, které jsou striktně specifické pro každé jednotlivé umělecké dílo a liší se (co do mimoestetických vlastností) od případu k případu: harmonizace (mimoestetických) rysů a prvků Belliniho obrazu je zcela odlišná od Jawlenského portrétu a ta se zase liší od organizace těch mimoestetických vlastností, které tvoří dobře vyváženou kompozici Braquova zátiší. Estetický pojem „harmonický“, který se vztahuje na tyto tři obrazy a na mnohá jiná



Alexej von Jawlensky: *Portrét Alexandra Sacharova* (1909). Lenbachhaus, Mnichov



Gentile Bellini: *Zázrak pravého kříže u mostu San Lorenzo* (1500). Accademia, Benátky



Georges Braque: *Zátiší s hrozny a klarinetem* (1927). Phillips Collection, Washington

umělecká díla, nazývám indexikální proto, že v každém specifickém případě je součástí významu tohoto pojmu index, který jej váže k jednomu konkrétnímu dílu. A toto je důvod, proč poznatky o estetických kvalitách nelze zobecňovat, jinými slovy, proč estetické pojmy nemohou být řízeny mimoestetickými podmínkami.

Tato skutečnost může objasnit charakter další námitky (bod 3), kterou Zemach uvádí jako třetí důvod, proč Sibleyho teze nemůže být pravdivá. Zemach se pozastavuje nad tím, jak může Sibley trvat na tom, že estetické vlastnosti díla jsou bezesbytku určeny jeho vlastnostmi mimoestetickými, a současně tvrdit, že informace o mimoestetických vlastnostech díla mi neumožní správně určit jeho kvality estetické. Nyní by mělo být zřejmé, že si Sibley nijak neprotiřečí (jak je o tom přesvědčen Zemach). Když si totiž uvědomíme, že estetické pojmy, kterými označujeme estetické vlastnosti, jsou (ve smyslu předchozího vysvětlení) indexikální, uvědomíme si též, že vztahy mezi estetickými a mimoestetickými vlastnostmi (na rozdíl od vztahu mezi barvami a vlnovými délkami) jsou jedinečné a neopakovatelné. Z ontologické či kauzální závislosti estetických kvalit na mimoestetických vlastnostech u každého konkrétního uměleckého díla proto nevyplývá žádná obecná zákonitost či pravidlo, kterými by se užití estetických pojmů mohlo řídit.

Míjí tedy Zemachova kritika zcela svůj cíl? I kdyby tomu tak bylo, mám za to, že kritika jeho kritiky nebyla samoúčelná, neboť nám pomohla ujasnit si hloubku Sibleyho teze, jakož i různé možnosti její interpretace. Krom toho si nemyslím, že by v Zemachově kritice nebylo nic, co by nestálo za další prozkoumání. Ukázali jsme si sice některé nedůslednosti v jeho interpretaci Sibleyho tezí a některé pomýlené argumenty, neprozkoumali jsme však ještě Zemachovu hlavní námitku, tedy že tato teze je v rozporu s každodenní praxí. To, že Zemach pro toto své tvrzení nenabízí žádný filosofický argument, je sice škoda, není to ale dostatečný důvod pro to, abychom je ignorovali. Opravdu totiž lze popřít, že na základě popisu děje a postav filmu, hry nebo románu jsme někdy schopni správně odhadnout některé jejich estetické vlastnosti? A když mi někdo v hrubých rysech popíše děj Sofoklova *Krále Oidipa*, skutečně nebudu schopni usoudit, že tato hra bude nejspíš dramatická a tragická? Zemachova tvrzení si žádají dalšího prozkoumání.

5. Některé estetické soudy řízeny pravidly jsou

Jak tomu tedy je s platností Sibleyho teze? Mám za to, že Sibleyho problém spočívá v neomezeném rozsahu oblasti estetických pojmů, na kterou se má jeho teze vztahovat. Sibley totiž vztahuje údajnou nemožnost zobecnění či neřízenost pravidly na velmi širokou škálu termínů, které nazývá estetickými, aniž by učinil jakékoli rozlišení týkající se jejich charakteru, účelu nebo funkce. Obecné kritérium, podle kterého je ke správnému použití estetických pojmů třeba „schopnosti vkusu, vnímavosti či jemnosti estetického rozlišení či ocenění“,⁶⁰ není, jak uvidíme, postačující k tomu, abychom plošně prokázali jejich výjimečný charakter spočívající v neřízenosti pravidly.

Když se zamyslíme nad estetickými pojmy — ať již nad těmi, které uvádí Sibley, anebo nad těmi, které jsou za takové v odborné literatuře běžně považovány — všimneme si, že netvoří homogenní třídu. Mezi rozlišeními, která bychom mezi nimi mohli učinit, vybírám dvě, jež jsou pro otázku platnosti Sibleyho teze zásadní. Je třeba rozlišit mezi estetickými pojmy či soudy normativními či hodnotícími, které vyjadřují estetické ocenění či odsudek, a estetickými soudy deskriptivními nebo popisnými, jež jsou z hodnotového hlediska neutrální. Mezi těmi hodnotícími najdeme pojmy jako „krásný“, „elegantní“, „půvabný“, „harmonický“, „vyvážený“, „ošklivý“, „nekoherentní“, „zmatený“, „křiklavý“, „kýčovitý“ atp. Mezi popisné pojmy patří „tragický“, „dramatický“, „epický“, „lyrický“, „gotický“, „barokní“, „kubistický“ atp. Popisné estetické pojmy nehodnotí, neimplikují žádný hodnotový soud, ale sdělují nám něco o typu díla a jeho struktuře. S normativními estetickými soudy je tomu naopak. Když mi někdo řekne, že je nějaké dílo krásné nebo ošklivé, mohu sice očekávat, že u mne vyvolá libost, případně nelibost, nedozvím se však nic o jeho charakteru, jeho nápadných rysech nebo o způsobu organizace jeho konstitutivních prvků. Když mi na druhou stranu někdo například řekne, že je nějaký obraz kubistický, nebudu sice vědět, zda se mi bude líbit, nebo ne, budu však zhruba vědět, co mám očekávat ohledně charakteru díla, jeho markantních rysů, jeho pojetí prostoru, způsobu uspořádání jeho prvků apod.

60 Sibley, F.: *Aesthetic Concepts*, s. 421.

Další rozlišení, které je pro otázku rozsahu platnosti Sibleyho teze nutné učinit, je rozlišení v rámci normativních, hodnoticích soudů, a to mezi těmi, které jsou pozitivní, jako „fascinující“, „esteticky hodnotný“ nebo „krásný“, a těmi, které jsou negativní, jako „nudný“, „křčovitý“ nebo „ošklivý“. Otázka, kterou zde chci prozkoumat, zní, zda Sibleyho teze platí stejnou měrou pro všechny tři skupiny estetických soudů, které jsem zde rozlišil, tedy pro deskriptivní estetické soudy, normativní estetické soudy pozitivní a normativní estetické soudy negativní.

Začnu s estetickými pojmy popisnými, tedy s těmi, které jsou hodnotově neutrální. Zamysleme se nad následujícím příkladem: Pan Roubíček nikdy nebyl v Paříži a neviděl žádné pohlednice ani jiné obrázky katedrály Notre Dame. Přečetl si ale její krátký mimoestetický popis, v kterém se uvádí, že stavba vypadá vyšší než širší a vyvolává optický dojem odhmotnění, že převládající vertikály tvoří věže, které jsou dále zdůrazněny špičatými věžičkami a úzkými vysokými okny, že lomený oblouk najdeme v oknech, v portálech i ve zdobných částech stavby, mezi nimiž jsou fiály a chrlice, že vnější opěrný systém se skládá z opěrných oblouků a pilířů, zatímco ten vnitřní sestává z klenebních žeber svedených do přípor předsazených před pilíři, a že půdorys stavby má tvar latinského kříže. Neusoudí pan Roubíček (o kterém víme, že není velmi muzikální, ale je o něm známo, že je inteligentní a zajímá se o architekturu), že popisovaná stavba je gotická? Podobné úvahy lze vztáhnout nejen na další stylistické pojmy,⁶¹ ale i na řadu jiných popisných estetických pojmů, jako tragický, dramatický, dynamický atp., které najdeme v Sibleyho výčtu estetických termínů. Představme si například stručný popis děje filmové verze *Anny Kareninové* režiséra Clarence Browna (1935), který by navíc specifikoval některé sekvence scén, detailů a dramatických efektů, aniž bychom v něm však našli nějaké estetické výrazy. Opravdu by nám takový popis nestačil k tomu, abychom mohli s vysokou mírou pravděpodobnosti určit, že film je dynamický, dramatický, dojemný a tragický? Zdá se, že co se deskriptivních estetických pojmů týče, měli bychom dát za pravdu spíše Zemachovi než Sibleymu.⁶²

61 Pojem „gotický“ ani jiné stylistické pojmy nejsou v Sibleyho výčtu uvedeny. Lze však poukázat na to, že rozpoznání stylistických vlastností vyžaduje „vnímavost a schopnost estetického rozlišení“, což je Sibleyho kritérium pro vnímání estetických vlastností. Navíc jsou stylistické pojmy obecně považovány za pojmy estetické, neboť odkazují k estetickým vlastnostem díla. (Srov. např. Goodman, N.: Status stylu. In: Goodman, N.: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.)

62 Závěr, že výše uvedené popisné estetické pojmy řízeny pravidly jsou, a mohou

Jak je tomu s normativními estetickými pojmy, s těmi, které vyjadřují ocenění či odsudek? Má Zemach také pravdu, když tvrdí, že na základě částečného mimoestetického popisu jsme schopni dospět k závěru, že „film nebo divadelní hra [...] jsou dramatické, delikátní, sofistikované, a často též *zda jsou esteticky dobré, či špatné*“?⁶³ Tady, jak jsme si již řekli, je namístě další rozlišení mezi estetickými hodnoticími soudy, které jsou pozitivní, a těmi, které jsou negativní. Některé normativní estetické pojmy, jako „krásný“, „fascinující“, „dobře vyvážený“, „sjednocený“, „harmonický“, „působivý“, „napínavý“, „ladný“ atp., mají pozitivní konotace, jiné, jako „ošklivý“, „nudný“, „zmatený“, „nekoherentní“, „křiklavý“ nebo „křčovitý“, mají konotace negativní. Zde bych chtěl upozornit na to, že v kontextu otázky, kterou se zabýváme, existuje mezi pozitivními a negativními estetickými pojmy asymetrie týkající se možnosti jejich zdůvodnění. Mám za to, že ačkoli nejsme schopni stanovit mimoestetické podmínky, které by zaručovaly nebo činily pravděpodobným, že se na dílo bude vztahovat nějaký pozitivní estetický termín, můžeme stanovit podmínky, které zaručí, že se tento pozitivní pojem na dílo vztahovat nebude. Navíc, a o to mi tu jde především, můžeme často určit nejenom podmínky, které by takovou „pochvalu“ znemožnily, ale i podmínky pro správné užití opačného, tj. esteticky negativního pojmu.

Vezměme například výraz „fascinující“ a jeho opak „nudný“ ve vztahu k divadelním představením a pojmy „krásný“ a „ošklivý“ ve vztahu k lidským tvářím. Souhlasím se Sibleym, že se nám nepodaří stanovit postačující mimoestetické podmínky, které by zaručovaly nebo činily pravděpodobným, že divadelní představení bude fascinující, právě tak jako neumíme specifikovat, za jakých mimoestetických podmínek

.....
tedy sloužit jako protipříklady vyvracející Sibleyho tezi, lze jednoduše zpochybnit tím, že prohlásíme, že tyto deskriptivní pojmy ve skutečnosti nejsou pojmy estetickými, protože estetické pojmy *musí* mít normativní dopad, aby estetickými vůbec mohly být. Dalo by se koneckonců říci, že člověk nemusí mít vkus na to, aby správně určil, zda je dílo gotické, dramatické či tragické, že tyto klasifikační pojmy (označující styly, žánry či jiné typologické kategorie) nejsou vkusovými pojmy. Problém je v tom, že toto pojetí estetických pojmů není v souladu s běžnou praxí. Většina estetiků používá termín „estetické pojmy“ v daleko širším slova smyslu a považuje normativní estetické soudy za jejich podskupinu, která je někdy označována jako „verdikty“. Všimněme si, že kromě vkusu uvádí Sibley jako další kritéria estetičnosti také vnímavost a schopnost estetického rozlišení. Ať již je tomu jakkoli, můj hlavní argument, jak uvidíme, nezávisí na tom, jaké stanovisko zaujmeme k této otázce.

63 Zemach, E.: *Mavo le-estetikah*, s. 213 (zdůraznil T. K.).

bude lidská tvář krásná. To ovšem neplatí pro negativní estetické pojmy. Když nám někdo kupříkladu řekne, že to, co se na jevišti odehraje během prvních dvou minut, se bude beze změny opakovat po celou dobu dvouhodinového představení, dospějeme nejspíš k závěru, že hra bude nudná. Stejně tak když se dozvíme, že jistá osoba má nos delší než deset centimetrů, že její levé oko je šedé a pravé růžové, že má flekaté tváře poseté furunkly a její křivý úsměv odhaluje čtyři hnědožluté zuby, nebude nanejvýš pravděpodobné, že dotyčná osoba bude ošklivá?

Vzhledem k tomu, že by se dalo namítnout, že poslední příklad nemá nic společného s uměním, uvedu ještě jeden příklad, který s uměním co do činění má. Podstatné jméno „kýč“ anebo přívlastek „kýčovitý“ jsou bezesporu estetické pojmy — jejich správné užití předpokládá vkus. Člověk nemusí být hloupý ani krátkozraký, aby nepostřehl, že dílo je kýčovitě, řekl by Sibley. Skutečně však platí, že pro užívání tohoto pojmu nelze stanovit žádná pravidla? V knize *Umění a kýč* jsem navrhl definici tohoto negativního estetického pojmu pomocí tří nutných podmínek, které společně tvoří i podmínku postačující, přičemž v popisu těchto podmínek se nevyskytují žádné estetické pojmy:

1. Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná⁶⁴ anebo která mají silný emocionální náboj.
2. Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné.
3. Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.⁶⁵

Pokud je tato charakteristika alespoň zhruba správná, pak alespoň některé estetické pojmy řízeny pravidly jsou.⁶⁶

Rád bych též upozornil na to, že moje tři protipříklady lze zobecnit v pravidlo pomocí často citované teorie estetických soudů významného amerického filosofa Kendalla Waltona, které se budu zevrubně věnovat v poslední kapitole následující části. Walton předesílá, že souhlasí

64 Výraz „všeobecně považována za krásná“ není výrazem estetickým (k jeho správnému užití není zapotřebí vkus), ale sociologickým (k jeho správnému užití postačí sociologický průzkum).

65 Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2014, s. 57.

66 Mějme na paměti, že ze Sibleyho teze vyplývá, že popis díla pomocí mimoestetických pojmů ani nezvyšuje pravděpodobnost správného užití estetického pojmu.

s Frankem Sibleym v tom, že estetické vlastnosti díla závisejí na jeho vlastnostech mimoestetických. Má k tomu však důležitý dovětek. Estetické vlastnosti díla nezávisejí pouze na jeho vlastnostech mimoestetických, ale také na tom, které z jeho mimoestetických vlastností budeme považovat za standardní, které za variabilní a které za kontrastandardní v rámci kategorie, v níž dílo vnímáme.⁶⁷ Nás zde bude zajímat Waltonova charakteristika kontrastandardních vlastností, neboť se přímo týká problému, kterým se právě zabýváme. Jedna z jeho formulací je následující: „[...] kontrastandardní vlastnost v rámci dané kategorie [...] je vlastnost, jejíž přítomnost téměř diskvalifikuje dílo v rámci této kategorie.“⁶⁸ Pro nás jsou zde z Waltonovy teorie důležité následující tři teze, že 1) každé umělecké dílo vnímáme v té či oné kategorii, 2) kontrastandardní vlastnosti jsou vlastnosti mimoestetické a c) estetický dopad těchto mimoestetických vlastností je pro dílo v dané kategorii jednoznačně negativní.⁶⁹ Ohledně posledního bodu Walton píše:

Vnímáme tyto vlastnosti jako šokující, iritující či překvapující právě proto, že jsou pro nás kontrastandardní.⁷⁰ Jejich přítomnost může být natolik rušivá, že odvedou pozornost od variabilních vlastností díla.⁷¹

Anebo na následující straně:

Vlastnosti, které jsou pro nás kontrastandardní, se nám v kategorii, do které evidentně patří, jeví jako něco, co se této kategorii vzpírá.⁷²

67 Pod pojmem kategorie si čtenář může představit například kategorie stylistické, žánrové, druhové atp. Více ve dvanácté kapitole následující části.

68 Walton, K.: *Categories of Art*, *Philosophical Review*, roč. LXVIII (1970), s. 334–367; přetištěno in: Margolis, J. (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*. Třetí (rozšířené) vydání, Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 53–79.

69 Čtenář, který Waltonův esej nezná a který by měl dojem, že z tohoto důvodu následnému argumentu na zbývajících stránkách této kapitoly nerozumí, si může přečíst několik prvních stran závěrečné kapitoly druhé části nazvané *Kategorie umění* a pak se k tomu, čemu nerozuměl, vrátit.

70 Z kontextu je zřejmé, že slovo „překvapující“ je zde užito v negativním slova smyslu.

71 Walton, K.: *Categories of Art*, s. 57.

72 Tamtéž, s. 58.

Čtenář si nejspíš všiml toho, že mimoestetické vlastnosti uvedené v mých protipříkladech k Sibleyho tezi jsou právě ty, které jsou podle Waltonovy charakteristiky kontrastandardní. Nos delší než deset centimetrů, levé oko šedé, pravé růžové, flekaté tváře poseté furunkly atp. mají od standardních vlastností lidských tváří daleko a působí rušivě. To samé platí pro mimoestetické podmínky, kterými se řídí užití pojmu „nudný“ v kategorii divadelních her.⁷³ Opakování prvních dvou minut po dobu dvouhodinového představení je pro divadelní hry zjevně něčím, co se celé historii divadla a nejspíš i samotnému pojmu „divadlo“ vzpírá, a těžko by někdo z nás vydržel v hledišti až do konce představení. Co se Waltonovy poznámky, že nepatřičnost takovýchto vlastností odvede pozornost od variabilních vlastností díla, týče, i ta se zcela zjevně týká zmíněných protipříkladů. Pokud bude nějaká osoba splňovat výše specifikované podmínky, nebude již záležet na tom, jakou bude mít barvu vlasů, jaký bude mít účes, jak se bude tvářit atp. To samé platí o nudné hře. Zůstane nudná bez ohledu na herecké obsazení, kostýmy či dialogy. Z našeho pohledu je důležité, že Walton nejen bezděky vysvětlil, proč některé negativní estetické soudy mohou být řízeny pravidly, ale také nám „poradil“, jak taková pravidla zformulovat. Jeho „rada“ by mohla vypadat například takto: *Vezměme libovolnou uměleckou kategorii a popišme vlastnosti, které by v této kategorii byly kontrastandardní. Popis těchto vlastností pak může sloužit jako postačující podmínka pro správné užití negativního estetického soudu v této kategorii.*

Pak už stačí jen vybrat si termín jako „ošklivý“, „nudný“, „kýčovitý“ či nějaký jiný negativní estetický výraz, který se bude hodit na specifikum daného případu, což by vzhledem k tomu, že umělecká kategorie i kontrastandardní vlastnosti byly již určeny, neměl být problém.

Je tedy Sibleyho teze konečně vyvrácena? I když Sibleyho teze ve své obecné formě, která se vztahuje na všechny estetické pojmy, jak jsme viděli, není platná, bylo by hrubou chybou ji ignorovat. Ukázali jsme, že lze stanovit podmínky pro deskriptivní estetické pojmy, právě tak jako můžeme určit kritéria pro negativní normativní estetické soudy, Sibleyho teze však zůstává platná pro pozitivní estetické soudy. Jeho obecnou tezi tedy musíme dvakrát omezit, chceme-li se vyhnout protipříkladům.⁷⁴ To však neznamená, že i ve svém omezeném rozsahu

73 Případ kýče je poněkud složitější, neboť pouze konjunkce tří nutných podmínek je postačující k jeho diskvalifikaci coby seriózního uměleckého díla.

74 Zde se mnou zásadně nesouhlasí Ondřej Dadejík a Štěpán Kubalík, kteří v článku

nemá tato teze zcela zásadní význam pro teoretické úvahy týkající se hodnocení uměleckých děl. Koneckonců to, co nás opravdu zajímá, není to, co činí špatná umělecká díla špatnými, ale co činí dobrá či skvělá umělecká díla dobrými či skvělými.

V následující kapitole předložím dva argumenty, které Sibleyho tezi v jejím omezeném rozsahu dále podpoří.

Some Remarks on Descriptive and Negative Aesthetic Concepts: A Critical Note (*Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 50, č. 2, 2013, s. 206–211) tvrdí, že moje kritika Sibleyho je pomýlená, neboť jsem nepochopil, co Sibley svou tezí skutečně míní. Na jejich kritiku odpovídám v článku On the Asymmetry between Positive and Negative Aesthetic Judgements: A Response to Dadejík and Kubalík (*Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 51, č. 1, 2014, s. 86–94).

6. Sibleyho odkaz

Můj první argument, který předkládám ve formě nepřímého důkazu sporem, má poněkud pragmatické zabarvení. Předpokládejme, že by v protikladu k tomu, co Frank Sibley píše, pozitivní estetické pojmy, jako například „krásný“, „fascinující“, „dokonale vyvážený“ atp., řízeny pravidly byly, že bychom byli schopni stanovit postačující mimoestetické podmínky pro jejich správné užívání. Kdybychom skutečně uměli určit, za jakých mimoestetických podmínek bude malba například dokonale vyvážená, mohli bychom též sepsat návod, jak této žádané kvality docílit. Každý, kdo by pak instrukce takového detailního návodu svědomitě následoval, by vytvořil dokonale vyvážené dílo. A protože bychom mohli, podle našeho předpokladu, specifikovat mimoestetická pravidla pro jakkoli superlativní estetické pojmy, mohli bychom s trochou péle či s pomocí počítače sestavit manuál pro nevídaný umělecký úspěch. Tak jako si kdokoli může připravit chutného kohouta na víně, bude-li pečlivě plnit instrukce v dobré francouzské kuchařce, mohli bychom si s jistou technickou dovedností pečlivým následováním instrukcí v nově sepsaném *Návodu pro umělecký úspěch* obdobně snadno vytvořit esteticky velmi zdařilé dílo.

Je jasné, že se závěrem, podle něhož bychom mohli vykouzlit obraz stejné umělecké kvality, jakou je možné najít například v Dürerově *Růžencové slavnosti*, obdobným způsobem jako chutného kohouta na víně, nebude něco v pořádku. Již samotný fakt, že recepty na umělecký úspěch nejsou k mání, že nemáme estetické kuchařky na přípravu mistrovských uměleckých děl, je praktickým důkazem teze, že pozitivní estetické hodnotové pojmy nemohou být řízeny pravidly. Kdyby totiž takové manuály existovaly, byly by již dlouho na seznamu bestsellerů. Stručně řečeno, vzhledem k tomu, že z negace Sibleyho teze vyplývá existence magických formulí, a vzhledem k tomu, že žádné takové formule neexistují, je Sibleyho teze (v rozsahu, který jsem vymezil) platná.

Můj druhý argument se vrací k otázce úplného či vyčerpávajícího popisu a k logickému schématu vyjadřujícímu tvrzení, že estetické pojmy jsou řízeny pravidly, kterými jsme se zabývali v třetí kapitole. Viděli jsme již, že když je v prvním členu zobecněná implikace obsažen úplný, vyčerpávající popis, výsledkem nebude zobecnění, ale popis konkrétního díla

s těmi estetickými vlastnostmi, které ono konkrétní dílo má. Vystává otázka, co bychom dostali v druhém členu implikace, pokud by první člen neobsahoval úplný, vyčerpávající popis, ale pouze popis částečný. Odpověď zní, že bychom dostali velmi vágní charakteristiku typu díla, charakteristiku, která by ponechala mnoho (nespočetně mnoho) specifických vlastností neurčených. Kdyby byl popis mimoestetických vlastností ne sice úplný, ale abnormálně podrobný, mohli bychom dostat něco jako obecný popis „stylu“ či „žánru“, v rámci jehož hranic bychom si mohli představit bezpočet konkrétních realizací či potenciálních děl. Protože si však v rámci každého takového „stylu“ či „žánru“⁷⁵ můžeme představit nejen díla dobrá, ale i špatná,⁷⁶ žádný neúplný popis mimoestetických vlastností nebude nikdy postačující, abychom na jeho základě vznesli platný pozitivní estetický soud. Řečeno stručně: vzhledem k tomu, že jakékoli zobecnění na základě mimoestetických vlastností nám v nejlepším případě poskytne pouze popis nějakého „stylu“ či „žánru“, a protože v každém stylu či žánru mohou být jak díla dobrá, tak díla špatná, pozitivní estetické soudy nemohou být řízeny pravidly. Sibleyho teze (v jejím vymezeném rozsahu) je tudíž platná.

Otázka, kterou je nyní třeba si položit, zní: Jaký je význam Sibleyho teze v jejím omezeném rozsahu? Snižuje to, že neplatí ani pro deskriptivní estetické pojmy, ani pro normativní negativní estetické soudy, její důležitost? Jsem přesvědčen, že tomu tak není, že její význam coby radikální negativní teze s přímým dopadem na teorii hodnocení uměleckých děl neztrácí nic ze své pádnosti ani aktuálnosti. Důvod je ten, že žádné z obou omezení se netýká toho, čeho si v umění ceníme. Skutečnost, že jsme často schopni určit mimoestetické podmínky pro deskriptivní estetické pojmy (například ty, které označují umělecké styly nebo žánry), ničím nepřispívá (jak nám ukázal předchozí argument) k vysvětlení uměleckých kvalit. To samé platí o skutečnosti, že jsme často schopni stanovit podmínky pro negativní estetické soudy, tj. pro umělecký neúspěch. To, čeho si v umění ceníme, jsou jeho kladné hodnoty, jeho zdařilá díla, a ne výsledky, které jsou jen průměrné, podprůměrné či špatné.

75 Slova „styl“ a „žánr“ zde dávám do uvozovek proto, že je používám v technickém slova smyslu. Nevztahují se jen na existující styly a žánry, pro které máme názvy jako impresionismus či absurdní drama, ale i na další možné deskriptivní estetické kategorie, pro které pojmenování nemáme.

76 Vzpomeňme na zpitvořenou *Monu Lisu*, která je, co se mimoestetických vlastností týče, téměř totožná s Leonardovým mistrovským dílem.

Umění nás obohacuje svými úspěchy, ne svými neúspěchy, díly, která se nepovedla. Proto nás přirozeně tolik nezajímá otázka, co činí špatná díla špatnými (i když i ta je důležitá), jako otázka, co činí dobrá díla dobrými. Pokud ovšem Sibleyho teze v jejím zde vymezeném rozsahu platí, pak, zdá se, nebudeme na tuto otázku mít nikdy odpověď.⁷⁷ Zdá se též, že se budeme muset smířit s tím, že pozitivní estetické soudy, jako např. „tento obraz je vyvážený“, nebudeme nikdy schopni zdůvodnit ani vysvětlit. Je-li však tomu tak, pak nemáme jak oponovat subjektivistům či relativistům, kteří tvrdí, že estetické soudy jsou jen zastřená autobiografická sdělení, která nevyjadřují nic jiného než naše pocity.

77 Všechna další použití výrazu „Sibleyho teze“ budou odkazovat k její platnosti v tomto omezeném rozsahu, tj. pouze ve vztahu k pozitivním estetickým soudům.

7. Komparativní estetické soudy

Až dosud jsme se zabývali *kategorickými* estetickými soudy, tedy soudy jako „tento obraz je dobře vyvážený“, „tato plastika je krásná“, „tato hudební pasáž je jímavá“, tedy výroky, které přiřazují nějakému objektu nějakou estetickou vlastnost, přičemž ze Sibleyho teze vyplývá, že takovéto soudy nelze zdůvodnit. Kromě těchto kategorických soudů existují však také estetické soudy *komparativní* neboli srovnávací, jako například „tento obraz je lépe vyvážený než tamten“, „tato socha je krásnější než tamta“, „tato hudební pasáž je jímavější než ta, kterou jsme slyšeli před chvílí“, tedy výroky, jimiž porovnáváme míru nějaké estetické kvality či vlastnosti u různých uměleckých děl. Sibley se v eseji, kterým se zabýváme, a pokud vím ani jinde, komparativním estetickým soudům nevěnuje a jeho negativní teze, která konstatuje, že žádný popis mimoestetických vlastností díla nebude postačující pro jeho estetické posouzení, se na tento typ estetických soudů žádným zjevným způsobem nevztahuje. Existuje tedy stále ještě možnost, jak zpochybnit relativistickou interpretaci estetických soudů, podle které nejde o skutečná tvrzení odkazující ke kvalitám uměleckých děl, jež jsou pravdivá či nepravdivá v závislosti na tom, zda ony kvality konkrétní dílo opravdu má, ale pouze o autobiografická vyjádření toho, co se různým subjektům líbí či nelíbí. Jednoduše řečeno, pokud nejsme schopni zdůvodnit kategorické estetické soudy, stále by se nám ještě mohlo podařit zdůvodnit alespoň estetické soudy komparativní. Již to by byl sám o sobě významný počín, neboť kdyby se nám takové soudy podařilo zdůvodnit, prokázali bychom tím, že některá díla jsou esteticky objektivně lepší než jiná.⁷⁸ Navíc Sibleyho implicitní předpoklad, že kategorické estetické soudy, kterým se exklusivně věnuje, jsou zásadnější, výchozí či logicky primární, nemusí být pravdivý.⁷⁹ Lze totiž ukázat, že pokud bychom byli schopni zdůvodnit

78 „Lepší než“ může být chápáno jako zkratka pro disjunkci konkrétnějších estetických srovnání jako například „více koherentní než“, „krásnější než“, „lépe vyvážený než“ atp.

79 Osobně mám za to (na rozdíl od Mary Mothersillové, která se touto otázkou zabývá), že komparativní soudy jsou logicky primární. Srov. Mothersill, M.: *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press, 1984, s. 76.

komparativní estetické soudy, mohli bychom z nich kategorické soudy za jistých podmínek odvodit pomocí nějakého ad hoc stanoveného principu. Estetické komparativní soudy jsou totiž tranzitivní, což znamená, že pokud je dílo A esteticky lepší (krásnější, lépe semknuté atp.) než dílo B a dílo B je esteticky lepší než dílo C, pak musí platit, že dílo A je esteticky lepší než dílo C. Díky této tranzitivitě je pak možné hierarchicky seřadit všechna porovnaná díla od těch nejpovedenějších až po ta nepovedená a pak už jen zbývá zvolit nějaký klasifikační princip a dostaneme soudy kategorické. Dejme tomu, že jsme rozhodli o deseti uměleckých dílech ohledně toho, zda je jedno lepší než nějaké jiné. Když je pak hierarchicky seřadíme podle jejich estetické kvality, můžeme například (s přihlédnutím k tomu, jak se nám rozestupy mezi nimi jeví) označit první dvě jako krásná, další tři jako hezká, další tři jako esteticky průměrná a poslední dvě jako špatná. Kdybychom tedy byli schopni zdůvodnit estetické soudy komparativní, mohli bychom pak přes ně zdůvodnit také estetické soudy kategorické.

Obtíž je v tom, že i v případě komparativních estetických soudů narazíme na zásadní problém. Řekli jsme si již, že estetické vlastnosti jsou specifické tím, že jsou v různých dílech tvořeny různými konfiguracemi různých mimoestetických vlastností. To, že jsem estetické pojmy nazval indexikálními, může být nový způsob jejich označení, kterým chci upozornit na jejich zcela zásadní odlišnost od jiných pojmů v jazyce. Myšlenka, že estetické vlastnosti jsou pro každé dílo specifické, jakoby šité na míru pro každé jednotlivé dílo, však nová není. Již Stuart Hampshire upozornil na to, že „kánony úspěchu i neúspěchu, dokonalosti i nedokonalosti jsou [...] specifické pro každé dílo“.⁸⁰ Ve stejném duchu nám připomíná také Richard Wollheim, že „harmonie, kterou v umění hledáme, se vždy vztahuje k těm prvkům díla, které v něm umělec sladuje“.⁸¹ To znamená, že neexistují principy harmonizace, které by byly nezávislé na tom, co je harmonizováno. Je-li však tomu tak, jak můžeme srovnávat úspěch či neúspěch harmonizace ve dvou různých dílech? Jak lze porovnat harmonizaci v jednom díle s harmonizací v díle druhém, když prvky, které umělec v každém z nich sladuje, spolu nemají nic společného? Když jsme si na předchozí stránce řekli,

80 Hampshire, S.: *Logic and Appreciation*, *The World Review*, 1952, přetištěno v Elton, W. (ed.): *Aesthetics and Language*. Oxford: Oxford University Press, 1954, s. 162.

81 Wollheim, R.: *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980 (druhé vydání), s. 141.

že komparativní estetické soudy jsou výroky, kterými porovnáváme míru nějaké estetické kvality či vlastnosti u různých uměleckých děl, pozapomněli jsme právě na indexikální charakter estetických pojmů i vlastností. Předpokládali jsme, že jde o *tutéž* kvalitu a my jen porovnáváme její míru, tak jak to činíme v mimoestetických kontextech, když například porovnáváme, který ze dvou materiálů je pevnější, ohebnější či odolnější vůči korozi nebo který ze dvou typů automobilů je rychlejší, prostornější, ekonomičtější atp. Zde se nesetkáváme s žádným problémem, protože kvality, vlastnosti nebo veličiny, které porovnáváme, jsou souměřitelné. Tak tomu ovšem u estetických vlastností a pojmů, jež k nim odkazují, není.

Jakmile uznáme, že estetické kvality uměleckých děl jsou nesouměřitelné, stává se velmi nejasným nejenom to, jak bychom mohli takové soudy zdůvodnit, ale i to, na jakém základě tato díla vůbec porovnáváme, anebo jinými slovy, jak jsou takové estetické soudy vůbec možné. Byl to opět Stuart Hampshire, kdo upozornil na to, že jelikož jsou umělecká díla jedinečná, nelze je chápat jako různá řešení nějakého sdíleného problému, a proto nemá smysl je mezi sebou srovnávat.⁸² Hampshire tvrdí, že se na umělecká díla „musíme dívat individuálně, na každé zvlášť, a ne jako na soupeře v nějaké soutěži, které se říká umění nebo román nebo malba“.⁸³ Vzápětí však zmírňuje tyto své radikální závěry, z kterých vyplývá, že bychom umělecká díla neměli navzájem vůbec srovnávat, a povoluje výjimku:

82 Zdá se, že tento postřeh přivedl Hampshire k poněkud zvláštnímu závěru, že když umělecký kritik vysloví komparativní estetický soud, přestává být kritikem a stává se moralistou: „Moralisté v umělecké kritice (a takoví kritici existují) budou vždy dělat zbytečné volby a určovat vylučující principy, tak jak je moralistům vlastní. Budou pronášet ‚estetické soudy‘, přičemž estetický soud v podstatě spočívá v tom, že jednu věc oznámujeme jako lepší než druhou. Pokud se takové soudy týkají hodnocení kvalit děl, která jsou si velmi podobná, pak taková srovnání mohou být užitečná, ba i objevná, jenže často se poměřují kvality objektů, které nejsou samy o sobě velmi podobné. Srovnání tohoto druhého typu lze považovat za praktické rady, že některé knihy bychom si měli přečíst, některé obrazy bychom měli vidět a některé skladby bychom si měli poslechnout, přičemž takové rady musí nějakým způsobem odkazovat k lidským potřebám, zájmům a celkovému hospodaření s časem. Tím se však z uměleckého kritika stává moralista a argumenty, kterými svá doporučení zaštiťuje, jsou argumenty etické.“ Wollheim, R.: *Art and Its Objects*, s. 168–169. Přiznám se, že si nejsem jistý, zda tomuto argumentu úplně rozumím.

83 Tamtéž, s. 169.

Pokud se takové soudy týkají hodnocení kvalit uměleckých děl, která jsou si *velmi podobná*, pak taková srovnání mohou být užitečná, ba i objevná [...].⁸⁴

Komparativní estetické soudy tedy mohou být informativní a užitečné, pokud si jsou srovnávaná díla v relevantních aspektech podobná. Mám za to, že pokud je toto tvrzení správné, nemusíme si z předchozího skeptického argumentu dělat těžkou hlavu, protože z praktického hlediska, tedy co se týče běžné praxe umělecké kritiky, nemá, jak uvidíme, téměř žádný dopad. Jinými slovy, jestliže argument o nesouměřitelnosti estetických vlastností platí pouze pro díla, která se navzájem nijak nepodobají, nevyplyvá z něj nic, co by skeptika či relativistu mělo potěšit.

Vraťme se k Belliniho scenerii, Jawlenského portrétu a Braquovu zátiší. Z předchozího argumentu vyplývá, že je nelze porovnávat co do jejich estetických kvalit, a nemůžeme je proto hierarchicky seřadit podle jejich estetické hodnoty. Vadí to ale někomu? Je na této skutečnosti něco, co by nás mělo znepokojovat? Jistěže ne. Proč bychom vůbec měli takto nepodobná díla porovnávat? Napadlo by nás vůbec ptát se, zda je Jawlenského portrét harmoničtější než Belliniho scenerie? Taková otázka by nám nejspíš připadala podobně hloupá, jako kdybychom se tázali, jestli je Braquovo *Zátiší s hrozny a klarinetem* lépe sjednocené než Leonardova *Mona Lisa* anebo zda je některé z těchto děl harmoničtější než Smetanova *Vltava*. Je zřejmé, že komparativní otázky tohoto typu budou smysluplné jen tehdy, pokud se budou vztahovat na díla, která patří do stejných kategorií, tj. na díla, která jsme normálně ochotni srovnávat. Aby měla taková srovnání a takové otázky smysl, musela by díla pocházet ze stejného období, musela by být stejného žánru, provedená ve stejném stylu, vytvořená stejnou technikou atp. Pak by si nejspíš byla dostatečně podobná i na to, aby srovnání jejich kvalit bylo, jak říká Stuart Hampshire, „užitečné a objevné“.

Problém je v tom, že Hampshire se mýlí.⁸⁵ Výjimku totiž nelze povolit ani v případě, že díla jsou ze stejného období, stejného stylu, stejného žánru a jsou provedena stejnou technikou. Tomu by například odpovídaly malby impresionistů (stejně období, stejný styl, stejná technika) znázorňující třeba krajinu (stejný žánr či téma). Výjimku nelze udělit, a toto bych rád zdůraznil, ani v případě, že se navíc jedná o díla téhož

84 Tamtéž, s. 168 (zdůraznil T. K.). Viz také předchozí poznámka.

85 Jde o to, jak hned uvidíme, že Hampshire není ve své argumentaci důsledný.

autora, a to ani tehdy, kdy se sobě podobají v maximální míře. Argument, který vychází z premis neredukovatelné jedinečnosti estetických kvalit uměleckých děl a jehož závěrem je, že estetické vlastnosti různých děl jsou nesouměřitelné, platí totiž stejnou měrou pro všechna umělecká díla, *bez ohledu na to, jak si jsou podobná*. Podívejme se na následující dvě ilustrace:



Pablo Picasso: *Býk vbíhá do arény* (1959), akvatinta, knižní ilustrace.



Pablo Picasso: *Psi pronásledují býka* (1959), akvatinta, knižní ilustrace.

ČÁST II. JAK JSOU ESTETICKÉ SOUDY MOŽNÉ

Tyto dvě grafiky bezpochyby patří do stejné kategorie: obě jsou vytvořeny ve stejném stylu, vznikly ve stejné době, mají stejný námět, stvořil je týž umělec stejnou technikou — mají dokonce i stejné rozměry (35,5 × 50 cm). Stěží najdeme v historii moderního umění dvě díla, která by si byla navzájem natolik podobná. Na otázky typu, která z obou grafik je lépe sjednocená či více harmonická, nebude nejspíš snadné odpovědět, v žádném případě to však nebudou otázky nesmyslné či hloupé. Wollheimův postřeh, že „harmonie, kterou v uměleckém díle hledáme, se vždy vztahuje k těm prvkům, které v něm umělec sladil“, však zjevně platí i pro tato dvě díla. Problém je v tom, že prvky a rysy, které musel Picasso zharmonizovat v první grafice, jsou *zcela odlišné* od těch, které sladil v té druhé, bez ohledu na to, jak jsou si oba tisky celkově podobné. Všimněme si, že je tomu tak *nutně*, protože kdyby tomu tak nebylo, nemohli bychom mluvit o dvou různých, svébytných uměleckých dílech. Jestliže však nelze racionálně zdůvodnit komparativní estetické soudy ani na základě porovnávání děl, která jsou si maximálně podobná, vyvstává otázka, *na základě čeho* můžeme porovnávat umělecká díla, aby taková srovnání měla z estetického hlediska vůbec nějaký smysl. A z předchozích závěrů plyne otázka ještě obecnější a závažnější: Jak jsou vůbec skutečné estetické soudy (které mohou být pravdivé či nepravdivé), na rozdíl od autobiografických tvrzení odkazujících k našim pocitům (která mohou být pouze upřímná či neupřímná), možné?

Vzhledem k cíli, který si tento esej vytyčil, tedy ukázat, že estetické soudy nejsou jen pouhým vyjádřením osobních preferencí, tak jak je interpretují subjektivisté či relativisté, nejsou závěry této první části vůbec radostné. Nejenže nejsme schopni zdůvodnit pozitivní estetické soudy kategorické (jako „tato hudební pasáž je krásná“), neumíme ani vysvětlit, proč je jedno dílo esteticky lepší než nějaké jiné, a to i přesto, že takové soudy běžně pronášíme a jsme přesvědčeni o jejich pravdivosti. Nemáme tím pádem ani žádné vysvětlení pro smysluplnost činnosti uměleckých kritiků, jejichž estetické soudy nám přijdou často výstižné nebo, jak píše Stuart Hampshire, „užitečné a objevné“.

Člověk, který věří, že některá díla jsou objektivně lepší než jiná, a nemyslí si, že estetické soudy uměleckých kritiků jsou nutně neinformativní, nemůže s takovými závěry souhlasit. V následující části se proto pokusím ukázat, jakým způsobem lze skeptické závěry zde uvedených argumentů zpochybnit.

Úvod: Skandál estetiky

Závěry předchozí části, že nelze zdůvodnit ani kategorické, ani komparativní estetické soudy, nejsou příliš povzbudivé. Intuitivně víme, že je nelze přijmout, a to mimo jiné proto, že se vztahují i na tak zásadní předpoklad, jako že *některá díla jsou esteticky hodnotnější než jiná*. Jsem přesvědčen, a čtenář nejspíš také, že tento předpoklad je nejen pravdivý, ale i zcela zásadní. Lze jej stěží zpochybnit, neboť je na něm založeno vše, čemu říkáme naše západní kultura. Jsou na něm založeny nejen disciplíny jako dějiny umění, muzeologie či výuka na akademiích všech uměleckých oborů, ale i instituce jako sběratelství, umělecká kritika, významné umělecké soutěže, udělování prestižních cen a stipendií, umělecké festivaly nebo i aukční domy. Zkrátka vše, co má něco společného s naší kulturou a naší kulturností, stojí a padá s předpokladem, že některá díla jsou lepší než jiná. To, že by bez něj naše kulturní a umělecké instituce nedávaly smysl, si uvědomíme, jakmile bychom o tomto předpokladu chtěli zapochybovat. Kdyby totiž pravdivý nebyl, znamenalo by to, že každé umělecké dílo je esteticky stejně hodnotné jako jakékoli jiné, což by znemožňovalo jakoukoli hierarchii. Na takovém základě, který se přičí zdravému rozumu, by nemohla fungovat (a tím pádem nejspíš ani existovat) žádná z našich kulturních institucí. Jinými slovy, svět umění i naše kulturnost stojí a padá s pravdivostí postulátu, že některá díla jsou hodnotnější než jiná.⁸⁶ Jestliže ovšem popření tohoto principu hraničí s absurditou, jak je možné, že se jej filosofům umění nedaří dokázat?

Tento neutěšený stav filosofie umění připomíná situaci ve filosofii vědy v první polovině dvacátého století, kterou britský filosof C. D. Broad (a po něm mnozí jiní) nazval „skandálem filosofie“. V čem tento skandál spočíval? Obecně přijímaným předpokladem filosofů, zvláště pak filosofů vědy, byl (a u mnohých stále ještě je) názor, že indukční metoda (vyvozování obecných pravidel na základě opakující

86 Termín „svět umění“ (*artworld*) použil poprvé Arthur Danto ve svém eseji *Svět umění* (*The Artworld*, 1964), český překlad in Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 95–112.

se zkušenosti)⁸⁷ je metodou vědy.⁸⁸ Dalším obecně přijímaným předpokladem je přesvědčení, že věda je paradigmatickým příkladem racionálního myšlení, že je tím nejlepším, čeho lze kognitivně dosáhnout. David Hume ale již v první polovině osmnáctého století přišel s velmi pádnými argumenty zpochybňujícími možnost racionálního zdůvodnění induktivních soudů a tím pádem i empirické metody, podle které věda vyvozuje zákony přírodních věd zobecňováním empirických observací a výsledků experimentů. Oním skandálem je pak to, že se filosofům nepodařilo Humeovy argumenty o logické nezdůvodnitelnosti indukce vyvrátit. Jinými slovy, filosofům se nepodařilo vysvětlit, proč je metoda, kterou věda dosahuje svých úspěchů, racionální. Zjednodušeně řečeno, přestože věda stojí a padá s induktivní metodou, filosofové nebyli schopni tuto metodu zdůvodnit.⁸⁹ Posledním pokusem o postavení induktivní metody na solidních základech byla snaha logických pozitivistů o vybudování takzvané induktivní logiky.⁹⁰ V roce 1955 však americký filosof Nelson Goodman (prostřednictvím paradoxu, který dnes nese jeho jméno) prokázal, že induktivní logika coby nástroj, pomocí kterého bychom mohli určit platnost či neplatnost induktivních argumentů na základě jejich logické formy, je nerealizovatelný sen.⁹¹

Byla-li neschopnost filosofů prokázat platnost induktivní metody označována za skandál filosofie, mohli bychom analogicky nazvat

87 Přesnější formulace lze nalézt v každé lepší encyklopedii filosofie pod heslem Indukce nebo Problém indukce.

88 Čestnou výjimkou je sir Karl Popper, který již ve třicátých letech minulého století odmítl jak metodu indukce, tak induktivní model vědy a svou teorii vědy a racionality založil na zcela jiných principech. Srov. Popper, K. R.: *Logika vědeckého zkoumání*. Praha: Oikoymenh, 1997, a Popper, K. R.: *Conjectural Knowledge: My Solution to the Problem of Induction*. In: Popper, K. R.: *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford: Clarendon Press, 1972, s. 1–31.

89 Často citovaná věta C. D. Broada „Indukce je chloubou vědy a skandálem filozofie“ pochází z přednášky u příležitosti třístého výročí úmrtí Francise Bacona, zakladatele induktivní metody, v roce 1926. V závěrečné větě této přednášky vyjádřil Broad naději, že při příštím kulatém Baconově výročí (v roce 2026) již problém indukce skandálem filozofie nebude. (Broad, C. D.: *The Philosophy of Francis Bacon: An Address Delivered at Cambridge on the Occasion of the Bacon Tercentenary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1926, s. 23.)

90 Srov. Hempel, C. G.: *Studies in the Logic of Confirmation*, *Mind*, roč. 54, č. 213 (1945), s. 1–26.

91 Goodman, N.: *The New Riddle of Induction*. In: Goodman, N.: *Fact, Fiction and Forecast*. Harvard: Harvard University Press, 1955, s. 59–83.

neschopnost estetiků zdůvodnit estetické soudy za skandál estetiky. Jak je možné, že esteticí nejsou schopni vysvětlit, proč jsou některá díla esteticky lepší než jiná, když je na tomto předpokladu postavena naše kultura? Není to obdobně skandální jako neschopnost filosofů zdůvodnit induktivní metodu, kterou věda dosahuje svých úspěchů?

Než k této otázce zaujmeme stanovisko, měli bychom se nejprve blíže podívat na to, zda je opravdu nemožné zdůvodnit jakýkoli estetický soud. V úvodu k první části nazvané *Proč nelze zdůvodnit estetické soudy* jsem předeslal, že budu v následné „předehře“ hrát roli dáblava advokáta. Čtenář by proto mohl očekávat, že nyní odhalím nějakou skrytou argumentační chybu, nějaké opomenutí či přehmat, kterého jsem se záměrně dopustil, abych problém zdůvodnitelnosti estetických soudů zdramatizoval. Nejspíš dám nakonec za pravdu Eddymu Zemachovi, že Sibleyho teze je pomýlená a jeho závěry neplatí. Anebo ukážu, že estetické vlastnosti alespoň některých uměleckých děl v posledku přeci jen souměřitelné jsou, a tudíž neplatí, že z principu nelze zdůvodnit alespoň některé komparativní estetické soudy. Problém je v tom, že tomu tak není. Jsem přesvědčen, že argumenty, které jsem v předešlé části obhajoval, jsou platné. Vše skutečně nasvědčuje tomu, že pozitivní estetické soudy nejsou řízeny pravidly a estetické vlastnosti uměleckých děl jsou opravdu nesouměřitelné, a to právě z těch důvodů, které byly v předchozí části uvedeny. Znamená to tedy, že nezbyvá než uznat oprávněnost subjektivismu či relativismu?

Mám za to, že takový závěr by byl unáhlený. Z předchozích úvah totiž nevyplývá, že všechny snahy o vybudování objektivisticky laděné teorie estetického hodnocení jsou předem odsouzeny k nezdaru. Vyplývá z nich pouze, že šanci na úspěch zřejmě nemají ty teorie, které nerespektují neredukovatelnou jedinečnost uměleckých děl, a tedy závěr, že estetické pojmy jsou indexikální a estetické vlastnosti nesouměřitelné. Argumenty předchozí části tak nemusí znamenat definitivní konec všech nadějí na zdůvodnění estetických soudů, představují nicméně nanejvýš zajímavou výzvu: jak vybudovat teorii estetického hodnocení uměleckých děl, která by umožnila zdůvodnění estetických soudů a zároveň plně respektovala jejich jedinečnost a všechno co z této jedinečnosti vyplývá? Jak skloubit skutečnost, že poznatky o estetických vlastnostech jednoho díla nejsou přenosné na žádné jiné dílo, s tím, že zdůvodnění (alespoň některých) estetických soudů musí být možné? Jinými slovy, je třeba ukázat, jak jsou skutečné estetické soudy,

na rozdíl od autobiografických výroků vyjadřujících pouze osobní preference, možné.⁹²

První otázka zní, zda je takový úkol vůbec splnitelný. Lze vůbec uvažovat o objektivisticky laděné teorii hodnocení uměleckých děl, která by se předem vzdala možnosti zobecňovat poznatky o jejich estetických vlastnostech, a přesto aspirovala na zdůvodnění soudů o jejich estetické hodnotě? Není to v rozporu se samotnou logikou zdůvodnění, která předpokládá zobecnění? Nemožné by to být nemělo, protože tvrzení, že umělecká díla jsou jedinečná, je zcela kompatibilní s tvrzením, že některá umělecká díla jsou hodnotnější než jiná. Taková teorie by ovšem musela být postavena na zcela jiných základech než teorie estetického hodnocení, které byly až dosud navrženy. Musela by být imunní proti argumentům, které se ukázaly být pro předchozí pokusy o zdůvodnění estetických soudů osudné. Namísto toho, aby se (jako například Zemachova teorie) snažila vyvrátit Sibleyho tezi založenou na předpokladu, že umělecká díla jsou jedinečná, nebo ji (jako teorie M. C. Beardsleyho) ignorovala, musí právě z tohoto předpokladu vycházet. To, co potřebujeme, je teorie hodnocení uměleckých děl, která by plně respektovala jejich jedinečnost a jedinečnost jejich estetických vlastností tak jako jejich nesouměřitelnost s vlastnostmi jiných uměleckých děl, a přesto by ukázala cestu, jak mohou být estetické soudy ověřovány a zdůvodňovány.

O půdorys takové teorie se zde chci pokusit. Na následujících stránkách nabízím stručnou charakteristiku jednotlivých kapitol, aby se čtenář mohl s předstihem orientovat v tom, po jakých cestách a rozcestích se budou hlavní argumenty této části ubírat.

V první kapitole, nazvané **Problém nesouměřitelnosti**, se znovu zamyslím nad argumentem o nesouměřitelnosti estetických vlastností uměleckých děl a kladu si otázku, zda tento argument ponechává vůbec nějaký logický prostor pro existenci objektů, jejichž porovnání s posuzovaným dílem by mohlo být z estetického hlediska přínosné. Ke kladné odpovědi mne přivádí zamyšlení nad otázkou, na čem je vlastně argument o nesouměřitelnosti estetických vlastností uměleckých

92 Skutečnými estetickými soudy (*genuine aesthetic judgements*) nazývám shodně s Mary Mothersillovou ty soudy, které se opravdu vztahují na posuzované objekty (a ne na mentální stavy posuzovatelů) a které mají pravdivostní hodnoty. Srov. Mothersill, M.: *Beauty Restored*.

děl postaven. Stojí na předpokladu, že ani ta nejpodobnější *svébytná* umělecká díla si vzhledem k jedinečnosti svých estetických vlastností nebudou podobná natolik, aby byla souměřitelná, abychom na základě jejich srovnání mohli zdůvodnit nějaký estetický soud. To ovšem nemusí platit o nerealizovaných možnostech samotného díla, které by vznikly dílčími úpravami některých jeho mimoestetických vlastností, tedy o verzích díla samého. Jako příklad může posloužit ilustrace *Mony Lisy* a její esteticky pokažená verze, s kterou jsme se již setkali v třetí kapitole předchozí části. Vysvětluji, že ačkoli jsou (na rozdíl od Picassových ilustrací býčích zápasů) mimoestetické vlastnosti těchto dvou zobrazení téměř totožné, esteticky se od sebe (opět na rozdíl od Picassových leptů) markantně liší. Tyto postřehy lze zobecnit v tezi, že estetické vlastnosti uměleckých děl sice nemůžeme smysluplně porovnat s estetickými vlastnostmi jiných uměleckých děl (neboť jsou s nimi nesouměřitelné), můžeme je však porovnat s jejich vlastními verzemi, které s nimi souměřitelné jsou.

Předtím, než bude možné tuto myšlenku rozvinout, je třeba si ujasnit, co od uměleckých děl z hlediska estetického vlastně chceme. Tím se zabývá druhá kapitola, nazvaná **V čem spočívá estetická hodnota**, v které si kladu otázku, zda existují nějaké hodnototvorné vlastnosti, jejichž přítomnost je pro umělecká díla vždy žádoucí. Konstatuji, že se touto otázkou již zabýval významný americký estetik Monroe C. Beardsley (1915–1985), a vysvětluji jeho teorii hodnocení uměleckých děl, která je založena na třech klíčových pojmech: jednota, komplexnost a intenzita. Beardsley je označuje za „obecné kánony kritiky“, které zároveň slouží jako kritéria estetické relevance. Přestože většinu hlavních myšlenek Beardsleyho teorie nepřijímám, její základní konceptuální rámec (relevanci pojmů „jednota“, „komplexnost“ a „intenzita“) přebírám (tak jako mnozí jiní). Beardsley tyto své klíčové pojmy nedefinuje. Aby se s nimi však dalo pracovat, je nutné je explikovat, tj. objasnit jejich základní logickou strukturu. K tomu je třeba nejprve říci něco o významově propojených pojmech „alterace“, „verze“, „relativní identita“ a „celkový percepční gestalt“, které v navrhované teorii budou hrát důležitou roli.

V krátké třetí kapitole, nazvané **Verze a alterace**, proto objasňuji, v jakém smyslu budu používat tyto klíčové, vzájemně propojené pojmy. Zhruba řečeno: verze jsou výslednice alterací, přičemž alteracemi díla se rozumějí takové změny, které zachovávají jeho relativní identitu, jež je u výtvarných děl dána jejich celkovým percepčním gestalem. Co je, a co není verze, ilustruji příklady a charakterizuji stanovením formálních

vlastností dvoumístného vztahu „být něčeho verzí“. Vysvětlují, proč je tento vztah nereflexivní (verze nejsou verzemi sebou samých), symetrický (pokud je A verzí B, pak je také B verzí A) a proč nemůže být tranzitivní (je-li A verzí B, a B je verzí C, pak A nemusí být verzí C). Ukazují také, že připuštěním tranzitivity by pojem verze zcela ztratil svůj smysl, neboť bychom (v rámci daného druhu) mohli ukázat, že jakékoli umělecké dílo je verzí jakéhokoli jiného uměleckého díla.

Čtvrtá kapitola, nazvaná **Logická struktura estetických soudů**, se vrací k tezi, že umělecká díla mohou být porovnávána se svými vlastními verzemi, tedy se svými nerealizovanými možnostmi. Na této myšlence a na intuicích spojených s pojmy míry sjednocenosti, komplexnosti a intenzity stavím schematický model estetických soudů, v kterém je estetická hodnota pojata jako funkce různých druhů alterací. Tento model odkrývá základní logickou strukturu estetických soudů a ukazuje, co lze považovat za jejich zdůvodnění. Tři komponenty tohoto modelu lze také chápat jako explikaci pojmů jednoty, komplexnosti a intenzity, které, pokud vím, nebyly dosud analyzovány. Algebraickou formu modelu jsem zvolil coby nejjednodušší pro přehledné zformulování intuicí spojených s estetickým hodnocením uměleckých děl. Vysvětlují také, jak spolu tyto tři komponenty souvisejí, jakým způsobem spolu interagují a v čem se moje pojetí liší od Beardsleyho koncepce. Nabízím též alternativní výklad komponentu, který Beardsley nazývá mírou intenzity, z jehož analýzy však vyplývá, že jde spíše o míru nezaměnitelnosti mimoestetických vlastností či jejich kompaktnosti, což ilustruji jejími hraničními případy.

V páté kapitole, nazvané **Několik upřesnění**, upozorňuji na to, že vzhledem k určité strukturální podobnosti mezi mým modelem a Beardsleyho teorií hodnocení uměleckých děl a vzhledem k tomu, že jsem adoptoval pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity, by mohl vzniknout dojem, že moje teorie tu Beardsleyho pouze upravuje. Vysvětlují, proč tomu tak není. Zásadní rozdíl spočívá v tom, že moje teorie plně respektuje neredukovatelnou jedinečnost uměleckých děl, nesouměřitelnost jejich estetických vlastností a indexikální povahu estetických pojmů, zatímco Beardsley všechny tyto skutečnosti, které pro jeho teorii představují zásadní problém, ignoruje. Druhé upřesnění se týká statusu navrženého modelu. Vysvětlují, že jeho algebraická forma je především prostředkem pro přehledné zformulování intuicí vztahujících se k estetické hodnotě uměleckého díla a že nejde o algoritmus, který by nám umožnil „známkovat“ umělecká díla podle míry jejich umělecké

hodnoty, ale o racionální rekonstrukci estetických soudů, jež odkrývá jejich logickou strukturu. Pojem „racionální rekonstrukce“ používám v Carnapově smyslu, podle kterého lze například považovat eukleidovskou geometrii za racionální rekonstrukci našeho intuitivního vnímání prostoru. Upozorňuji také na to, že navržený model odpovídá definici krásy Leona Battisty Albertiho.

V šesté kapitole, nazvané **Několik námitek**, jsou proti navržené teorii a jejímu modelu vzneseny dvě zásadní námítky. První upozorňuje na to, že vysvětlení estetické hodnoty posuzovaného díla se jeví jako kruhové, že to, co má být vysvětleno, je již v jistém smyslu předpokládáno. Druhá námitka poukazuje na vágnost pojmů „alterace“, „verze“, „relativní identita díla“ či „celkový percepční gestalt“, které, přestože je na nich navržená teorie založena, nebyly ani definovány, ani jsem nepředložil žádný praktický návod, jak je určit. Na první námitku odpovídám s poukazem na to, že jak posouzení estetické hodnoty díla, tak i rozlišení mezi různými druhy alterací jsou sice estetické soudy, vysvětlují však, že jsou mezi nimi zásadní rozdíly. Z těch vyplývá, že komparativní soudy mezi různými verzemi díla jsou podstatně jednodušší než kategorické určení estetické hodnoty díla, z čehož dále vyplývá, že zde lze očekávat podstatně větší konsenzus. Ten vysvětlují i poukazem na profese, které jsou na tomto konsenzu založeny, a ilustruji jej také malým empirickým průzkumem. Ohledně nejasných hranic všech významově propojených klíčových pojmů vysvětlují, že důvodem, proč jsem je přesně neurčil, je skutečnost, že obecné určení těchto hranic není možné. Závisí totiž na konkrétních vlastnostech posuzovaných uměleckých děl, které jsou jedinečné. To ovšem neznamená, že tyto pojmy nejsou smysluplné nebo že jejich hranice nelze stanovit ad hoc v každém jednotlivém případě. Jejich stanovení však není triviální záležitost, neboť je třeba brát v úvahu omezení stylistická a mnohá jiná, což znamená, že toho o posuzovaném díle musíme hodně vědět. Proto určení hranic v konkrétních případech není v kompetenci filosofa, ale uměleckého kritika či historika umění.

V sedmé kapitole, nazvané **Alterace v praxi**, se ptám, do jaké míry se s principy, na kterých je navržený model postaven, setkáváme v kritické, umělecké a pedagogické praxi. Ukazují, že porovnávání verzí se týká nejen teoretických otázek spojených se zdůvodňováním estetických soudů, ale představuje také nedílnou součást praktických aktivit bytostně spjatých s uměním. Samotný proces umělecké tvorby, získávání základních uměleckých kompetencí, praktické studium uměleckých oborů, vyučování základů uměleckého řemesla, jeho tvůrčí rozvíjení,

předávání zkušeností a tříbení dovedností, to vše jsou aktivity založené na srovnávání alterací a verzí, na jejich hodnocení a vybírání si mezi nimi. Zvláštní pozornost věnuji procesu umělecké tvorby. Analyzuji, jak se dílo vyvíjí od své prvotní koncepce až po své dokončení. Ukazuji, že samotný proces tvorby, který probíhá jako interakce mezi původním estetickým záměrem a konkrétními formami různých stadií vznikajícího díla, sestává z výběru mezi nabízejícími se alternativami a z realizací některých z nich. Vysvětluji, že posuzování možných alterací hraje důležitou roli také v konečných fázích tvůrčího procesu, kdy i samotné rozhodnutí, zda je dílo již hotové, závisí zpravidla na tom, zda si autor ještě umí představit úpravy, které by dílo vylepšily. Poukazuji též na to, že autorovo přesvědčení, že dílo již nelze vylepšit, neznamená, že tomu tak opravdu je. Proto tam, kde umělec svou práci končí, přichází ke slovu kritik.

Tím, co dělá kritik, se zabývám v kapitole osmé, nazvané **Logika a umělecká kritika**. Ptám se, do jaké míry je teorie, kterou rozvíjím, v souladu s kritickou praxí. Zde pak vyvstává otázka, jak se taková věc dá vlastně zjistit. Selský rozum radí zeptat se těch, kdo umělecká díla běžně posuzují, tedy uměleckých kritiků. Jenže na co se jich mám přesně ptát? Kdybych jim vysvětlil svůj model estetického hodnocení a zeptal se, zda v souladu s ním hodnotí umělecká díla, usoudili by nejspíš, že jsem se zbláznil. Mělo by nicméně platit, že hlavní princip, na kterém je navržena teorie a její model postaven, tedy že umělecká díla lze porovnávat s jejich vlastními verzemi (s tím, jaká by mohla být), by se nějakým způsobem měl projevit v jejich práci. Při hovorech s kritiky se ukázalo, že tomu tak skutečně je, přestože by sami svou činnost tímto způsobem nepopsali. Potvrdili mi také, že existuje asymetrie mezi zdůvodňováním pozitivních a negativních estetických soudů, že ty negativní lze zdůvodnit snadněji než ty pozitivní. Zde poukazuji na skutečnost, že chyby či nedostatky, které se v uměleckých dílech vyskytují, lze lokalizovat (ukázat na ně prstem), zatímco zdařilost díla (či jeho krásu) lokalizovat nelze, neboť je to vždy vlastnost celku. Z debat s kritiky však také vyplynulo, že soulad principů navrhované teorie s kritickou praxí je pouze částečný. Zatímco z mé teorie estetického hodnocení vyplývá, že nemá smysl porovnávat hodnocené dílo s jinými uměleckými díly, protože jsou nesouměřitelná, všichni kritici tento závěr jednoznačně odmítali a naopak zdůrazňovali, že porovnávání kvalit různých uměleckých děl je nejenom běžnou součástí jejich práce, ale i něčím, bez čeho si uměleckou kritiku nelze představit. Tento (zdánlivý) konflikt mezi teorií a praxí ponechávám zatím stranou, vrátím se k němu v třetí části knihy.

V deváté kapitole, nazvané **Srovnávání nesouměřitelného**, se vracím k paradoxnímu závěru poslední kapitoly první části, podle kterého nemá smysl esteticky srovnávat ani ta umělecká díla, která běžně porovnáujeme, neboť jejich estetické vlastnosti jsou nesouměřitelné. Vysvětluji, že tento zdánlivý paradox lze snadno odstranit tím, že myšlenku srovnávání posuzovaného díla s jeho vlastními verzemi doplníme principem nepřímého srovnávání, který známe i z mnoha mimoestetických kontextů. Lze jej formulovat takto: nejprve porovnáme dílo A s jeho vlastními verzemi a totéž učiníme i s dílem B, abychom pak *výsledky* těchto dvou srovnání porovnali mezi sebou. Upozorňuji, že takováto nepřímá hodnocení srovnání jsou zcela běžná například při hodnocení studentů, kteří si u zkoušky vytáhnou různé otázky. Přímé porovnání jejich odpovědí by nemělo smysl, protože jsou nesouměřitelné: každý mluví o něčem jiném. U každého z nich však můžeme porovnat jeho odpověď s alternativními odpověďmi na danou otázku a výsledek těchto srovnání pak porovnat s výsledky obdobných srovnání u jiných studentů. Zabývám se také otázkou, k čemu je dobré postulovat ideálního superkritika, který je schopen si představit a zhodnotit všechny možné alterace posuzovaného díla, přestože schopnosti reálného kritika se schopnostem této logické fikce nemohou nikdy přiblížit.

V desáté kapitole, nazvané **Problém nerozhodnutelnosti**, ilustruji na příkladu dvou Modiglianoviho portrétů skutečnost, že i pokud se nám jeden z nich bude líbit více, nebudeme schopni zdůvodnit odpovídající estetický soud, že právě tento námi preferovaný portrét je esteticky hodnotnější. Vysvětluji, že tato intersubjektivní nerozhodnutelnost se nevztahuje jen na zmíněné dva portréty, ale na převážnou většinu děl, s kterými se setkáváme v prestižních galeriích či muzeích. Současně upozorňuji, že z této skutečnosti nevyplývá, jak by to rádi interpretovali relativisté, že všechny estetické preference jsou ze své podstaty subjektivní, a vysvětluji, že je k tomuto nesprávnému závěru může vést chybné ztotožnění umělecké tvorby jako takové s její poměrně nepočtenou podmnožinou vrcholného umění. Naše neschopnost zdůvodnit své osobní preference se tak týká pouze těch esteticky nejlepších uměleckých děl. Je tomu tak proto, že si u nich stěží budeme schopni představit verze, které by byly esteticky lepší. Z toho ovšem nevyplývá, že nelze zdůvodnit, proč jsou některá díla lepší než jiná, neboť u nekvalitních děl nebude mít kritik žádný problém poukázat na jejich nedostatky. Vysvětluji zde také, proč relativista nemůže připustit ani tak neproblematické tvrzení, jako že některá díla jsou (objektivně) lepší než jiná.

V jedenácté kapitole, nazvané **Otázka kompetence**, se ptám, zda v „otázkách vkusu“ hraje roli odbornost. Proč považujeme za samozřejmé, že pokud chce někdo hodnotit vědeckou teorii (zda je pravdivá, dobře ověřená, lepší než teorie konkurenční), musí jí i příslušnému vědnímu oboru rozumět? Konstatuji, že toho, kdo by daný vědecký obor neznal, by ani nenapadlo, aby se k výše uvedeným otázkám vyjadřoval, a ptám se, proč by něco obdobného nemělo platit i v umění. Relativista může analogii s vědou odmítnout poukazem na to, že estetické soudy bez hlubších znalostí kontextu díla vynášejí často každý z nás. Může též odkázat k vlivné teorii estetického formalismu, z které navíc vyplývá, že tomu tak má být, neboť když posuzujeme umělecké dílo, posuzujeme výsledný produkt, a ne historii či okolnosti jeho produkce. Proto při jeho hodnocení nemusíme vědět nic o tom, co autor zamýšlel, jaké problémy řešil, kým byl ovlivněn atp. Této teorii přiznávám jistou intuitivní přitažlivost, spolu s tím však vysvětluji, proč je nepřijatelná. Estetický soud předpokládá určité znalosti i určitou průpravu. Na otázku, o jaké znalosti a o jakou průpravu jde, odpovídám v následující kapitole.

V závěrečné dvanácté kapitole, nazvané **Kategorie umění**, vysvětluji teorii významného amerického filosofa Kendalla Waltona (1939), jehož závěry jsou pro otázku kompetence zásadní. Walton se ptá, „do jaké míry lze otázky kritiky týkající se uměleckých děl oddělit od otázek týkajících se jejich historie,“ a dochází k závěru, že „některá fakta týkající se původu uměleckého díla hrají v umělecké kritice zcela zásadní roli, že estetické soudy jsou na nich závislé naprosto fundamentálním způsobem“. Waltonovo odmítnutí estetického formalismu lze charakterizovat zhruba takto: obrazy sice posuzujeme podle toho, co v nich vidíme, a sonáty podle toho, co v nich slyšíme, jenže to, co v těchto dílech vidíme či slyšíme, závisí na tom, *jak se na ně díváme* či *jak jim nasloucháme*, což je určováno tím, v jaké umělecké kategorii posuzované dílo vnímáme. Každé dílo lze sice vnímat ve více kategoriích, jeho správné estetické posouzení však závisí na tom, zda jej vnímáme v té kategorii, do které skutečně patří. Walton zde specifikuje čtyři podmínky, které nám pomohou zjistit, zda vnímáme posuzované dílo ve správné kategorii. Waltonovy teze nám tak ukazují, co potřebujeme vědět, abychom určili, jaké estetické vlastnosti dílo má. Většinou jde o znalosti týkající se relevantního období dějin umění a záměr autora ohledně kategorie, v které má být jeho dílo vnímáno. Waltonova teorie tak odpovídá na otázky, které nebyly zodpovězeny v předchozích kapitolách.

1. Problém nesouměřitelnosti

Zamysleme se znovu nad závěry poslední kapitoly předchozí části. Lze nějakým způsobem vyvrátit či otupit argument, že z jedinečnosti uměleckých děl a indexikální podstaty estetických pojmů vyplývá, že estetické vlastnosti jakýchkoli dvou uměleckých děl jsou esteticky nesouměřitelné? Obávám se, že tento argument zpochybnit nelze. Měli bychom si ale všimnout toho, že tvrzení, že umělecká díla jsou jedinečná (a vše, co z tohoto tvrzení vyplývá), je kompatibilní s tvrzením, že některá díla jsou objektivně lepší než jiná. Když obě tvrzení přijmeme a postavíme je vedle sebe, dojdeme nejspíš k závěru, že argument vyplývající z jedinečnosti ukazuje pouze to, že estetické komparativní soudy nelze zdůvodnit na základě *přímého* srovnání estetických vlastností hodnocených děl, což ovšem neznamená, že je nelze zdůvodnit nějakým jiným způsobem. Otázkou je jakým.

Položme si nejprve otázku, proč je vlastně argument o nesouměřitelnosti estetických vlastností různých děl platný. Krátká odpověď zní, že je to proto, že nenacházíme žádná díla, která by byla tomu, jež posuzujeme, dostatečně podobná, abychom z jejich přímého srovnání mohli z estetického hlediska něco vytěžit. Podívejme se znovu na dvě Picassovy ilustrace býčích zápasů z poslední kapitoly předchozí části. Jak jsem již zmínil, stěží najdeme v historii umění dvě díla, která by si byla podobnější: Picassovy tisky mají stejné rozměry, jsou provedeny ve stejném stylu, stejným umělcem, se stejným „rukopisem“, ve stejné době, stejnou technikou, se stejným námětem atd. Přes to všechno však stále ještě *si nejsou dostatečně podobné* na to, abychom mohli přímo porovnat jejich estetické vlastnosti. Kdybychom je například chtěli porovnat z hlediska jejich koherence, bude nám připomenuto, že „koherence, kterou v uměleckém díle hledáme, se vždy vztahuje k těm specifickým prvkům, jež v něm umělec *sladuje*“⁹³, a že neexistují principy koherence nezávislé na tom, z jakých prvků dílo sestává, právě tak jako neexistují principy harmonizace nezávislé na tom, co je harmonizováno. A vzhledem k tomu, že prvky, z kterých tyto dvě grafiky sestávají, jsou navzdory všem výše zmíněným podobnostem zcela odlišné, srovnání jejich koherence je

93 Wollheim, R.: *Art and Its Objects*, s. 141.

z estetického hlediska nepřínosné. Důvodem této nesouměřitelnosti je skutečnost, že obě zobrazení představují rozdílný *základní percepční gestalt*, a je to, jak si záhy ukážeme, právě tento rozdíl, co neumožňuje přímé porovnání jejich estetických vlastností.⁹⁴

Vyvstává otázka, zda argument o nesouměřitelnosti estetických vlastností je skutečně platný pro *každá dvě* zobrazení. Lze si představit nějaký objekt, o kterém by platilo, že charakter jeho mimoestetických vlastností je takový, že automaticky nevylučuje plodné estetické srovnání s uměleckým dílem, které chceme posoudit? Existuje něco, s čím bychom mohli posuzované dílo esteticky přínosným způsobem porovnat? Něco, co lze s daným dílem srovnat, abychom na základě tohoto srovnání mohli vyslovit neproblematický estetický soud, s kterým by ostatní souhlasili (a který bychom také mohli zdůvodnit)? Lze takový objekt vůbec nalézt? A pokud jej nalézt nelze, uměli bychom si jej alespoň představit? A pokud bychom si jej dokázali představit, uměli bychom jej vytvořit? Jinými slovy: ponechává argument o nesouměřitelnosti estetických vlastností uměleckých děl logický prostor pro existenci takových objektů, jejichž estetické vlastnosti by s posuzovaným dílem přímo souměřitelné byly?

Odpověď zní, že takové objekty existovat mohou a že si je představit umíme. Ba co víc, již jsme se s jedním příkladem estetické souměřitelnosti dvou zobrazení setkali. Podívejme se znovu na reprodukci Leonardova mistrovského díla a na její esteticky pokaženou verzi.



94 Pojem „gestalt“ (nejspíš) poprvé použil Kurt Koffka v knize *Principles of Gestalt Psychology* (London: Lund Humphries, 1935) ve smyslu organizovaného celku, který je vnímán jako něco jiného než soubor či součet jeho částí.

Tato dvě zobrazení esteticky nesouměřitelná nejsou. Jsou si totiž *natolik* podobná, že nemáme žádný problém je esteticky porovnat. Můžeme navíc také specifikovat (ukázat prstem, chcete-li) ty mimoestetické vlastnosti, které estetický rozdíl mezi nimi způsobují. Důvodem, proč jsou tyto dva obrazy na rozdíl od dvou zmíněných Picassových leptů či jakýchkoli dvou svěbytných uměleckých děl esteticky souměřitelné, je skutečnost, že jsou si natolik podobné, že v nich můžeme identifikovat stejný základní percepční gestalt. A důvodem toho, že *zde* nalézáme stejný základní percepční mimoestetický gestalt, je skutečnost, že mimoestetické vlastnosti obou zobrazení jsou *téměř totožné*. Kdybychom použili například metodu úplného popisu mimoestetických vlastností zmíněnou Eddym Zemachem,⁹⁵ zjistili bychom, že ve dvou sériích uspořádaných numerických trojic popisujících tyto dvě ilustrace bude nejméně 99 procent trojic totožných. To opět neplatí o Picassových grafikách býčích zápasů, které, navzdory zmíněným podobnostem, představují dvě svěbytná, na sobě zcela nezávislá umělecká díla, zatímco naše dvě „Mony Lisy“ jsou *verzemi* téhož základního percepčního gestaltu.⁹⁶ První *Mona Lisa* je verzí té druhé a druhá je verzí té první.⁹⁷ Můžeme porovnat jejich estetické vlastnosti, protože úpravy či alterace, kterými se od sebe liší jejich mimoestetické vlastnosti, nejsou dostatečně významné na to, aby jejich vzájemné porovnávání znemožňovaly. Můžeme proto říci, že první *Mona Lisa* je esteticky jednoznačně lepší než ta druhá.

Ukázali jsme si tedy, že si lze představit objekt, jehož estetické vlastnosti lze přímo porovnat s daným dílem a dospět k jistému (komparativnímu) estetickému soudu, tj. že určitá estetická srovnání (a jim odpovídající estetické soudy) jsou principiálně možná. Jak nám však tato skutečnost může pomoci vyvrátit estetický subjektivismus? Lze na tomto poznatku založit teorii hodnocení uměleckých děl, která by byla imunní vůči námitkám vzneseným v předchozí části? Na první pohled takový projekt moc slibně nevypadá, protože žádná dvě reálná umělecká díla se sobě navzájem nikdy nebudou podobat natolik jako zde zobrazená *Mona Lisa* a její uměle vytvořená „zpřívřená“ verze, která na ní parazituje. I přesto se o vybudování takové teorie pokusím. Příkladem *Mony Lisy* a její verze může být totiž poučný. Zprvu zde jasně vidíme, že

95 Viz kapitola I/3 Má Zemach pravdu?

96 Otázkou určení základního percepčního gestaltu se budu zabývat v šesté kapitole.

97 Termín „verze“ zde používám v technickém slova smyslu jakožto symetrický vztah, který nebere v úvahu originalitu či časovou prioritu.

verze, jejíž mimoestetické vlastnosti jsou s dílem téměř totožné, mohou být esteticky markantně odlišné. Zadruhé, a to je neméně podstatné, lze tento příklad zobecnit v tezi, že *estetické vlastnosti každého uměleckého díla můžeme smysluplně porovnat s jeho verzemi*, které lze též považovat za jeho vlastní nerealizované možnosti.

Tezi, že umělecká díla by měla být co do estetických vlastností poměřována se svými nerealizovanými možnostmi, jsem v odborné literatuře nenašel. Myšlenku, že z estetického hlediska nemá smysl srovnávat posuzované dílo s jinými uměleckými díly, neboť taková srovnání nám z estetického hlediska nemohou nic objasnit vzhledem k tomu, že umělci neřeší žádný společný problém, však najdeme v již zmíněné studii Stuarta Hampshire *Logic and Appreciation*. Tento autor také vyvozuje své závěry z přesvědčení, že umělecká díla jsou jedinečná. Hampshire se ke zde navržené tezi dle mého názoru přibližuje, nicméně následný a rozhodující logický krok — doporučit srovnání hodnoceného díla s jeho vlastními verzemi — nečiní. Hampshire píše: „[...] rozličnost množství krásných a skvělých věcí je nepřeborná. [Kritik] proto může posuzovat dílo na základě předností a nedostatků pouze jeho samého v tom nejpřísnějším slova smyslu: nemusí se dívat jinam [...] Právě naopak, jeho posláním je právě vést lidi, aby se nedívali jinam, ale aby se dívali právě na tento unikátní objekt; ne aby tento objekt viděli jako jeden svého druhu, ale aby jej viděli jako jedinečný a neopakovatelný.“⁹⁸

Mezi mým a Hampshirevým stanoviskem je ovšem jeden naprosto zásadní rozdíl. Zatímco Hampshirevi zdůrazňování jedinečnosti uměleckých děl slouží k tomu, aby ukázal, že teorie hodnocení uměleckých děl není možná, já na této jedinečnosti svou teorii hodnocení uměleckých děl naopak buduji. Zatímco Stuarta Hampshire vedou jeho úvahy ke skeptickým závěrům ohledně možnosti vysvětlení či zdůvodnění estetických soudů, a tudíž k relativismu či subjektivismu, mé úvahy, které jsou založené v podstatě na stejných premisách, mne vedou směrem k objektivismu.

V následujících kapitolách této části navrhuji teorii založenou na myšlence, že pokud z estetického hlediska hodnotíme umělecká díla, neporovnáváme je s jinými uměleckými díly, ale s jejich vlastními verzemi, s jejich vlastními nerealizovanými možnostmi. Předtím, než prozkoumám potenciál této myšlenky pro náčrt teorie hodnocení uměleckých

děl, která plně respektuje jejich jedinečnost a indexikální charakter estetických pojmů, bychom si však měli ujasnit, co od uměleckých děl vlastně chceme. V následující kapitole si proto položíím otázku, zda existují nějaké vlastnosti, jejichž přítomnost je pro posuzované dílo vždy žádoucí.

98 Hampshire, S.: *Logic and Appreciation*, s. 165.

2. V čem spočívá estetická hodnota

Chceme-li se pokusit o teorii hodnocení uměleckých děl, měli bychom si nejprve položit otázku, čím by se esteticky hodnotná umělecká díla měla vyznačovat. Existují nějaké vlastnosti, které by, pokud je dílo má, přispívaly k jeho estetické hodnotě? Existuje něco, co je pro umělecké dílo vždy žádoucí?

Ptáme-li se, co činí dobrá umělecká díla dobrými, nevstupujeme na zcela neprobádanou půdu. Této otázce se systematicky věnoval významný americký estetik Monroe C. Beardsley, který ve své knize *Estetika: problémy filosofie umělecké kritiky* označil vlastnosti, jež přispívají k estetické hodnotě uměleckých děl, termínem „good-making features“ (hodnototvorné vlastnosti).⁹⁹ Jaký charakter by podle Beardsleyho měly takové hodnototvorné vlastnosti mít, si můžeme přiblížit následujícím příkladem. Dejme tomu, že umělecký kritik řekne o nějakém portrétu, že jeho jemně sladětlumené barvy přispívají k jeho estetické hodnotě, a my s ním souhlasíme. Volba barev, jejich odstínů, jejich uspořádání i jejich vzájemné relace se nám vskutku jeví pro daný účel velmi zdařilé. Budou tedy jemně sladětlumené barvy příkladem hodnototvorných vlastností v Beardsleyho slova smyslu? Nebudou, a to z toho důvodu, že nepřispívají k estetické hodnotě *každého* uměleckého díla. Jemně sladětlumené barvy budou hrát pozitivní roli u portrétu barokního či romantického, fauvistického nebo expresionistického zpodobnění by však nejspíš uškodily. Navíc jde o vlastnost, která se může vyskytovat jen v některých druzích umění (například v malbě či grafice), zatímco v jiných (například v hudbě či v literatuře) se vyskytovat nemůže. Jde o vlastnost, která přispívá k estetické hodnotě jen v určitých případech, což v Beardsleyho terminologii spadá pod označení „specifický kánon kritiky“. Na to, aby mohly být nějaké vlastnosti považovány za hodnototvorné obecně, aby mohly být považovány za „obecné kánony kritiky“, jak je Beardsley nazývá, musí splňovat následující dvě podmínky. Zprvé to musí být vlastnosti *standardní*, a to v tom smyslu, že budou přítomny v té či oné míře v *každém* uměleckém díle, bez ohledu na to, zda patří do umění výtvarného, hudebního, literárního, dramatického,

99 Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1958, s. 464.

či filmového. Zadržet to musí být vlastnosti *univerzálně hodnototvorné*, což pro Beardsleyho znamená, že bude *vždy* žádoucí, aby je umělecké dílo mělo v hojně míře.¹⁰⁰ Co tedy jsou tyto vlastnosti, které tvoří obecné kánony kritiky? ptá se Beardsley a jeho odpověď zní: *jednota, komplexnost a intenzita*. Každé dílo je do té či oné míry sjednocené, do té či oné míry komplexní a do té či oné míry intenzivní, přičemž jeho estetická hodnota je v Beardsleyho systému přímo úměrná míře přítomnosti těchto vlastností.¹⁰¹

Beardsleyho identifikace tří obecných kánonů kritiky s pojmy jednota, komplexnost a intenzita bývá sice často spojována s jeho teorií hodnocení umění, kterou prezentuje v posledních třech kapitolách zmíněné knihy, tyto pojmy se však v souvislosti s estetickou kvalitou neobjevují poprvé. Beardsley zde navazuje na dlouhou tradici chápání krásy jako jednoty v mnohosti (*unitas multiplex*). „Jednota a mnohost byly základní motivy řeckého myšlení vůbec,“ píše polský historik estetiky Władysław Tatarkiewicz, i když dodává, že tyto pojmy nebyly přímo aplikovány na oblast estetična. „Jejich užití pro tuto oblast,“ pokračuje Tatarkiewicz, „je dílem filosofů raného středověku. Například Jan Scotus Eriugena dokazoval, že krása světa spočívá v harmonii, která sestává *ex diversis generibus variisque formis* [z různých druhů rozličných forem], které spolu tvoří ‚nepopsatelnou jednotu‘.¹⁰² V následujících stoletích se tato koncepce krásy periodicky objevovala znovu a znovu, běžnou se však stala až v devatenáctém století, kdy ovšem také zdegenerovala v klišé.“¹⁰³ I pojem intenzity má své historické pozadí. Ke spojení *unitas multiplex* se v pozdním středověku připojuje *claritas* — jas, což je pojem významově velmi blízký intenzitě. Jedná se zde sice většinou o přívlastky Boží, ve středověké estetice jsou však atributy krásy často chápány i jako atributy Boží tvůrčí činnosti.

Beardsleyho teorie hodnocení uměleckých děl je deskriptivní i preskriptivní zároveň. Autor sice netvrdí, že když kritik hodnotí umělecká

100 Vlastnost „mít jemně sladětlumené barvy“ nespĺňuje ani jednu z těchto podmínek.

101 „[...] k obecným standardům kritiky — jednotě, komplexnosti a intenzitě — můžeme smysluplně odkazovat při posuzování estetických objektů bez ohledu na to, jde-li o díla výtvarná, literární, či hudební.“ Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, s. 469.

102 Tatarkiewicz zde používá výraz „ineffable unity“.

103 Tatarkiewicz, W.: *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1980, s. 136.

díla, vždy zdůvodňuje své kladné či záporné soudy s explicitním odkazem k pojmům jednoty, komplexnosti a intenzity. Připouští, že umělečtí kritici mohou při zdůvodňování svých verdiktů odkazovat ke zcela konkrétním, specifickým vlastnostem určitého díla (jako například k jemně sladěným tlumeným barvám). Trvá však na tom, že pokud jsou tyto odkazy kritiků ke „specifickým kánonům“ pro zdůvodnění estetického soudu relevantní, lze je vždy podřadit pod některý ze zmíněných „obecných kánonů“. „Můžeme dokonce říci,“ píše Beardsley, „že všechna jejich zdůvodnění kritického soudu, která jsou logicky jakkoli relevantní, závisejí na přímém či nepřímém odkazu k těmto třem základním standardům.“¹⁰⁴ Jinými slovy, možnost podřazení či subsumpce pod pojmy „jednota“, „komplexnost“ a „intenzita“ je kritériem estetické relevance pro posuzování estetické hodnoty konkrétních děl. Odkaz k jemně sladěným tlumeným barvám bude u romantického portrétu relevantní pro jeho estetické posouzení, protože tato specifická vlastnost má co do činění s mírou harmonizace či sladěnosti, které spadají pod obecný kánon jednoty. Oproti tomu odkaz k originalitě díla bude podle Beardsleyho pro posouzení estetických kvalit irrelevantní, protože nemá nic společného s mírou jednoty, komplexnosti ani intenzity.¹⁰⁵

Pro Beardsleyho teorii estetického hodnocení uměleckých děl není podřazení pod obecné kánony kritiky jedině kritérium relevance. Beardsley určuje ještě jednu podmínku — podmínku, kvůli které bývá jeho teorie nazývána teorií formalistickou. Estetický formalismus, jak už sám název napovídá, je doktrína, podle níž je při estetickém posuzování díla důležitá jeho forma (konfigurace barev, linií, kompozice a jejich vzájemné relace), ale ne kontext jeho vzniku (kdo obraz namaloval, kým byl ovlivněn, čeho chtěl dosáhnout atp.). Podle této formalistické podmínky jsou pro estetické hodnocení díla relevantní pouze ty vlastnosti, které má dílo samo o sobě a jež Beardsley označuje za vlastnosti „intrinsní“ (vnitřní), čímž má na mysli to, že neodkazují k ničemu mimo dílo samé. Jak Beardsley říká, intrinsní vlastnosti musí „odkazovat k vlastnostem estetického objektu samotného. Nesmí odkazovat k ničemu, co existovalo dříve než dílo samo, ani ke způsobu, jakým bylo vytvořeno, ani k jeho vztahu k dříve existujícím objektům či psychologickým

104 Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, s. 469–470.

105 Tamtéž na straně 460 Beardsley píše: „[...] originalita nemá nic společného s hodnotou: dílo může být originální a dobré, ale též originální a špatné.“

vztahům.“¹⁰⁶ Podle tohoto formalistického kritéria budou relevantními vlastnostmi například rozměry, konfigurace barevných ploch, kontur a linií, textura a kompozice, neboť neodkazují k ničemu vně obrazu samotného. Vyloučeny budou naopak všechny vlastnosti vztahové, jako například vlastnictví obrazu, jeho tržní cena, pojistná hodnota (s čímž bychom souhlasili), ale i jeho autorství, autentičnost, záměry umělce či originalita (s čímž by už mnozí nesouhlasili) a také vlastnosti zobrazivé, tedy to, co obraz zobrazuje (s čímž by dnes měli problém už skoro všichni).¹⁰⁷

Beardsleyho formalistická teorie hodnocení umění je často kritizována¹⁰⁸ a i dle mého názoru je z mnoha důvodů zavádějící.¹⁰⁹ Přesto mám za to, že volba pojmů jednoty, komplexnosti a intenzity není špatným začátkem pro budování teorie umělecké kritiky, neboť sama o sobě z estetického formalismu nevyplývá.¹¹⁰ Beardsleyho teorie estetické relevance, tedy jeho formalistické kritérium, podle něhož se určuje, které vlastnosti díla jsou, a které nejsou podstatné pro jeho estetické hodnocení, a jež považuji za neudržitelné, nemá koneckonců s volbou těchto tří pojmů nic společného. Nic tedy nebrání tomu, abych časem prověřené pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity adoptoval coby *konceptuální rámec* pro svou vlastní teorii estetického posuzování. Rámec těchto tří pojmů je dobré zachovat nejen kvůli tomu, že mají v dějinách estetiky úctyhodnou tradici, ale hlavně proto, že poměrně dobře souzní s našimi základními intuicemi týkajícími se žádoucích vlastností uměleckých děl. Problém je v tom, že na této intuitivní rovině jsou tyto pojmy příliš vágní na to, aby Beardsleyho teorie mohla být považována za funkční teorii

106 Tamtéž, s. 462.

107 Beardsley si uvědomuje, že „originalita je v umění všeobecně hodnocena kladně“ (s. 460). Je nicméně přesvědčen, že tento rozšířený názor je zcela mylný, což se snaží dokázat několika (dle mého názoru ne příliš přesvědčivými) argumenty. Srov. Kulka, T.: *Umění a falzum*, s. 36–40. K problému originality a k Beardsleyho stanovisku se ještě vrátím v třetí části knihy.

108 Za nejpromyšlenější kritiku estetického formalismu lze podle mého soudu považovat dnes již klasický esej Kendalla Waltona *Kategorie umění*, kterým se budeme zabývat ve dvanácté kapitole.

109 Beardsleyho teorii estetického hodnocení jsem kritizoval v knížce *Umění a falzum* na stránkách 36–46.

110 Beardsleyho model jednoty, komplexnosti a intenzity tvoří například páteř teorie hodnocení uměleckých děl George Dickieho v knize *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1988), právě tak jako v jeho další knize týkající se estetické hodnoty *Art and Value* (Oxford: Blackwell Publishing, 2001).

zdůvodnění estetických soudů, tak jak ji její autor prezentuje. Beardsley totiž nepředkládá žádnou charakteristiku ani analýzu těchto klíčových pojmů, které by nám umožnily například posoudit, kdy dílo vykazuje tyto hodnototvorné vlastnosti v hojně míře, nebo podle čeho bychom poznali, kdy je jedno dílo lépe sjednocené, více komplexní či intenzivnější než dílo jiné.¹¹¹ Beardsley tyto stěžejní pojmy nedefinuje a v jeho teorii figurují, jako kdyby to byly pojmy primitivní, které již dále nelze analyzovat. Tak tomu ovšem není, a pokud chci tyto základní pojmy převzít a smysluplně s nimi pracovat, je třeba tento nedostatek napravit.

Začnu s pojmem jednoty. Pokud chci tento pojem použít jako pojem, který má něco vysvětlovat, musím ho nějakým způsobem charakterizovat. Proto je dobré se zeptat, co máme na mysli, když o uměleckém díle říkáme, že je sjednocené.¹¹² Vzhledem k tomu, že pojem sjednocenosti lze stupňovat (některá díla jsou sjednocená lépe než jiná), zamysleme se nejprve nad jeho krajními případy. Co to znamená říci o uměleckém díle, že je dokonale sjednocené? Pojmy dokonalé jednoty, absolutní harmonie, ideální koherence jednoznačně implikují absenci jakýchkoli formálních nedostatků. Dokonale sjednocené dílo musí být takové, jehož všechny konstitutivní prvky jsou na svém místě, přesně tam, kde mají být. To ovšem znamená, že takové dílo již nelze (s ohledem na komponent jednoty) vylepšit. Jakákoli úprava či alterace, která by byla zlepšením, by *ipso facto* poukazovala na nějaký nedostatek, což by pochopitelně znamenalo, že dílo není perfektně sjednocené.

Dokonale sjednocené dílo je tedy takové dílo, které lze pouze poškodit, ale nelze jej vylepšit alteracemi jeho konstitutivních prvků. Opačný hraniční příklad — absolutně nesjednocené, nekoherentní, zmatené, zcela disharmonické či nesmyslné dílo — by naopak bylo takové, které už nemůže být žádnými úpravami poškozeno, ale pouze vylepšeno: každá jeho verze by byla esteticky hodnotnější než ono samo. I když pro tyto dva limitní případy možná nebudeme mít po ruce reálné příklady, lze si v prostoru mezi nimi představit spojitou škálu, na níž bychom mohli lokalizovat skutečná umělecká díla. Výjimečně dobře sjednocená díla by byla situována blízko limitního případu dokonalé jednoty, neobyčejně zmatená, extrémně nepovedená či nekoherentní díla by se nacházela

111 Nevyřešený problém, jak jsou vůbec taková srovnání možná, zde ponechávám stranou.

112 Za synonyma či pojmy významově spřízněné lze považovat výrazy jako „koherentní“, „sladěný“, „ucelený“, „harmonický“ atp.

v blízkosti opačného pólu absolutní nesjednocenosti či disharmonie.¹¹³ O takové škále by mělo platit, že čím lépe je dílo sjednocené, tím bude těžší jej vylepšit a snadnější poškodit alteracemi jeho mimoestetických konstitutivních prvků. A naopak, čím hůře bude dílo sjednocené, tím bude snadnější jej úpravami vylepšit a obtížnější dále poškodit.

Zatím jsme se zabývali otázkou sémantickou: Co to *znamená* říci, že je umělecké dílo dobře sjednocené? Na řadě je otázka epistemologická: Jak můžeme *vědět*, zda je dílo dobře sjednocené? Jak lze vysvětlit či zdůvodnit tvrzení, že dílo je dobře sjednocené? Jak můžeme vědět, zda jeho konstitutivní prvky či vlastnosti jsou na svém místě, přesně tam, kde mají být? Jak můžeme například zdůvodnit či vysvětlit tvrzení jako Prvek *P* díla *D* je (není) na svém místě, není přesně tam, kde má být? Můžeme na to jít takto: porovnáme dílo *D* s těmi jeho verzemi, které se od něj liší pouze s ohledem na prvek *P*. Najdeme-li verzi, která je esteticky lepší než *D*, pak prvek *P* není zcela na svém místě; není vytvořen tak, jak by měl být. Kdybychom na druhé straně zjistili, že všechny takové verze jsou horší než *D*, mohli bychom usoudit, že prvek *P* je na svém místě — přesně tam, kde má být. Správnost organizace díla či míru jeho jednoty můžeme tedy posoudit porovnáním s jeho verzemi. Verze, které shledáme esteticky méně kvalitními než posuzované dílo, mohou být považovány za pozitivní evidenci (nikoli za důkaz) pro tvrzení, že dílo je dobře sjednocené, zatímco verze, které shledáme esteticky kvalitnějšími, mohou být považovány za evidenci, která toto tvrzení zpochybňuje. Estetické soudy týkající se jednoty díla jsou tedy svým způsobem testovatelné tak, že posuzované dílo porovnáme s jeho verzemi, které lze též považovat za jeho vlastní nerealizované možnosti.¹¹⁴

Předtím, než přistoupím ke zkoumání důsledků předchozích úvah a jejich potenciálu, je třeba říci něco o tom, v jakém smyslu jsou zde používány pojmy „alterace“ („úprava“) a „verze“, které budou hrát v navržené teorii estetického hodnocení uměleckých děl důležitou roli.

113 Zde bychom si možná mohli představit dílo, které nám nedává žádný smysl.

114 Pojmům komplexnosti a intenzity se budeme blíže věnovat v kapitole 4.

3. Verze a alterace

Pojem „verze“ má v různých kontextech různé významy, a ani když omezíme rozpravu na oblast uměleckých děl, nebudou se některá naprosto běžná užití tohoto termínu shodovat s významem, v kterém jej budu používat zde. Běžně se například říká, že Cézanne namaloval v období mezi lety 1890 a 1899 pět různých verzí svých *Hráčů karet*.



Paul Cézanne: *Hráči karet* (1890–1892).
Metropolitní muzeum, New York



Paul Cézanne: *Hráči karet* (1893–1899).
Musée d'Orsay, Paříž

Tento úzus je bezpochyby zcela legitimní, nicméně obraz, který visí v Metropolitním muzeu v New Yorku, a obraz z Musée d'Orsay v Paříži nejsou verzemi jeden druhého v tom smyslu slova, který zde užívám. Jsou to dvě svébytná umělecká díla: mají zcela jinou koncepci, kompozici, barvy, počet zobrazených osob, pozadí a liší se i v mnoha dalších aspektech. Mají stejné (i když různě pojaté) téma a v obou rozeznáme Cézannův osobitý styl, jejich základní mimoestetický percepční gestalt je však zcela odlišný. Kdybychom oba obrazy charakterizovali pomocí „Zemachovy metody“ uspořádaných číselných trojic popisujících vyčerpávajícím způsobem rozložení pigmentů na obou plátnech, s největší pravděpodobností nebudou mít numericky shodné vůbec žádné trojice.

Pojem verze, tak jak jej zde užívám, je úzce spjat s pojmem alterace.¹¹⁵ Verze jsou výsledkem alterací, přičemž alterací či úpravou se rozumí taková úprava díla, která neporuší jeho základní percepční gestalt tvořený jeho mimoestetickými vlastnostmi.¹¹⁶ Každá alterace je tudíž změna, ale ne každá změna je alterace. Změna, která by narušila základní percepční mimoestetický gestalt díla, by již nebyla považována za jeho úpravu či alteraci a výsledek této změny by nemohl být považován za jeho verzi. Proto ani tyto dva Cézannovy obrazy, ani Picassovy ilustrace býčích zápasů nejsou svými verzemi v tom smyslu, v jakém zde tento termín budu používat. Picassovy lepty jsou si co do estetické kvality velmi blízké (v obou případech jde o mistrovské grafiky ve stejném stylu, se stejným námětem atp.), jejich mimoestetické denotativní vlastnosti jsou však zcela jiné (na jednom vbíhá býk do arény, na druhém býka pronásledují psi).

Lze také říci, že základní percepční gestalt určuje relativní identita díla. Nejde pochopitelně o identitu absolutní, která je, jak vysvětluje

115 Termíny „alterace“ a „úprava“ zde budu používat jako synonyma, stejně jako pojmy „verze“ a „nerealizovaná možnost díla“, případně „alternativa“.

116 Důvod, proč kvalifikuji základní percepční gestalt jako gestalt tvořený jeho mimoestetickými vlastnostmi, je, abych tím upozornil, že nejde o gestalt estetický (pokud se dá vůbec o takovém gestaltu mluvit), že nejde o gestalt tvořený estetickými vlastnostmi, které, jak jsem již konstatoval, se mezi jednotlivými verzemi mohou dramaticky lišit. Gestaltem tvořeným mimoestetickými vlastnostmi mám na mysli percepční gestalt, který vnímáme, když se na obraz díváme čistě jako na zobrazení (jako na *Monu Lisu*), aniž bychom věnovali zvláštní pozornost jeho estetickým kvalitám (krásná *Mona Lisa*, ošklivá *Mona Lisa* atp.), tj. aniž bychom k obrazu nutně zaujali estetické stanovisko. V tomto smyslu nacházíme v obou ilustracích *Mony Lisy* stejný mimoestetický (ale jiný estetický) gestalt.

Nelson Goodman, u autografických děl určena jejich proveniencí, potažmo jejich autentičností, a u alografických děl jejich notací.¹¹⁷ Absolutní identita nepřipouští žádné alterace, neboť výsledek každé ať sebemenší změny by už nebyl tím samým, ale jiným dílem. Relativní identita není tak striktní pojem a je určována tím, které změny v díle jsme ještě ochotni přijmout coby úpravy daného díla, a které už ne, čímž také určujeme, co jsou jeho verze, a co již ne.

Verze si tedy můžeme představit jako výslednice alterací, jako alternativy, které vznikají z lokálních úprav, při nichž drtivá většina konstitutivních prvků díla zůstává nezměněna. Příklady takových úprav mohou být pokřivení mysteriózního úsměvu *Mony Lisy*, lokální revize notového zápisu hudební pasáže, redakční úpravy textu nebo retuš fotografie. Jako příklad praxe pracující s alteracemi a verzemi lze uvést práci ve filmové střižně. Pracuje se tam s různými verzemi záběrů, mezi kterými si režisér vybírá. Vybrané verze se pak spojují do sekvencí, jež se dále upravují, přičemž první verze výsledného celku, která je zpravidla příliš dlouhá, se zkracuje, případně přetváří, dokud není režisér spokojen.¹¹⁸ Dalším příkladem alterací a verzí v praxi může být práce redaktorů, kteří redigují texty různého druhu. Vezměme si jako konkrétní příklad tento text, který byl po odevzdání rukopisu upraven zkušenou redaktorkou (které tímto znovu děkuji). Text před redakční úpravou a text, který držíte v ruce, jsou dvě verze téhož „díla“,¹¹⁹ přestože se oba texty od sebe gramaticky, sémanticky i esteticky liší. V původním rukopisu byly gramatické chyby, knižní verze je gramaticky bezchybná, mnohá slova a výrazy byly nahrazeny jinými, takže výsledný knižní text je o poznání čtivější a splavnější. Každý takový rozdíl mezi rukopisem a jeho knižní formou lze označit za alteraci a její výsledek za verzi původního textu,

117 Goodman, N.: *Jazyky umění*, s. 95–105. Autor rozlišuje mezi díly a uměními autografickými (jako například kresby, malby, sochy), u kterých je duplikace díla považována za falzum, a díly a uměními alografickými (jako například romány, básně, sonáty), kde kopie existujícího díla není padělkem, ale dalším legitimním výskytem díla. Identita alografických děl je dána notací, přičemž „notaci“ chápe Goodman v širším slova smyslu zahrnujícím nejen notový zápis, ale i abecedu či jakýkoli symbolický systém rozložitelný na atomické znaky.

118 Vzhledem k tomu, že zde jde o část tvůrčího procesu, může režisér měnit i původní koncepci díla a použít i změn, které striktně řečeno již nebudou úpravami. Ne nadarmo se říká, že film vzniká ve střižně.

119 Skutečnost, že nejde (jak doufám) o umělecké dílo, zde není podstatná. I tak jde o artefakt, který lze posuzovat z estetického hlediska, přičemž redakční úpravy mají zcela zjevně estetický dopad.

neboť se jedná o verze „téhož“ díla. Výsledný text „pouze“ vyjadřuje myšlenky rukopisu esteticky vytříbenější formou. Práce redaktorky tedy spočívá v navrhování úprav a vytváření verzí, které původní rukopis esteticky vylepšují. Vystává otázka, zda je každý redaktorský zásah alterací a zda je jeho výsledkem verze původního textu. Odpověď zní, že tomu tak být nemusí, neboť některé změny mohou narušit „identitu“ původního textu, přičemž v tomto případě je kritériem relativní identity identita myšlenková.¹²⁰ Kdyby redaktor nepochopil nějakou myšlenku rukopisu a učinil změnu, která by nezachovala její význam, pak by taková změna již nemusela být považována za alteraci a výsledný text by již nebyl verzí odevzdaného rukopisu. Proto je též běžnou praxí, že autor textu jeho úpravy autorizuje.

Z formálního hlediska je dvojmístná relace „být něčeho verzí“ ne-reflexivní, symetrická a netranzitivní. Reflexivní není proto, že by se přičilo běžnému úzu říci, že verze je verze sebe samé. Tento vztah je symetrický, neboť pokud je A verzí B, pak je také B verzí A.¹²¹ Vztah „být verzí“ však není tranzitivní, neboť bude-li A verzí B a B verzí C, nemusí být A verzí C. Tato stipulace je důležitá, protože pokud bychom tranzitivitu povolili, mohli bychom se dlouhou řadou navazujících úprav dostat od Leonardovy *Mony Lisy* k Cézannovým *Hráčům karet* nebo od Smetanovy *Vltavy* k popěvku *Kočka leze dírou*. Jinými slovy kdybychom pro vztah býti něčeho verzí povolili tranzitivitu, mohli bychom dojít k závěru, že (v rámci daného uměleckého druhu) lze každé dílo považovat za verzi jakéhokoli jiného díla, čímž by pojem verze zcela pozbyl svůj smysl.

120 K otázce relativní identity se ještě vrátím.

121 Dodejme, že vzhledem k tomu, že každé dílo může mít více (většinou velmi mnoho) verzí, je dílo samo verzí každé z nich. Neplatí však, že všechny verze daného díla budou sobě vzájemně verzemi.

4. Logická struktura estetických soudů

V této kapitole chci představit teoretický model hodnocení uměleckých děl, který je založený na myšlence, že při estetickém posuzování neporovnáváme dané dílo s jinými uměleckými díly, ale s jeho verzemi, na které můžeme nahlížet také jako na jeho vlastní nerealizované možnosti. Tento model, který bude v zájmu kompaktnosti představen ve formě algebraického vzorce, je zamýšlen jako racionální rekonstrukce estetických hodnotových soudů, která poodhalí jejich základní logickou strukturu. Tři komponenty tohoto modelu mohou být také považovány za kandidáty na explikaci klasických pojmů jednoty, komplexnosti a intenzity, pojmů, které, pokud vím, dosud nebyly takto analyzovány.

Řekli jsme již, že čím lépe je dílo sjednocené, tím bude obtížnější je vylepšit a snadnější jej poškodit úpravami mimoestetických vlastností, z kterých sestává. Předpokládejme, že každé dílo má nějaké konečné množství (n) svých vlastních verzí, tj. že může být upraveno n různými způsoby. Každá z těchto alterací či úprav pak nutně spadá do jedné z následujících tří kategorií: buďto A) úprava dílo poškodí (vzniklá verze bude esteticky horší), nebo B) alterace dílo vylepší (vzniklá verze bude esteticky hodnotnější), nebo C) úprava bude esteticky neutrální — dílo ani nepoškodí, ani nevylepší (vzniklá verze bude esteticky stejně hodnotná jako výchozí dílo).¹²² Nechtě a , b a c představují množství alterací spadajících do kategorií A, B a C. Míra jednoty bude tím větší, čím větší bude počet poškozujících alterací (a), a čím menší bude počet zkvalitňujících úprav (b). Bude tedy přímo úměrná počtu alterací typu A (počtu esteticky horších verzí) a nepřímo úměrná počtu úprav typu B (počtu esteticky kvalitnějších verzí). Esteticky neutrální alterace typu C míru sjednocenosti uměleckého díla neovlivní.¹²³ Závislost míry jednoty na alteracích relevantního typu lze nejjednodušeji vyjádřit následujícím vztahem: $a - b$.¹²⁴

122 Slova „alterace“ a „úprava“ zde používám jako synonyma.

123 Ovlivní však, jak uvidíme, jeho míru komplexnosti a intenzity.

124 Všimněme si, že míra jednoty může mít i záporné hodnoty, které budou rezervovány pro umění podprůměrné a špatné.

Dílo bude perfektně sjednocené v případě, že nebudou existovat žádné potenciální úpravy, které by je mohly vylepšit, tedy když se b bude rovnat nule. Pokud se naopak bude rovnat nule a , tedy v případě, že nebudou existovat žádné potenciální alterace, které by mohly dílo poškodit, pak se bude jednat o dílo maximálně nesjednocené či maximálně nekoherentní, o dílo, které esteticky nedává smysl — lidově řečeno naprostá, ne-li nepředstavitelná mazanice, mluvíme-li o malířství.¹²⁵

Míra jednoty je důležitou (a v jistém smyslu rozhodující) komponentou pro posuzování estetické hodnoty díla, nemůže však být činitelem jediným. Důvod, proč již od antického Řecka cítili filosofové potřebu upozorňovat na komponentu komplexnosti a v souvislosti s úvahami o kráse používali pojem jednoty v mnohosti (*unitas multiplex*), si můžeme přiblížit následujícím příkladem. Představte si obraz sestávající z černého kruhu uprostřed bílého čtvercového plátna. O takovém obraze bychom mohli směle říci, že je dokonale sjednocený či vyvážený, neboť si nedovedeme představit žádnou úpravu, která by jej mohla vylepšit, ale snadno si představíme alterace, které by jej poškodily. Přesto bychom takový obraz nepovažovali za vrcholný estetický počin. Jeho kontemplací bychom stěží trávili dlouhé chvíle a nejspíš bychom o něm v běžném kontextu řekli, že je poněkud nudný. To, čeho si u uměleckých děl ceníme, není sjednocenost jako taková, ale sjednocení či sladění široké škály různorodých prvků a forem. Kromě jednoty musíme zkrátka vzít v potaz i mnohost, tedy komplexnost. Čím je dílo komplexnější, čím větší je pluralita, bohatost, vícerozměrnost a různorodost jeho konstitutivních vlastností, tím větší um bude sjednocení těchto elementů od umělce vyžadovat.¹²⁶

Jak mohou být tyto intuice podchyceny prostřednictvím pojmů, s kterými zde pracuji? Vezměme si pro změnu příklady z hudby. Nejspíš se shodneme na tom, že popěvek *Kočka leze dírou* je příkladem díla velmi jednoduchého (primitivního, chcete-li), zatímco Smetanova symfonická báseň *Vltava* je dílo relativně komplexní. Co můžeme o tomto rozdílu říci pomocí pojmů alterací či verzí? Popěvek *Kočka leze dírou* bychom

125 Kdyby se a rovnalo b , tedy v případě, že by počet poškozujících alterací byl stejný jako počet alterací vylepšujících, míra jednoty $a - b$ by se rovnala nule. Znamenalo by to, že klady a nedostatky díla jsou v rovnováze, čímž pádem by šlo o dílo průměrné.

126 Odložme prozatím námitku, že méně znamená někdy více, že je to někdy právě jednoduchost (někdy mluvíme o geniální jednoduchosti), kterou vnímáme jako pozitivní vlastnost, jako něco, co významně přispívá k celkové hodnotě díla.

sice mohli mnoha způsoby pozměnit (například nahrazením některé noty notami jinými), převážná většina takovýchto změn by však narušila jeho hudební gestalt, který určuje jeho identitu coby konkrétního popěvku, takže by tyto změny nemohly být v našem smyslu považovány za alterace a útvary těmito změnami vzniklé za verze popěvku. To rozhodně neplatí o Smetanově *Vltavě*. Kdyby každému nástroji v orchestru utekla při představení tu a tam nějaká nota, nejspíš bychom si toho ani nevšimli. Je evidentní, že u tohoto díla bychom mohli pozměnit relativně mnoho not, aniž by přestalo být *Vltavou* (pro identitu *Kočky* by každá taková změna byla fatální). Všimněme si, že vůbec nemusí jít o alterace, které jsou z estetického hlediska neutrální. Několik špatných not, které zatahají odborníka za ucho, či vylepšení nějaké houslové pasáže hudební gestalt ani identitu díla neohrozí. Koneckonců špatné, odfláknuté, dobré i vynikající provedení tohoto díla budou stále provedeními „téže“ *Vltavy*.¹²⁷ Na čem tedy komplexita díla závisí? Dalo by se říci, že míra komplexnosti je přímo úměrná celkovému množství potenciálních alterací či verzí díla, tedy celkovému počtu způsobů, kterými může být dílo bez ztráty své „identity“ upraveno, bez ohledu na to, zda tyto alterace dílo vylepší, poškodí, nebo budou esteticky neutrální. Čím bude dílo komplexnější, tím větší bude počet možností jeho úprav, aniž by dílo ztratilo svůj charakter. Při zvolené terminologii to lze symbolicky vyjádřit takto:

$$a + b + c$$

Je-li komplexita dána celkovým počtem možných alterací, bez ohledu na to, zda dílo vylepší, poškodí či zanechá esteticky nezměněné, pak pro odhad míry komplexnosti není nezbytně třeba mezi nimi rozlišovat. To znamená, že ke stanovení komplexnosti není nutné uplatňovat vkus či estetickou citlivost, takže například podle Sibleyho by komplexnost nemusela být považována za vlastnost estetickou, což také odpovídá tomu, jak tuto veličinu běžně vnímáme. Jsme totiž schopni odhadnout míru komplexnosti uměleckého díla nebo stanovit, které ze dvou děl je komplexnější, bez ohledu na to, jaký na toto dílo máme názor z hlediska estetického.¹²⁸ To, že je *Vltava* komplexnější než *Kočka leze dírou*, nám potvrdí každý.

127 Platí to pochopitelně pouze v určitých rozumných mezích.

128 Míra komplexnosti může mít pouze kladné hodnoty, což nejspíš také

Vzhledem k tomu, že míra komplexnosti míru jednoty umocňuje či znásobuje (čím větší komplexnost, tím větší nárok na sjednocenost), vztah obou komponentů může být zapsán takto:

$$(a - b) * (a + b + c)$$

Podle Beardsleyho, který se vztahy mezi svými třemi obecnými kánony kritiky příliš nezabývá,¹²⁹ by podle všeho zvýšení míry komplexnosti automaticky zvýšilo celkovou estetickou hodnotu. Otázkou je, zda tomu tak je. V mém modelu komplexita přispívá k estetické hodnotě, pouze pokud je míra jednoty kladná, což, dle mého názoru, souhlasí s našimi intuicemi. Pokud se umělci povede jeho dílo dobře sjednotit, pak jeho komplexnost zvýší jeho estetickou hodnotu. Pokud se to však umělci nepovede a dílo bude nekoherentní, pak komplexnost díla umocní právě tuto nekoherentnost či nesourodost, což estetickou hodnotu tohoto díla ještě dále sníží. Jinými slovy, pokud je dílo špatně sjednocené, pokud je míra jeho jednoty záporná, pak jeho komplexnost tento nedostatek učiní ještě markantnějším.

Jak je tomu s pojmem intenzita? Přestože Beardsley, jak již bylo řečeno, své klíčové pojmy nevymezuje, co se jednoty a komplexnosti týče, máme poměrně jasné a ověřitelné intuice ohledně toho, co si pod těmito pojmy představit, a Beardsleyho příklady toho, co tyto pojmy označují, tyto naše intuice potvrzují. Pod pojem jednoty spadají vlastnosti jako „být dobře zorganizovaný“, „být formálně perfektní“, „vykazovat vnitřní logiku struktury a stylu“. Pod pojmem komplexnosti uvádí Beardsley „být rozvinutý ve velkém měřítku“ (*developed on a large scale*), „vykazovat bohatost kontrastů“ a jako opak „postrádá rozmanitost a opakuje se“.¹³⁰ S intenzitou je tomu jinak. Zde již intuice vůbec jednoznačné

odpovídá intuici, neboť záporná komplexnost (na rozdíl od záporné míry sjednocenosti) nedává smysl — neumíme si nic takového představit. Opakem vysoké komplexnosti je prostě nízká komplexnost. Protipólem vysoké míry sjednocenosti, která se pojí s pojmy jako krása, harmonie všech prvků, koherence či soulad, bude ošklivost, disharmonie všech prvků, nesourodost či disonance, což jsou pojmy, které mají jasně negativní konotace. Zatímco vlastnosti označené pojmy prvního sledu u nás vyvolávají libost, ty v druhém sledu vyvolávají nelibost.

129 Z toho, co Beardsley píše, není jasné, zda se míra komplexnosti k míře jednoty přičítá, nebo ji znásobuje, anebo k ní přispívá nějakým jiným způsobem. Vzhledem k tomu, že totéž platí o intenzitě, není jasné, jak se má v rámci jeho teorie s těmito pojmy vůbec pracovat.

130 Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, s. 462.

nejsou a ani z Beardsleyho textu není jasné, co si pod tímto termínem máme představit. Jeho příklady nám také moc nepomohou: „ironický“ a „tragický“ se jeví spíše jako vlastnosti žánrové než hodnototvorné a „subtilní“, „elegantní“ a „jemný“ intenzitu také zrovna neevokují.¹³¹ S Beardsleym bych se nicméně shodl v tom, že kromě jednoty v mnohosti existuje ještě další žádoucí vlastnost či hodnototvorná veličina, kterou se dobrá umělecká díla vyznačují. A nemám též nic proti tomu nazývat tuto hodnototvornou vlastnost intenzitou, pokud ji však budeme chápat jako nezaměnitelnost, respektive jako míru nezaměnitelnosti.¹³²

Máme jisté intuitivní povědomí o tom, jaký druh kvality, kromě vysoké míry jednoty a komplexnosti, by měla dobrá umělecká díla mít. V umění totiž také oceňujeme přesnost, úspornost a nezměnitelnost či definitivnost. Umělecké dílo by též mělo být kompaktní v tom smyslu, že není žádoucí, aby v něm bylo něco zbytečného, něco, co není esteticky funkční. Důležitou roli zde hraje specifická konkrétních forem a jejich nezaměnitelnost s formami jinými. Čím bude dílo intenzivnější, tím více jeho konstitutivních prvků v něm bude hrát svou konkrétní estetickou roli. V maximálně intenzivním díle by měly všechny prvky mít svůj specifický estetický význam; nic by v něm nemělo být zbytečné, nahodilé či zaměnitelné. V díle, v kterém není nic zbytečného či nahodilého, nelze nic upravit, aniž bychom změnili jeho estetický účinek. Míra intenzity může být tedy chápána jako míra nezaměnitelnosti nebo jako míra estetické funkčnosti konstitutivních prvků a vlastností uměleckého díla.

Vezmeme si několik příkladů. Paradigmatickým příkladem děl, která mají velmi nízkou estetickou intenzitu či míru nezaměnitelnosti, je kýč. V knize *Umění a kýč* jsem se snažil ukázat, že to, čím se kýč zásadně liší od seriózního umění (jak dobrého, tak i průměrného či špatného), je právě jeho extrémně nízká estetická intenzita či míra nezaměnitelnosti.

Je tomu tak proto, že relativně velmi mnoho jeho prvků a vlastností lze nahradit jinými, aniž by přitom jeho obdivovatel či konzument

131 Tamtéž. Další problém je v tom, že z některých pasáží (s. 469) Beardsleyho textu vyplývá, že intenzita roste na úkor jednoty, což také není příliš intuitivní, a navíc to nejde dohromady s koncepcí intenzity coby hodnototvorné vlastnosti.

132 Oba pojmy „intenzita“ a „nezaměnitelnost“ zde budu používat jako významově stejné.



pociťoval nějaký rozdíl v jeho estetické hodnotě.¹³³ Vezmeme například typické kýčovité obrazy chudého plačícího chlapečka, které jdou tak dobře na odbyt na pověstném Place du Tertre na pařížském Montmartru. Pokud u těchto obrázků zachováme jejich základní percepční gestalt, můžeme upravit v podstatě cokoli, aniž bychom změnili jejich „estetickou“ přitažlivost. Zachovat musíme to, že námětem je plačící děcko, pokud možno roztomilé, nuzně oblečené, s velkýma očima a ještě většími slzami. Zbytek lze variovat. Co se barev a jejich odstínů týče, lze je zaměnit za jiné, aniž bychom celkový efekt obrazu poškodili či vylepšili.¹³⁴ Totéž platí o kompozici, kterou můžeme mnoha způsoby pozměnit, aniž bychom způsobili estetickou újmu či přínos. Záleží snad na tom, jak dítě stojí anebo zda stojí, či sedí? A záleží vůbec na pozadí? Změní se dopad takového obrazu, když bude dominantní barvou pozadí namísto růžové bledě modrá? A co když namísto roztomilého

133 Kýč může být intenzivním jiným (nikoli estetickým) způsobem. Může mít, a většinou má, intenzitu sentimentální, což je dáno tím, že kýč zobrazuje objekty nebo témata, která mají silný emocionální náboj.

134 Netvrdím, že lze „bez újmy“ použít jakýchkoli odstínů barev — odstíny šedé, černé a hnědé by asi pro kýč byly moc ponuré –, ale že množství možných esteticky nekonekventních záměn bude u kýče nepoměrně více než u seriózních uměleckých děl.

plačícího chlapce bude stejně dojemně plakat malá holčička? Kýč nic neriskuje. Pokud bude mít jeho téma silný emocionální náboj a nebude porušovat standardní a zažitě zobrazovací normy (čehož se kýč nikdy nedopouští), pak na dalším již příliš nezáleží — jeho „úspěch“ je vlastně zaručen již samotným jeho gestaltem. U typických kýčovitých obrazů je totiž daleko důležitější to, co je na nich namalováno, než *jak* je to namalováno, a právě tím se od umění liší.

Intenzita či míra nezaměnitelnosti není jen třesinkou na dortu. Jde naopak o vlastnost velmi důležitou, o vlastnost, jejíž přítomnost je pro umění podmínkou *sine qua non*. Zkusme si představit limitní případ díla, které by mělo extrémně nízkou, popřípadě nulovou míru intenzity v tom smyslu, že by všechny jeho verze či alterace byly esteticky neutrální. Mohlo by to ještě vůbec být umělecké dílo? Co by to vlastně znamenalo? Jestliže by žádná úprava díla ani nepoškodila, ani nevylepšila, jestliže bychom byli ke všem jeho úpravám esteticky zcela indiferentní, pak by to nemohlo znamenat nic jiného, než že nás vlastně nezajímá, *jak* je dílo provedené či jaké jsou jeho specificky estetické kvality. Ze sémiotického hlediska by to znamenalo, že se jedná o transparentní symbol (o něco, co funguje jako dopravní značka), kterému bychom vůbec nemohli přisoudit funkci estetickou, o její dominanci ani nemluvě.¹³⁵ Znamenalo by to, že k danému objektu nezaujímáme postoj estetický, ale nějaký jiný, a tudíž že tento objekt nepovažujeme za umělecké dílo. Míru intenzity či nezaměnitelnosti tak můžeme také považovat za míru netransparentnosti uměleckého znaku.¹³⁶

Protipólem extrémního nedostatku intenzity, vezmeme-li si pro změnu příklad z umění literárních, je poezie, která je, dle mého názoru, nejintenzivnější ze všech literárních forem. Zatímco v románu či v povídce můžeme často zaměnit slova za synonyma a věty za jejich parafráze, dokonce i odstavce za odstavce jim obsahově a stylisticky podobné, aniž

135 „Dominance estetické funkce“ je klíčový pojem ve filozofii umění Jana Mukařovského, který v jeho systému slouží jako nutná i postačující podmínka umění. Srov. Mukařovský, J.: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 15–54.

136 Čtenář, který zná filozofii umění Nelsona Goodmana, si může všimnout toho, že netransparentnost symbolického systému, která je zde dána vysokou mírou intenzity čili nezaměnitelnosti, plní tu samou funkci jako Goodmanovy první tři „symptomy estetična“ (tedy syntaktická a sémantická hustota a relativní syntaktická plnost) v jeho sémiotické teorii umění. Srov. Goodman, N.: *Jazyky umění*, s. 192–199.

bychom nutně změnili estetický účinek díla, o básni to rozhodně platit nemůže. Specifičnost každého slova a každé vazby hraje v básnickém díle svou jedinečnou a nezaměnitelnou roli. Báseň, kterou bychom mohli libovolně parafrázovat a její slova zaměňovat za synonyma či slova příbuzná, aniž bychom změnili její estetickou hodnotu, by nebyla ani špatnou básní; takový soubor slov by vůbec za poetické dílo nemohl být považován.

Obecně řečeno, ideálně intenzivní dílo bude takové, v kterém si jeho tvůrce bude stát za každým slovem, za každým tahem štětce, za každou notou, za každým pohybem či za každou scénou, neboť je nelze zaměnit za žádné jiné. Přeloženo do slovníku navrženého modelu: čím intenzivnější dílo, tím více alterací bude mít estetický dopad a tím méně možných úprav bude esteticky neutrálních. Jinými slovy, míra nezaměnitelnosti bude přímo úměrná množství alterací, které mají estetický dopad, a nepřímo úměrná množství alterací, které žádný estetický dopad nemají. Míru intenzity či nezaměnitelnosti můžeme tedy vyjádřit takto:

$$\frac{a + b}{c}$$

Tento algebraický výraz musíme z čistě technických důvodů ještě následujícím způsobem upravit:

$$\frac{a + b}{c + 1}$$

pro případ, že by dílo nemělo žádné potenciální neutrální alterace, aby nedošlo k dělení nulou.¹³⁷

Všimněme si, že intenzita je samostatná, nezávislá veličina, že není funkcí jednoty a komplexity. Dvě díla mohou mít stejnou míru jednoty i komplexnosti, respektive jednoty v mnohosti, ale budou se lišit (mnohdy markantně) mírou své intenzity.¹³⁸

137 Vzhledem k tomu že počet možných alterací je numericky obrovský, nemá přidání jedničky žádnou váhu.

138 V navrženém modelu si to můžeme ukázat na jednoduchém příkladu. Dejme tomu, že dílu D_1 a dílu D_2 přisoudíme následující hodnoty: dílo D_1 bude mít hodnoty $a = 3$, $b = 1$, $c = 6$, zatímco dílo D_2 bude mít hodnoty $a = 4$, $b = 2$, $c = 4$. Míra jednoty obou děl bude stejná (2), míra komplexnosti bude také stejná (10), ale míra intenzity či nezaměnitelnosti se bude u prvního díla rovnat $2/3$, zatímco u druhého díla bude hodnota $3/2$.

Vraťme se nyní k odložené námitce poukazující na to, že někdy to není komplexnost, co přispívá k hodnotě dobře sjednoceného díla, ale naopak jeho jednoduchost. Námitka je namístě, neboť často obdivujeme právě to, jak bylo tak „jednoduchými“ prostředky dosaženo pozitivního estetického efektu.¹³⁹ Jistě obdivujeme eleganci v (mnohdy zdánlivé) jednoduchosti, s kterou umělci řeší různé problémy v různých uměních. Podívejme se například, jak jednoduše a elegantně řeší Picasso problémy zobrazení románových postav dona Quijota a Sancha Panzy.



Pablo Picasso: *Don Quijote* (1955)

139 Na tomto principu je založen minimalismus.

Co zde právem můžeme obdivovat, jsou právě ta geniální zjednodušení, kterých tu Picasso použil. Dílo sice nevyvíká komplexností,¹⁴⁰ tento „nedostatek“ je však bohatě kompenzován intenzitou díla: každý prvek, každý rys této kresby hraje nezaměnitelnou roli v utváření estetické hodnoty, takže si stěží dokážeme představit, že by prvky či rysy, z kterých toto dílo sestává, mohly být nahrazeny prvky či rysy alternativními, aniž by se změnil jeho estetický charakter.

Vysoká míra intenzity (stejně jako vysoká míra komplexity) nezaručuje sama o sobě vysokou estetickou hodnotu. Intenzivní díla mohou být dobrá i špatná — výjimečná krása i výjimečná ošklivost mohou být stejně intenzivní či nezaměnitelné. Intenzitu či míru nezaměnitelnosti bychom tedy měli chápat také jako umocňující faktor, jehož estetický dopad závisí na (pozitivní či negativní) míře jednoty. Navrhuji proto, aby vztah všech tří komponent byl vyjádřen následujícím způsobem:

$$(a - b) \times (a + b + c) \times \frac{a + b}{c + 1}$$

Vzhledem k tomu že výše uvedená formule reprezentuje celkovou estetickou hodnotu (**EH**) uměleckého díla (**UD**), lze ji jako funkci zapsat takto:

$$EII(UD) = (a - b) \times (a + b + c) \times \frac{a + b}{c + 1}$$

Jak jsem již konstatoval v souvislosti s komponentou komplexnosti, je rozhodujícím faktorem pro určení estetické hodnoty uměleckého díla míra jeho jednoty, která může nabývat jak hodnot kladných, tak i záporných. Dobrá umělecká díla budou mít hodnoty kladné, špatná díla budou mít hodnoty záporné, přičemž nula může sloužit jako mezník, v jehož blízkosti se budou nacházet díla průměrná. Míra komplexnosti a míra intenzity jsou proto jen umocňujícími komponentami — k celkové estetické hodnotě přispívají, pokud je dílo dobře sjednocené, tj. pokud $a - b$ je větší než nula, v opačném případě budou umocňovat jeho hodnotu zápornou.¹⁴¹

140 Dalo by se říci, že zcela standardní olejomalba stejného tématu by byla komplexnější.

141 Násobení mezi faktory jednoty, komplexnosti a intenzity jsem zvolil mezi algebraickými funkcemi jako nevhodnější pro podchycení intuicí vztahujících se k celkovému pojetí estetické hodnoty.

Jak Beardsley, tak i George Dickie, který jeho koncepci svaté trojice přejímá, se vztahují k jednotě, komplexnosti a intenzitě, jako by šlo o veličiny, jež hrají v celkovém hodnocení díla stejnou či obdobnou roli. Tak tomu ovšem není. Jednota či míra sjednocenosti, sladění nebo koherence je v posledku tím, co určuje, zda bude dílo vnímáno s libostí, či s nelibostí. Je-li totiž dílo značně nesjednocené, nevyvážené či nesladěné, vysoká míra komplexnosti i intenzity tento nedostatek ještě zviditelní, jak už jsem předeslal.

5. Několik upřesnění

Vzhledem k určité strukturální podobnosti navrženého modelu s Beardsleyho teorií hodnocení uměleckých děl a vzhledem ke skutečnosti, že jsem přejal její klíčové pojmy „jednota“, „komplexnost“ a „intenzita“, by mohl vzniknout dojem, že moje teorie tu Beardsleyho pouze koriguje, a to tím, že odstraňuje některé její nedostatky, definuje její základní pojmy a upravuje vztahy mezi nimi, čímž ji dále rozvíjí. Tak tomu ovšem není. Kromě rozdílů, na něž upozorňuji v předchozí kapitole (a jsou to rozdíly důležité), je tu ještě jeden rozdíl, který je zcela zásadní. Spočívá v tom, že moje teorie plně respektuje neredukovatelnou jedinečnost uměleckých děl, nesouměřitelnost jejich estetických vlastností a indexikální povahu estetických pojmů, zatímco Beardsley všechny tyto skutečnosti, které pro jeho teorii představují závažný problém, ignoruje. Ani ve svých pozdějších publikacích se Beardsley žádným způsobem nezabývá Sibleyho tezí, že estetické pojmy nejsou řízeny pravidly, která celý jeho projekt zpochybňuje. Chci také upozornit na to, s explikací pojmů „jednota“, „komplexnost“ a „intenzita“, kterou moje teorie nabízí, by Beardsley nemohl souhlasit, neboť myšlenka srovnávání díla s jeho vlastními verzemi, na které je tato explikace založena, je mu nejen cizí, ale navíc je v rozporu s jeho kritériem estetické relevance. Naše teorie se také diametrálně rozcházejí v samotném pojetí umění. Zatímco Beardsleyho formalistická koncepce nepřipouští, aby vlastnosti uměleckého díla, které jsou relevantní pro jeho estetické posouzení, k čemukoli odkazovaly, moje teorie navazuje na sémiotickou tradici Jana Mukařovského a Nelsona Goodmana v tom, že reference, symbolická funkce či znakovost je pro uznání objektu za umělecké dílo nutnou podmínkou.¹⁴²

Druhé upřesnění se týká statusu navrženého modelu. Chtěl bych zdůraznit, že jeho algebraická forma je především prostředkem pro přehledné zformulování intuicí vztahujících se k míře jednoty, komplexnosti a intenzity (nezaměnitelnosti) a jejich vzájemných vztahů, které současně odrážejí základní logickou strukturu estetických soudů. Vzor ve formě rovnice by nicméně mohl u někoho vyvolat dojem, že jde o jakýsi algoritmus, který by nám měl umožnit „oznámkovat“ umělecká

¹⁴² Srov. Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966; Goodman, N.: *Jazyky umění*.

díla tak, že bychom si podle daného vzorce vypočítali jejich estetickou hodnotu. To pochopitelně z mnoha důvodů není možné. Jedním z nich je skutečnost, že nikdo z nás, a ani ten nejerudovanější umělecký kritik, si nedokáže představit všechny možné úpravy či verze jakéhokoli uměleckého díla, takže užitečnost tohoto modelu se neprojeví v rovině praktické, ale je záležitostí čistě teoretickou. Můžeme si nicméně představit bytost (řekněme určitou verzi esteticky orientovaného Laplaceova démona), nazývejme ji superkritik, která by si, na rozdíl od lidských bytostí, uměla představit veškeré možné alterace a verze každého posuzovaného díla a byla by schopna u každé z nich okamžitě určit, zda dílo poškozuje, vylepšuje, či zda jde o úpravu neutrální. Takovému superkritikovi by nemělo nic bránit v tom, aby používal navržený model jako algoritmus, podle kterého by jednoduchými počty přesně stanovil estetickou hodnotu jakéhokoli uměleckého díla. Superkritik sice není nic jiného než logická fikce, umožňuje nám však prezentovat vybudovaný model coby ideál či racionální rekonstrukci estetických soudů, na níž si lze také ověřit bezrozpornost navrhované teorie.¹⁴³

Rád bych též upozornil na to, že netvrdím, že cesta, kterou dospíváme k závěrům našeho estetického souzení, musí vést přes srovnávání díla s jeho verzemi a třídění různých typů alterací na ty, které dílo poškozují, ty, které je vylepšují, a na alterace neutrální, abychom pak jejich součty všelijak odečítali, sčítali, dělili a násobili. Stejně tak si nemyslím, že bychom tak jednat měli. Tento model nepředstavuje ani deskriptivní, ani normativní teorii myšlenkových pochodů či psychologických procesů. K estetickým soudům dospíváme různými způsoby, často zcela spontánně, aniž bychom vůbec refleктоvali, proč se nám dané dílo jeví jako velmi zdařilé, nebo naopak jako velmi nepovedené. Mám nicméně za to, že tímto modelem mohou být zpětně vysvětleny konsenzuálně přijímané estetické soudy i obecně uznávané estetické preference týkající se uměleckých děl. Lze je totiž také považovat za racionální rekonstrukci estetických soudů, která odkrývá jejich logickou strukturu a ukazuje, co může sloužit jako evidence pro jejich zdůvodňování. Pojem „racionální rekonstrukce“ zde užívám v Carnapově smyslu, podle kterého lze například eukleidovskou geometrii považovat za racionální rekonstrukci našeho intuitivního vnímání prostoru. Jak již bylo řečeno, mnou navrhovaný model může být také považován za explikaci klasických

143 Otázkou vztahu mezi skutečným kritikem a superkritikem se budu zabývat v osmé kapitole.

pojmu jednoty, komplexnosti a intenzity — pojmů, jež byly chápány v čistě intuitivní rovině jakožto pojmy primitivní, které již nelze dále analyzovat.¹⁴⁴

Jsem si vědom toho, že algebraická forma navrženého modelu může některé čtenáře zarazit, popřípadě i odradit. Mohli by například namítat, že vzorečky a rovnice do estetiky jakožto humanitní disciplíny, která bývá nazývána naukou o kráse, nepatří. Proto bych rád upozornil na to, že tento model ničemu humanitnímu nebrání a je navíc v plném souladu s tím, jak myslitelé v renesanční Itálii, kolébce humanismu, uvažovali o kráse v umění. Takto ji například definuje všestranný myslitel a umělec Leon Battista Alberti:

Krásu budu definovat jako harmonii všech částí, které jsou k sobě sladěny v takových vztazích a proporcích, že nelze bez újmů nic přidat, ubrat či upravit.¹⁴⁵

Albertiho definice je v naprostém souladu s maximalizací hodnoty funkce, která v navrženém modelu představuje míru estetické hodnoty.

V příští kapitole zvážím některé pravděpodobné námitky proti navrženému modelu a v té následující se budu věnovat otázce, do jaké míry se principy, na kterých je tato racionální rekonstrukce založena, projevují v tvůrčí, pedagogické i kritické praxi.

144 Beardsleyho teorie estetického hodnocení umění nám neumožňuje říci, kdy je dílo sjednocené více a kdy méně nebo kdy je jedno dílo sjednocené lépe než jiné, přičemž totéž platí o komplexnosti i o intenzitě. Další závažný nedostatek spočívá v tom, že jeho model vůbec neurčuje, jaký je mezi těmito třemi obecnými kánony umělecké kritiky vzájemný vztah.

145 Alberti, L. B.: *De re aedificatoria* (VI, II, s. 133). Citováno z Beardsley, M. C.: *Aesthetics: From Classical Greece to the Present*. New York: MacMillan, 1966, s. 125.

6. Několik námitek

Jednou z pravděpodobných námitek bude nejspíš upozornění na jistou kruhovost navržené teorie estetického hodnocení, kterou si lze ukázat i na jejím modelu. Mohla by vypadat například takto: posouzení estetické hodnoty uměleckého díla je v navrženém modelu pojato jako funkce, jejímiž argumenty jsou různé druhy alterací. To, co má být vysvětleno (na levé straně rovnice), je estetická hodnota.¹⁴⁶ Čím je však soud určující estetickou hodnotu díla vysvětlován? Co se nachází na pravé straně algebraického vzorce? Pravá strana nesestává jen z určitého množství alterací, které se mají všelijak odčítat, sčítat, dělit a násobit. Máme zde tři kvalitativně odlišné druhy úprav, přičemž hodnota dané funkce závisí na tom, jak určíme, které alterace dílo poškozují, které je vylepšují a které jsou esteticky neutrální. Není však toto určení již samo o sobě estetickým soudem? Nevyhnutelná odpověď zní, že ano. Jedná se bezesporu o soudy vkusové, jak by řekl Sibley, tedy o takové soudy, které vyžadují schopnost estetické diskriminace. Jenže je-li tomu tak, není pak to, co má být vysvětleno (estetický hodnotový soud), již obsaženo či předpokládáno v tom, co jej má vysvětlit? Jinými slovy: není navržený model kruhový, neskončili jsme v bludném kruhu?

Námítka je namístě, upozorňuje-li na to, že estetické hodnotové soudy najdeme na obou stranách rovnice. Znamená to však, že se pohybujeme v bludném kruhu? Než tuto otázku zodpovím, uvažme, co by to znamenalo, kdyby tomu tak nebylo, kdyby se nějaký druh estetického soudu na vysvětlující pravé straně rovnice nevyskytoval. Nebylo by to poněkud podezřelé? Dle mého názoru ano. Znamenalo by to totiž, že odvozujeme hodnoty či normy z faktů, což, jak již v kontextu etických soudů upozornil David Hume, není možné.¹⁴⁷

Pravda je, že jistý druh estetických soudů — identifikace úprav coby těch, které dílo poškozují, vylepšují nebo jsou neutrální — navržený model vskutku předpokládá. Zmíněný kruh, pokud zde opravdu nějaký je, však není bludný. Posouzení estetické hodnoty uměleckého díla a posouzení estetického dopadu jednotlivých alterací jsou sice v obou

146 Přesněji estetický soud určující míru estetické hodnoty posuzovaného díla.

147 Mám zde na mysli takzvaný „is-ought problem“, tedy že z toho, co je, nelze vyvodit, jak by to mělo být. Hume, D.: *A Treatise of Human Nature* (1739), kniha III, část I.

případech soudy estetické, jedná se však o soudy značně odlišné. Mají odlišnou logickou formu, mají jiný obsah a mají rozdílnou strukturální náročnost. Navíc jsou estetické soudy týkající se jednotlivých alterací nezávislé na soudech týkajících se estetické hodnoty posuzovaného díla jako takového.

Navržený model předpokládá následující: máme-li dílo a jeho verzi, lze určit, zda je tato verze esteticky horší, lepší, či stejně hodnotná jako posuzované dílo. Toto jsou komparativní soudy, které mají logickou strukturu dvojmístné relace: Umělecké dílo D je lepší než (horší než, stejně hodnotné jako) jeho verze D'. Estetické soudy týkající se uměleckých děl jako takových jsou oproti tomu soudy kategorické a mají logickou formu jednomístné (jednoduché nebo komplexní) predikace: Umělecké dílo D je esteticky skvělé (špatné, průměrné) či D je esteticky hodnotné do míry n. Určování alterací a hodnocení uměleckých děl jsou tudíž soudy jiného druhu.

Tyto dva typy estetických soudů mají také odlišnou strukturu a obsah. Komparativní soudy estetického dopadu úprav jsou ve srovnání se soudy estetické hodnoty uměleckých děl jako takových nepoměrně jednodušší. Posuzování celkové estetické hodnoty uměleckého díla je posuzováním toho, jak se k sobě mají či spolu ladí *všechny* jeho konstitutivní prvky a vlastnosti. Vzhledem k tomu, že umělecká díla jsou organické celky, týká se takový soud toho, jak jsou všechny prvky a jejich kombinace vzájemně esteticky spojené, jak spolu všechny souzní. Určení estetického dopadu jednotlivých alterací naproti tomu představuje relativně velmi jednoduchý soud týkající se toho, jak dobře je jeden prvek díla sladěn s *daným* celkem.¹⁴⁸ Jsou to estetické soudy zcela bazální, neboť si lze stěží představit soudy, které by byly jednodušší. Mohli bychom je též nazvat soudy primitivními v tom smyslu, že je nelze rozložit na soudy základnější.

Měli bychom si všimnout také toho, že posuzování estetického dopadu jednotlivých alterací je do značné míry *epistemicky* nezávislé na estetickém posouzení daného uměleckého díla. Abychom posoudili, zda

148 Při posuzování estetického dopadu alterací bereme dílo a jeho verze jako konstanty, takže posuzujeme pouze to, jak dobře se jeden izolovaný prvek díla — ten, v kterém se dílo liší od své verze — k němu jako celku hodí, zatímco při posuzování estetické hodnoty díla jako takového nemůžeme za konstantu považovat nic, takže posuzujeme vlastně vztahy všech jeho vlastností (jako proměnných) se všemi.

je alternativa či verze D' esteticky lepší, či horší než dílo D, nemusíme zvažovat ani estetickou hodnotu D, ani estetickou hodnotu D'. Můžeme zjistit, zda je verze D' lepší než D, a určit tak estetický charakter dané alterace, aniž bychom nutně museli mít nějaký názor na estetickou hodnotu zkoumaného díla.

Vzhledem k poměrné jednoduchosti komparativních soudů estetického dopadu alterací se zdá být rozumné, očekáváme-li, že by mohla panovat relativní shoda v tom, zda je daná alterace pozitivní, negativní, či esteticky neutrální, tedy že tyto základní estetické soudy budou do značné míry intersubjektivní. Tvrzení, že estetické soudy týkající se estetického charakteru alterací jsou značně konsenzuální, je však tvrzení empirické a jako takové by jeho přímé empirické potvrzení vyžadovalo rozsáhlý a metodologicky velmi komplexní a náročný průzkum. K tomu jsem se neodhodlal. Vzhledem k jejich souměřitelnosti, kterou jsme se zde zabývali v kapitole první, a vzhledem k tomu, co bylo právě řečeno, je nicméně pravděpodobné, že tyto základní soudy budou daleko více konsenzuální než soudy jiné, že se na nich shodneme snáze než na jakýchkoli jiných hodnotových soudech v oblasti estetiky. Často se totiž stává, že jsme si jisti, že nějaká úprava díla představuje jeho vylepšení, poškození, či že je neutrální, aniž bychom měli nějaký vyhraněný názor na celkovou estetickou hodnotu tohoto díla. I lidé, kteří mají odlišný názor na estetické kvality posuzovaného díla, se mohou shodnout na dopadu jednotlivých úprav. Stává se to často profesionálním editorům různých literárních i neliterárních textů.¹⁴⁹ Shodnou se zpravidla na tom, zda je daná redakční úprava přínosná, či nevhodná, a to i v případě, kdy mají na estetickou hodnotu upravovaného díla odlišné názory.

Vezměme si pro změnu příklad z oblasti estetična mimouměleckého. Nebude asi náhoda, že se mateřským znaménkům říká též znaménka krásy, ačkoli sama o sobě nijak krásná nejsou. Bude to proto, že často obličej příkrášlují — činí jej esteticky zajímavějším. Neplatí to však vždy, jak by nejspíš dosvědčily dámy, které si nechaly znaménka odstranit. V každém případě mohou mít estetický dopad: mohou, tak jako alterace

149 I na textech, které nejsou literární (texty novinářské, filozofické či vědecké), mohou být editorské úpravy převážně estetické. Kromě triviálních oprav gramatických chyb a překlepů (pro něž existují jasně stanovená pravidla) jde především o úpravy stylistické, při kterých se uplatňují rozhodnutí estetická a které se řídí estetickým citem pro jazyk a vkusem.

uměleckých děl, ke kráse přispívat (akcentovat ji), na kráse ubírat, anebo být esteticky neutrální. Podívejme se na následující tři páry tváří.



T



T1



T



T2



T



T3

Považujme výchozí tvář T za analogon hodnoceného díla a tváře T₁, T₂ a T₃ za jeho verze.¹⁵⁰ Konkrétní umístění znamének na tvářích T₁, T₂ a T₃ představují úpravy či alterace tváře T, které mohou k její kráse přispívat, narušovat ji nebo být esteticky neutrální. O kterou z těchto tří možností se v konkrétním případě jedná, tedy jaký bude estetický dopad té které alterace, bude určeno na základě srovnání verzí T₁, T₂ a T₃ s tváří T. Určení estetického dopadu alterací je tedy soud komparativní, zatímco určení, že tvář T je (řekněme) krásná, je soudem kategorickým. Je rovněž zřejmé, že komparativní určení estetického dopadu úprav v případech T₁, T₂ a T₃ je jednodušší než kategorické posouzení estetických kvalit tváře T, neboť v prvním případě nám stačí posoudit, jak dobře ladí jeden prvek (konkrétní umístění znaménka) s daným celkem (s tváří T), zatímco v druhém případě musíme posoudit, jak jsou všechny konstitutivní prvky a rysy tváře T vzájemně esteticky sladěné. A v posledku, určení estetického dopadu alterací je nezávislé na určení estetické hodnoty tváře T, neboť pro posouzení, zda je umístění znaménka vylepšením, zhoršením, či zda je esteticky neutrální, není třeba zjišťovat, jakou estetickou hodnotu má T ani jakou estetickou hodnotu mají T₁, T₂ a T₃ jako takové.

Platí to, co zde bylo řečeno o intersubjektivním charakteru posuzování estetického dopadu alterací, i pro příklad se znaménky krásy? Nemůžeme pochopitelně očekávat něco, co by se blížilo úplnému konsenzu, neboť přesto, že jsou tyto soudy relativně jednoduché, stále jsou to soudy estetické, tedy, jak by řekl Frank Sibley, soudy vkusové. Ať již je tomu jakkoli, toto jsou výsledky odpovědí, které jsem dostal od studentů humanitních věd na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Budějovicích, kteří dostali dotazník s otázkou, zda mateřské znaménko na tváři T₁, T₂ a T₃ ke kráse tváře T přispívá, kazí ji, anebo je esteticky neutrální. Ze sta dotázaných odpovědělo 91 studentů (tedy 91 %), že alterace T₁ ke kráse tváře T přispívá, 92 studentů (92 %) se shodlo na tom, že T₂ krásu tváře T kazí, a 84 % studentů považovalo alteraci T₃ za esteticky neutrální.

Jistě by bylo možné namítnout, že vzorek je příliš malý, že konsenzus není dostatečný, že jde o příklad příliš specifický na to, aby měl obecnou výpovědní hodnotu, že mateřská znaménka nemají nic společného s uměním nebo že bychom dostali jiné výsledky, kdybychom dotazník

150 Na tváři T₁ je znaménko v blízkosti rtů, na T₂ na špičce nosu a na T₃ na krku pod uchem.

rozdali studentům dermatologie nebo australským domorodcům. Jistě je pravda, že tento malý průzkum toho *sám o sobě* moc nedokazuje. Domnívám se nicméně, že spolu s následujícími poznatky poukazuje na to, že estetické soudy o takovýchto alteracích jsou relativně velmi spolehlivé a konsenzuální. Estetické úpravy tohoto typu totiž v naší kultuře hrají velmi důležitou roli. Celé dobře prosperující průmyslové odvětví — kosmetika — je založeno na myšlence, že lidé esteticky reagují i na velmi malé percepční změny, že citlivě rozlišují mezi esteticky pozitivními, negativními a neutrálními alteracemi a že tyto estetické soudy dosahují vysoké míry intersubjektivního konsenzu. Nejde pochopitelně o soudy neomylné — chyby se stávají —, ale již samotný fakt, že zde lze hovořit o chybách, o něčem vypovídá. Některým lidem jdou tyto soudy lépe než jiným a z některých, kteří jsou v tomto ohledu zvláště dobří, se stávají vizážisté. Ti pak navrhuji a provádějí kosmetické úpravy, o kterých se předpokládá, že budou intersubjektivně, tj. více méně konsenzuálně považovány za alterace zkrášlující. Estetické soudy vizážistů jsou sice také omylné, ve své převážné většině však musí být správné, neboť jinak by o jejich služby neměl nikdo zájem. Totéž platí o plastické chirurgii. Tento lékařský obor, který je dnes znám také pod názvem estetická chirurgie, je rovněž založen na předpokladu, že správná identifikace estetického dopadu alterací je možná a že zkrášlující zákroky budou za takové intersubjektivně považovány. Plastický chirurg, jehož práce spočívá v navrhování a provádění chirurgických alterací určitých esteticky i mimoesteticky prominentních partií těla, musí vědět, které úpravy budou esteticky prospěšné, protože pokud by to nevěděl, musel by se přeškolit na jiný obor.

Další pravděpodobná námitka bude nejspíš poukazovat na zjevnou vágnost významově propojených pojmů alterace, verze, relativní identita díla či jeho celkový percepční gestalt. Tyto pojmy zde hrají ústřední roli a navržený model je na nich založen. Přesto, pokračuje námitka, jsem neurčil žádná praktická kritéria pro rozpoznání alterací ani žádnou operativně použitelnou definici, která by v každém konkrétním případě určila, co lze a co nelze za alteraci nebo za verzi považovat. To samé platí o pojmu „nerealizované možnosti posuzovaného díla“, který zde používám jako zaměnitelný s pojmem „verze“. Stanovil jsem snad nějakou hranici, v rámci níž lze ještě hovořit o nerealizovaných možnostech či verzích daného díla a vně které by se již jednalo o dílo jiné? Mohl bych pochopitelně odpovědět, že jsem zcela jasně stanovil, že změna v uměleckém díle může být považována za jeho alteraci, pouze

když nenaruší jeho celkový percepční gestalt. Taková odpověď však bude nejspíše odmítnuta s tím, že pouze přesouvám otázku, jak stanovit, co je a co již není verzí, na otázku, jak vymezit relativní identitu díla či jeho celkový percepční gestalt. Aniž bychom totiž přesně stanovili, kdy ještě není a kdy už je celkový gestalt porušen, pokračuje námitka, nelze stanovit, jaké změny lze považovat za alterace, což vyvolává otázku, jak vůbec může navržený model fungovat, jakož i otázku smysluplnosti pojmů alterace, verze, zachování relativní identity či nerealizované možnosti daného díla.

Pravda je, že jsem nepředložil žádná kritéria pro určení stejnosti celkového gestaltu, což také znamená, že jsem nejen nenabídl žádnou operativní definici, ale ani žádné praktické vodítko, jež by v každém konkrétním případě pomohlo určit, které změny ještě lze považovat za úpravy, verze či nerealizované možnosti posuzovaného díla, a které již ne. Nejedná se však o žádné opomenutí ani o desideratum, kterému bych se chtěl věnovat později. Žádná taková obecná kritéria či definici totiž formulovat nelze. Proč? Krátká odpověď zní, že je tomu tak proto, že každé umělecké dílo je jedinečné. Množství, rozsah i typ změn, které lze považovat za alterace, právě tak jako stanovení základního gestaltu, bude záviset na specifických vlastnostech každého jednotlivého díla, a bude se tím pádem lišit případ od případu. Zcela jiné typy změn budou považovány za alterace u děl, která jsou provedena podle stylových norem realistických, než u těch, v kterých jsou uplatněny normy impresionistické, a ty se zase budou lišit od těch, které se budou vztahovat na díla surrealistická, kubistická, expresionistická, fauvistická, futuristická apod. A když se dostaneme na rovinu specifických děl, bude zde mnoho dalších relevantních parametrů vztahujících se ke specifickým vlastnostem toho kterého díla. Vzhledem k tomu, že každé umělecké dílo je jedinečné, budou též jedinečné jeho alterace a verze, a sice v tom smyslu, že žádná dvě svébytná umělecká díla nebudou spolu sdílet své verze. A opět se nejedná pouze o díla, která si nejsou moc podobná (verze Belliniho výjevu z Benátek nebudou mít nic společného s verzemi Braquova zátiší), ale i o díla, která jsou si velmi podobná: verze Picassova leptu *Býk vbíhá do arény* budou zcela jiné než verze leptu *Psi pronásledují býka*. Poněkud obrazně bychom mohli říci, že každé jednotlivé dílo si samo (respektive ve spolupráci s námi) určuje rozsah i typ svých alterací a verzí. Každé dílo má svoji vnitřní logiku, která určuje, co lze a co nelze považovat za jeho alterace, za jeho verze či za jeho vlastní nerealizované možnosti.

Znamená to tedy, že je navržený model nepoužitelný nebo že význam pojmů úprava a verze nelze vůbec stanovit? Tak tomu není. Z toho, že nelze obecně či apriorně stanovit, jaké změny naruší či nenaruší relativní identitu díla či jeho celkový percepční gestalt, totiž nevyplývá, že to nelze stanovit *ad hoc* v každém konkrétním případě. Vůbec sice nevím, jak bych mohl obecně a nekruhově definovat, co je to alterace, verze či celkový percepční gestalt, to ale neznamená, že nemohu například říci, že upravená *Mona Lisa* je verzí *Mony Lisy*, zatímco dvě varianty Cézannových *Hráčů karet* nebo Picassových býčích zápasů, jak již bylo řečeno, verzemi v našem smyslu být nemohou. Mám za to, že každý, kdo se o umění zajímá, si bude schopen u většiny uměleckých děl představit paradigmatické příklady takových změn, které by alteracemi či verzemi byly, právě tak jako příklady změn, které by už za úpravy či verze považovány být nemohly. Jinými slovy, každý z nás může uvést typický příklad toho, kdy se jedná o úpravu či verzi „téhož“ díla, a kdy už ne. A to zcela postačuje k tomu, abychom uznali, že tyto pojmy jsou *smysluplné*. To samozřejmě neznamená, že stanovení rozsahu i typu alterací, které zachovávají relativní identitu daného díla, je snadné, nebo že to může dělat kdokoli. Je k tomu třeba vzít v úvahu omezení stylistická (alterace nesmí narušovat styl daného díla) a mnohá další vyplývající z estetického charakteru díla spolu s informacemi, které jsou důležité pro vnímání díla ve správné kategorii, přičemž zde někdy mohou hrát rozhodující roli i záměry autora.¹⁵¹ Jistě zde také bude mnoho hraničních případů, které nebude snadné rozhodnout. Z těchto důvodů by mělo být zřejmé, a já bych to chtěl ještě zdůraznit, že rozhodnutí o tom, zda je určitá změna v uměleckém díle jeho úpravou a jejím výsledkem je verze „téhož“, nemůže činit filosof nebo estetik, ale odborník s příslušným vzděláním. Tím je umělecký kritik znalý historie svého oboru, popřípadě, i když v poněkud jiném kontextu také zkušený pedagog vyučující na umělecké škole, který je zpravidla sám umělcem. Těm se budu věnovat v následujících kapitolách.

Další námitkou může být upozornění na formální problém týkající se funkce estetického hodnocení uměleckých děl, respektive jejího zápisu na konci čtvrté kapitoly této části. Tento problém se může jevit jako zásadní, neboť zmíněná funkce dostává nulovou hodnotu ve dvou různých případech, což je pochopitelně nepřijatelné. Tím prvním je případ,

.....
151 Určením správné kategorie se zabývám v kapitole dvanácté.

kdy se počet alterací typu A rovná počtu alterací typu B, tedy když $a = b$.¹⁵² Tím druhým je případ, kdy všechny možné alterace jsou typu C, tedy když $a + b = 0$.¹⁵³ Tyto dvě možnosti však představují diametrálně odlišné situace. První zachycuje stav, kdy, zhruba řečeno, nedostatky díla jsou vyváženy jeho kvalitami. Druhá možnost by měla popisovat situaci, kdy by všechny alterace díla měly být neutrální, tedy kdy by žádná z možných úprav díla neměla žádný estetický dopad. O prvním případě lze říci, že nepředstavuje žádný problém, neboť půjde, jak již bylo zmíněno, o díla průměrná. To, že funkce přiřazuje průměrným dílům hodnotu nula, je intuitivně přijatelné, neboť špatným a podprůměrným dílům jsou vyhrazeny hodnoty záporné. V druhém případě však o průměrná díla nejde. Jak jsme si již všimli, v případě, že bychom ke všem možným úpravám díla byli esteticky indiferentní, bylo by jasné, že objekt pro nás není esteticky funkční, že k němu nezaujímáme estetický postoj, že pro nás není zdrojem estetického prožitku, jinými slovy, že se k němu nevztahujeme jako k uměleckému dílu. Pro tento případ by tedy funkce míry estetické hodnoty vůbec neměla být definována.

Tento formální nedostatek lze odstranit tím, že danou funkci přepíšeme následujícím způsobem:

$$EH(UD) = (a - b) \times (a + b + c) \times [1 / \{(c + 1) / (a + b)\}]^{154}$$

Pro všechny hodnoty proměnných a , b a c zůstává výsledná hodnota takto přepsané funkce stejná jako u funkce původní, s výjimkou případu, kdy $(a + b) = 0$, pro který není funkce (pro nedělitelnost nulou) definována, což je právě to, co jsme chtěli, neboť v takovém případě by se nemohlo jednat o funkci estetickou.

152 První komponenta $(a - b)$ vyjadřující míru sjednocenosti díla je tudíž nulová, takže nulový je i celý součin.

153 V tomto případě má nulovou hodnotu třetí komponenta $a + b / c + 1$ vyjadřující míru intenzity.

154 Důvod, proč jsem takto formulovanou funkci nepředstavil již v samotné expozici „logické struktury estetických soudů“ ve čtvrté kapitole, je ten, že výše uvedená formulace je opticky složitější, a tudíž i méně přehlednou formulací základních intuicí týkajících se jednoty, komplexnosti a intenzity, o kterou mi šlo především. Navíc by mohla odvést pozornost od toho, co je ve čtvrté kapitole důležité. Uvedená námitka je nicméně legitimní, takže musí být zodpovězena alespoň zde.

Mohl bych zmínit i další možné námitky, o kterých vím. Nebudu je zde však uvádět jednak proto, že by odvedly pozornost od toho, co zde považuji za důležité, a také proto, že jsem se jim dosti zevrubně věnoval jinde.¹⁵⁵

155 Jde například o námitku upozorňující na to, že ne všechny alterace mají stejnou váhu nebo že některé alterace žádnou váhu nemají. Tyto výhrady jsem rozvedl a vysvětlil, jak je lze zodpovědět, v již zmíněné publikaci *Art and Science: An Outline of Popperian Aesthetics*. Čtenář by se neměl nechat odradit tím, že jsou zde některé myšlenky formulovány v terminologii Popperovy filozofie vědy, protože představení i zohlednění zmíněných výhrad ilustruji příklady, k jejichž pochopení není třeba Popperovu terminologii přejímat.

7. Alterace v praxi

Položme si otázku, zda či do jaké míry se s principem, na kterém je založen navržený model — tedy s myšlenkou, že se můžeme poučit z porovnávání díla s jeho vlastními alternativami –, setkáváme v praxi. Až dosud jsme se převážně zaobírali teoretickými otázkami týkajícími se možností vysvětlení estetických soudů. Identifikace a klasifikace alterací a jejich srovnávání však nemusí být chápány jen jako něco, co umožňuje analyzovat pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity. Porovnávání verzí je také nedílnou součástí důležitých praktických aktivit bytostně spjatých s uměním. Samotný proces umělecké tvorby, získávání a prohlubování základních uměleckých kompetencí, praktické studium uměleckých oborů, vyučování základů uměleckého řemesla, předávání zkušeností a tříbení dovedností na uměleckých akademiích, jakož i praxe umělecké kritiky, to vše jsou aktivity, na které lze nahlížet jako na srovnávání alternativ, alterací a verzí, na jejich hodnocení a vybírání si mezi nimi. Princip stipulující, že umělecké dílo je třeba porovnávat s jeho vlastními nerealizovanými možnostmi, nám tak poskytne nový pohled i na podstatu interakce mezi učitelem a jeho žákem při vyučování a předávání zkušeností v různých uměních, podstatu praxe umělecké kritiky, jakož i strukturu samotného procesu umělecké tvorby.

Začnu s tím posledním: jak probíhá proces vytváření uměleckého díla? Co vlastně umělec dělá, když tvoří? Nejspíš se shodneme na tom, že na počátku každého díla je myšlenka, představa, nějaký více či méně konkrétní nápad. Umělec (vezmeme si jako příklad malíře) zpravidla ví, co chce malovat, a má určitou představu (mentální předobraz, chcete-li), jak by měl výsledný obraz vypadat. Tato prvotní představa či estetická koncepce je zřídka kdy úplná. Podobá se zpravidla nějakému základnímu vizuálnímu gestaltu než detailně promyšlenému, propracovanému plánu, který pouze čeká na svou realizaci.¹⁵⁶ Jde o mentální skicu, jejíž mnohé aspekty a detaily budou domyšleny později, tedy o představu ponechávající řadu otevřených možností.¹⁵⁷ Tato základní koncepce

156 I zde bychom mohli najít výjimky: u mnohých Mondrianových, Malevičových či minimalistických děl si lze snadno představit, že jejich tvůrci mohli mít jasnou představu o konečné podobě díla ještě předtím, než jej začali tvořit.

157 O otázce, v jakém smyslu existují a v jakém smyslu neexistují mentální představy

má již estetický či protoestetický charakter, a to v tom smyslu, že hraje roli regulativní normy, která často vede umělce ruku od prvních tahů štětce až k momentu, kdy sundává hotový obraz ze stojanu. Původní představa nemusí ovšem zůstat nezměněna — většinou bývá v průběhu tvorby modifikována a může být i opuštěna a nahrazena koncepcí jinou. V průběhu procesu malby totiž zpravidla dochází k interakci mezi představou v umělcově mysli a různými fázemi její realizace, kdy se představa a její postupná realizace mohou navzájem korigovat. Umělcův prvotní záměr sice kauzálně podmiňuje to, co se následně na plátně objeví, ale to, co tam v různých stádiích tvorby autor vidí, může zpětně ovlivnit onu prvotní představu, přičemž tento proces modifikací v důsledku zpětných vazeb může provázet tvorbu od samých počátků až k výslednému dokončení díla. Není důležité, zda se umělec dopracoval ke konečné formě díla pomocí zpětných vazeb a následných úprav koncepcí a jejich realizací, či zda šlo ve všech fázích tvůrčího procesu o realizaci té samé koncepce.¹⁵⁸ Důležitý je fakt, že v každé fázi tvorby, v každém jejím momentu si tvůrce může (a často tak i činí) položit otázky typu: Jaké jsou alternativy tohoto či onoho kroku? Která z možných verzí vznikajícího díla bude nejlépe sloužit té či oné estetické koncepci? Byl tento krok optimální realizací k dosažení kýženého estetického cíle, anebo by nějaká jeho verze byla lepší? Tvůrčí proces tak lze chápat jako proces, v jehož každé fázi umělec volí mezi různými verzemi či nerealizovanými možnostmi. Z logického hlediska nezáleží na tom, zda si je tvůrce svých „voleb“ vědom. Ze subjektivního hlediska tvůrce jde pochopitelně pouze o volbu mezi těmi alternativami, které si sám vymyslel a je si jich tím pádem vědom. Z objektivního hlediska však jde o „volbu“ z daleko většího množství verzí v logickém prostoru možných verzí, o nichž umělec žádnou představu nemá.¹⁵⁹

(obrázky v hlavě?), píše Nelson Goodman v eseji *Vize, které nelze vidět*, jenž tvoří pátou kapitolu jeho poslední knihy (z roku 1988). Goodman, N. — Elginová, C. Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, s. 112–120.

158 Konkrétní postupy, tak jako temperamenty umělců, se od sebe budou samozřejmě lišit. V rukopisech Beethovenových partitur najdeme spoustu škrťů, úprav a revizí svědčících o tom, jak skladatel znovu a znovu zvažoval různé verze, korigoval předchozí volby a vybíral mezi nimi, zatímco v notových záznamech Mozartových často nenajdeme žádné škrty. To ovšem neznamená, že z objektivního či logického hlediska Mozart mezi alternativami nevolil či volil méně.

159 Žádný autor si není (a nemůže být) vědom všech alternativ díla existujících v každé fázi tvůrčího procesu.

To vše pochopitelně neplatí pouze o tvůrčím procesu malířském. Komponování hudebních děl, modelování soch, skládání básní, psaní románů, povídek, dramát či scénářů, vytváření choreografických, scénografických či architektonických koncepcí atp. jsou aktivity, v nichž se také zásadním způsobem uplatňuje vymýšlení a vytváření verzí, jejichž výběr je řízen celkovou estetickou koncepcí díla. Toto základní schéma — idea určující estetickou koncepcí díla, která pak určuje škálu i charakter alterací — je v podstatě stejné u všech umění, a to nejen u výše zmíněných umění tvůrčích, ale i u umění interpretačních, jako například u dramaturgie, režie, herectví, baletu či provedení hudebního díla. To, že je v interpretacích a provedeních kreativita vymezena danými parametry (pro dramaturga textem hry, pro režiséra scénářem, pro divadelního herce textem dramatu a pokyny režiséra, pro tanečníka choreografem a pro hudebního interpreta notovým záznamem), nemění nic na skutečnosti, že i v interpretačních uměních má umělec svou estetickou představu, v rámci níž volí mezi alternativami.

Škála alternativ a verzí, mezi kterými tvůrčí umělec volí, se v průběhu realizace díla postupně zužuje. Jak proces tvorby pokračuje, otevřené možnosti stávající estetické koncepce se postupně uzavírají, dílo dostává specifitější formu, čímž se též stávají konkrétnějšími jeho možné alterace a verze, přičemž se umělec stále snaží najít takové úpravy, kterými by své dílo vylepšil. Čím více se dílo blíží svému završení, tím silněji zpravidla jeho autor cítí, že mu zbývá méně a méně možností, jak jej esteticky vylepšit, aniž by se musel vracet zpět a přemalovat to, co již namaloval. Dílo pak považuje za dokončené, když si již nedovede představit žádnou úpravu, která by mu esteticky prospěla. Takto to například vyjádřil Henri Matisse, který si do svého deníku napsal: „[...] a pak přijde okamžik, kdy všechny komponenty díla jsou vzájemně sladěné tak, že cítím, že již nemohu přidat žádný tah štětce, aniž bych je musel celé přemalovat.“¹⁶⁰

Matissův závěr, že již nemá smysl, aby na obrazu dále pracoval, že dílo je dokončeno, neboť jej již nelze dále vylepšit, byl nejspíše správný. Obecně řečeno však jde jen o osobní přesvědčení, které je třeba kriticky ověřit. To, že umělec usoudil, že jeho obraz již nemůže být dále vylepšen (neboť si nedovede představit, jakou úpravou by toho docílil), neznamená, že tomu tak skutečně je nebo že si nikdo jiný takovou úpravu či lepší

160 Matisse, H.: Notes of a Painter. In: Flam, J. D. (ed.): *Matisse on Art*. Oxford: Pheidon, 1973, s. 38.

verzi díla nepředstaví. Zde přichází na scénu kritik, jehož práce začíná právě tam, kde práce umělce končí. Než se ale na roli uměleckého kritika podíváme blíže, zamysleme se ještě nad prací a posláním učitele umění.

Spočívá-li umělecká tvorba převážně ve vymýšlení alternativ, verzí či alterací, v jejich porovnávání, hodnocení a vybírání si mezi nimi, pak vyučování umění se zakládá hlavně na poukazování na nedostatky a na návrzích na jejich odstranění. Učitel kromě jiného odkazuje k možným úpravám, které mohou studentův projekt vylepšit. Získávání uměleckých dovedností, ať v uměních kreativních, nebo interpretačních, je v podstatě proces vedený metodou pokusů a omylů, kdy významná část práce pedagoga spočívá v identifikaci omylů, chyb či slabých míst a v navrhování lepších verzí. Vezměme nejprve umění interpretační: provedení nějakého hudebního díla. Základní normou správnosti hudebního provedení je notový zápis, který dané dílo definuje a slouží také jako kritérium jeho identity napříč jeho provedeními,¹⁶¹ přičemž též určuje škálu a charakter možných verzí či alterací daného provedení. Vždy však bude existovat mnoho „správných“ provedení odpovídajících jednomu notovému záznamu, která se budou lišit jak svým estetickým charakterem, tak i svou estetickou hodnotou.¹⁶²

V samých prvopočátcích získávání interpretačních kompetencí, řekněme v hodinách hry na klavír v základní umělecké škole, kdy ještě zpravidla nemluvíme o uměleckých provedeních, je úkol pedagoga — identifikovat chyby a navrhnout úpravy, které je odstraní — snadný. Učitel bude převážně poukazovat na takové chyby, jako je úhoz na nesprávnou klávesu, nevhodné tempo, nedodržení rytmu a podobné triviální nedostatky, jejichž odstranění spočívá prostě v přehrání verze odpovídající

161 Srov. Goodman, N.: *Jazyky umění*, kapitola IV.

162 Mezi estetickým charakterem a estetickou hodnotou rozlišuje explicitně například Nelson Goodman (*The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries*, *Leonardo*, roč. XV, č. 4, 1982, s. 335, což je Goodmanův dopis redakci reagující na můj článek téhož jména). Dvě esteticky stejně hodnotná provedení mohou mít jiné estetické vlastnosti, a tudíž i jiný estetický charakter. Porovnáme-li například záznamy provedení Šostakovičova prvního koncertu pro cello a orchestr v podání Pabla Casalse, Mstislava Rostropoviče a Yo-Yo Ma, je možné, že nám budou co do umělecké kvality připadat stejně mistrná (nebudeme ochotni říci, že jedno provedení je lepší než jiné) i přesto, že jsou jejich estetická pojetí (estetický charakter) markantně odlišná. Podobně tomu bude i u vynikajících překladů básní různých překladatelů, zpravidla také básníků. Jsou-li takové překlady téže básně opravdu skvělé, často ohodnotíme dva překlady jako stejně hodnotné, přestože jejich estetický charakter bude velmi odlišný.

požadavkům předepsaným notovým zápisem. Výuka na uměleckých akademiích, kde se předpokládá vysoká míra technické kompetence, však spočívá v něčem jiném. Zde už nejde o „správné“ provedení ve smyslu předvedení těch vlastností díla, které předepisuje notace. Hudba je ze své podstaty expresivní, je médiem vyjadřování emocí, pocitů a dalších vlastností, které jsou hudebním celkům metaforicky připisovány.¹⁶³ Každé hudební dílo má svůj expresivní potenciál, který již nemůže být specifikován notovým zápisem a který vytváří prostor pro různé interpretace, různé koncepce, realizované prostřednictvím provedení, jež se od sebe liší tím, co vyjadřují, i tím, jak to vyjadřují. Zde již můžeme mluvit o estetických koncepcích a uměleckých provedeních, která se jimi řídí. Poslání učitele proto již nespočívá v opravování technických chyb studentů, ale v rozvíjení a kultivování jejich interpretačních a expresivních schopností. Samozřejmým předpokladem je, že učitel, který je zpravidla sám také profesionálním interpretem, expresivní potenciál daného díla dobře zná, a protože je zkušenější, může studentovi navrhovat vylepšující alterace či esteticky hodnotnější verze.

Vyučovací metody a praktiky mohou být různé a je přirozené, že každý pedagog předává své zkušenosti žákům svým osobitým způsobem. To, co tito učitelé mají anebo by měli mít společného, je, že vycházejí z toho, co student ve svém provedení předvede, a pak mu navrhnou lepší verze. Postupy, jakými učitel hudby své návrhy studentovi předává, se opět mohou lišit. Může mu například vysvětlit, že koncepce zamýšlená skladatelem je jiná než ta, než která je patrná ze studentova provedení, že skladatel chtěl vyjádřit něco jiného než to, co vyjadřuje student, a požádat jej, aby dotyčnou pasáž zahrál znovu, tak aby souhlasila s autorovou intencí. Student pak předvede novou koncepci, v rámci níž bude učitel poukazovat na ta místa, která lze vylepšit. Jindy učitel přijme předvedenou koncepci a v rámci ní pak se studentem pracuje na jejích verzích, tak aby bylo dosaženo optimálního výsledku. V každém případě jde o to, že učitel poukazuje na možné alterace, které nejspíš provedení vylepší. K lepší verzi provedení může studenta přivést slovním vysvětlením, v které pasáži je co špatně a jak by to mělo být správně, nebo

163 Hudba může vyjadřovat emoce, jako například vzrušení nebo úzkost, pocity, jako třeba štěstí nebo smutek, ale i jiné kvality, jako například skotačivost (melodie) či majestátnost (symfonie), což jsou označení, která zde nepoužíváme ve smyslu doslovném, nýbrž ve smyslu metaforickém. Srov. Goodman, N.: *Jazyky umění*, druhá kapitola.

žádoucí verzi zanotuje nebo ji sám zahraje. Toto je také důvod, proč na uměleckých akademiích (nejen hudebních) musí být přístup učitele ke studentům daleko osobnější než na jiných vysokých školách. Obdobný proces individuálního navrhování alterací či úprav vylepšujících dané provedení tvoří také základ výuky herectví, baletu, pantomimy a dalších interpretačních umění. Nacházíme jej i tam, kde již o výuku v pravém slova smyslu nejde, jako například při natáčení filmu, kdy režisér není spokojen s kvalitou zahrané scény a vysvětluje hercům, jak ji mají zahrát lépe.

Tvůrčí umění se od umění interpretačních liší tím, že díla, která v jejich rámci vznikají, nejsou explicitně vymezena žádným notovým zápisem či „scénářem“. Jejich vyučování je náročnější v tom smyslu, že klade větší požadavky na učitelovu představitost a jeho schopnost vcítit se do studentovy mysli a pochopit problémy, které se student snaží řešit. Vezměme umění výtvarné. Pomineme-li opět samotné prvopočátky získávání základních kompetencí (stínování šišky, kresba aktu podle modelu atp.), kde ještě existují nějaké standardy „správného provedení“, prostor volby technicky kompetentních studentů na akademiích výtvarných umění je nepoměrně větší než prostor, který mají k dispozici jejich kolegové interpreti na akademiích múzických. Student si sám volí médium, materiál, techniku, styl i téma. Při rozvíjení a kultivování tvůrčích schopností zde tedy učitel již zpravidla neurčuje, co má student malovat ani jakou estetickou koncepci by měl přijmout za svou. Učitel musí sledovat umělecký vývoj svého studenta, pochopit, o co se snaží, vcítit se do jeho mysli, uvědomit si, o jakou estetickou koncepci usiluje, zkrátka pochopit to, o co studentovi jde. Teprve pak může navrhovat alterace, které mohou pomoci dílo vylepšit. Obecně by mělo platit, že dobrý učitel nebude studentovi vnucovat svou estetickou koncepci, ale bude schopen vcítit se do studentovy představy, v jejímž rámci pak bude poukazovat na ty nerealizované možnosti jeho práce, jejichž realizace by jej mohla posunout vpřed.

8. Logika a umělecká kritika

V této kapitole si chci položit otázku, do jaké míry je teorie, kterou zde předkládám, v souladu s kritickou praxí, do jaké míry to, co zde píšu, koresponduje s tím, co kritik dělá. Kritikova činnost jistě nespočívá pouze v hodnocení díla, v tom, že je chválí či haní nebo že mu na konci recenze udělí příslušný počet hvězdiček. Dělá mnoho jiných smysluplných věcí: srovnává například hodnocené dílo s autorovou předchozí tvorbou, hledá a vysvětluje souvislosti různých aspektů umělcova života s jeho dílem, popisuje záměry, které chtěl uskutečnit, píše o žánru, stylu a tradici, v kterých bychom měli dílo vnímat, zkrátka o důležitých detailech či kontextech, které čtenář možná nezná. Píše i o tom, čím a kým bylo autorovo dílo ovlivněno, popřípadě také o tom, koho on sám ovlivnil. Zde se však budu zajímat především o ten aspekt kritikovy práce, kdy hodnotí dílo z hlediska estetického, kdy poukazuje na jeho estetické kvality či nedostatky. Spolu s tím si též budu všimnout toho, jak kritik své estetické soudy zdůvodňuje, pokud tak činí. Otázka tedy zní, jak koresponduje zde nastíněná teorie s touto částí kritické praxe, která se týká estetického hodnocení. Na tomto místě však vyvstává další problém: jakým způsobem lze vůbec předešlou otázku zodpovědět. Pokud chci vědět, do jaké míry je moje teorie v souladu s kritickou praxí, měl bych se na to zeptat těch, kteří tuto praxi provozují, tedy uměleckých kritiků. Shodou okolností několik kritiků z různých oblastí umění znám, takže jsem se jich mohl zeptat. Jenže na co přesně se mám ptát? Kdybych nějakému kritikovi například ukázal model estetického hodnocení zformulovaný ve čtvrté kapitole, pokusil se mu jej vysvětlit a pak se jej zeptal, zda takto hodnotí umělecká díla, pomyslel by si, že jsem magor.¹⁶⁴ Podobně bych nejspíš dopadl s Kantovou otázkou „Jak jsou estetické soudy možné?“, na kterou odkazuje název této části knihy. Kritik by nejspíš odvětil: „Co je to za hloupý dotaz? Estetické soudy běžně pronáším, čímž pádem zjevně možné být musí.“ Je zřejmé, že zájmy a cíle, které má teoretik, i otázky, které si klade, se značně liší od těch, kterými se zabývá kritik.

Přes to všechno, zabývá-li se filosof umění metakritikou, tedy teorií hodnocení uměleckých děl, pak by jeho teoretické závěry měly nějakým

164 Víím to, zkusil jsem to.

způsobem korespondovat s něčím, co lze identifikovat v kritické praxi. Než se k tomu ovšem dostaneme, je třeba říci něco o charakteru či statuatu navrhované teorie. Tato teorie ani její model nepopisují něco, co by kritik promýšlel. Jak jsem již zmínil, není to deskriptivní teorie, která by popisovala myšlenkové pochody odehrávající se v mysli kritiků, když hodnotí umělecká díla. Nejde ovšem ani o teorii normativní v tom smyslu, že by se kritici měli touto teorií řídit. Kritici vědí, co dělají, a rady filosofů nepotřebují. Jaký je tedy status této teorie a jejího modelu, pokud není ani deskriptivní, ani normativní ve výše uvedeném smyslu? Jak vyplývá ze čtvrté kapitoly, nejde o vysvětlení (*explanation*) myšlenkových (psychologických) procesů, ale o explikaci (*explication*) či racionální rekonstrukci logické struktury estetických soudů. Tato struktura není něco, co introspekci odhalíme v naší mysli, něco, k čemu se dopracujeme reflektováním estetického prožitku či estetické zkušenosti. Jde o zidealizovaný konstrukt, jehož cílem je systematické a přehledné zformulování našich intuic ohledně pojmů jako „míra sjednocenosti“, „míra komplexnosti“ a „míra intenzity“. Snažím se ukázat, jak je možné esteticky hodnotit a porovnávat umělecká díla, přestože jejich estetické vlastnosti jsou nesouměřitelné. Status navrhované teorie se mimochodem v ničem neliší od statusu teorie Monroa C. Beardsleyho.¹⁶⁵ Jeho teorie tří obecných kánonů umělecké kritiky, pomocí kterých explikuje estetické hodnocení a hodnotu uměleckého díla, také není deskriptivní v tom smyslu, že by popisovala, jak kritici používají pojmy „jednota“, „komplexnost“ či „intenzita“, a také není normativní ve smyslu, že by od kritiků vyžadovala, aby s použitím těchto pojmů umělecká díla hodnotili. V jakém smyslu tedy Beardsleyho model tří obecných kánonů umělecké kritiky reflektuje kritickou praxi? V tom smyslu, že pokud jsou estetické soudy kritiků pro posouzení díla relevantní, musí být možné je rekonstruovat jako případy soudů spadajících alespoň pod jeden z těchto kánonů.

Mělo by nicméně platit, že hlavní princip, na kterém je předkládaná teorie založena, tedy že z estetického hlediska posuzujeme umělecká díla srovnáváním s jejich vlastními verzemi (a nikoli s jinými díly), lze

165 Totéž platí o teorii hodnocení George Dickieho představené v jeho knize *Evaluating Art* i v jeho studii *The Theory of Evaluation of Art* z knihy *Art and Value*. Platí to i o teorii Mary Mothersillové prezentované v její knize *Beauty Restored*. V podstatě lze říci, že status explikace či racionální rekonstrukce má každá filozofická teorie estetického hodnocení, která má analytický charakter.

v kritické praxi nějakým způsobem identifikovat. Měl bych se tedy kritiků přímo ptát, zda posuzovaná díla srovnávají s jejich verzemi. Zkusil jsem to, ale ani s touto otázkou jsem neměl velký úspěch. Oslovení kritici se ptali, co to ty verze jsou, jak si je mají představit atp. Snažil jsem se jim vysvětlit, o co mi jde, ale i zde jsem uspěl jen velmi částečně. O poznání lépe jsem kupodivu zabodoval s otázkou, zda srovnávají posuzovaná díla s tím, jaká by mohla být (tj. s jejich nerealizovanými možnostmi). Bylo zřejmé, že jim tato myšlenka nebyla zcela cizí, i když bylo zřejmé, že tímto způsobem a v těchto pojmech svou práci běžně nereflektují.

Kladnou odezvu jsem ale zaznamenal, když jsem se uměleckých kritiků ptal, zda považují umělecká díla za jedinečná a neopakovatelná. Dále jsem se dotazoval, zda z této jedinečnosti nevyplývá, že standardy, kterými posuzujeme jedno dílo, se nebudou hodit na dílo jiné, a že každé dílo proto musíme posuzovat jeho vlastními standardy, neboť všechna díla mají svou vlastní vnitřní logiku a nelze je posuzovat podle nějakých předem daných norem či pravidel. I s tím kritici souhlasili. Když jsem se ale snažil vysvětlit, že z jedinečnosti uměleckých děl vyplývá také jedinečnost jejich estetických vlastností, z čehož dále vyplývá, že tyto vlastnosti jsou nesouměřitelné, a nelze je tudíž srovnávat, setkal jsem se s rozhodným nesouhlasem. Všichni tím či oním způsobem vyjádřili názor, že porovnávání kvalit různých uměleckých děl je nejen zcela běžnou součástí jejich práce, ale i něčím, bez čeho by vůbec nemohli plnit své poslání uměleckého kritika.¹⁶⁶

Ohledně porovnávání díla s jeho verzemi jsem dospěl k tomu, že nejlepší bude, když kritiky požádám, aby sami popsali, jak umělecká díla hodnotí. A když řeknou něco, co by mohlo podpořit mou tezi, vložím se do řeči a zkusím zjistit, zda by souhlasili s nějakou mou teoretickou formulací toho, co říkají. Šlo mi o to, aby mi kritici potvrdili, anebo naopak vyvrátili, že myšlenky, na kterých je zde načrtnutá teorie postavena, korespondují s něčím, co znají ze své praxe.

Filmový kritik, kterého jsem znal nejlépe, jako příklad použil Spielbergův film *Zachraňte vojína Ryana*, který tehdy recenzoval. Protože většinu aspektů tohoto válečného filmu hodnotil velmi kladně, mluvil nejprve o fascinujících bitevních scénách na jeho začátku, který ukazuje vylodění amerických vojsk na pláži Omaha v Normandii, „kdy je divák díky skvělé kameře a vynikajícím zvukovým efektům vtažen do válečné

166 K této neshodě mezi navrženou teorií a kritickou praxí se vrátím v třetí části knihy.

vřavy“. V superlativech mluvil také o hereckém výkonu představitele hlavního hrdiny i o dalších aspektech filmu.¹⁶⁷ Spolu s tím měl však dosti zásadní výhradu ohledně jeho zakončení. Šlo o závěrečnou scénu, v které vojín Ryan již coby starý pán stojí na vojenském hřbitově u hrobu velitele komanda, které mělo za úkol stáhnout jej z frontové linie a dopravit do bezpečí, velitele, který při této misi padl. Po chvíli rozjímání se pan Ryan najednou postaví do pozoru a zasalutuje, přičemž kamera rozšíří záběr, na kterém vidíme, že se na něj zpovzdálí dívá manželka, děti a vnoučata a na pozadí vlaje americká vlajka. Na dotaz, co mu na tomto konci tak vadí, kritik odvětil, že patetičnost závěrečné scény je na hranici kýče, což je u tak vynikajícího filmu škoda. Zde jsem položil poněkud sugestivní otázku, zda to může mít co do činění s porovnáváním díla s jeho vlastními nerealizovanými možnostmi, zda vlastně neříká jinými slovy, že film, který je jinak velmi dobrý, mohl být ještě o poznání lepší, kdyby měl jiný konec, což je to samé, jako kdyby řekl, že si lze představit verze posuzovaného filmu, které by se od něj lišily pouze svým zakončením, ale byly by lepší. Po krátkém zamyšlení můj známý řekl, že s tím rozhodně souhlasí. Na další dotaz, zda by jakýkoli jiný konec film vylepšil, odpověděl, že určitě ne, protože si snadno můžeme představit mnoho hloupých, nevhodných či nesmyslných zakončení, která by filmu uškodila ještě víc: „Například kdyby si pan Ryan při tom salutování zpíval nebo kdyby na ten hřbitov přišel v plavkách.“ Pak mi vysvětlil, že aby nějaká úprava zakončení filmu mohla být vůbec kandidátem na jeho vylepšení, musela by být v souladu s jeho vnitřní logikou, s jeho žánrem, stylem a mnoha dalšími normami, které se na filmy tohoto typu vztahují, že by to prostě muselo být zakončení, které by se k onomu filmu hodilo, ale vyznělo by méně pateticky. Na dotaz, zda by mohl nějakou takovou vylepšující verzi popsat, nejprve odvětil, že si přeci můžu nějaké takové zakončení představit sám, na další naléhání však několik takových alternativ popsal. Řekl, že filmu by prospělo už jen to, kdyby se v závěrečné scéně něčím nahradilo salutování nebo možná kdyby se celá tato scéna prostě vypustila a film skončil o pár minut dřív. Uvedl také verzi, v které by ze závěrečné scény, v níž by starý pan Ryan seděl na zahradě nebo u krbu, obklopen dětmi a vnoučaty, vyplynulo, že všechno, co divák viděl, bylo vlastně jeho vyprávění. „Taková verze by

167 Film získal jedenáct nominací na Oscara (včetně kategorie nejlepší film a nejlepší herec v hlavní roli). Cen filmové akademie nakonec dostal pět: za režii, kameru, střih, zvuk a zvukové efekty.

splnila požadavek happy endu, bez kterého to v Americe holt nejde, ale vyhnula by se vypjatému patosu," řekl kritik. Zavedl jsem pak hovor na přednosti filmu a zeptal se, jak by zdůvodnil svá tvrzení o skvělé kameře, o vynikajících zvukových efektech a výborném hereckém výkonu a zda i zde srovnává film s jeho nerealizovanými možnostmi. Odpověděl, že by tyto pozitivní soudy mohl podpořit pouze poukazem na to, že si nedovede představit, jak by se například scéna vylodění dala natočit lépe, tedy že v tomto případě nemůže poukázat na žádný její nedostatek. Zeptal jsem se, zda to znamená, že si nedovede představit verzi, která by se od Spielbergova filmu lišila pouze touto scénou a která by zároveň byla vydařenější. S tím kritik také souhlasil a podobným způsobem jsme se shodli i na dalších „zdůvodněních“.

Ostatní kritici, kterým jsem kladl obdobné otázky, volili příklady z jiných, jim blízkých uměleckých oblastí, jejich odpovědi se však v principu nelišily od odpovědí recenzenta Spielbergova filmu. Shodli jsme se v tom, že v případě negativních estetických soudů — když upozorňují na nedostatky díla, jsou (na požádání) schopni zdůvodnit svá tvrzení poukazem na nějakou konkrétní verzi nebo typ verzí, které by byly esteticky hodnotnější, zatímco když dílo hodnotí pozitivně a poukazují na jeho estetické přednosti, jsou s to „zdůvodnit“ svůj soud pouze poukazem na to, že si žádné esteticky vylepšující úpravy nedovedou představit.

Vyvstává otázka, proč tomu tak je. Proč by měl existovat rozdíl mezi pozitivním a negativním hodnocením? Odpověď zní, že se zde opět setkáváme s logickou asymetrií mezi možnostmi zdůvodnění pozitivních a negativních estetických soudů, na kterou jsme již narazili v páté kapitole první části v souvislosti s tím, že zatímco pozitivní estetické soudy nejsou řízeny pravidly, o negativních estetických soudech to platit nemusí. Zde se nám tato asymetrie vyjevuje v tom, že k poukazu na nějaký nedostatek díla postačí *jedna* vylepšující alterace či jedna lepší verze, zatímco ke zdůvodnění kladného estetického soudu je třeba ukázat, že *všechny* verze jsou esteticky horší, což je prakticky nemožné.¹⁶⁸

168 Tato asymetrie je mimochodem analogická k logické *asymetrii mezi verifikací a falzifikací* vědeckých teorií, o které pojednává Karl Popper a která vyplývá z prostého faktu, že na to, abychom vyvrátili (falzifikovali) nějaké obecné empirické tvrzení, jako například „Všichni havrani jsou černí“, stačí *jeden* ověřený výskyt nečerného havrana, avšak abychom tuto hypotézu prokázali (verifikovali), museli bychom prověřit *všechny* havrany ve všech koutech světa a potvrdit, že jsou skutečně černí. (O hlubších souvislostech mezi posuzováním uměleckých děl

K tomu, abychom například zdůvodnili negativní estetický soud typu „zakončení Spielbergova filmu není moc povedené“, stačí najít *jednu* konkrétní vylepšující alteraci či esteticky hodnotnější verzi (například tu, v které se vypustí salutování), avšak na to, abychom zdůvodnili pozitivní estetický soud typu „kamera a zvukové efekty ve scéně vylodění v Normandii jsou vynikající“, bychom museli projít nepřeborné množství možných alternativ a ukázat, že jsou *všechny* horší než verze stávající. Důvod, proč kritik neuvedl žádné konkrétní verze pro zdůvodnění svých pozitivních soudů, vyplývá z intuitivního závěru, že by to nemělo smysl, protože popis jakékoli esteticky horší verze by v podstatě neměl žádnou váhu.

Existenci zmíněné asymetrie si můžeme ověřit i reflexí vlastní zkušenosti, popřípadě následujícím myšlenkovým experimentem. Představte si, že jdete do divadla s partnerem či s partnerkou a po představení zjistíte, že máte na zhlédnutý kus opačný názor. Uvažujme dvě možnosti. V prvním případě jste přesvědčeni, že hra byla špatná, zatímco váš partner či partnerka má za to, že byla moc dobrá; v druhém případě máte vy za to, že (nějaké jiné) představení bylo skvělé, zatímco váš partner či partnerka je opačného názoru. Vzhledem k tomu, že máte jako vždy pravdu a chcete, aby to uznal i ten druhý, musíte vysvětlit (zdůvodnit), proč je to tak, jak říkáte. Nevím, zda se mnou budou všichni čtenáři souhlasit, moje zkušenost je každopádně tato: v prvním případě nemám žádný zvláštní problém, protože jsem schopen pojmenovat i popsat to, co mi vadí, uvést příklady, lokalizovat chyby a vysvětlit, proč mám za to, že tyto chyby představení škodí. Mohu poukázat na konkrétní nedostatky (režisér zkrátil *Krále Leara* na nevhodných místech, herec v hlavní roli přehrával atp.) a jsem schopen odkázat k alternativám, o kterých si myslím, že by byly lepší (neměl tu hru tolik krátit, a když už, tak na jiných místech, Lear nemusel tak moc vyskakovat, mávat rukama, koulet očima a tolik křičet). V druhém případě problém mám. Jsem-li přesvědčen, že (nějaké jiné) provedení bylo skvělé, a můj protějšek má názor opačný, a mám-li zdůvodnit, proč si za svým názorem stojím, bude má argumentační pozice mnohem obtížnější. Nebudu totiž vědět, kde mám začít, protože nevím, jakou evidenci bych mohl pro svůj názor uvést. Mohu sice svůj celkový dojem poněkud zkonkrétnit a říci, že režie byla skvělá, scénografie vynikající, herecké výkony úchvatné atp. To

a posuzováním vědeckých teorií pojednávám v článku *Art and Science: An Outline of Popperian Aesthetics*.)

ovšem problém neřeší, protože pro zdůvodnění těchto soudů opět nebudu vědět, jakou evidenci bych mohl uvést. Mohu tedy oponentce pouze opakovat, jak je to všechno povedené, přesně takové, jak to má být, jenže pokud to sama nevidí, tak s tím nic nenadělám. Mohl bych ji sice vyzvat, aby mi vysvětlila, proč to představení bylo špatné, když neuznává, že bylo dobré. Tím bych ovšem jen přehrál míč na druhou stranu, protože nyní by byla ona v situaci, kterou jsem popsal jako první. Pochopitelně zde nejde o to, kdo má při posuzování nějakého konkrétního představení pravdu, a kdo ji nemá, ale o to, jaké jsou možnosti zdůvodnění pozitivních a negativních estetických soudů.

Myšlenku o existenci zmíněné asymetrie lze podpořit i poukazem na to, že zatímco estetické nedostatky uměleckých děl lze často lokalizovat, o pozitivních estetických kvalitách to zpravidla neplatí. Jak jsme si mohli všimnout v předchozí kapitole při analýze práce učitele umění, chyby lze poměrně snadno identifikovat. Dobrý učitel i kritik může, řečeno obrazně a často i doslovně, ukázat na místo či aspekt, které celkový dojem z posuzovaného díla kazí. Nemůže však identifikovat či prstem ukázat na místo či aspekt díla, které jej činí esteticky správným či přesvědčivým, neboť estetická správnost či krása jsou vlastnostmi celku. Sjednocenost či harmoničnost, kterou od kvalitních uměleckých děl očekáváme, spočívá ve vzájemné harmonizaci všech elementů a vlastností, z nichž dílo sestává coby celek. Vzpomeňme na pojetí krásy Leona Battisty Albertiho jako „harmonie všech částí, které jsou k sobě sladěny v takových vztazích a proporcích, že nelze bez újmy nic přidat, ubrat či upravit“.¹⁶⁹

Podotýkám, že zmíněná asymetrie se netýká vnímání pozitivních a negativních estetických vlastností, ale pouze jejich zdůvodňování. Kvality i nedostatky uměleckých děl, právě tak jako krásu a ošklivost, vnímáme stejně bezprostředně a není důvod očekávat zde nějaké zásadní rozdíly. Koncepce hodnocení uměleckého díla založená na myšlence jeho srovnávání s vlastními nerealizovanými možnostmi spolu se zmíněnou asymetrií nám nicméně nabízí vhled, z jehož zorného úhlu lze umělecký úspěch chápat jako absenci chyb a pozitivní estetické vlastnosti jako například krásu jako absenci deformací. To do jisté míry připomíná středověkou doktrínu *theologia negativa* (nebo též *via negativa*), což je strategie doporučující přistupovat k poznání a vysvětlování

169 Alberti, L. B.: *De re aedificatoria*, VI, II.

podstaty Boží negativně, tedy tak, že se zaměříme spíše na to, čím Bůh není, než na to, čím je. Analogicky bychom mohli formulovat princip *aesthetica negativa* nahlížející na tvůrčí činnost jako na odstraňování identifikovatelných nedostatků. Tento proces by pak bylo možné chápat jako přibližování se kráse, která je ovšem specifická pro každé jednotlivé dílo.¹⁷⁰

Jak tedy odpovědět na otázku, do jaké míry reflektuje rozvíjená teorie aktivity bytostně spjaté s uměním? K čemu jsme v posledních dvou kapitolách dospěli? V kapitole předchozí jsme viděli, že samotný tvůrčí proces lze do značné míry chápat jako volbu mezi alternativami, přičemž umělcovo rozhodnutí, kdy je dílo hotové, zpravidla souvisí s tím, zda si ještě dovede představit úpravy, které by mohly dílo dále vylepšit. Viděli jsme také, že získávání základních uměleckých kompetencí, studium různých oborů na uměleckých akademiích, vyučování uměleckého řemesla i jeho vytříbení v něco, co už pouhým řemeslem není, jsou také aktivity založené na navrhování a porovnávání verzí a volbě mezi nimi. Lze tedy říci, že principy teorie se v tvůrčí, pedagogické či studijní praxi zřetelně ukazují. Jak je tomu s uměleckou kritikou? Jak již bylo řečeno, hlavní myšlenkou navržené teorie estetického hodnocení je porovnávání uměleckých děl s jejich vlastními verzemi, nikoli s jinými díly. Z rozpravy s kritikou však vyplynulo, že s porovnáváním děl s jejich nerealizovanými možnostmi sice nemají problém, ale druhou část této teze, totiž že přímé porovnávání estetických vlastností různých uměleckých děl nedává smysl, odmítají. Shoda navržené teorie s kritickou praxí je tedy (zatím) pouze částečná. Ke zmíněné (zdánlivé) neshodě mezi navrženou teorií a tím, co skutečně kritici dělají, se, jak jsem již zmínil v poznámce, ještě vrátíme v třetí části knížky.

Závěrem ještě možná námitka: Nevyžaduje toho nastíněná teorie od uměleckého kritika příliš mnoho? K tomu, aby mohl kritik posuzovat umělecká díla z estetického hlediska, si musí umět představit různé alternativy k danému dílu a tyto mentální konstrukty s dílem všelijak poměřovat. To vyžaduje schopnost jisté originality, tvůrčí představivosti i určitý talent. Nepatří však originalita, tvůrčí představivost a talent spíše do výbavy umělce než kritika? Faktem je, že tato teorie umělecké kritiky s těmito schopnostmi skutečně počítá. Rozhodně se

170 Zde se opět nabízí analogie s Popperovou teorií vědy, v níž je vědecký pokrok či (asymptotické) přibližování se k pravdě funkcí odstraňování chyb a nahrazování vyvrácených teorií teoriemi, které dosud vyvráceny nebyly.

však nejedná o stejný typ originality, tvůrčí představivosti či talentu, které charakterizují umělce. Kritik si musí umět představit různé verze daného díla, které v představě pouze různě upravuje v rámci daného percepčního gestaltu. To, čím dílo je a od čeho se odvozují jeho verze, však nevytvořil kritik, ale umělec. (Kdyby toho byl kritik schopen, nebyl by nejspíš kritikem, nýbrž umělcem.) Originalita, tvůrčí představivost i talent umělce a kritika se tedy od sebe typově i řádově liší.

9. Srovnávání nesouměřitelného

V poslední kapitole první části jsem uvedl, že argument týkající se nesouměřitelnosti „stejných“ estetických vlastností v různých uměleckých dílech nás nutí k poněkud paradoxnímu závěru, že esteticky porovnávat nemůžeme nejen ta díla, která si nejsou moc podobná (Belliniho výjev z Benátek, Jawlenského portrét, Braquovo zátiší), ale ani ta díla, která jsou si podobná nejvíc (Picassovy grafiky býčích zápasů z roku 1957). Z praxe však víme, že tomu tak není. Když malíř připravuje výstavu, porovnává své obrazy, aby vybral ty nejlepší. Obdobně je bude porovnávat sběratel, který si chce z výstavy něco koupit, právě tak jako galerista či kurátor, kteří chtějí, aby výstava byla úspěšná. Jak jsou však taková srovnání a s nimi korespondující komparativní estetické soudy možné, pokud platí, že estetické vlastnosti různých uměleckých děl jsou nesouměřitelné? Nevyžaduje tento zjevný konflikt mezi teorií a popsanou realitou, abych svůj teoretický závěr revidoval? Lze ale na druhé straně popřít, že umělecká díla jsou jedinečná? Anebo snad z této jedinečnosti nevyplývá, že estetické vlastnosti jsou v každém díle tvořeny zcela jinými mimoestetickými vlastnostmi?

Odpověď zní, že popsaný „paradox“ je pouze zdánlivý. Argument o nesouměřitelnosti estetických vlastností je sice platný, vyplývá z něj však pouze to, že estetické kvality různých děl nelze srovnávat *přímo*, a nevyplývá z něj, že je nelze porovnávat *nepřímo*. V čem nepřímé srovnání spočívá? Princip je celkem jednoduchý: dílo A porovnáme s jeho verzemi a stejně tak porovnáme s jeho verzemi dílo B, abychom pak výsledky těchto dvou srovnání porovnali mezi sebou. Díla D_1 a D_2 nelze mezi sebou porovnat *přímo*, neboť jejich estetické vlastnosti jsou nesouměřitelné, každé z nich je však souměřitelné se svými verzemi, s nimiž je lze porovnat *přímo*. Jde v podstatě o to, jak dobře si různá díla vedou v prostoru možností, který si vytvořila, tj. *jak ob stojí* či *neob stojí* v konkurenci se svými vlastními nerealizovanými možnostmi.

Ukažme si to nejprve na příkladu našeho ideálního superkritika, který si umí představit všechny možné verze posuzovaného díla a je schopen u každé alterace jednoznačně určit, zda dílo poškozuje, vylepšuje, anebo je esteticky neutrální. Tento superkritik může, v souladu se zde navrženou formulí, numericky stanovit míru estetické hodnoty každého díla. Z komparativních soudů poměřujících dílo A s jeho vlastními

verzemi dostane kategorický soud „dílo A má estetickou hodnotu n_1 “ a z obdobných komparativních soudů týkajících se díla B dostane kategorický soud „dílo B má estetickou hodnotu n_2 “. Z těchto dvou kategorických soudů pak elementárním porovnáním hodnot n_1 a n_2 dostane komparativní soud vyššího řádu, že „dílo A je lepší (nebo horší) než dílo B“ — podle toho, zda je n_1 větší nebo menší než n_2 . Vzhledem k tomu, že tímto způsobem může superkritik porovnat jakákoli dvě díla, a vzhledem k tomu, že vztah „být esteticky lepší než“ je tranzitivní, může náš superkritik seřadit všechna díla podle estetické kvality, od toho nejlepšího až po to nejhorší.

V čem se od této logické fikce liší reálná kritická praxe? Pochopitelně v mnohém. Vzhledem k tomu, že možnosti naší představivosti ohledně alterací či verzí jsou pouhým zlomkem toho, co si umí představit postulovaný superkritik, bude rozrůzněnost kategorických soudů, které by mohl zdůvodnit skutečný kritik, nepoměrně menší.¹⁷¹ Základní princip nepřímého srovnání je však pro skutečného kritika i pro kritika vševeda stejný. V kritické praxi se sice musíme spokojit jen s velmi hrubou rozrůzněností či škálou kategorických hodnotových soudů, i ta nám však umožní zdůvodnit mnohé estetické preference, a to tím způsobem, že ze soudů komparativních (porovnání díla s jeho verzemi) dostaneme soudy kategorické — například: „dílo D_1 je dobré“, „dílo D_2 je špatné“ —, čímž zdůvodníme výsledný komparativní soud: dílo D_1 je esteticky hodnotnější než dílo D_2 . V tomto nejjednodušším případě, kdy máme k dispozici pouze dvě hodnotové kategorie („dílo dobré“ a „dílo špatné“), bude platit následující princip: dílo D_1 bude esteticky hodnotnější než dílo D_2 , pokud bude mít dílo D_1 relativně mnoho verzí typu A (alterací, které dílo poškozují) a relativně málo verzí typu B (alterací, které dílo zkvalitňují), zatímco dílo D_2 bude mít relativně málo verzí typu A a relativně mnoho verzí typu B. Takto může být první dílo (D_1) označeno jako dílo dobré a druhé dílo (D_2) jako dílo špatné. Reálný kritik sice nebude schopen stanovit konkrétní míru estetické hodnoty ani prvního, ani druhého díla, avšak to, že je D_1 esteticky hodnotnější než D_2 , zdůvodnit může (první bude mít hodnotu kladnou, druhé zápornou).

Jako příklad méně primitivního, i když stále velmi hrubého systému estetického rozlišení si můžeme představit následující čtyři základní hodnotové kategorie: 1) díla mistrovská, 2) díla dobrá, 3) díla průměrná

171 Jinak řečeno: skutečný kritik nebude schopen zdůvodnit převážnou většinu výsledných komparativních soudů superkritika.

a 4) díla špatná, což jsou v podstatě ty kategorie, které běžně používáme pro hodnocení uměleckých děl. 1) díla mistrovská budou taková díla, pro která si nebudeme umět představit alterace, jež by je mohly vylepšit. 2) dobrá díla budou ta, pro která alterace, jež by je poškodily, budou jasně převažovat nad alteracemi, které by je vylepšily. 3) průměrná díla budou ta, u nichž budou alterace, které by dílo poškodily, zhruba vyváženy těmi, které by jej vylepšily, a 4) špatná díla pak budou ta, u kterých alterace, jež by dílo vylepšily, budou zjevně převažovat nad těmi, které by je poškodily.

Rád bych zdůraznil, že princip nepřímého srovnání není ani něčím, co jsem zde vymyslel, ani něčím, co by se vztahovalo pouze na estetické hodnotové soudy o uměleckých dílech. Takovýmto nepřímým způsobem hodnotíme například kvalitu vín vyrobených z různých druhů hroznů nebo kvalitu různých druhů pokrmů. Komparativní soud typu „toto rizoto je lepší než tento guláš“ se zpravidla nezakládá na přímém srovnání chuti rizota s chutí guláše, ale na porovnání chuti pojídaného guláše s guláši stejného typu ochutnanými dříve a na porovnání chuti přítomného rizota s rizoty konkurenčními. Zmíněné rizoto bylo lepší než zmíněný guláš, protože bylo vzhledem ke své rizotové konkurenci úspěšnější, než byl guláš vzhledem ke své konkurenci gulášové. (O tom, zda chuťové prožitky a požitky sommeliérské či kulinářské mohou být považovány za estetické, se dnes mezi filosofy vedou zajímavé debaty. Bez ohledu na to, k jakému závěru dospějí, je však zjevné, že nepřímá srovnání jsou běžná jak v kontextech estetických, tak i mimo ně.)

Metodu nepřímého srovnání nám ovšem nejlépe přiblíží příklady, které všichni dobře známe. Vezměme třeba hodnocení studentů u maturitních či bakalářských zkoušek: Marie si vytáhne otázku „rozvoj měst v Čechách a na Moravě v pozdním středověku“, Matyáš dostane zahraniční politiku Rakouska-Uherska za vlády Františka Josefa I. Přímé porovnávání jejich odpovědí by nedávalo smysl, neboť každý bude mluvit o něčem jiném. Jejich odpovědi lze nicméně srovnat s tím, jak by na danou otázku odpovědět mohli, tj. zhodnotit je vzhledem k ne-realizovaným možnostem jejich aktuálních odpovědí, tedy ve srovnání s verzemi, pro které dané otázky otevírají prostor. Od vztahu konkrétních odpovědí k těmto alternativám se pak odvíjí jejich hodnocení a jeho zdůvodnění. Když pak zkušební komise debatuje o úrovni odpovědí, typické výroky, kterými její členové zdůvodňují návrhy svých hodnocení, mohou vypadat třeba takto: „Ta odpověď neměla chybu“, „Řekla v podstatě všechno, co říci měla“ — klasifikace „výborně“; „Neřekl sice X,

dobře však zohlednil *Y, Z a W* — klasifikace „velmi dobře“; „Asi polovina toho, co řekla, byla špatně, zbytek byl ale správně“ — klasifikace „dobře“; „Neřekl skoro nic“, „Skoro všechno, co řekl, bylo špatně“ — klasifikace „neprospěl“. Všechna tato zdůvodnění implicitně odkazují k verzím odpovědí aktuálních v relaci, k nimž pak pedagog například určí, zda byla odpověď Marie lepší než odpověď Matyáše.¹⁷²

Vraťme se však k rozdílům mezi superkritikem a běžnou kritickou praxí. Další markantní odlišnost spočívá například v tom, že zatímco zodpovězení otázky, co je nejlepší umělecké dílo, nepředstavuje pro superkritika žádný zvláštní problém, skutečný kritik nebude ochoten ani schopen na takovou otázku odpovědět. Bude ji pokládat za nesmyslnou, protože převážnou většinu děl, která by označil za díla mistrovská, nebude vůbec chtít mezi sebou porovnávat. Otázka, jestli je Rembrandtův autoportrét v Louvru lepší než Picassův autoportrét v pražské Národní galerii, bude pro našeho kritika stejně absurdní jako otázka, zda je Mozartovo *Rekviem* lepší než *Fuga* od Františka Kupky. Jak již bylo řečeno, v kritické praxi jsou běžně esteticky srovnávána a hodnocena pouze ta díla, která patří do stejných uměleckých kategorií (do stejného uměleckého druhu, žánru, stylu, období atp.). Náš superkritik sice při porovnávání děl s jejich vlastními verzemi musí brát tyto kategorie také v úvahu,¹⁷³ vzhledem k tomu, že může přesně určit estetické hodnoty všech uměleckých děl a promítnout je na jednu číselnou osu, mu však nic nebrání v tom, aby je hierarchicky seřadil, bez ohledu na kategorie, do kterých patří. Tím pádem může také určit, které dílo je nejlepší, aniž by musel zohlednit rozdíly druhu, žánru, stylu, techniky atp.

Skuteční kritici tedy nebudou ochotni srovnávat sonáty s freskami, neboť to pro ně znamená srovnávání jablek s hruškami. To, k čemu by ale svolní být měli, je srovnávání a hodnocení děl v příslušných uměleckých kategoriích. Těmto kategoriím odpovídají také různé odbornosti kritiků. Z hlediska druhů umění máme kritiky hudební, výtvarné, literární, divadelní, filmové atp., kteří obecné kategorie jako hudba, výtvarná umění, literatura, drama nebo film dále zužují upřesňujícími

172 Nutno podotknout, že zde má zkoušející pedagog oproti kritikovi výhodu: měl by totiž mít jasnou představu o tom, jak by měla správná odpověď vypadat, takže může porovnat aktuální odpověď s její „ideální“ verzí.

173 Co je a co není alterací uměleckého díla, je určováno nejen jeho specifickými rysy, ale i kategoriemi, v rámci kterých je dílo vnímáno. (Toto téma dále rozpracuji v poslední kapitole této části.)

specifikacemi. V kritické praxi se tedy bude vyskytovat velké množství úžeji specifikovaných uměleckých kategorií, v rámci kterých mohou odborníci porovnávat a hodnotit ta díla, která do nich patří, přičemž v každé takové kategorii *mohou být* díla špatná, průměrná, dobrá i mistrovská. V kritické praxi tudíž namísto jedné řady, na kterou superkritik promítne hodnoty všech uměleckých děl, najdeme množství paralelních a překrývajících se hodnotových posloupností odpovídajících různým uměleckým kategoriím.¹⁷⁴ Superkritikovi samozřejmě nic nebrání v tom, aby hierarchicky seřadil umělecká díla v rámci těch kategorií, v kterých jsou ochotni je porovnávat skuteční recenzenti. I zde však bude dramatický rozdíl: superkritik bude schopen rozlišit nespočetně více estetických hodnotových rozdílů než kritik skutečný. Vezměme například již zmíněnou sérii dvaceti šesti Picassových leptů býčích zápasů. Předpokládám, že zatímco většina výtvarných kritiků bude považovat všechny tyto tisky za vynikající a ani by je nenapadlo je nějakým způsobem hierarchicky uspořádávat, pro superkritika registrujícího i ty nejjemnější estetické nuance by uspořádání těchto prací od té relativně nejméně zdařilé až k té esteticky nejhodnotnější nepředstavovalo žádný problém.

Superkritik je tedy na rozdíl od kritiků skutečných schopen esteticky srovnávat i ta díla, která patří do zcela jiných uměleckých kategorií. V rámci kategorií, v nichž se díla posuzují v běžné praxi, pak má schopnost rozlišení a zdůvodnění existence jemných estetických rozdílů, k jaké se skutečný kritik nemůže ani řádově přiblížit. Proto zde vyvstává otázka, v jakém smyslu představuje náš superkritik ideál, k němuž bychom chtěli směřovat. K čemu je nám dobrý model (a postulování ideálu superkritika), pomocí kterého je možné esteticky porovnávat díla, jež by běžně žádný normální kritik neporovnával? Nesvědčí již samotný fakt, že navržený model umožňuje něco, čeho bychom se rozhodně vyvarovali, například estetické srovnání hudebního provedení s filmem, které se nám jeví jako absurdní, o neadekvátnosti modelu a teorie na něm založené spíše než o jejich užitečnosti? A k čemu je dobré postulovat ideálního superkritika s úžasnými schopnostmi

174 Termín kategorie je na těchto stránkách používán ve dvou různých významech. Jednak jako kategorie umělecké, tj. stylové, žánrové, druhové atp., které nejsou samy o sobě hodnoticí, ale také jako kategorie hodnotové, jako například „špatný“, „průměrný“, „vynikající“ atp. Z kontextu by mělo být jasné, o který z obou významů se jedná.

představivosti a jemnosti estetického rozlišení, když předem víme, že jsou v praxi nedostižitelné?

Začnu s nepřipustností srovnávání jablek s hruškami. V převážné většině kontextů je estetické porovnávání napříč uměleckými druhy, žánry či styly skutečně něčím, čemu je třeba se vyhnout. Někdy se mu však vyhnout nelze. Představme si následující situaci: protože máte rádi hudbu i film, chodíte často na koncerty i do kina. Zhlédli jste mnoho filmů: některé skvělé, jiné dobré, ale též filmy průměrné a špatné a totéž platí o koncertech. Normálně by vás vůbec nenapadlo srovnávat nějaký koncert s jakýmkoli filmem, zavolá vám však kamarád a chce od vás radu. Má vzít přítelkyni na koncert anebo do kina, přičemž vy jste již zmíněný film viděli a ono koncertní provedení slyšeli. Vzhledem k tomu, že koncert byl hrozný a film velmi dobrý, bez váhání kamarádovi řeknete, aby šli do kina. V obdobné situaci jsou poroty pedagogů na akademiích výtvarných umění, kteří mají podle kvality ročníkových prací sestavit pořadí studentů pro zahraniční stipendia bez ohledu na obory, které studují, a ateliéry, v nichž pracují. To samé platí pro poroty udílející ceny v rámci široce pojatých uměleckých kategorií. O Cenu Jindřicha Chalupického, která je každoročně udílána mladým výtvarným umělcům, soutěží například malby s instalacemi, sochy s intermediální tvorbou atp. Takových kontextů najdeme mnoho, jak v rámci umění, tak mimo něj. Vždyť ani ono rčení, že nelze srovnávat jablka s hruškami, neplatí vždy. Máte-li chuť na ovoce a na talíři je zralé jablko a přezrálá (možná nahnilá) hruška, sáhnete po jablku, i když většinou dáváte přednost hruškám. K uvedené normě je tedy třeba přidat dovětek: nesrovnávej jablka s hruškami, ale věz, že lepší dobré jablko nežli špatná hruška. To, že navržený model umožňuje komparativní estetické soudy napříč kategoriemi, by tedy nemělo být považováno za jeho nedostatek, neboť soudy tohoto typu v některých kontextech činíme.

Jak je tomu s postulováním neomezené schopnosti imaginace a estetické diskriminace? I zde se domnívám, že nesoulad s běžným estetickým posuzováním by neměl být považován za slabinu navrženého modelu. To, že mezi superkritikem a reálnou praxí bude vždy propastný rozdíl, ještě neznamená, že není dobré postulovat schopnosti superkritika jako ideál. To, že skutečný kritik nikdy nedosáhne rozsahu představivosti a jemnosti rozlišování kritika ideálního, totiž jistě neznamená, že bychom se v praxi neměli snažit se k ideálu o něco přiblížit.

Podívejme se nejprve na paralelu z komplementární oblasti naší kultury — vědy a teorie vědy. Filosofové vědy vědí, že dokázat pravdivost

empirických teorií, s kterými věda pracuje, není možné.¹⁷⁵ Z toho však nevyplývá, že pojem pravdy není pro vědu důležitý, že hledání pravdy nehraje ve vědeckém výzkumu roli regulativního principu, že vědce nemotivuje nebo že na předpokladu, že vědecké teorie jsou pravdivé, není založen technický pokrok. Konstrukce obřích mrakodrapů a odvážných mostů, pokrok ve vývoji přístrojů všeho druhu, lety do vesmíru a bezpočet dalších vymožeností moderní doby se zakládají na předpokladu, že teorie, které jim daly vzniknout, jsou pravdivé.

Z obdobných důvodů je užitečné postulovat i pojem objektivní estetické hodnoty, který je do jisté míry předpokládán modelem navrhované teorie (zde prezentovaným superkritikem), přestože konkrétní míru této hodnoty ve skutečnosti nebudeme nikdy schopni u žádného díla stanovit. Pojem a povědomí objektivní estetické hodnoty, dříve suplované pojmem krásy, jsou nedílnou součástí evropské umělecké tradice a hledání specifických forem krásy či estetické hodnoty je regulativním principem, který motivoval umělce v průběhu staletí. Bez pojmu či povědomí objektivní estetické hodnoty by se také špatně vysvětlovalo, proč jsou některá umělecká díla lepší než jiná. Postulát objektivní estetické hodnoty je také důležitý k tomu, abychom si uvědomili, že pokud mezi dvěma uměleckými díly nevnímáme žádný estetický rozdíl, neznamená to, že žádný takový rozdíl neexistuje. To, co jsme či nejsme schopni dnes rozlišit, totiž nezávisí jen na ostrosti zraku či jemnosti sluchu, ale i na zkušenosti a cviku. Čím více se o umění budeme zajímat a čím více toho o jednotlivých uměleckých dílech budeme vědět, tím větší bude pravděpodobnost, že v nich spatříme či uslyšíme něco, co jsme neviděli či neslyšeli dříve. Nelson Goodman například upozorňuje na to, že estetický rozdíl mezi originálem a jeho kopií, které pro mne včera byly vizuálně nerozlišitelné, se pro mne zítra může stát zcela zjevným: „Dívat se [...] na věci pozorně s vědomím jistých, zatím nepostřehnutelných aspektů, ve kterých se liší, zvyšuje naši schopnost mezi nimi [...] rozlišovat pouhým okem. Tak obrazy, které poslůčkovi připadají jeden jako druhý, se mu po čase, kdy se z něj stane ředitel muzea, budou jevit značně rozdílné.“¹⁷⁶ Postulování ideálního kritika, který vidí estetické rozdíly i tam, kde je

175 Jedním z důvodů je skutečnost, že obecné teorie mohou být empiricky potvrzené pouze částečně. I nespočetněkrát potvrzené zákony Newtonovy fyziky se nakonec ukázaly (ve světle Einsteinovy teorie relativity) jako obecně neplatné. Srov. pozn. 168 v předchozí kapitole.

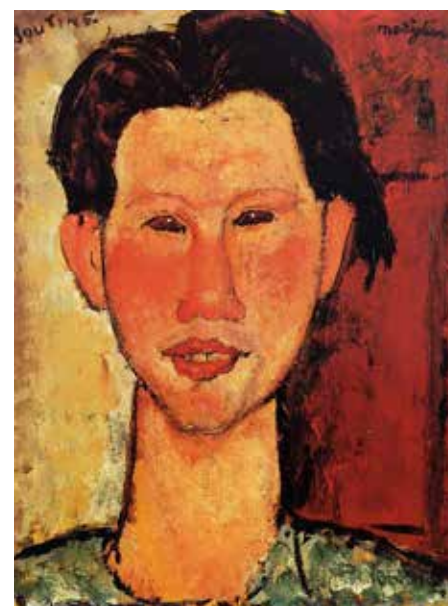
176 Goodman, N.: *Jazyky umění*, s. 90.

nevidíme, by tedy také nemělo být považováno za slabinu navrženého modelu, třeba už jen proto, že vědomí existence takových rozdílů nám může pomoci k jejich nalezení.¹⁷⁷

.....
177 Tamtéž, s. 89–95.

10. Problém nerozhodnutelnosti

Podívejme se nyní blíže na případy, kdy nejsme schopni ani ochotni rozhodnout, zda je jedno dílo lepší než jiné, kdy se nám různá díla jeví jako stejně hodnotná. Nemám na mysli komparativní soudy napříč uměleckými kategoriemi, ale soudy v rámci těch společných stylových a žánrových kategorií, v kterých umělecká díla běžně porovnáváme.



Amedeo Modigliani: *Chaïm Soutine* (1915).
Staatsgalerie, Stuttgart



Amedeo Modigliani: *Léopold Zborowski* (1916). Soukromá sbírka

Vezměme Modiglianiho portrét Chaïma Soutina namalovaný v roce 1915 a portrét Léopolda Zborowského od stejného autora z roku 1916. Všechny umělecké kategorie, které se na tyto dva obrazy vztahují, jsou shodné: druh umění (výtvarné), podskupina (malba), technika (olej),

žánr (portrét), období (1915–1916), místo vzniku (Paříž), styl (modiglianovský),¹⁷⁸ autor (Modigliani). Který z těchto dvou obrazů je esteticky hodnotnější? Lze na tuto otázku vůbec odpovědět? Mám za to, že ne, neboť se jedná o otázku, která je prakticky nerozhodnutelná. Příčinou této (intersubjektivní) nerozhodnutelnosti však není skutečnost, že tyto dva obrazy mají zcela jiné mimoestetické vlastnosti, a nejsou tudíž esteticky přímo souměřitelné. To, jak jsme si již řekli (v šesté kapitole první části), platí pro všechna svébytná umělecká díla a z předchozí kapitoly víme, jak takováto díla porovnat nepřímou a jak výsledky takových nepřímých komparativních soudů zdůvodnit. Důvod nerozhodnutelnosti je v tomto případě ten, že se nám i uměleckým kritikům oba obrazy jeví jako díla mistrovská, a to v tom smyslu, že si neumíme představit žádné alterace, které by je vylepšily, žádné jejich verze, které by byly esteticky hodnotnější. To ovšem nejspíš platí pro všechna Modiglianiho významná díla.

Znamená to, že vše, co tento umělec kdy vytvořil, má stejnou estetickou hodnotu, že všechna jeho díla jsou skutečně natolik mistrovská, že by žádné z nich nebylo možné vylepšit? Modiglianiho talent byl sice mimořádný, nicméně tvrzení, že vše, co vytvořil, je nedostižné, by bylo přehnané. Modigliani mnohá svá díla zničil, a zničil je proto, že s nimi nebyl spokojen.¹⁷⁹ Můžeme zpochybnit i to, že všechna jeho dochovaná díla jsou objektivně stejně mistrovská. Je totiž nanejvýš pravděpodobné, že náš superkritik, který si umí představit úplně všechny možné alterace každého Modiglianiho díla, by našel rozdíly v estetické hodnotě i tam, kde my žádné nevnímáme, neboť zatímco nám se jeho díla jeví jako stejně nedostižitelná, superkritik by našel alterace, které by i těmto dílům mohly prospět. Nejde tedy sice o nerozhodnutelnost logickou či absolutní, ale o nerozhodnutelnost praktickou. Tato nerozhodnutelnost se pochopitelně nevztahuje jen na významná Modiglianiho díla, ale i na obrazy dalších renomovaných umělců. Platí i pro díla Dürerova, Caravaggiova, Vermeerova, Rembrandtova, Cézannova, Gauguinova, Matissova a mnohých jiných. Zjednodušeně řečeno, problém praktické nerozhodnutelnosti se vztahuje na převážnou většinu uměleckých děl, která se nacházejí v prestižních galeriích a muzeích, neboť se jedná

178 Historikové moderního umění se shodují v tom, že Modiglianiho obrazy vytvářejí svůj zcela osobitý styl, který krom toho, že je avantgardní a modernistický, nelze zařadit do žádného z tehdy zavedených ani vznikajících „ismů“.

179 Ve dvacátých letech minulého století kreslil Modigliani až sto kreseb denně, dochoval se však jen zlomek.

o díla mistrovská.¹⁸⁰ Jsou to ta díla, o kterých pojednávají encyklopedie dějin umění, díla, s jejichž reprodukcemi se setkáváme na stránkách přehledových uměleckých knih, díla, která se analyzují na přednáškách z dějin umění, tedy díla, která se nám vybaví jako paradigmatické příklady vrcholného umění.

Tato nerozhodnutelnost se samozřejmě netýká osobních preferencí. Všechna díla, která jsou obecně považována za vynikající, se nám určitě nelíbí stejnou měrou. Každý máme rádi něco trochu jiného, a to jednak co se uměleckých směrů týče (někdo je fascinován impresionisty, ale expresionisté se mu nelíbí), jednak ohledně jednotlivých uměleckých děl (někomu se bude líbit víc portrét Zborovského, jinému zase ten Soutinův). Jde o to, že takovéto osobní preference nejsme schopni vysvětlit či zdůvodnit jako intersubjektivně přijímané či ověřitelné rozdíly v estetické hodnotě.¹⁸¹

Tím se dostáváme zpět ke sporu mezi relativisty a jejich objektivisticky laděnými odpůrci. Relativisté tvrdí, že když někdo řekne: „Toto dílo je esteticky hodnotnější než tamto,“ neříká vlastně nic jiného než to, že se mu první dílo líbí víc než to druhé, s čímž objektivisté nesouhlasí. Relativisté prohlašují, že všechny estetické soudy jsou subjektivní a nelze je nijak zdůvodnit, zatímco jejich odpůrci mají za to, že některá díla jsou objektivně lepší než jiná a že toto tvrzení lze intersubjektivně ověřit. Nemá však relativista nakonec pravdu? Vždyť jsem právě připustil, že tvrzení „portrét Zborovského je lepší než portrét Soutinův“ nelze interpretovat jinak, než že se někomu jeden prostě líbí víc než ten druhý. A nezobecnil jsem snad tento poznatek prakticky na všechna umělecká díla, která známe? Na námitku, že superkritik najde estetické hodnotové rozdíly i tam, kde my žádné nevidíme, může relativista odpovědět, že na žádné takové dědy Vševedy nevěří, že pohádky do estetiky nepatří, že žádný superkritik neexistuje a nikdy se nezejví.

Problém praktické nerozhodnutelnosti je nejspíš jedním z důvodů, proč se relativismus tak často jeví jako rozumné stanovisko a proč je tak populární.¹⁸² Mohlo by se totiž snadno zdát, že stojí na solidních

180 Existují však důležité výjimky, které zohledním v následující části.

181 Takové preference mohou samozřejmě vysvětlit důvody osobními: Soutinův portrét se mi líbí více než portrét Zborovského, protože na něm převažuje okrová barva a já mám okr rád. To však není typ zdůvodnění, který zajímá filosofy umění.

182 Většina lidí vám řekne, že estetické preference jsou záležitostí vkusu a že o otázkách vkusu nemá smysl se přít, neboť se jedná o soudy subjektivní.

základech. Když si prohlédneme sbírku francouzského moderního malířství v pražské Národní galerii, nebudeme mít nejspíš problém říci, která díla se nám líbí nejvíc, sotva bychom si však troufli hodnotit, která jsou esteticky nejlepší. Háček je v tom, že díla, která se nacházejí ve sbírkách prestižních muzeí či galerií, tvoří pouhý zlomek toho, čemu se běžně říká umění. Pokud se relativistický argument opírající se o výše zmíněnou nerozhodnutelnost jeví jako platný, pak jen proto, že ignoruje výše zmíněnou skutečnost.¹⁸³ Na vině může být i jazykový úzus, neboť když v některých (například kunsthistorických) kontextech mluvíme o umění, máme na mysli vrcholné umění. Jak ovšem upozorňuje Nelson Goodman: „Otázku ‚Co je umění?‘ si nesmíme splést s otázkou ‚Co je dobré umění?‘, zvláště proto, že většina uměleckých děl je špatná.“¹⁸⁴ Vzhledem k tomu, že na drtivě většině děl, která spadají pod hodnotově neutrální význam pojmu „umění“, nic nedostižitelného není, je zřejmé, že teze estetické nerozhodnutelnosti není obecně platná. Pokud je třeba toto tvrzení ilustrovat, představme si, že by Jicchak Perlman a Pinchas Zukerman zahráli nějakou houslovou pasáž a potom bych ji zahrál já (případně vy). Řekne-li někdo, že nelze objektivně rozhodnout, zda ji zahrál lépe Perlman, nebo Zukerman, a že jakékoli preference by v tomto případě byly spíše subjektivního rázu, budeme takovému názoru rozumět a nejspíš usoudíme, že je rozumný. Pokud by ale někdo prohlásil, že nelze rozhodnout, zda tuto pasáž zahrál lépe jeden z těchto dvou světo- vě proslulých virtuosů anebo já (případně vy), museli bychom říci, že je buď hluchý, nebo na hlavu padlý. Upřednostnění vystoupení Perlmana nebo Zukermana před vystoupením mým by nikdo normální neoznačil za preferenci subjektivní.¹⁸⁵ V tomto ohledu se lze opřít i o názor klasika:

Kdokoli by prosazoval rovnost génia a elegance mezi Ogilbym a Miltonem nebo mezi Bunyanem a Addisonem, byl by považován za obránce extravagance podobně, jako by tvrdil,

183 K problému nerozhodnutelnosti mezi esteticky stejně kvalitními díly se také ještě vrátím ve třetí části.

184 Goodman, N. — Elginová, C. Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Striktní oddělení těchto dvou otázek je dnes v debatě o tom, co je umění, zcela běžné. Srov. Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Pavel Mervart: Červený Kostelec, 2010.

185 Totéž dle mého názoru platí o hodnotovém rozdílu mezi portréty Modiglianiho a těmi, které vám namalují na Karlově mostě, anebo mezi spisy Franze Kafky a červenou knihovnou.

že krtina je stejně vysoká jako Tenerife nebo že rybník je stejně rozlehlý jako oceán. Ačkoli by se mohli najít lidé, kteří dávají přednost prvně zmíněným autorům v obou párech, nikdo takovému vkusu nevěnuje pozornost a bez rozpaků prohlašujeme, že cit těchto údajných kritiků je absurdní a směšný.¹⁸⁶

Jedna z hlavních myšlenek Humova eseje by se pro naše účely dala parafrázovat takto: Přestože je pravda, že mnohé estetické soudy týkající se uměleckých děl jsou subjektivní a jiné kulturně podmíněné, je nutné uznat, že některá díla jsou *objektivně* lepší než jiná. Jinými slovy: relativismus má své meze.

Nemohl by relativista přijmout alespoň takoveto poměrně „krotké“ tvrzení? Nemohl by připustit, že provedení houslové pasáže Jicchakem Perlmanem je objektivně hodnotnější než provedení mé? Nebo že Modiglianiho portréty jsou esteticky objektivně lepší než kýčovitě podobizny z Karlova mostu? Odpověď zní, že to relativista v zájmu koherence svého postoje připustit nesmí. Kdyby totiž uznal, že mezi zmíněnými protipóly je objektivní estetický rozdíl, těžko by pak hledal důvod, proč by mezi takovými zjevnými protipóly neměla existovat více či méně spojitá hodnotová škála, na které bychom mohli lokalizovat další umělecká díla podle jejich estetické kvality. Pokud uznáme, že některá díla (například ta, která jsou obecně považována za mistrovská) jsou objektivně či prokazatelně lepší než jiná (například ta, která jsou obecně považována za podřadná), pak není logický důvod pro odmítnutí tvrzení, že i v prostoru mezi nimi budou umělecká díla, která se jak od nich, tak i mezi sebou budou lišit svou estetickou kvalitou.

186 Hume, D.: *Of the Standard of Taste* (1777). In: Hume, D.: *Essays Moral, Political and Literary*. Indianapolis: Liberty Fund, 1987, s. 226; česky: Hume, D.: *O normě vkusu, Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*, č. 1–2, 2002, s. 83.

11. Otázka kompetence

Relativista se ovšem hned tak nevzdá. Napadne legitimnost vyjádření typu „díla *obecně považovaná* za mistrovská“ či „díla *obecně považovaná* za podřadná“, popřípadě také zpochybní tvrzení, že Modiglianiho portréty jsou lepší než ty, které malují umělci na Karlově mostě. Může začít tím, že se zeptá: Co to znamená „obecně považovaná za mistrovská či podřadná“? Anebo: Na základě čeho si dovoluji tvrdit, že portréty z Karlova mostu jsou špatné, zatímco ty od Modiglianiho představují vrcholné umění? A z jakého titulu si troufám označovat degradujícím slovem „kýč“ právě ta díla, která se převážně většině lidí líbí? Výrazy jako „díla, která jsou obecně považovaná za mistrovská“ uvede relativista na pravou míru s poukazem na to, že neznamení nic jiného, než že jsou takto brána příslušníky menšiny, společensky privilegované a vzájemně se podporující elity, která se různými prostředky snaží vnutit své estetické normy ostatním.¹⁸⁷ Může navíc říci, že lidé upřednostňující portrétisty z Karlova mostu před Modiglianím jsou schopni své preference zdůvodnit poukazem na konkrétní ověřitelná fakta. Mohou například poukázat na to, že portréty z Karlova mostu vypadají pěkně, že portrétované osoby jsou na nich věrně zpodobněné (každý je pozná), že jejich určující rysy (oči, nos, uši, rty) jsou správně provedené. Žádné disproporce ani jiné flagrantní nepřístojnosti zde nebijí do očí, což o Modiglianiho portrétech neplatí. Značná část jeho obrazů, řekne zastánce karlovomosteckého realismu, hrubě zkresluje: většina žen má nesmyslně dlouhé krky, mnohé portréty mají příliš protáhlé obličejce, zjednodušené dlouhé nosy a skoro všichni zobrazení mají slepé oči. Obdobně může „realista“ vysvětlit, proč jsou romány červené knihovny lepší než například *Proměna* Franze Kafky s poukazem na to, že je to přeci naprostý nesmysl, aby se obchodní cestující ráno probudil jako jakýsi nestvůrný hmyz s množstvím tenkých třepetajících se nožiček.

187 Jeden z nevlivnějších proponentů tohoto typu relativismu je francouzský sociolog Pierre Bourdieu; srov. Bourdieu, P.: *Genèse historique d'une esthétique pure*, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, č. 27, 1989, s. 94–106; česky: Bourdieu, P.: *Historický původ čistého estetična*. In: Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění?*, s. 325–341.

Lze proti takovéto argumentaci něco namítat? Pokud budou lidé uvádět takovéto důvody v neprospěch Modiglianiho nebo Kafky, pak jak nám radí David Hume, není ani třeba brát jejich názor vážně, i když ne nutně proto, „že cit těchto údajných kritiků je absurdní a směšný“.¹⁸⁸ Důvodem spíše bude, že specifikace údajných nedostatků usvědčuje tyto údajné kritiky z toho, že umění obecně a kritizovaným uměleckým dílům konkrétně nerozumějí. A důvodem, proč jim nerozumějí, nemusí být špatný vkus, ale spíše skutečnost, že toho o těchto dílech pramálo vědí. Vystává zde otázka kompetence, kterou lze formulovat například takto: Co bychom měli vědět, abychom mohli kompetentně posoudit umělecké dílo z hlediska estetického? Jsou nějaké znalosti či nějaká průprava předpokladem kompetentního estetického soudu?

Vezměme v potaz oblast, která je v naší civilizaci k umění komplementární: vědu. Proč považujeme za naprostou samozřejmost, že pokud chce někdo posuzovat vědeckou teorii (zda je pravdivá, dobře ověřená, vhodná pro predikce určitého typu, lepší, či horší než teorie jiná), musí mít patřičné znalosti: musí dané teorii a příslušnému vědnímu oboru dobře rozumět. Čím lépe danému oboru rozumí, čím erudovanějším odborníkem v daném oboru je, tím větší váhu bude mít jeho soud. Toho, kdo se daným vědním oborem nezabývá a téměř nic o něm neví, by ani ve snu nenapadlo, aby se k těmto otázkám vyjadřoval, a kdyby tak činil, byl by všem pro smích. Proč by nemělo něco obdobného platit pro posuzování umění?

Relativista může analogii mezi uměním a vědou odmítnout jako bezpředmětnou. Myšlenku, že posuzovat estetické kvality uměleckých děl mohou pouze odborníci, zpochybní zaprvé upozorněním, že tomu tak ve skutečnosti evidentně není, zadruhé s poukazem na to, že existuje úctyhodná filosofická teorie, která vysvětluje, proč jsou jakékoli externí znalosti týkající se okolností vzniku uměleckého díla zcela irelevantní pro jeho estetické posouzení.

Vezmu to popořadě. Na to, kdo má či nemá právo (kdo je či není způsobilý) vynášet estetické soudy, se budou názory různit. Všichni se nicméně shodneme na tom, upozorní nás relativista, že estetické soudy o uměleckých dílech nedávají k dobru jen odborníci (výtvarníci, hudebníci, literární a jiní kritici). Určitě jsme se nejednou přistihli, jak v různých situacích vynášíme soudy o estetických vlastnostech díla, aniž bychom

188 Hume, D.: *O normě vkusu*, s. 83. Důvodem takového nepatřičného odsudku je spíše jejich faktická neznalost kontextu, v kterém hodnocená díla vznikala.

měli informace o kontextu jeho vzniku, intencích autora či problémech, které řešil. Než zvážíme, zda je to dobře, či špatně, zamysleme se nad tím, proč tomu tak je. Proč by nikoho nenapadlo posuzovat vědecké teorie z oboru, který nezná, zatímco názor ohledně estetických kvalit obrazu či románu, sonáty či katedrál si udělá i ten, kdo toho o historii malby, literatury, hudby či architektury moc neví? Mohlo by to být tím, že vědecké teorie jsou složité a tím pádem obtížně pochopitelné, zatímco umělecká díla jsou relativně jednoduchá, a tudíž snadno pochopitelná a přístupná všem?



Pablo Picasso: *Guernica* (1937). Museo del Prado, Madrid

Takový názor by byl vůči umění poněkud nefér. Je opravdu sepsání románu, zkomponování symfonie, provedení fresky či stavba katedrál jednoznačně jednodušší než stanovení podmínek pro důležitý laboratorní experiment? A v jakém smyslu je snadnější pochopit Proustovo *Hledání ztraceného času* nebo Joyceova *Odyssea* než Archimedův zákon či axiomy Eukleidovy geometrie? Důvodem zásadního rozdílu mezi posuzováním vědy a umění, řekne formalista, bude spíše skutečnost, že na rozdíl od kognitivních kvalit vědeckých teorií (které chápou pouze ti zasvěcení) vnímá estetické kvality uměleckých děl každý, kdo je ochoten je esteticky vnímat. Zatímco vědecká teorie, které nerozumím, mi žádný teoretický poznatek přinést nemůže, umělecké dílo, o kterém skoro nic nevím, mi estetický prožitek přinést může. Představte si, že nevíte, proč Picasso namaloval to, co vidíme v jeho slavném obraze nazvaném *Guernica*, tak, jak to namaloval. Nevíte ani, že *Guernica* je název baskické

obce vybombardované nacistickou luftwaffe během španělské občanské války, a nevíte tudíž, co chtěl autor touto monumentální malbou vyjádřit. Přesto vám tento obraz poskytne nějaký (možná i velmi silný) estetický prožitek. Teorie, kterou nechápu, mi nepřinese poučení, ale umělecké dílo, o kterém téměř nic nevím, mi přesto může přinést potěšení. Nebude to asi právě *Guernica*, ale například Botticelliho *Zrození Venuše* vyvolá estetickou libost i u těch, kteří nevědí, do jakého období, stylu či oblasti by tento obrat zařadili. Budeme-li naslouchat Vivaldiho *Čtyřem ročním obdobím*, budeme mít nějaký estetický prožitek a pocítíme estetickou libost, i kdybychom nevěděli, že nějaký Vivaldi kdy žil a o dějinách hudby nemáme ani ty nejmohavější představy.



Sandro Botticelli: *Zrození Venuše* (1484–1486). Paříž, Louvre

Tím se dostáváme k druhému normativnímu tvrzení spojenému s vlivnou filosofickou teorií, pro niž se vžil označení estetický formalismus.¹⁸⁹ *K tomu, abychom z estetického hlediska posoudili umělecké dílo, říkájí*

189 Estetický formalismus byl jak dominantní teorií ve filozofii umění, tak hojně sdíleným předpokladem umělecké kritiky ještě v šedesátých letech dvacátého století. K významným protagonistům formalismu patří Roger Fry (1866–1934), Clive Bell (1881–1964) a Monroe C. Beardsley (1915–1985).

formalisté, si nejen nemusíme nic nastudovat, ale pokud o okolnostech jeho vzniku něco víme, měli bychom to zapomenout, chceme-li je posoudit objektivně. Musíme se oprostít od jakýchkoli vědomostí týkajících se autorova života, jeho záměrů, inspirací, problémů — od všeho, co se týká kontextu vzniku díla, neboť každá taková informace by mohla narušit bezprostřednost, kterou má umělecké dílo na naše smysly působit. „Na to, abychom mohli ocenit umělecké dílo,“ píše Clive Bell, „si s sebou ze života nemusíme přinášet nic, žádné poznatky o jeho idejích a faktech, žádné poznatky o pocitech [...]. K tomu, abychom ocenili umělecké dílo, nepotřebujeme nic kromě smyslu pro formu a barvy a třírozměrný prostor.“¹⁹⁰

Jak sám název tohoto filosofického směru napovídá, formalisté věří, že to, co na uměleckém díle hodnotíme, je jeho forma. V případě malby jsou to formální vlastnosti povrchu plátna, tj. konfigurace linií a barevných ploch, textura, vzájemné vztahy všech konstitutivních prvků, které vytvářejí kompozici, harmonizace všeho, z čeho dílo sestává, tedy vlastnosti, které má dílo samo o sobě. Proč o autorovi, jeho názorech, záměrech, problémech a tužbách nemusíme nic vědět? Protože podle formalistů to, co hodnotíme, je výsledný produkt, a ne okolnosti jeho vzniku. Obrazy posuzujeme podle toho, jak vypadají, hudební díla podle toho, jak znějí, k čemuž nepotřebujeme ani znát dějiny malby či hudby, ani vědět, kdo byl autorem posuzovaných děl a jaké byly jeho záměry.

Formalista nemusí mít k zájmu o historii umění negativní přístup. Informace o životě autora, o době, v které žil, o jeho názorech, zájmech, láskách a touhách mohou být nejen samy o sobě zajímavé, ale mohou též zvýšit zájem o jeho dílo, v důsledku čehož se na něj budeme dívat pozorněji, všimnout si více detailů atp. Co se však estetického hodnocení týče, jsou všechny takové poznatky nepodstatné, protože v tomto ohledu mluví umělecká díla sama za sebe. Umělecké dílo oceňujeme na základě „vlastností jeho samého“, a nikoli na základě vztahu díla k čemukoli mimo něj. Vlastnosti, které jsou relevantní pro posouzení uměleckého díla, píše v již citované pasáži další velmi vlivný protagonista estetického formalismu Monroe C. Beardsley, „nesmějí odkazovat k ničemu, co existovalo dříve než dílo samo, ani ke způsobu, jakým bylo vytvořeno, ani k jeho vztahu k dříve existujícím objektům či k psychologickým vztahům“.¹⁹¹

190 Bell, C.: *Art*. London: Catto and Windus, 1949, s. 26.

191 Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, s. 462. Na jiném místě Beardsley píše: „Myslím, že bychom měli souhlasit [...], že žádná kvalita,

Kdo má tedy právo vynášet estetické soudy? Z formalistické teorie vyplývá, že jsou to všichni, kdo, jak už jsme citovali Clivea Bella, mají cit pro formu, barvy a třírozměrný prostor. Pokud správné posouzení díla z hlediska estetického nepředpokládá žádné znalosti, pak není žádný rozdíl mezi odborníkem a laikem. Pojem odbornosti tak v rámci estetického posuzování ztrácí smysl, protože se bude vztahovat pouze na míru kompetence v oblasti teorie a historie jednotlivých druhů umění, ale ne na samotné estetické soudy. Mezi profesionálním kritikem a člověkem, který vnímá umění spíš příležitostně, existují pochopitelně značné rozdíly. Kritik, na rozdíl od laika, umí zařadit dílo do dobového kontextu, umí vysvětlit, čím byl jeho autor ovlivněn či jaký záměr sledoval; tyto jeho znalosti jsou však podle formalistů zcela nepodstatné pro posouzení toho, zda je dílo harmonické, či nesourodé, vitální, či nudné. Estetické souzení a historie umění jsou podle formalismu dvě zcela svébytné, autonomní a oddělené oblasti.

Estetickému formalismu nelze upřít jistou intuitivní přitažlivost. Obrazy skutečně posuzujeme podle toho, co na nich vidíme, a hudební díla podle toho, co v nich slyšíme. Také je pravda, že u uměleckých děl hodnotíme výsledný produkt, a ne historii jeho vzniku. Přesto je formalistická doktrína nepřijatelná. Stačí vzít Beardsleyho kritérium estetické relevance, podle kterého jsou pro estetické hodnocení díla podstatné pouze ty vlastnosti, jež má dílo samo o sobě, tedy ty, jež neodkazují k něčemu vně samotného díla. To ale, jak správně konstatuje Clive Bell, zahrnuje i zobrazivé vlastnosti, které, jak zdůrazňuje, „jsou vždy nepodstatné“. To, co obraz zobrazuje, je tedy zcela irelevantní pro jeho estetické posouzení. Toto tvrzení ale neznamená nic jiného, než že figurativní malby bychom měli hodnotit tak, jako kdyby to byla díla abstraktní. Problém je v tom, že tak figurativní díla nikdo nevnímá. Navíc, i kdyby se někomu nakrásně podařilo vidět Picassovu *Guerniku* jako směsici tvarů, nic neohraničujících kontur a bez zjevného smyslu se prolínajících černých, bílých a šedých ploch, vyvstane otázka, k čemu by to bylo dobré. Tento obraz je ceněn především pro to, co vyjadřuje. Jeho expresivní síla je však podmíněna právě vlastnostmi zobrazivými, bez nichž bychom to, co obraz vyjadřuje, vůbec nemohli vnímat.

Je zřejmé, že s formalistickou teorií estetického hodnocení si nevystačíme. Abychom mohli umělecká díla hodnotit, musíme je interpretovat.

.....
kterou nelze ani za ideálních podmínek [v hudebním provedení] slyšet, k ní nepatří coby k uměleckému dílu.“ Tamtéž, s. 31–32.

A k tomu, abychom je interpretovali správně, musíme o nich něco vědět. Otázku, co konkrétně je třeba vědět pro kompetentní hodnocení estetických kvalit uměleckého díla, zodpoví následující kapitola.

12. Kategorie umění

Obrazy sice posuzujeme podle toho, co na nich vidíme, a sonáty podle toho, co v nich slyšíme, jenže to, co vidíme či slyšíme, často závisí na tom, *jak* se na příslušná díla díváme či *jak* jim nasloucháme. A to, jak se na ně díváme a jak jim nasloucháme, zase často závisí na tom, co o nich víme. Toto je hlavní myšlenka často citovaného eseje Kendalla Waltona *Kategorie umění*,¹⁹² který si klade otázku, „do jaké míry lze otázky kritiky týkající se uměleckých děl oddělit od otázek týkajících se jejich historie“.¹⁹³ Na ni tento významný americký filosof, jemuž jsme se již krátce věnovali v páté kapitole předchozí části, odpovídá, že „některá fakta týkající se původu uměleckého díla hrají v umělecké kritice zcela zásadní roli, že estetické soudy jsou na nich závislé naprosto fundamentálním způsobem“¹⁹⁴. Vzhledem k tomu, že Waltonovy argumenty jsou pro otázku kompetence klíčové, stojí za to se s nimi blíže seznámit.

Připomeňme si nejprve, co jsme si již o Waltonově článku řekli. Autor odkazuje na esej Franka Sibleyho, s kterým souhlasí v tom, že estetické vlastnosti závisejí na vlastnostech mimoestetických. K tomuto závěru však přidává důležitý dovětek:

[...] estetické vlastnosti uměleckého díla nezávisí jen na jeho vlastnostech mimoestetických, ale také na tom, které z jeho mimoestetických vlastností jsou „standardní“, „variabilní“ a které jsou „kontrastandardní“ [...].¹⁹⁵

Walton toto rozlišení charakterizuje následovně: mimoestetické vlastnosti díla jsou standardní, variabilní či kontrastandardní vždy ve vztahu

192 Walton, K.: *Categories of Art*, *Philosophical Review*, roč. LXVIII (1970), s. 334–367; přetištěno in Margolis, J. (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*, třetí (rozšířené) vydání, Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 53–79; česky jako *Kategorie umění* in Zuska, V. (ed.): *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum, 2003, s. 49–76. Všechny citace odkazují k anglickému originálu v Margolisově sborníku, protože jsem se od existujícího českého překladu tu a tam odchýlil.

193 Tamtéž, s. 54.

194 Tamtéž, s. 55.

195 Tamtéž, s. 56.

k nějaké percepčně rozlišitelné kategorii.¹⁹⁶ Mimoestetická vlastnost je (pro dané dílo a danou kategorii) *standardní*, pokud je pro tuto kategorii typická. Bude to taková vlastnost, kvůli níž dané dílo do této kategorie zařazujeme.¹⁹⁷ Mimoestetická vlastnost je *variabilní*, pokud je pro zařazení díla do kategorie, v které je vnímáno, nepodstatná.¹⁹⁸ Mimoestetická vlastnost je *kontrastandardní*, pokud její přítomnost znesnadňuje zařazení díla do příslušné kategorie. Kontrastandardní vlastnost tuto kategorii sice nediskvalifikuje, její výskyt v ní je však velmi netypický a zpravidla také rušivý.¹⁹⁹ Všimněme si, že stejná mimoestetická vlastnost může být v jedné kategorii standardní, v jiné variabilní a v další kontrastandardní a že stejné dílo můžeme vnímat v různých kategoriích. Walton chce ukázat, že to, jaké *estetické vlastnosti* v uměleckém díle vnímáme a k jakým estetickým soudům dospíváme, závisí na tom, jak rozčleníme mimoestetické vlastnosti díla na standardní, kontrastandardní a variabilní, což v posledku závisí na tom, v jaké kategorii dílo vnímáme.

Walton ilustruje svou tezi následujícím myšlenkovým experimentem: Představme si společnost, která nemá kategorii obrazů (obrazy se v ní nemalují), existuje v ní však uznávaná kategorie *guernik* — umělci v této společnosti vytvářejí díla, kterým říkají *guerniky*. Tyto *guerniky*, píše Walton,

196 „Tyto kategorie zahrnují média, žánry, styly, formy apod.“ píše Walton a vysvětluje, že mohou být pojímány široce (například kategorie obrazů vůbec) nebo úzce (například kategorie kubistických zátiší). Tamtéž, s. 56.

197 Tak například pro obecnou kategorii malby budou standardními vlastnostmi plochost, barevnost nebo nehybnost plátna. Pro užší kategorii kubistických zátiší bude navíc standardní také to, že je na obraze namalováno nějaké zátiší, že zobrazené předměty jsou redukovány na základní geometrické tvary a že jsou zobrazeny z více pohledů. (Všechny tyto vlastnosti, které jsou v této kategorii standardní, jsou v obecné kategorii malby variabilní.)

198 V kategorii malby tak bude (krom vlastností zmíněných v předchozí poznámce) variabilní například také to, jaké konkrétní barvy a tvary dílo má, jaké jsou jeho rozměry, co zpodobňuje nebo v jakém uměleckém stylu je provedeno. V užší kategorii kubistických zátiší bude variabilní například to, že zátiší zobrazuje hrozny, klarinet, sklenici a stůl, že kompozice je diagonální, že spektrum barev je omezeno na odstíny šedé, hnědé, modré a zelené, atp.

199 V obecné kategorii malby by byl kontrastandardní například třírozměrný objekt, který by vystupoval z plátna, nebo kdyby se plátno (napojené na nějaký mechanismus) všelijak vlnilo. Pro užší kategorii kubistických zátiší by bylo kontrastandardní, kdyby byl například zmíněný klarinet zobrazen naturalisticky nebo kdyby různé odstíny barev plynule přecházely jeden v druhý.

vypadají jako třírozměrné verze Picassovy *Guerniky* provedené jako basreliéfy různých dimenzí. Všechny sestávají z ploch, které mají barvy a tvary Picassovy *Guerniky*, ale tyto plochy různě vystupují do prostoru jako reliéfní mapy různých terénů. Některé *guerniky* mají plochy zvlněné, jiné je mají ostré a zubaté, další sestávají z plochých povrchů svírajících spolu různé úhly apod. Picassova *Guernica* by v této společnosti nebyla vnímána jako obraz, ale jako naprosto plochá *guernika*. Její plochost je vlastností variabilní a figury na jejím povrchu jsou standardní vzhledem ke kategorii *guernik*. Tato plochost, která je tedy pro nás standardní, by byla pro členy této společnosti (pokud by s ní přišli do styku) variabilní a figury na jejím povrchu, které jsou pro nás variabilní, by pro ně byly standardní. To by vedlo k zásadním rozdílům mezi naší a jejich estetickou reakcí na *Guerniku*. Nám se jeví jako brutální, dynamická, vitální a znepokojující. Jim by však nejspíš připadala strnulá, neživotná nebo klidná a pokojná nebo možná i unylá či nudná, rozhodně však ne brutální, dynamická, vitální a znepokojující.²⁰⁰

Představme si nyní dialog mezi kritikem z naší společnosti a kritikem ze společnosti *guernik*. Když se náš kritik zeptá toho druhého, proč říká, že je Picassova *Guernica* nudná, odpoví mu, že proto, že je plochá. A když se zeptá kritik ze společnosti *guernik* našeho kritika, proč on tvrdí, že *Guernica* je dynamická a znepokojivá, odpoví mu poukazem na zobrazené figury, jejich výrazy, gesta atp. Spor přitom nebude o to, zda je dílo ploché, nebo jaké jsou na něm figury, výrazy či gesta — oba kritici vidí stejné mimoestetické vlastnosti. Rozdíl je v tom, že plochost, která je pro kritika z naší společnosti natolik standardní, že ji vlastně ani nevnímá, a proto pro něj nemá žádný estetický význam, bude pro kritika ze společnosti *guernik* vlastností, která (vzhledem ke své variabilnosti) naopak estetický dopad má — v tomto případě dopad negativní. Jaké estetické vlastnosti tedy Picassova *Guernica* doopravdy má? Je nudná, anebo znepokojující? Který z obou kritiků má pravdu?

Relativista by řekl, že pravdu mají oba a že mezi nimi žádný skutečný spor není, neboť Picassova *Guernica* je nudná coby *guernika*, zároveň je však znepokojující coby obraz. Oba kritici tak mají pravdu vzhledem

200 Tamtéž, s. 62.

ke kategorii, v které Picassovo dílo vnímají. Walton však takové smířčí rozhršení nepřijímá.²⁰¹ Kritik ze společnosti *guernik*, který tvrdí, že *Guernica* není znepokojující, dynamická či brutální, ale naopak nudná, se totiž mýlí, a mýlí se proto, že Picassovo dílo vnímá v *nesprávné* kategorii. Picassova *Guernica* je obraz, nikoli *guernika*. Jakmile ovšem označíme nějakou kategorii za *nesprávnou*, musíme objasnit, jak poznáme, že dané dílo vnímáme v kategorii *správné*. Walton nabízí čtyři podmínky, které mohou sloužit jako praktická vodítka k jejímu určení. Tady jsou: Dílo vnímáme ve *správné* kategorii, (i) pokud má v této kategorii relativně mnoho standardních vlastností a minimum vlastností kontrastandardních; (ii) pokud je v této kategorii esteticky zajímavější a bohatší, než kdybychom jej vnímali v kategorii jiné; (iii) pokud jeho autor chtěl, aby jeho dílo bylo v této kategorii vnímáno²⁰² a (iv) pokud tato kategorie byla v době a ve společnosti, ve které umělec tvořil, známá. Walton dále zdůrazňuje, že nejde jen o to *vědět*, do jaké kategorie má být dílo zařazeno, ale také o to, abychom se jej naučili v této kategorii *vnímat*. To však vyžaduje jistou obeznámenost s rozličnými díly, která do dané kategorie rovněž patří. „Vnímání díla v určité kategorii či ve více kategoriích je dovednost, kterou je třeba získat cvikem, a nezbytnou součástí tohoto procesu obvykle bývá obeznámenost s mnoha díly této kategorie či kategorií.“²⁰³ Správné posouzení díla tudíž předpokládá jistou průpravu.

Nyní by již mělo být zjevné, jak zavádějící je formalistická doktrína, podle níž „k tomu, abychom ocenili umělecké dílo, nepotřebujeme nic kromě smyslu pro formu a barvy a třírozměrný prostor“.²⁰⁴ K tomu, abychom *správně* stanovili kategorii, v níž je třeba posuzované dílo vnímat, musíme něco vědět nejen o díle samém, ale i o kontextu, v kterém vznikalo. Vnímání díla ve *správné* kategorii sice negarantuje *správné* určení

201 Nepřijímá je proto, že by pak žádné, nebo téměř žádné estetické soudy nebyly *nesprávné*.

202 Zde je třeba říci, že Waltonovo zahrnutí autorských záměrů mezi faktory, které jsou zásadní pro posuzování uměleckých děl, se nevztahuje na intence týkající se *estetických* vlastností díla, ale *pouze* na kategorie, v kterých má být vnímáno. „Jsem ochoten připustit,“ píše Walton, „že to, zda umělec chtěl vytvořit dílo koherentní či klidné, nemá zásadně nic společného s tím, zda koherentní či klidné skutečně je. To nás však nesmí svádět k myšlence, že *žádné* záměry nejsou relevantní.“ (Tamtéž, s. 75.)

203 Tamtéž, s. 76.

204 Bell, C.: *Art*, s. 26.

jeho estetických vlastností (jde pouze o nutnou, nikoli o postačující podmínku), selhání v tomto ohledu však může posuzovatele diskvalifikovat.

Vraťme se ještě k formalistům, kteří nejspíš budou i nadále tvrdit, že estetické vlastnosti díla může vnímat i ten, kdo o tomto díle a o umění obecně nic neví. Na to, abychom viděli, že obrazy jelena na pasece či kolouška v zasněženém lese jsou krásné, přeci nepotřebujeme znát, ani kdo byl autorem, ani co zamýšlel. Jak jsem již připustil v předchozí kapitole, formalista může mít pravdu v tom, že každý, kdo projeví o dílo estetický zájem, může mít *nějaký* estetický prožitek, na jehož základě může říci, jakou estetickou vlastnost v daném díle vnímá. To ale, jak jsme viděli, neznamena, že tuto estetickou vlastnost posuzované dílo skutečně má. Člověk ze společnosti *guernik* posuzující *Guerniku* sice určité estetické vlastnosti vnímá (strnulost, unylost, nudnost), nejsou to však estetické vlastnosti, které tento Picassův obraz charakterizují. Lze tedy říci, že každý, kdo kontempluje nějaké umělecké dílo, může sice vnímat nějaké estetické vlastnosti, neposuzuje-li však dílo ve *správné* kategorii, může vnímat estetické vlastnosti zcela jiné (někdy i protichůdné) než ty, které dílo skutečně má.

Zdůvodnění estetického soudu upřednostňujícího romány červené knihovny před Kafkovou *Proměnou* s poukazem na nemožnost proměny obchodního cestujícího v obrovského nemotorného brouka je právě příkladem takového *nesprávného* hodnocení. V kategorii klasické realistické prózy je tento aspekt *Proměny* kontrastandardní, a proto je vnímán jako velmi rušivý, potažmo nesmyslný. Klasický realismus však není *správnou* kategorií pro chápání této povídky. *Proměnu* je třeba chápat v podstatně zúžené kategorii magického realismu, za jehož duchovního otce je právě Franz Kafka považován. V této kategorii však již není proměna Řehoře Samsy v nestvůrný hmyz vlastností kontrastandardní, a tudíž nevhodnou, nýbrž vlastností variabilní, a tudíž zajímavou. To samé platí o estetickém odsudku Modiglianiho portrétů kvůli dlouhým krkům, protáhlým hlavám či slepým očím, které by mohly být diskvalifikujícími rysy v kategorii portrétu akademického (do které nepatří), ne však v kategorii portrétu modernistického (do které patří).

Ohledně podobnosti či odlišnosti umění a vědy, respektive posuzování uměleckých děl a vědeckých teorií, z Waltonovy teorie vyplývá, že zde *zásadní* rozdíl není, neboť bez patřičných znalostí a průpravy nemůže náš soud být brán vážně nejen při posuzování vědy, ale ani při hodnocení umění. V obou případech jde o stejný princip zdravého selského rozumu: pokud chceme něco posuzovat, měli bychom tomu rozumět.

Ve stejném duchu se k otázce kompetence ve svých *Přednáškách a konverzích o estetice* vyjadřuje i Ludwig Wittgenstein:

Je třeba rozlišit mezi lidmi, kteří vědí, o čem mluví, a těmi, o kterých to neplatí. [...] Představme si člověka, který má rád a obdivuje nějaké esteticky kvalitní hudební dílo, ale není schopen si zapamatovat nejjednodušší melodii, nepozná, kdy nastoupí kontrabas, atp. Řekneme o něm, že neví, oč v té skladbě jde. Větou, „Ten člověk je muzikální“ neoznačíme jako muzikálního někoho, kdo řekne „Óóó!“, když hrají nějakou skladbu, stejně tak jako nenazveme muzikálním psa, který při hudbě vrtí ocasem.²⁰⁵

Než přejdu k třetí části tohoto eseje, nebude možná na škodu shrnout to hlavní, k čemu jsem zatím dospěl. V první části nazvané *Proč nelze zdůvodnit estetické soudy* jsem v tom zásadním podpořil tezi Franka Sibleyho, že estetické pojmy nejsou řízeny pravidly, z které vyplývá, že estetické soudy nelze zdůvodnit s odkazem na mimoestetické vlastnosti díla, jež určují jeho estetické kvality. Vysvětlil jsem, že Sibleyho teze je přímým důsledkem pojetí uměleckých děl jako jedinečných, z čehož dále vyplývá, že jedinečné jsou i jejich estetické vlastnosti. Proto pro estetické soudy nemohou platit žádná zobecnění, přičemž zobecnění je nutnou podmínkou zdůvodnění.

Skeptický závěr této teze jsem se pokusil neutralizovat poukazem na to, že i pokud Sibley prokázal, že kategorické estetické soudy typu „toto dílo je harmonické“ nelze zdůvodnit, neznamená to, že se nám nemůže podařit zdůvodnit komparativní estetické soudy typu „toto dílo je lépe zharmonizované než tamto“. Kdyby se nám to totiž podařilo, mohli bychom vybudovat teorii estetického hodnocení založenou na soudech komparativních. Došel jsem nicméně k závěru, že ani komparativní soudy zdůvodnit nelze, neboť takováto srovnání budou nutně neplodná, protože estetické vlastnosti různých děl jsou nesouměřitelné, a to nejen v případě těch uměleckých děl, která si nejsou markantně podobná, ale i těch, která jsou si podobná v maximální míře. Důvodem je opět neredukovatelná jedinečnost uměleckých děl a indexikální charakter jejich estetických vlastností, které jsou v každém svém výskytu tvořeny

205 Wittgenstein, L.: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Beliefs*. Berkeley: University of California Press, 1997, s. 6.

zcela odlišnými mimoestetickými vlastnostmi. První část eseje jsem tak byl nucen zakončit nepříliš slibným závěrem, že estetické soudy prostě zdůvodnit nelze.

Tento závěr však nechceme přijmout, neboť z něj vyplývá, že nelze zdůvodnit ani tak skromná tvrzení, jako že některá díla jsou esteticky lepší než jiná, což se přičí zdravému rozumu. Vzhledem k tomu, že jedinečnost uměleckých děl je neoddiskutovatelná, problém, který jsem musel řešit v druhé části, proto zněl: jak vybudovat teorii estetického hodnocení, která by plně respektovala všechny důsledky jedinečnosti uměleckých děl? Jak ukázat, že přestože jsou argumenty o nemožnosti zobecnění a nesouměřitelnosti estetických vlastností platné, mnohé estetické soudy přesto zdůvodnit lze? Pokusil jsem se předvést, že klíčem k řešení je myšlenka, že při estetickém posuzování uměleckých děl nemá smysl porovnávat jejich estetické vlastnosti s „těmi samými“ estetickými vlastnostmi jiných uměleckých děl (protože jsou nesouměřitelné), lze je však smysluplně porovnávat s jeho vlastními verzemi. Na této myšlence jsem pak postavil teoretický model estetického hodnocení, který odkrývá základní logickou strukturu estetických soudů.

V následujících kapitolách jsem pak zvažoval, do jaké míry jsou principy, na nichž je předkládaná teorie postavena, identifikovatelné v každodenní praxi bytostně spojené s uměním. Ukázal jsem, že samotný proces umělecké tvorby, získávání základních uměleckých kompetencí, praktické studium uměleckých oborů, vyučování základů uměleckého řemesla, jeho tvůrčí rozvíjení, předávání zkušeností a třibení dovedností, to vše jsou aktivity založené na navrhování, srovnávání a hodnocení verzí a výběru mezi nimi. To vše hraje důležitou roli též v umělecké kritice, kde jsem poukázal na existenci asymetrie mezi možnostmi zdůvodnění pozitivních a negativních estetických soudů. Zvláštní pozornost jsem věnoval očekávaným námitkám ze strany přívrženců relativismu a estetického formalismu. V závěrečné kapitole jsem pak použil teorii Kendalla Waltona k zodpovězení otázky, co je třeba znát a jakou přípravu musí člověk mít, aby mohl inteligentně posoudit umělecké dílo z hlediska estetického.

Kdyby hodnota uměleckého díla spočívala výlučně v jeho hodnotě estetické, což převážná většina filosofů považuje zcela samozřejmé, pak bych zde mohl svůj esej uzavřít, neboť (téměř) vše, co jsem chtěl říci o estetických soudech, jsem zde již vyslovil. Tak tomu ovšem není. Existuje totiž ještě další svébytná hodnota, která je uměleckým dílům neméně vlastní než hodnota estetická a která je pro jejich hodnocení

právě tak důležitá (ne-li důležitější). Tuto hodnotu je třeba teoreticky ukotvit, definovat a vysvětlit, jak se projevuje v dějinách umění. Tomu se budu věnovat v následující části.

ČÁST III. **UMĚNÍ A JEHO HODNOTY**

Úvod: Estetismus a hodnotový dualismus

Tato závěrečná část navazuje na již dříve publikovanou studii *Umění a falzum*, jejíž hlavní teze a argumenty zde budu zčásti rekapitulovat. Čtenářům, kteří mou knížku četli, se za tuto částečnou duplicitu omlouvám. Rekapitulace hlavních tezí zmíněné publikace je nicméně nezbytná, neboť tvoří nedílnou součást teorie hodnocení navržené v předchozí části, která by bez ní byla nejen neúplná, ale i zavádějící. Zavádějící v tom smyslu, že teorie, kterou zde teprve dokresluji a v jistém smyslu i překresluji, jednoznačně odmítá nejrozšířenější předpoklad klasické i moderní estetiky, podle něž *hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v jeho hodnotě estetické*. Až dosud jsem se k tomuto předpokladu nemusel vyjadřovat, neboť jsem se v první i v druhé části tohoto eseje zabýval pouze analýzou estetických soudů a estetické hodnoty, a nikoli otázkou, do jaké míry reflektuje estetická hodnota podstatu uměleckého díla a jeho celkovou hodnotu coby umění. Nyní však nadešel čas si tuto otázku položit a zamyslet se nad tím, zda nám analýza či teorie estetické hodnoty — ať již ta, kterou jsem v předchozí části předložil, nebo kterákoli jiná — opravdu postačí k tomu, abychom pochopili, v čem spočívá esence umění a čeho si na uměleckých dílech ceníme.

Předpoklad, podle něž je hodnota uměleckého díla totožná s jeho hodnotou estetickou, byl dosud téměř všemi estetiky brán jako základní axiom vymezující rozsah zkoumání podstaty umění a jeho hodnocení.²⁰⁶ Jakýkoli obsáhlejší přehled literatury týkající se hodnocení umění ukáže, že pokud se většina soudobých filosofů umění na něčem shodne, je

206 Výjimky, které znám, jsou Korsmeyer, C.: On Distinguishing „Aesthetic“ from „Artistic“, *The Journal of Aesthetic Education*, roč. 11, č. 4 (1977), s. 45–57; Kivy, P.: *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press, 1980; Wolterstorff, N.: *Art in Action: Toward a Christian Aesthetics*. Grand Rapids: Eerdmans, 1980; Hermeren, G.: *Aspects of Aesthetics*. Lund: Lund University Press, 1983; Dziemidok, B.: *Aesthetic Experience and Evaluation*. In: Fisher, J. (ed.): *Essays on Aesthetics*. Philadelphia: Temple University Press, 1983, a *Controversy about Aesthetic Nature of Art*, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 28, č. 1 (1988), s. 1–17; Crowther, P.: *Cultural Exclusion, Normativity and the Definition of Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, č. 2 (Spring 2003), s. 121–131.

to právě tento předpoklad. Je v historii klasické estetiky i v soudobé analytické filosofii umění natolik zakořeněný, že si v podstatě získal status apriorního principu, který nelze bez kontradikce zpochybnit. V povědomí filosofů umění je natolik zakořeněný, že pro ně jeho popření nepřipadá z konceptuálně-logických důvodů v úvahu. Jako ilustraci či jako jeden příklad za všechny vybírám (více méně namátkou) citát z článku *Estetické hodnocení uměleckých děl* z pera významného oxfordského filosofa sira Petera Fredericka Strawsona:

Měli bychom mít na paměti, že obecná jména, která věcem dáváme, odkazují k nějakému způsobu hodnocení. A pojmy „umělecké dílo“ a „estetické hodnocení“ jsou spolu logicky spojené takovým způsobem, že bychom si protiřečili, kdybychom mluvili o hodnocení něčeho *coby uměleckého díla*, ale ne z hlediska estetického.²⁰⁷

Se Strawsonem lze souhlasit v tom, že předpoklad identifikující hodnotu uměleckého díla s jeho hodnotou estetickou vypadá na první pohled rozumně. Cožpak lze popřít, že si uměleckých děl ceníme právě pro jejich estetické kvality? A není naprosto samozřejmé, že dobrá umělecká díla mají vysokou estetickou hodnotu, zatímco ta špatná mají estetickou hodnotu nízkou (popřípadě zápornou)? Tvrdit opak, tedy že vysoce ceněná díla nemusí být esteticky kvalitní anebo že díla, která jsou esteticky bezchybná, nemusí být dobrým uměním, se naopak zdá být podivné či provokativní, ne-li kacířské, pokud jsme vůbec ochotni připustit, že nejde o protimluv. Přesto jsou to právě tato tvrzení, která zde budu obhajovat, aniž bych však chtěl provokovat. Právě naopak, chci ukázat, že na těchto na první pohled paradoxních tvrzeních není nic extravagantního a že teoretická koncepce, z které vycházejí, je nejen bezrozporná, ale i přirozená. Onen zdánlivý paradox není totiž ničím jiným než důsledkem nekritického přijetí zmíněného předpokladu, že hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v jeho hodnotě estetické. Podíváme-li se totiž na tento předpoklad blíže, jeho samozřejmost se brzy začne vytrácet. A jak si záhy ukážeme, jde nejen o předpoklad

207 Strawson, P. F.: *Aesthetic Appraisal and Works of Art*. In: Strawson, P. F.: *Freedom and Resentment*. London, Methuen, 1975, s. 178–188, citováno z Lamarque, P. — Haugom Olsen, S. (eds.): *Aesthetic and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010, s. 239.

prokazatelně mylný, ale i škodlivý. Dále chci ukázat, že výše uvedená „heretická“ tvrzení jsou zcela v souladu s běžnou praxí umělecké kritiky, kurátorství i sběratelství a shodují se též s perspektivou, z které nahlížíme dějiny umění.

Předpoklad, že hodnota uměleckého díla spočívá v jediné hodnotě — hodnotě estetické, zde budu nazývat předpokladem hodnotového monismu nebo prostě *hodnotovým monismem*, případně *estetismem*. Současně s kritikou tohoto předpokladu navrhuji alternativní přístup založený na myšlence, že umělecká díla mají kromě hodnoty estetické ještě další hodnotu, která k nim patří právě tak bytostně a jejíž pochopení je neméně důležité pro vysvětlení podstaty umění a jeho hodnocení než hodnota estetická. Tuto hodnotu budu nazývat hodnotou umělec-kou a koncepci hodnocení umění, jež rozlišuje mezi hodnotou estetickou a hodnotou uměleckou, budu nazývat *hodnotovým dualismem*. Dále budu chtít ukázat, že dualistická koncepce, kterou zde navrhuji, má podstatně větší explanační potenciál než koncepce monistická a umožňuje jasným a neproblematickým způsobem zodpovědět otázky a řešit problémy, s nimiž si teorie založené na předpokladu hodnotového monismu nevědí rady.

V první kapitole, nazvané **Problém Avignonských slečen**, poukazuji na to, že Picassův první kubistický obraz musí pro zastánce předpokladu, že hodnota uměleckého díla spočívá výlučně v jeho hodnotě estetické, představovat závažný problém. Cituji texty renomovaných kritiků, kteří považují tento obraz za nejvýznamnější dílo dvacátého století, upozorňují však na zdrcující odsudky Picassových přátel, kterým v roce 1907 Mistr svůj čerstvě namalovaný obraz ukázal. Stoupenci esteticismu by mohli argumentovat tím, že nejde o nic, co by nemohli vysvětlit, že v dějinách umění je běžné, že se estetické kvality plně vyjeví až poté, co dílo začne být vnímáno v patřičné kategorii. To však konflikt mezi pozitivními a negativními soudy neřeší. Problém je v tom, že *ti samí* odborníci, kteří nešetří superlativy na adresu „tohoto velkolepého obrazu“, *současně* upozorňují na jeho závažné estetické nedostatky, jako že „samo o sobě nesnese toto dílo přísnější pohled“, že „kresba je zbrklá, barvy nejsou sladěné a kompozice je zcela zmatená“ atd. Že by si odborníci na Picassovu tvorbu tak flagrantně protiřečili? Vysvětluji, že bychom se spíše měli zamyslet nad tím, zda se jejich pozitivní a negativní soudy vztahují ke stejným aspektům díla. Uzavírám, že problém *Avignonských slečen* nám jednoznačně ukazuje, že vedle hodnoty estetické, o které

pojednávají první dvě části této knížky, musíme uznat i existenci další relevantní hodnoty, jež je také bytostně spjatá s uměním a je neméně důležitá než hodnota estetická. Tuto hodnotu nazývám hodnotou uměleckou.

Ve druhé kapitole, nazvané **V čem spočívá umělecká hodnota**, navrhuji definici umělecké hodnoty a poukazuji na to, co z ní vyplývá. Tato hodnota reflektuje význam inovace exemplifikované dílem a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití. Vysvětluji, že to, zda dílo představuje významnou inovaci, nelze vyčíst z díla samotného, neboť jde o vztah mezi posuzovaným dílem a relevantní třídou předchozích prací. Pro celkové posouzení díla kritikovi nestačí bystré oko, vytříbený vkus a znalosti nutné pro zařazení díla do správné kategorie, musí také znát relevantní část historie umění. K posouzení umělecké hodnoty potřebuje rovněž časový odstup, aby mohl zhodnotit, jak se esteticko-umělecký potenciál dané inovace uplatnil. Musí tedy také něco vědět o následném dění ve světě umění. Proto není umělecká hodnota veličinou statickou, kterou bychom mohli jednou a provždy stanovit s konečnou platností; bude vždy závislá na následném dění ve světě umění. Upozorňuji zároveň na to, že posuzování umělecké hodnoty je v každém období záležitostí objektivní, jednak v tom smyslu, že nevyžaduje vkus, ale též proto, že se zakládá na ověřitelných kunsthistorických skutečnostech. Jde v podstatě o sledování vlivů, takže *zdůvodnění* soudu týkajícího se umělecké hodnoty bude spočívat v popisu určitého příběhu, jehož charakter se zásadně neliší od jiných historických příběhů. Kladu si zde také otázku, zda jsou umělecká a estetická hodnota jedinými hodnotami pro posuzování uměleckých děl coby umění, a spolu s kladnou odpovědí vysvětlují, proč pouze tyto dvě hodnoty jsou s uměním bytostně spjaty a čím se od ostatních, příležitostných hodnot (jakými jsou například hodnoty morální, politické, náboženské, kognitivní atp.) liší.

V třetí kapitole, nazvané **Umělecká a estetická hodnota**, vysvětluji, že umělecká hodnota nemusí být určována jen tím, kolik umělců dané dílo přímo ovlivnilo. Dokládá to i mimořádně vysoká umělecká hodnota *Avignonských slečen*, které samy o sobě nejspíš přímo neovlivnily nikoho. Uměleckou hodnotu tohoto konkrétního díla totiž odvodíme od skutečnosti, že jde o první kubistický obraz, ale také od významu kubismu a jeho klíčové role ve vývoji moderního umění. Počítá se i to, že kubismus výrazně ovlivnil nejen jednotlivé umělce, ale i celá umělecká hnutí. Další umocnění umělecké hodnoty kubismu a přes něj zpětně i *Avignonských slečen* spočívá v tom, že se kromě malířství uplatnil také

v sochařství, architektuře, scénografii, odívání, v různých odvětvích designu a dalších druzích užitého umění. Na Manetově *Snídani v trávě* pak ukazují, že *Avignonské slečny* nejsou jediným slavným obrazem, který má vážné estetické nedostatky. Platí to do jisté míry o většině průkopnických děl, která předcházela zrodu nových uměleckých stylů a hnutí. Citáty z Plinia staršího a Giorgia Vasariho pak dokládám, že dualistický přístup k hodnocení umění byl nejspíš běžným předpokladem kritické praxe jak v antickém Římě, tak v renesanční Florencii. To, že drtivá většina filosofů považuje estetickou hodnotu za jedinou relevantní pro oceňování umění, je o to podivnější vzhledem k tomu, že rozlišení mezi estetickými kvalitami díla a významností jeho inovací je pro historiky umění, kurátory, kritiky i sběratele umění v praxi zjevně samozřejmostí.

Ve čtvrté kapitole, nazvané **Námitka**, odpovídám na kritiku Jakuba Stejskala, který mé rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou odmítá. Tvrdí, že nejde o dvě svébytné a na sobě logicky nezávislé hodnoty a že můj „hodnotový dualismus by se dal zredukovat na tvrzení, že estetická hodnota se nám naplno vyjeví až s časovým odstupem“. Souhlasím s touto částí Stejskalovy argumentace, v níž zdůrazňuje, že informace, které nelze vyčíst z díla samého, i časový odstup jsou nutné nejen pro posouzení hodnoty umělecké, ale mnohdy i pro posouzení hodnoty estetické. Spolu s tím vysvětluji, proč z této skutečnosti nevyplývá, že by tyto dvě hodnoty splývaly dohromady anebo že by bylo možné zredukovat jednu z nich na tu druhou. Ukazuji a příklady ilustruji, že (a) důvody pro časový odstup při posuzování estetické hodnoty jsou jiné než ty, kvůli kterým časový odstup potřebujeme při určování hodnoty umělecké, a (b) že jiného typu jsou také relevantní informace a jejich role při posuzování každé z těchto hodnot.

V páté kapitole, nazvané **Zpět k nerozhodnutelnosti**, se vracím k deváté kapitole předchozí části, ve které jsem dospěl k závěru, že nelze zdůvodnit estetické preference mezi (zhruba řečeno) tak dobrými díly, jaká se nacházejí ve stálých sbírkách renomovaných galerií. Za předpokladu, že by hodnota uměleckého díla spočívala výhradně v jeho hodnotě estetické, bychom museli přijmout závěr, že všechna díla v galeriích jsou (coby umění) stejně hodnotná. Kurátoři, sběratelé i lidé z aukčních síní však dobře vědí, že tomu tak není. V každé galerii najdeme díla, která jsou hodnotnější než jiná, a mnohé sbírky se mohou chlubit skvosty, jež jim ostatní galerie závidí. Ukazuji, že rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou umožňuje jednoduché a logické zdůvodnění existujících hodnotových rozdílů i mezi těmi uměleckými díly, kterým z estetického

hlediska není co vytknout. Můžeme tedy vysvětlit a zdůvodnit existující hodnotovou hierarchii i mezi díly v těch nejprestižnějších galeriích, jakož i to, proč jsou některá díla považována za ta nejlepší.

V šesté kapitole, nazvané **O rozmarech módy**, si všímám toho, že v historii hodnocení umění dochází k přehodnocování tvorby některých autorů, případně i celých období či směrů. Upozadění, někdy i zapomenutí umělci se dostávají do popředí, jiní, kdysi slavní a obdivovaní, ustupují do pozadí nebo upadnou v zapomnění. Této skutečnosti si pochopitelně všímají i relativisté, kteří v těchto „rozmarech módy“ spatřují potvrzení svých postojů, neboť pokud může být totéž dílo jednou skvělé, jindy podřadné a potom opět třeba úchvatné, pak takové soudy nemohou být objektivní. Označení takových posunů v hodnocení jako „rozmary módy“ navíc implikuje, že se neřídí žádnými racionálně uchopitelnými principy, a proto nemá smysl je nějak teoreticky vysvětlovat. Na příkladech tvorby El Greca, Williama Turnera a Alexandra Cabanela ukazují, že rozdílná hodnocení jejich tvorby v různých obdobích, která z hlediska estetismu nedávají smysl, jsou teoreticky zdůvodnitelná v rámci teorie rozlišující mezi hodnotou estetickou a hodnotou uměleckou. Upozorňuji, že někdy se může pozapomenutý umělec dostat do popředí zájmu díky tomu, že se důležité aspekty jeho tvorby markantně podobají určujícím aspektům nějakého nového směru či stylu, jehož se pak stane ze zpětného pohledu „předchůdcem“. Takový autor je pak považován za umělce, který předběhl svoji dobu a stal se tím pádem umělecky nanejvýš zajímavým. V tomto smyslu se stal téměř zapomenutý El Greco předchůdcem modernismu, případně expresionismu, a William Turner předchůdcem impresionismu. Posuny v hodnocení uměleckých děl tedy nemusí být považovány za rozmary módy, neboť lze ukázat, že jsou očekávatelným důsledkem vývoje historie umění. Příklad Alexandra Cabanela pak ilustruje skutečnost, že pokud se umělec „treffi“ do dobového vkusu, případný úspěch jeho tvorby nebude mít dlouhého trvání, pokud její součástí nebudou zajímavé inovace. Kladu si zde také otázku, jaká je relativní váha obou hodnot pro celkové hodnocení díla, přičemž je zřejmé, že ideálu maximalizace obou hodnot je dosaženo zřídkakdy. Všímám si toho, že v různých historických obdobích je každá z těchto dvou hodnot chápána odlišně. Upozorňuji, že období akademického umění kladlo důraz na aspekt estetický na úkor umělecké inovace, že modernismus tuto nerovnováhu napravil stejným akcentováním obou hodnot, zatímco pro soudobý svět umění se novost stává absolutní hodnotou a estetický aspekt ustupuje do pozadí. Hájím zde přístup

modernistů, kterým nezáleželo pouze na tom, aby vytvořili něco nového, ale také na dovedení svých inovací k estetické dokonalosti. Vyjadřuji též přesvědčení, že právě díky tomu a díky pluralitě současně existujících uměleckých stylů nevzniklo nikdy jindy v tak krátké době takové množství vynikajících děl.

V sedmé kapitole, kterou jsem nazval **Rozpaky ohledně konceptuálního umění**, vyjadřuji své pochybnosti o přínosu a hodnotách, které tomuto směru přisuzují jeho přívrženci. Rozpaky vyvolává již sám způsob, jakým konceptuální umělci a jejich příznivci (které cituji) své „kousky“ (*pieces*) či „instalace“ (*installations*), jak své výtvořiny nazývají, charakterizují. Nemáme se k nim totiž coby diváci vztahovat jako k materiálním objektům, ale jako k myšlenkám, propozicím či tvrzením. Spolu s tím podle konceptualistů přebírá konceptuální umění roli filosofie. Proto forma či „morfologie“ konceptuálních instalací není důležitá a jejich posuzování z estetického hlediska prozrazuje naprosté nepochopení jejich podstaty, neboť to, oč konceptualistům jde, je jejich kognitivní hodnota. Na příkladu nejspíš neznámější konceptuální instalace *One and Three Chairs* Josepha Kosutha pak vysvětlují, proč jsem k tvrzením o kognitivním přínosu konceptuálního umění skeptický. Mám totiž za to, že konceptuální instalace, tak jako kýč, nejsou skutečným uměním, ale svébytným fenoménem *sui generis*, který tak jako kýč umění pouze doprovází. Přestože bychom těžko našli dva jevy, které se od sebe tak diametrálně liší, z perspektivy hodnotového dualismu lze mezi kýčem a konceptuálním uměním shledat zajímavé paralely. Tak jako se kýč nesnaží o žádné inovace (postrádá hodnotu uměleckou), rezignuje konceptuální umění na hodnotu estetickou; oba si nicméně činí nároky na hodnoty komplementární: kýč na hodnotu estetickou, konceptuální umění na hodnotu uměleckou, potažmo kognitivní. Tyto nároky však nejsou oprávněné, neboť ani kýč, ani konceptuální umění nevytvářejí své vlastní hodnoty, ale parazitují na něčem, na čem nemají podíl. Tak jako kýč vytváří pouze iluzi hodnoty estetické, vytváří konceptuální umění iluzi hodnoty umělecké (kognitivní), přičemž tyto iluze jsou v obou případech do značné míry úspěšné. Zdůrazňuji také, že konceptuální instalace doprovázející umění mohou mít i pozitivní dopad, neboť existují hodnotná umělecká díla, která by bez konceptuálního umění v pozadí nejspíš nevznikla.

Osmá kapitola, nazvaná **Poznámky k problému uměleckého falza**, přináší nejen další pádný argument proti ztotožňování hodnoty uměleckého díla s jeho hodnotou estetickou, ale též ukazuje, jak může být

takové ztotožnění škodlivé. Filosofická debata o problému uměleckého falza byla uvedena prostou otázkou, zda je dokonalý padělek „stejně hodnotný jako umělecké dílo, které je nesporně pravé“. Selský rozum na tuto otázku odpovídá, že originály jsou hodnotnější než falza, přičemž tento rozdíl nemusí být nutně rozdílem estetickým. Intuitivně bychom také řekli, že pokud je kopie od originálu vizuálně nerozlišitelná, bude mít stejné estetické vlastnosti, a tudíž i stejnou estetickou hodnotu. Nelson Goodman, jehož esej *Umění a autentičnost* filosofickou debatu o falzu rozproudil, však tuto otázku (nejspíše bezděky) přeformuloval v otázku, zda může existovat *estetický rozdíl* mezi přesvědčivým padělkem a originálním dílem. Následná debata se pak již odehrávala se zabudovaným předpokladem, že onen rozdíl, pokud existuje, musí být estetický. Tím vzniklo falešné dilema, jehož vyřešení musela padnout za oběť jedna ze dvou tezí zdravého rozumu, které byly nyní postaveny proti sobě: buďto originály *nejsou* hodnotnější než dokonalá falza, anebo se i vizuálně nerozlišitelné obrazy od sebe esteticky liší. Filosofové tak museli jednu z obou tezí zdravého rozumu zdiskreditovat. Buď popřeli tu první a tvrdili, že věrná kopie je stejně hodnotná jako originál (Beardsley, Köstler, Zemach), anebo zavrhl tu druhou a museli pak dokazovat, že existuje estetický rozdíl i mezi vizuálně nerozlišitelnými artefakty (Bell, Goodman, Sagoff, Dutton). Probírám konkrétní „řešení“ zmíněných autorů, abych ukázal, jakou cenu museli zaplatit za nekritické přijetí estetismu, jako kdyby to byl nějaký apriorně daný princip či axiom, který nesmí být zpochybněn. Jedině tak si lze totiž vysvětlit, jak mohli renomovaní filosofové dospět k tak absurdním závěrům, jako že rozdíl mezi originálem a padělkem vycítíme ihned (Clive Bell), že i ten nejnepatrnější rozdíl bude mít zásadní estetický dopad (Nelson Goodman), že originál a jeho věrná kopie nejsou namalovány ve stejném stylu (Mark Sagoff) — anebo z druhé strany, že upřednostňování originálů je projevem snobismu (Arthur Köstler) či fetišismu (Eddy Zemach) či že originalita není relevantní pro posuzování uměleckých děl (Monroe C. Beardsley). V rámci hodnotového dualismu je řešení problému uměleckého falza nasnadě: je-li falzum od originálu vizuálně nerozlišitelné, pak má stejnou estetickou hodnotu, jeho umělecká hodnota je však nulová. A to je důvod, proč falza, kopie či reprodukce nemají nárok na titul umění.

V deváté kapitole, nazvané *Umění a věda*, se zamýšlím nad paralelami mezi dějinami umění a dějinami vědy: zvažuji různé teorie vědeckého pokroku i vývoje umění, přičemž hlavní pozornost věnuji úvahám

dnes již klasického amerického filosofa a historika vědy Thomase Kuhna (1922–1996), jehož kniha *Struktura vědeckých revolucí* znamenala nejen zásadní předěl v uvažování o charakteru vědeckého bádání a jeho vývoje, ale upozornila také na příbuznost některých důležitých aspektů umění a vědy. Sleduji zde dva protichůdné názory na vývoj umění, z nichž jeden zdůrazňuje, že v umění nemá smysl mluvit o pokroku, neboť na rozdíl od vědy pozdější díla nevyvracejí ani nekorigují ta předchozí. Druhý pohled naopak upozorňuje na to, že v umění tak jako ve vědě existuje pokrok, že skutečný umělec musí začít tam, kde jeho předchůdci skončili. Thomas Kuhn vidí střet těchto názorů jako důležitý nevyřešený problém, který stojí v cestě hlubšímu pochopení podobnosti a odlišnosti mezi uměním a vědou. „Co bych rád věděl,“ píše Kuhn, „a co se mi dosud nepodařilo vysvětlit, je to, co si v duchu říká umělec, když obdivuje estetické kvality starých mistrů a zároveň si uvědomuje, že kdyby sám takto tvořil, zpronevěřil by se základním normám svého uměleckého kréda.“ Ukazují, jak rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou a dualistický pohled na historii umění Kuhnův problém přirozeným způsobem řeší. Historie umění má totiž jak aspekt dynamický či progresivní, ve kterém, tak jako ve vědě, hrají stěžejní roli inovace a revoluční zvraty, jež se vážou k hodnotě umělecké, tak i aspekt relativně statický, korespondující s hodnotou estetickou. Z estetického hlediska je to tolerantní historie, v které si umělci konkurují pouze kvalitou estetických vlastností své tvorby. Kupka nevyvrací Slavíčka a Gutfreund neopravuje Brauna. Z estetického hlediska umění, na rozdíl od vědy, *neničí svou minulost*, ale naopak ji *konzervuje*. Z hlediska uměleckého jsou si historie umění a historie vědy podstatně podobnější, neboť dosažené úspěchy v obou těchto oblastech naší kultury jsou chápány jako historicky datované. Z této perspektivy je historie umění (tak jako historie vědy) konkurenčním bojem, ve kterém není tolerováno ani opakování, ani ustrnutí.

Desátou kapitolu tvoří *Závěrečné poznámky*, v nichž se po krátkém shrnutí hlavních tezí třetí části zamýšlím nad jednou z hodnot, které jsem nazval příležitostnými, a sice nad hodnotou tržní, označovanou také jako hodnota ekonomická či peněžní. Tržní hodnota uměleckých děl se od jiných příležitostných hodnot liší tím, že i když ničím nepřispívá ke kvalitě děl coby umění, svým způsobem ji reflektuje, vypovídá o ní. Existuje statistická korelace mezi cenou a kvalitou, přičemž (velmi zhruba) platí, že čím je dílo dražší, tím je lepší. Tržní hodnotě uměleckých děl nebyla dosud, až na výjimky, věnována ze strany filosofů náležitá

pozornost. Jednou z těchto výjimek je esej Marka Sagoffa *O estetické a ekonomické hodnotě umění*, v kterém autor dokumentuje „železné pravidlo rostoucích cen“, podle něhož ceny uměleckých děl, na rozdíl od cen jiných komodit, vždy jen stoupají a nikdy neklesají. Pozastavuje se nad astronomickými cenami, které jsou lidé ochotni platit za známá umělecká díla, a ptá se, co je k tomu vede. Sagoff nerozlišuje mezi uměleckou a estetickou hodnotou a neklade si otázku, proč jsou některá díla o tolik dražší než jiná; já si zde však tuto otázku položím. Zajímá mne totiž, zda tržní hodnota uměleckých děl reflektuje spíše hodnotu estetickou, anebo hodnotu uměleckou. Uvádím proto příklady uměleckých děl, jejichž ceny se pohybují v řádu desítek tisíců, a děl, která se draží za desítky milionů, a ptám se, zda je rozumné předpokládat, že dílo, které stojí tisíckrát víc, bude také tisíckrát krásnější, sjednocenější, harmoničtější atp. Připustíme-li vůbec, že taková otázka dává smysl, odpověď bude jednoznačně negativní. Uměleckým dílům, která se prodávají za desítky tisíc (tak jako dílům, jež stojí desítky milionů), není zpravidla z estetického hlediska co vytknout. Obrovský rozdíl v jejich ceně nebude tedy vypovídat o dramatickém rozdílu v hodnotě estetické, ale o rozdílu v hodnotě umělecké. Je totiž docela rozumné tvrdit, že díla, která se prodávají za desítky milionů, jsou pro svět umění tisíckrát důležitější, a tedy i hodnotnější než ta, jež lze koupit za desítky tisíc. Zde je ovšem namísto otázky, zda estetická hodnota, které se všichni tak svědomitě věnují, není, co se výtvarného umění týče, disproporčně nadhodnocená, zatímco umělecká hodnota, kterou filosofové umění většinou nevnímají anebo její existenci explicitně či implicitně popírají, není vlastně právě tím, o co v umění a jeho historii převážně jde.

1. Problém Avignonských slečen



Pablo Picasso: *Avignonské slečny* (1906–1907). Muzeum moderního umění, New York

Jako příklad, na kterém lze ukázat, že estetická hodnota nemůže být jedinou hodnotou uměleckých děl, nám poslouží slavný Picassův obraz *Les demoiselles d'Avignon*. Toto monumentální dílo (244 × 234 cm), které dnes visí v newyorském Muzeu moderního umění, je podle mínění odborníků jednou z nejvýznamnějších maleb minulého století. Stěží najdeme obrazovou knihu o umění dvacátého století, v níž by tento obraz nebyl reprodukován. O tomto plátnu byl napsán bezpočet dizertací i odborných studií a studenti dějin moderního

umění tráví jeho analýzou celé hodiny. Historikové umění by se bezpochyby shodli na tom, že opomenout důležitost *Avignonských slečen* pro dějiny moderního malířství je takřka nemyslitelné. John Golding, jeden z nejvýznamnějších odborníků na kubismus a na Picassovu tvorbu, například píše:

Avignonské slečny jsou dílem, které se stalo pilířem umění dvacátého století [...] je nepochybné, že tato malba znamená nejen zásadní zvrat v Picassově malířské dráze, ale též počátek nové éry historie umění.²⁰⁸

V obdobném duchu čteme i v knize Franka Elgara a Roberta Maillarda, že

Avignonské slečny, tento velkolepý obraz, který již byl tolikrát popisován a interpretován, je zásadně důležitý v tom smyslu, že jde o konkrétní výsledek originální vize.²⁰⁹

Všimněme si také, že status nejdůležitějšího a nejvlivnějšího díla moderní doby si *Avignonské slečny* udržely i sto let po svém vzniku. V článku v časopisu *Newsweek* (z roku 2007) nazvaném *Které dílo je nejdůležitější za posledních 100 let?* argumentuje Petr Plagens, že je to právě tento obraz.²¹⁰

To, že jsou Picassovy *Slečny* všeobecně považovány za jedno z nejdůležitějších děl dvacátého století, můžeme brát jako nekontroverzní fakt, který zde není třeba dále dokládat. Proto nás možná překvapí, že v době svého vzniku *Avignonské slečny* nikoho neoslnily. Sám Picasso s nimi nebyl zcela spokojen a jeho přátelům se nelíbily už vůbec. Fernande Olivierová, Picassova modelka a milénka, v knize svých memoárů píše, že „poté, co zhlédl *Avignonské slečny*, byl Braque naprosto zděšen“,²¹¹ a John Golding píše, že „ti přátelé, kterým Picasso dovolil, aby si obraz prohlédli, cítili velké zklamání“²¹². Sir Roland Penrose popisuje památnou návštěvu Picassova ateliéru takto:

208 Golding, J.: *Cubism*. London: Faber and Faber, 1959, s. 19, 47.

209 Elgar, F. — Maillard, R.: *Picasso*. New York: Praeger, 1956, s. 56.

210 Plagens, P.: Which Is the Most Influential Work of Art of the Last 100 Years?, *Newsweek*, 25. 6. 2007, s. 22.

211 Olivier, F.: *Picasso et ses amis*. Paris: Stock, 1973, s. 120.

212 Golding, J.: *Cubism*, s. 47.

Reakci Picassových přátel lze charakterizovat jako zmatené, nicméně kategorické odmítnutí. Nikdo nebyl schopen pochopit smysl tohoto nového odklonu. Mezi překvapenými hosty, snažícími se pochopit, co se stalo [...], zaslechl Picasso Lea Steina a Matisse, kteří diskutovali. Jediné vysvětlení, jež je mezi výbuchy smíchu napadlo, bylo, že se Picasso pokouší vytvořit čtvrtý rozměr. Ve skutečnosti se však Matisse rozzlobil. Jeho okamžitou reakcí bylo, že obraz představuje skandální pokus o zesměšnění moderny. Přísahal, že najde způsob, jak Picassa „potopit“, aby tohoto nehorázného a podlého kousku litoval. Ani Braque nebyl o mnoho shovívavější.²¹³

Picassovi přátelé nebyli schopni v tomto prapodivném porušení zaběhnutých norem nalézt nic, v čem by viděli nějaký smysl. „Nechápali naprosto nic: jejich jedinou reakcí byl šok, zděšení, lítost, nelibost a nervózní, nevraživý smích,“ píše Patrick O'Brian²¹⁴ a Gertrude Steinová k tomu dodává, že ruský sběratel „Čukin, který tak obdivoval Picassovy obrazy [...], řekl téměř se slzami v očích: Jaká to ztráta pro francouzské umění.“²¹⁵ André Derain zašel ještě dál, když údajně prohlásil, že „jednoho dne najdeme Picassa za tímto obrazem oběšeného“, neboť tento obraz „bude každému připadat šílený a odporný“.²¹⁶ Od Rolanda Penrose se se dále dovídáme, že ani kritikům se obraz nelíbil:

Když se Apollinaire přišel podívat na *Demoiselles d'Avignon*, vzal s sebou kritika Félix Fénéon, který byl znám objevováním mladých talentů. Jediné povzbuzení, které však mohl Picassovi nabídnout, byla rada, aby se nadále věnoval výhradně karikatuře.²¹⁷

Odmítnutí *Avignonských slečen* bylo jednoznačné. Nikdo neměl pro Picassa povzbudivého slova a Picasso tím byl údajně deprimován.

Vyvstává otázka, jak vysvětlit zásadní rozpor mezi dnešním hodnocením popisujícím *Avignonské slečny* v superlativech a jejich tehdejší

213 Penrose, R.: *Picasso: His Life and Work*. New York: Schocken, 1962, s. 126.

214 O'Brian, P.: *Pablo Ruiz Picasso*. London: Collins, 1976, s. 151.

215 Stein, G.: *Picasso*. New York, 1951, s. 18.

216 Citováno z Ganteführer-Trier, A.: *Kubismus*. Köln: Taschen, 2005, s. 78.

217 Penrose, R.: *Picasso: His Life and Work*, s. 126.

kategorickým odmítnutím. Změnil se od roku 1907 natolik vkus? Přehlédli Picassovi přátelé něco, co přehlédnout neměli? V těchto dohadách bude nejspíš více než zrnko pravdy, samy o sobě však podstatu problému nevysvětlují. *Avignonské slečny* totiž nejsou jen dalším příkladem díla, které nebylo ve své době pochopeno a jehož estetické kvality jsme se naučili oceňovat až s jistým časovým odstupem. Picassův případ je jiný než známé příběhy věhlasných malířů, kteří byli za svého života nedoceněni.

Vezměme například Vincenta van Gogha, kterému se za jeho života podařilo prodat jeden jediný obraz, zatímco dnes se jeho plátna draží v aukčních síních za astronomické sumy. Van Gogh, jak se říká, předběhl svou dobu, dobu, ve které jeho umělecká genialita zůstala takřka bez povšimnutí. Dnes se nám zdá nepochopitelné, že krásu jeho energií nabitých pláten mohli tehdy lidé nevidět. Žádná velká záhada to však není. Tento fenomén lze dobře vysvětlit pomocí teorie Jana Mukařovského, který upozorňuje na skutečnost, že naplnění stávajících estetických norem vyvolává libost, zatímco jejich porušování má za následek nelibost.²¹⁸ Zářivé barvy van Goghových pláten, odvážné a snadno sledovatelné tahy štětce, jejich plastičnost a přímočará, někdy až brutální expresivita zásadním způsobem porušovaly uměřenost, uhlazenost a další estetické normy akademismu, které do značné míry utvářely vkus doby, v níž Vincent van Gogh tvořil. Proto se běžnému divákovi musela jeho plátna jevit spíše jako nešikovná, nezvládnutá či nekompetentní než jako geniální inovace, které později zaujmou prominentní místo v dějinách moderního umění.

Van Goghův příběh si můžeme vysvětlit také pomocí teorie Kendalla Waltona: van Goghovým současníkům se jeho obrazy nemohly líbit, neboť je vnímali v nesprávné kategorii (nejspíše v kategorii akademismu), důsledkem čehož měla jeho plátna relativně mnoho vlastností kontrastandardních a relativně málo vlastností standardních, což znamená, že působila rušivě.

Až potud je příběh Picassových *Avignonských slečen* osudu van Goghových pláten podobný. Také tento obraz byl nesrozumitelný, protože „předběhl svou dobu“, také vyvolal nelibost tím, že dramaticky porušil stávající normy. Zde však podobnost mezi oběma případy končí. Dnes, kdy již van Goghovo dílo neporušuje žádné uznávané estetické normy, se jeho krásu vyjevila v plné síle své podmanivosti, takže se jeho výjimečná

218 Mukařovský, J.: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.



Vincent van Gogh: *Pole s cypřiši* (1889). Národní galerie, Londýn

estetická hodnota stala zjevnou. Platí však to samé o *Avignonských slečnách*? Vyjevila se jejich krásu ve své plné síle, jakmile začaly být vnímány ve správné kategorii, tedy v kategorii kubismu? Znalci Picassova díla upozorňují, že tomu tak není. Ti samí kritikové, jejichž kladné hodnocení *Avignonských slečen* jsem citoval výše a kteří již toto dílo rozhodně vnímali v kategorii kubismu, jako by v jistém smyslu dávali za pravdu Picassovým přátelům. Nejenže neopěvují estetické kvality tohoto prvního kubistického obrazu, poukazují naopak na jeho závažné estetické nedostatky. Frank Elgar a Robert Maillard například píší:

Samo o sobě nesnese toto dílo přísnější pohled: kresba je zbrklá, barvy nejsou sladěné a kompozice je zcela zmatená. Postavy se vyznačují přehnanou gestikulací a je zde patrná přílišná snaha o efekt.²¹⁹

219 Elgar F. — Maillard, R.: *Picasso*, s. 56–57.

Obdobně se vyjadřuje také John Golding:

Není těžké pochopit, proč tento obraz tak zklamal Picassovy přátele. Z mnoha hledisek je malba neuspokojivá [...]. Za prvé je zde zřejmá stylová nesourodost. I letmý pohled stačí na to, abychom viděli, že Picasso během tvorby několikrát změnil koncepci.²²⁰

Toto jsou velmi tvrdá slova. Výtky kritiků, kteří patří mezi největší znalce Picassovy tvorby, však žádným způsobem nevybočují z konsenzu. Podobně hodnotí *Avignonské slečny* i sir Herbert Read, který ve své *Stručné historii moderního umění* píše:

Tento obraz je ve skutečnosti stylisticky nejednotný a Picasso sám jej nikdy nepovažoval za „hotový“.²²¹

Ve stejném duchu se vyjadřuje i Peter Plagens, který si ve zmíněném článku v týdeníku *Newsweek* neodpustil poznámku, že se jedná o „nemilosrdnou směsici stylů“ (*merciless mishmash of styles*) a že „pouze dvě z pěti hlav jsou namalovány ve stejném stylu jako těla, ke kterým patří“.²²²

Zásadní otázka tudíž zní: Jak lze sloučit *tato* rozporná hodnocení? Jak vysvětlit protichůdné postoje *těch samých* odborníků, kteří současně vedle chvály a obdivu to samé dílo podrobují zdrcující kritice? Že by si tito úctyhodní pánové tak flagrantně protiřekli? Že by byla jejich pojednání takto nekoherentní? To by byl závěr unáhlený.

Zamysleme se nejprve nad tím, zda se obdiv citovaných kritiků vztahuje ke stejným aspektům díla jako jejich nelichotivé odsudky. Všimněme si, že když zmínění odborníci Picassovo dílo chválí, mluví o jeho originalitě, o jeho velkém významu pro historii modernismu, o tom, že představuje „zásadní obrat“ a „začátek nové fáze v dějinách umění“. Mají tím na mysli, že toto dílo mělo rozhodující vliv na další vývoj moderního umění, že jde o radikálně nový způsob zobrazení, o nové řešení vizuálních problémů, o jiné pojetí prostoru atp. Pozitivní část kritiky se

220 Golding, J.: *Cubism*, s. 48.

221 Read, H.: *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson, 1959, s. 68.

222 Plagens, P.: Which is the Most Influential Work of Art of the Last 100 Years?, s. 22.

zde nevztahuje k estetickým vlastnostem *Avignonských slečen* (k míře jejich sjednocenosti, komplexity, intenzity či k rysům, které pod tyto obecné kánony kritiky spadají), týká se toho, co tento obraz znamenal pro následnou historii umění. Vztahují se zde k významu Picassova díla v kontextu dějin moderního umění. Když na druhé straně titíž odborníci dílo kritizují, týká se jejich kritika neucelenosti celkové koncepce, zmatenosti kompozice, nesladěnosti barev, přehnané gestikulace postav, stylistických nesourodností, tedy estetických vlastností díla, které spadají pod obecné kánony kritiky. Zatímco první typ posouzení předpokládá znalost dalších konkrétních uměleckých děl v jejich umělecko-historickém kontextu, druhý typ soudů se vztahuje k vnímání vizuálních vlastností díla samotného.²²³ Oba druhy soudů se vztahují k hodnotě Picassova obrazu coby uměleckého díla, každý z nich však k hodnotě jiné.

Ten druh soudu, který se vztahuje k estetickým aspektům posuzovaného díla, budu v souladu s tradicí a s běžným územ označovat jako soud estetický a hodnotu, k níž tento soud odkazuje, jako hodnotu estetickou. Je to ten druh aspektů, soudů a hodnot, kterému jsem se věnoval v první a druhé části této knihy. Je zde však ještě další druh soudů, jenž se vztahuje k jiným aspektům uměleckých děl a k jinému druhu jejich hodnoty. To, je-li dílo originální, zda vybočuje z norem tradice, nebo předznamenává „začátek nové éry“ atp., představuje také velmi důležité aspekty pro jeho posouzení coby uměleckého díla. Tyto aspekty však mají jiný charakter než ty, o které se opírá estetický soud. Originalita díla, jeho netradičnost či případný význam pro vznik nového uměleckého směru nemusí mít nic společného s jeho estetickými kvalitami. Zde dávám za pravdu Monroeovi C. Beardsleymu v tom, že originalita není estetickou vlastností díla, že není relevantní pro jeho *estetické* posouzení. Beardsleyho postřeh, že „dílo může být originální a dobré, ale též originální a špatné“, je dle mého názoru správný.²²⁴ Beardsleyho omyl, který je ovšem naprosto zásadní, spočívá v jeho tvrzení, že originalita je zcela irelevantní pro posuzování hodnoty uměleckých děl jako takových. Když Beardsley píše, že „je jasné, že originalita nemá nic společného s hodnotou“ uměleckého díla,²²⁵ nemůže se více mýlit. Jeho

223 Tím nechci říci, že ke správnému posouzení díla z hlediska estetického nepotřebujeme znát určitá fakta týkající se okolností jeho vzniku, jak jsme v předchozím textu viděli u Kendalla Waltona.

224 Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, s. 460.

225 Tamtéž.

omyl je ovšem pochopitelný, neboť logicky vyplývá z obecně přijímaného předpokladu, že hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v jeho hodnotě estetické.

Hodnota estetická a hodnota umělecká se mohou navzájem ovlivňovat, jde nicméně o dva různé typy hodnot: pro tu či onu hodnotu jsou relevantní jiné druhy vlastností, jež jsou určovány různými parametry. Zda je kompozice vyvážená, barvy sladěné, kontrasty přiměřené, přehnané, či nevýrazné, zda je gradace úměrná tématu, má-li dílo správnou dynamičnost, vyjadřuje-li napětí — to jsou aspekty relevantní pro určení hodnoty estetické. Čím bylo dílo inspirováno a čím je inspirující, do jaké míry je originální, či naopak epigonské, zda předznamenává nový umělecký směr, nebo jen pohodlně kráčí po cestě vydlážděné jinými, jak byly jeho inovace využity a rozvinuty v následných dílech jiných umělců, jsou aspekty relevantní pro posouzení *jiného* druhu hodnoty. Tyto aspekty budu nazývat aspekty uměleckými, druh hodnotících soudů, které se k nim vztahují, soudy uměleckými a hodnotu, ke které odkazují, hodnotou uměleckou.²²⁶

To, co John Golding, Frank Elgar, Robert Maillard, Roland Penrose, Herbert Read a Peter Plagens píší o Picassově prvním kubistickém obraze, je tedy jasně zcela bezrozporné. Jejich obdiv a chvála se vztahují k umělecké hodnotě Picassova obrazu, zatímco jejich kritické výtky se týkají jeho hodnoty estetické.

Citované soudy renomovaných odborníků jsou nejen naprosto koherentní, ale mají i jednoduchou a srozumitelnou logickou formu. Zmínění kritikové se prostě shodují v tom, že i přes své estetické nedostatky měly *Avignonské slečny* zcela zásadní význam pro vývoj moderního umění. Výstižně to vyjádřili Elgar a Maillard, když napsali, že „tento slavný obraz byl důležitý spíše kvůli tomu, co v něm bylo předznamenáno, než

226 Termín „umělecká hodnota“ byl v odborné literatuře použit již mnohokrát, a to i v protikladu k hodnotě estetické (srov. Ingarden, R.: *The Aesthetic and the Artistic Value*. In: Osborne, H. (ed.): *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1965; Dickie, G.: *Evaluating Art*). Avšak pokud vím, nebyl použit v tomtéž významu, v jakém je (v následující kapitole) definován a užíván zde. Ve zcela jiném významu je také vedena nedávná debata o umělecké a estetické hodnotě, kterou v roce 2011 vyvolal Dominic Lopes (Lopes, D. M.: *The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value*, *Philosophical Quarterly*, roč. 61, č. 244 (2011), s. 518–536; Hanson, L.: *The Reality of (non-Aesthetic) Artistic Value*, *Philosophical Quarterly*, roč. 63, č. 252 (2013). Rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou se u několika autorů objevuje i v české estetice. Opět je však užíváno ve zcela jiném významu, než jak je pojímáno zde.

kvůli tomu, čeho v něm bylo dosaženo“.²²⁷ Jinými slovy, zatímco estetická hodnota *Avignonských slečen* nedosahuje obvyklých Picassových standardů, jejich umělecká hodnota je srovnatelná jen s málokterým výtvarným dílem.

227 Elgar, F. — Maillard, R.: *Picasso*, s. 58.

2. V čem spočívá umělecká hodnota

V čem tedy umělecká hodnota spočívá? Na základě předchozích úvah navrhuji následující neformální definici:

Umělecká hodnota reflektuje

- 1) význam inovace exemplifikované dílem pro svět umění, a
- 2) potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití či rozvinutí.

Tuto definici nejprve objasním a pak vysvětlím, co z ní vyplývá.

Čtenáře nejspíš napadne otázka, proč takto složitá formulace. Proč uměleckou hodnotu jednoduše neztotožnit s originalitou? Odpověď zní, že originalita sama o sobě nestačí. Kdybych vzal plátno a pocákal jej námátkou vybranými barvami, vzniklé skvrny pak všelijak rozmazal a na takto pomalovaný povrch přilepil okurku, vzniklo by zcela jedinečné dílo, jaké přede mnou ještě nikdo nevytvořil. Přesto by tento originální výtvar žádnou uměleckou hodnotu neměl.²²⁸ Výsledný obraz by sice určitou inovaci exemplifikoval (znojemská okurka na plátně — to tu ještě nebylo!), tato inovace by však pro dnešní svět umění neměla žádný význam. Mohla by sice mít nezanedbatelný význam osobní: obraz by mohl představovat důležitý mezník v mém životě; mohl by být začátkem mé nové dráhy coby umělce. To však evidentně nestačí. K tomu, aby měl obraz signifikantní míru umělecké hodnoty, by musel být jako důležitá inovace chápán světem umění. Významné inovace by měly nějakým způsobem předkládat či alespoň naznačovat řešení aktuálních vizuálních a uměleckých problémů, ukazovat nové možnosti, které z estetického hlediska stojí za prozkoumání.

Tím se dostáváme k druhé části definice a k otázce, co to znamená, že daná inovace má potenciál pro další *esteticko-umělecké* využití. Proč nestačí říci, že má potenciál pro další estetické využití? Pravda je, že

228 Alfred Lessing rozlišuje stupňovitě mezi pěti významy pojmu „originalita“. Pouze ten pátý se blíží tomu, co označuji za „význam inovace exemplifikované dílem pro svět umění“. Umělecká hodnota se však i od tohoto pojetí originality zásadním způsobem liší, a to hlavně tím, co je řečeno v druhém bodu navržené definice. Lessing, A.: What is Wrong with Forgery, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23 (1964), s. 435–450.

u převážné většiny uměleckých děl bychom si s touto formulací vystačili, neboť ve většině případů se skutečně jedná pouze o rozvinutí estetického potenciálu inovace. Jako příklad nám opět poslouží Picassovy *Avignonské slečny*, jejichž vysoká umělecká hodnota spočívá v tom, že jsou prvním kubistickým dílem. Přes své estetické nedostatky vykazují již Picassovy *Slečny* téměř všechny základní prvky a principy tohoto uměleckého stylu, které následně prokázaly svůj potenciál pro další *estetické* využití tím, že byly esteticky dále rozvedeny, propracovány a přivedeny k dokonalosti v dílech Georgette Braque, Juana Grise, Fernanda Légera, Roberta Delauného, Alberta Gleize, Jeana Metzinger, Lyonela Feiningera, Marcela Duchampa, ale především v dalších obrazech Picassa samého. Tento obraz předznamená vznik nových (kubistických) estetických norem a spolu s nimi i nové kubistické estetiky a specificky kubistické krásy.²²⁹ Význam *Avignonských slečen* však přesahuje vytvoření stylistických a estetických norem kubistické malby. Estetická přesvědčivost následných kubistických děl vedla k dalším zajímavým a důležitým experimentům, které se také ukázaly být neobyčejně plodné. Kubismus jednak pronikl do dalších uměleckých odvětví (sochařství, architektura, design), ale také zásadním způsobem ovlivnil vznik dalších modernistických uměleckých směrů (expresionismus, fauvismus, futurismus), které se již neřídily estetickými normami kubismu, ale vytvořily si normy vlastní. Výraz „potenciál pro další *esteticko-umělecké* využití“ jsem použil proto, abych tím naznačil, že význam některých zvláště důležitých inovací se někdy nevyčerpá vznikem estetických norem jednoho konkrétního uměleckého směru či stylu.

Nyní k otázce, co z navržené definice vyplývá. Z její první části můžeme vyvodit, že uměleckou hodnotu nelze posoudit jen na základě vizuálního zkoumání díla samého, protože ani to nejdůkladnější ohledání díla neodhalí, zda přináší něco nového. Exemplifikovaná inovace totiž není imanentní vlastností posuzovaného díla, ale vztahem mezi posuzovaným dílem a relevantní třídou předcházejících prací. Jinými slovy, abych zjistil, jestli posuzované dílo představuje významnou inovaci,

229 Mám za to, že pojem „krása“ není v souvislosti s kubistickými díly nevhodný. Přijde mi například zcela přirozené říci, že Braqueův obraz *Zátiší s hroznou a klarinetem* je krásný, i když se pochopitelně jedná o jiný (kubistický) druh krásy, než je (expresionisticky) krásný Jawlenského portrét Alexandra Sacharova nebo (renesančně) krásný obraz benátské scenerie Gentilla Belliniho.

musím je porovnat s dalšími díly. K celkovému posouzení díla tudíž nestačí vytríbený vkus, vnímavé oko a informace potřebné k zařazení díla do správné kategorie. Kritik musí dobře znát tu *relevantní* část historie umění, která posuzovanému dílu předcházela. Z druhé části definice dále vyplývá, že posouzení umělecké hodnoty předpokládá časový odstup. Kritik proto musí dále vědět, jakou roli hrálo posuzované dílo v následném vývoji umění. Proto od něj očekáváme, že bude mít též patřičné kunsthistorické vzdělání. Abychom mohli ocenit význam dané inovace, musíme totiž vědět, jak byl její potenciál dále využit a k čemu toto využití ve světě umění vedlo.²³⁰ Na otázku, jak velký časový odstup bychom při posuzování umělecké hodnoty měli mít, tedy nejspíš nemáme lepší odpověď než: čím větší, tím lepší.²³¹

Znamená to tedy, že o umělecké hodnotě díla, které jeho autor vytvořil dnes, nelze nic smysluplného říci, že dílo, od kterého nemáme patřičný časový odstup, nejsme schopni po umělecké stránce vůbec posoudit? Není tomu tak zcela. Nízkou uměleckou hodnotu vyplývající z nedostatku originality lze identifikovat ihned. Kritik, který odhalí umělcovu nepůvodnost, jeho epigonství nebo plagiátorství, je oprávněn na tyto rysy poukázat a zdůvodnit tak svůj negativní soud. Plagiát zůstane plagiátem, ať se v následné historii umění stane cokoli. Problém se týká kladného posouzení umělecké hodnoty. Jde totiž o hodnocení či spíše odhad esteticko-uměleckého potenciálu inovace, který ještě neměl možnost se rozvinout, potenciálu, který ještě neměl šanci se uplatnit, ať již v následné tvorbě autora samého, anebo v dílech jiných umělců. Přesto i zde se citlivému kritikovi nebo sběrateli umění někdy poštěstí vidět, či spíše vytušit, nové možnosti otevírající cesty k dalšímu estetickému využití. Přínos díla pro svět umění mohou intuitivně vycítit ještě předtím, než se jeho vliv skutečně projeví na umělecké scéně. Objevování nových talentů a podporování nadějných umělců bývají často založeny právě na takovémto intuitivním odhadu uměleckého potenciálu inovací exemplifikovaných dílem. I v těchto případech půjde však spíše o to, čemu Angličané říkají *educated guess* (poučený odhad), než o stanovení faktu nebo o fundovaně zdůvodněnou predikci. „Konečný“ verdikt patří historii.

230 Dílo může být velmi originální ve smyslu radikálního odklonu od uznávané tradice a stávajících estetických norem, a přesto zůstat bezvýznamné. Některé inovace prostě nikam nevedou.

231 Srov. Savile, A.: *The Test of Time*. London: Blackwell, 1983.

Slovo „konečný“ jsem dal do uvozovek proto, že míra umělecké hodnoty nemůže být z principu nikdy jednou a provždy určena s konečnou platností. Vždy je možné, že na některé inovace, jež dosud zůstaly bez povšimnutí, někdo v budoucnu tvůrčím způsobem naváže, právě tak jako se může stát, že inovace, která se zprvu uchytí a je nějakou dobu rozvíjena, upadne později v zapomnění, protože se vývoj ve světě umění vydá jiným směrem. Uměleckou hodnotu je proto třeba považovat za veličinu otevřenou a stanovení její míry za revidovatelné.

Umělecká hodnota tedy není statická, ale dynamická, neboť její míra se může měnit v závislosti na vývoji ve světě umění. Spolu s tím — a toto je důležité — je posuzování míry této hodnoty v každém daném časovém období záležitostí objektivní nebo intersubjektivně ověřitelnou, a to jednak v tom smyslu, že zde vkus či estetické preference většinou nehrají roli, ale i v tom, že se odborníci (opírající se o kunsthistorické poznatky) poměrně snadno shodnou na tom, která fakta jsou pro posouzení umělecké hodnoty relevantní. Zůstaneme-li u *Avignonských slečen*, nejspíš bychom se shodli na tom, že relevantní je sledovat vývoj kubismu a směrů, jež kubismus ovlivnil, a ne například vývoj umění inspirovaného impresionismem. Jde v podstatě o *sledování vlivů*, takže *zdůvodnění* soudu týkajícího se umělecké hodnoty posuzovaného díla bude v podstatě spočívat v popisu určitého příběhu, v kterém hraje dané dílo hlavní roli. Charakter takového příběhu a jeho verifikovatelnost či ověřitelnost se při tom zásadním způsobem neliší od jiných historických příběhů. V souvislosti s takovými příběhy si také budou historici umění klást obdobné otázky, jaké si kladou historici v jiných oblastech jejich zájmů. Historik umění zabývající se sledováním vlivů se například bude ptát, do jaké míry byl při koncipování kubistických principů Picasso ovlivněn Cézannem a do jaké míry byl Braque a ostatní kubisté ovlivněni Picassem. Obdobně si badatel církevních dějin nebo historik náboženských hnutí bude klást otázku, do jaké míry byl Jan Hus ovlivněn učením oxfordského teologa Johna Wycliffa a do jaké míry později Husovo učení ovlivnilo Martina Luthera. Příběhy relevantní pro posouzení umělecké hodnoty tak budou mít stejnou či souměřitelnou míru objektivní jako jiné historické příběhy či jiná historická „fakta“. O tom, do jaké míry jsou historická fakta objektivní, se sice mezi historiky i filosofy dějin mohou vést debaty, nicméně již samotná skutečnost, že konstatování, kdo koho jak a čím ovlivnil, jsou, na rozdíl od estetických soudů, nazývána fakty, o něčem vypovídá. Tato fakta jsou totiž, stejně tak jako každá jiná historická fakta, intersubjektivně

ověřitelná.²³² Můžeme tedy říci, že zdůvodnění soudů týkajících se umělecké hodnoty nepředstavuje žádný zvláštní problém, což je z hlediska debaty o otázkách subjektivity či objektivitě hodnocení uměleckých děl velmi důležité. I kdyby totiž nebyly estetické soudy ničím jiným než vyjádřením osobních preferencí (což je názor, který jsem se v předchozí části této knihy snažil zpochybnit), o posuzování celkové hodnoty uměleckých děl by to stejně neplatilo.²³³ Jinými slovy, i kdyby byl aspekt či komponent estetického posouzení díla nakrásně subjektivní, celkové posouzení jeho hodnoty coby uměleckého díla takové není, neboť posouzení aspektu uměleckého, který bývá navíc často mnohem důležitější než aspekt estetický, je záležitostí objektivní.

Zde bych se krátce vrátil k osmé kapitole předchozí části, kde jsem si položil otázku, do jaké míry jsou základní principy, na nichž je postavena moje teorie estetického hodnocení, reflektovány v kritické praxi. Konkrétně šlo o myšlenku, že při posuzování estetické hodnoty uměleckých děl neporovnáváme jejich estetické vlastnosti s estetickými vlastnostmi jiných děl (protože jsou nesouměřitelné), ale s estetickými vlastnostmi jejich vlastních nerealizovaných možností, tedy s jejich verzemi. V rozhovorech s kritiky vyšlo najevo, že myšlenka porovnávání díla s tím, jaké by mohlo být, jim není cizí, všichni však rozhodně odmítli myšlenku, že by posuzované dílo nesrovnávali s jinými díly. Právě naopak: trochu popuzeně říkali, že srovnávání posuzovaného díla s jinými díly je podstatou jejich práce, že si bez toho uměleckou kritiku nedovedou vůbec představit. Poznámku v závěru osmé kapitoly, kde jsem uvedl, že konflikt mé teorie s tím, co říkají kritici, je pouze zdánlivý či dočasný, si můžeme nyní vysvětlit s poukazem na to, že v předchozí části nebyla moje teorie hodnocení uměleckých děl úplná, protože do ní ještě nebyla zabudována teze o umělecké hodnotě, která je neméně

232 Jedním takovým intersubjektivně ověřitelným faktem je například to, že *Avignonské slečny* jsou (pomineme-li přípravné skici) prvním kubistickým obrazem. Právě tak lze standardním způsobem ověřit, že kubismus byl ve své prvotní fázi vývoje záležitostí dvou umělců, Picassa a Braqua, a že ostatní kubisté se k principům tohoto stylu přihlásili až později. U odvážnějších tvrzení, jako například že „kubismus byl snad nejdůležitější a rozhodně nejkomplexnější a nejradikálnější uměleckou revolucí od dob renesance“ (Golding, J.: *Cubism*, s. 15), může být ověřování složitější, ničím se však zásadně nebudou lišit od ověřování obdobně zobecnujících tvrzení z jiných oblastí historie.

233 To pochopitelně neznamená, že v určování či v odhadech umělecké hodnoty nelze chybovat nebo že příslušnou historii vlivů nelze zkreslovat. Takové problémy však provázejí všechny vědní obory.

důležitá než hodnota estetická. Konflikt je nyní odstraněn, neboť z definice umělecké hodnoty vyplývá, že kritik musí posuzované dílo vidět v kontextu historie příslušného uměleckého druhu či žánru, a musí jej tedy porovnávat s řadou dalších děl.

Přijmeme-li tezi, že hodnota uměleckých děl netkví pouze v jejich hodnotě estetické, ale že mají navíc i hodnotu uměleckou, vyvstane otázka, proč pouze tyto dvě hodnoty. Jsou umělecká a estetická hodnota, tak jak zde byly pojaty, jedinými hodnotami, kterými se mohou umělecká díla pyšnit? Krátké zamyšlení nás přivede k závěru, že umělecká díla mohou mít, a velmi často též mají, i další hodnoty. Výtvarné umění sloužilo od Byzance přes gotiku, renesanci i baroko církvi, která byla jeho hlavním patronem a jejíž zakázky se soustřeďovaly především na vizuální zpracování biblických příběhů, zvláště těch novozákonních. Vzhledem k tomu, že umění sloužilo šíření křesťanské víry, lze hovořit o hodnotě náboženské, případně křesťanské. Můžeme zde ovšem také najít hodnotu didaktickou, neboť obrazy, oltáře a fresky „popisující“ Ježíšův život, křížovou cestu a kalvárii sloužily od raného středověku negramotnému lidu jako názorné ilustrace pro zapamatování evangelijních příběhů. V souvislosti s architektonickým a výtvarným pojetím barokních kostelů, jehož cílem bylo obracet duši věřících od života pozemského k Bohu a věčnému životu posmrtnému, k transcendentální či metafyzické podstatě bytí, lze také mluvit o hodnotě duchovní či spirituální. Pokud nás bude zajímat, jak si umělci a díky nim i další lidé v různých dobách a v různých zemích představovali biblický Jeruzalém, pak lze v jeho zobrazeních nalézt i hodnotu informativní či kognitivní. Vezmeme-li pak samotnou Bibli jako dílo literární, nelze si nevšimnout jejich hodnot morálních. Je třeba také zmínit její hodnotu historickou, neboť obrazy z jiných období mohou být zdrojem zajímavých historických poznatků, jako například jak se lidé z různých společenských vrstev v různých dobách a v různých zemích oblékali, co jedli a pili, jak vypadaly přístroje a zbraně, které používali, jak stolovali, jak pekli chleba atp. Umělecká díla mohou mít také hodnotu společenskou: mohou například vybízet ke zrovnoprávnění žen, k rasové či náboženské toleranci, mohou „bojovat“ za práva menšin, zviditelnovat hrůzy válek, vybízet ke spravedlivějšímu uspořádání společnosti nebo k propagaci různých ideologií či politických režimů. A umělecká díla mají také hodnotu peněžní, nazývanou též finanční, ekonomickou či tržní. Kolik takových hodnot mohou umělecká díla mít? Dají se vyjmenovat? Souhlasím zde s Malcolmem Buddem, který píše, že „[umělecké

díloj může mít tolik hodnot, kolik je hledisek, z kterých může být hodnoceno“.²³⁴

Mají však při hodnocení uměleckých děl coby umění tyto další hodnoty stejný charakter a stejnou váhu jako hodnota estetická a hodnota umělecká? Mám za to, že tyto další hodnoty, které bych nazval vedlejšími, kontingentními či příležitostnými, nejsou s uměním bytostně spjaté, a to v tom smyslu, že je umělecká díla sice mít mohou, ale také je mít nemusí. Zatímco estetická a umělecká hodnota jsou *nutnými* podmínkami uměleckosti, o kontingentních hodnotách to evidentně neplatí. Kromě toho, že se tyto příležitostné hodnoty na rozdíl od hodnoty estetické a hodnoty umělecké vyskytují pouze u některých děl, ale u jiných ne, je možné argumentovat (a mnozí filosofové umění tak činí) i tím, že nepatří k těm hodnotám, jež je nutno brát v úvahu, když dílo posuzujeme *coby umění*. Nejsou to ty hodnoty, kvůli kterým si uměleckých děl ceníme *coby umění*.

Je zde ještě jeden zásadní rozdíl. Jak o hodnotě umělecké, tak i o hodnotě estetické lze říci, že zvýšením každé z nich se zvýší i celková hodnota díla coby umění. Jinými slovy, zvýšení míry estetické nebo umělecké hodnoty (případně obou) bude vždy ku prospěchu věci. To však neplatí o příležitostných hodnotách. Zvýšený důraz na ideologickou či propagační hodnotu díla může jít jak na úkor hodnoty estetické, tak i na úkor hodnoty umělecké. Ve Stalinově Sovětském svazu, tak jako v Hitlerově Třetí říši anebo v Československu po Vítězném únoru došlo v důsledku politizace umělecké sféry k nebývalému úpadku umění. Právě tak může vysoká míra hodnoty didaktické, morální, informativní, terapeutické, zábavní atp. uměleckým dílům spíše uškodit než prospět a snaha o maximalizaci emoční hodnoty může vést od seriózního umění ke kýči.

234 Budd, M.: Artistic Value, citováno z Lamarque, P. — Haugom Olsen, S. (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art*, s. 262.

3. Umělecká a estetická hodnota

Mimořádně vysoká umělecká hodnota *Avignonských slečen* se neodvozuje pouze od toho, kolik umělců tento obraz přímo ovlivnil. Kdyby tomu tak bylo, nebyly by na tom Picassovy *Avignonské slečny* nejlíp. Je totiž docela dobře možné, že *samy o sobě*, přímo, neovlivnily vůbec nikoho. Jak již bylo zmíněno, Picassovi přátelé byli tímto obrazem zklamáni a sám Braque, který se brzy stal Picassovým následovníkem a de facto spoluvůrcem kubismu, z něj byl přímo zděšen: označil jej za odporný. *Avignonské slečny* dlouhá léta neopustily Picassův ateliér; poprvé byly vystaveny až v létě 1916 v Salonu d'Antin, a to jen na pouhé dva týdny.²³⁵ Další vystavení se konala až v roce 1937 v New Yorku, tedy 30 let poté, co Picasso obraz namaloval. Tehdy též byly *Avignonské slečny* zakoupeny pro tamní Muzeum moderního umění. Tento obraz se tak stal slavným až dlouho potom, co mohl sám *o sobě* někoho přímo ovlivnit.

Čemu tedy vděčí Picassovy *Slečny* za svou proslulost? Krátká odpověď zní, že za ni vděčí kubismu, jenž více než kterýkoli jiný umělecký směr ovlivnil vývoj moderního umění. Tento obraz je tak jen dalším příkladem otevřenosti umělecké hodnoty a její závislosti na následném vývoji ve světě umění. Z těch umělců, kteří nepatřili ke kubistickému hnutí, byli však zjevně kubismem ovlivněni, lze jmenovat například malíře Ludwiga Kirschnera, Henriho Matisse, Alexeje von Jawlenského nebo Umberta Boccioniho, ze sochařů pak Constantina Brancusiho, Osipa Zadkina, Jacoba Epsteina, Marina Mariniho, Alexandra Archipenka a v neposlední řadě i Otto Gutfreunda. Díla těchto umělců, jež mají vysokou uměleckou hodnotu sama o sobě, tak přispívají k umělecké hodnotě Picassových *Avignonských slečen* a conto toho, že byla kubismem ovlivněna, přestože kromě Matisse žádný z nich tento konkrétní obraz neviděl.

Dalším zhodnocujícím faktorem umělecké hodnoty tohoto obrazu je skutečnost, že kubismus ovlivnil nejen jednotlivé umělce, ale i celá hnutí. Lze bez nadsázky říci, že vliv kubismu je patrný téměř v každém modernistickém stylu, který se vyvinul po první světové válce.

235 Za první světové války byly prestižní pařížské výstavní akce Podzimní salon i Salon nezávislých zavřeny.



Otto Gutfreund: *Hlava* (1916). Národní Galerie, Praha

U německého expresionismu a italského futurismu je to zřejmé, u jiných směrů je tento vliv méně přímočarý, avšak o to zajímavější. Je nutné zmínit také to, že kubismus připravil půdu pro abstraktní malbu. Další umocnění umělecké hodnoty Picassových *Avignonských slečen* spočívá v tom, že esteticko-umělecký potenciál inovací exemplifikovaných tímto dílem přesáhl hranice jednoho uměleckého druhu. Kubismus se uplatnil nejen v malířství, grafice a sochařství, ale i v architektuře, průmyslovém designu, nábytkářství, scénografii, šperkařství, v oděvní tvorbě a dalších užitých uměních. Souhrnně lze říci, že tento umělecký styl odvozující svůj původ od Picassových *Avignonských slečen* ovlivnil vývoj moderního umění více než jakýkoli jiný umělecký směr. Takto to komentuje John Golding:

Je velmi obtížné, ne-li nemožné objektivně zhodnotit roli kubismu v dějinách umění, neboť kubismus je stále živý a jeho

vliv je dodnes všude patrný: zvláště v malířství a v sochařství, ale i v architektuře, v užitém a komerčním umění, i když ne tak přímo a zjevně. Nicméně není pochyb, že i budoucím historikům se bude kubismus jevit jako zásadní zvrát ve vývoji západního umění, jako revoluce, která je ve svých důsledcích srovnatelná s těmi, jež změnily směr evropského umění, a která dala vzniknout řadě děl, jež jsou souměřitelná s mistrovskými díly minulosti.²³⁶

Za zmínku stojí též skutečnost, že vliv kubismu je patrný i v mnoha pozdějších Picassových dílech, která již nepatří ke kubistickému stylu, jako například ve zmíněné *Guernice*, již namaloval třicet let po *Avignonských slečnách* a jež také (tentokrát přímo) ovlivnila řadu významných umělců. John Golding k tomu poznamenává: „Tak, jako je jasné, že *Guernica* není kubistický obraz, je právě tak zřejmé, že by bez kubismu nemohla vzniknout.“²³⁷ I tato monumentální malba je velmi originální, nepředstavuje však počátek nového stylu; její originalita spočívá ve specifické kombinaci prvků a principů, které Picasso vyvinul již ve svých předchozích dílech. Umělecká hodnota *Guerniky* proto nedosahuje umělecké hodnoty *Avignonských slečen*, předčí je však svou hodnotou estetickou.²³⁸ Píše-li Elgar a Maillard o *Avignonských slečnách*, že „tento slavný obraz byl důležitý spíše kvůli tomu, co v něm bylo předznamenáno, než kvůli tomu, čeho v něm bylo dosaženo“,²³⁹ pak o *Guernice* platí, že je důležitá spíše kvůli tomu, čeho v ní bylo dosaženo, než kvůli tomu, co předznamenala.

Avignonské slečny nejsou jediným milníkem v dějinách umění vykazujícím závažné estetické nedostatky. Manetova *Snídaně v trávě* je na tom podobně. Tento obraz není slavný jen proto, že svým námětem způsobil v roce 1863 skandál v Salonu odmítnutých, v knihách o historii moderního umění mají reprodukce tohoto obrazu výsadní postavení, protože je považován za první modernistický obraz. Z estetického hlediska však zdaleka nejde o dílo nejvyšších kvalit. Podobně jako u *Avignonských slečen* i zde odborníci nacházejí závažné estetické nedostatky, jako

236 Golding, J.: *Cubism*, s. 186–187.

237 Tamtéž, s. 186.

238 Pokud vím, žádný kritik nikdy na žádné estetické nedostatky *Guerniky* nepoukázal.

239 Elgar, F. — Maillard, R.: *Picasso*, s. 58.

například to, že postavy jsou nepřirozené a krajina, do níž jsou zasazeny, je špatně namalovaná. James Ackerman k tomu poznamenává:

Manetovi se moc nechtělo malovat venku. Jeho pole a lesy jsou na mnoha místech fádní a nerozhodně namalované a jeho postavy nevypadají, že by někdy opustily ateliér, ani že by v něm pobývaly ve stejnou dobu [...] exaltovaný obsah není odpovídajícím způsobem podpořen formou.²⁴⁰



Édouard Manet: *Snídaně v trávě* (1862). Louvre, Paříž

Bylo by možné uvést další příklady slavných děl, která vykazují estetické nedostatky. Obecně lze říci, že jsou to právě první díla nového stylu či hnutí, jež jsou z estetického hlediska problematičtější než díla pozdější, která již využívají akumulovanou zkušenost předchozích úspěchů i neúspěchů.

240 Ackerman, J.: On Judging Art without Absolutes, *Critical Inquiry*, roč. 5, č. 3 (1979), s. 456–457.

Rád bych poukázal na to, že potřeba rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou a dualistická koncepce hodnocení nepřichází až s modernismem. Sir Ernst Gombrich upozorňuje na to, že již Plinius starší pojímal historii malby a sochařství jako „dějiny vynálezů a výrazné úspěchy v zobrazování přírody připisoval jednotlivým umělcům: malíř Polygnótos byl první, kdo znázornil lidi s otevřenými ústy a se zuby, sochař Pýthagorás byl první, kdo zpodobnil nervy a žíly, malíř Nikiás se zabýval světlem a stínem“.²⁴¹ Podobným způsobem rozlišuje Giorgio Vasari, který mapuje historii umění v renesanční Itálii od třináctého do šestnáctého století, mezi umělci, kteří „razili cestu“, a těmi, kteří zdokonalovali to, s čím přišli jiní. Gombrich cituje pasáž, kde Vasari oceňuje dílo malíře Stefana, nikoli pro jeho estetické kvality, ale (řeceno terminologií tohoto eseje) pro jeho kvality umělecké.

Ačkoli zkratky, které kreslil, mají vzhledem obtížím při zpracování své chyby, je prvním, kdo se těmito obtížemi zabýval, a zaslouhuje si proto mnohem větší slávy než ti, kdo se svým uspořádanějším a upravenějším stylem šli v jeho šlépějích.²⁴²

Ve filosofii umění sice tento dualistický přístup k hodnocení umění nemá téměř žádné stoupence, v kritické, kurátorské i sběratelské praxi je však zcela běžný. To, že estetická hodnota není jediným kritériem pro výběr uměleckých děl, ví dobře každý kurátor. Ví, že pozitivně hodnocené výstavy nepředstavují jen díla vysoké estetické kvality, ale prezentují také vývojové linie, sledují rozličné vlivy, zasazují díla do dobového kontextu atp. Nedostatečné zohlednění faktorů, které jsou relevantní pro uměleckou hodnotu, mívá často za následek, že výstavy, jež se soustřeďují pouze na estetickou kvalitu, bývají považovány za bezkonceptní. Ani sběratele nezajímá pouze, jak dobře je dílo sjednocené, jak dobře jsou barvy sladěné atp.; zajímá ho také, a nejspíš především, v čem spočívá význam daného díla pro svět umění. Totéž platí pro uměleckou kritiku. Dualistický přístup je také zcela běžnou a samozřejmou praxí v oboru historie umění. V kritické recenzi na moji knížku *Umění a falzum* historik Vít Vlnas píše, že se svým dualismem „vlamují do otevřených dveří“, protože „[můj] ‚dualismus‘ se v dějinách umění zcela samozřejmě aplikuje

241 Gombrich, E.: *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985, s. 27.

242 Tamtéž, s. 27.

déle než sto let, minimálně od časů vídeňské školy“.²⁴³ Profesor Vlnas má jistě pravdu, co se historiků umění týče, o filosofech umění to však bohužel neplatí. To je podle mého názoru i trochu zarážející a nešťastné, neboť filosof umění by si měl všimnout toho, jak se k otázkám, které si klade (například, co je relevantní pro posouzení uměleckého díla), stavějí kolegové z jiných oborů, jež se také zabývají uměním.

243 Vlnas, V.: Tomáš Kulka, Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice, *Dějiny a současnost*, č. 2. 2005, s. 47.

4. Námitka

Z definice *umělecké* hodnoty jsem v předchozí kapitole vyvodil dva závěry: zaprvé, že je pro určení této hodnoty nutný časový odstup, a zadruhé, že stanovení její míry závisí na poznacích, které nelze vyčíst z díla samotného. Neplatí ale to samé pro posouzení hodnoty *estetické*? Neukázal nám snad Kendall Walton, že pro správné určení estetických kvalit posuzovaného díla musíme také znát určitá fakta týkající se jejich původu či vzniku? A cožpak jsem nezmínil, že krásu van Goghových pláten jeho současníci (až na několik výjimek) vůbec neviděli?

Těchto faktů si všimá Jakub Stejskal a vyvozuje z nich, že mé konceptuální rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou ve skutečnosti neodkazuje ke dvěma svébytným hodnotám, neboť to, co nazývám hodnotou uměleckou, není vlastně nic jiného než hodnota estetická, která se nám vyjeví až s časovým odstupem.²⁴⁴ V recenzi knížky *Umění a falzum* Stejskal píše:

Nejdříve Kulka [čtenáři] sdělí, že Picassův obraz nemá valné estetické hodnoty, což rozpoznali jeho současníci (protože umělecký dosah díla v tu chvíli netušili) a uznávají i citovani kunsthistorici, čímž se liší od pláten van Goghových, která mají vysokou estetickou hodnotu, již ale nikdo v jeho době nerozpoznal [...] O několik odstavců dále se ale nepochopením van Gogha dokazuje obtížnost, s jakou se dá rozpoznat (či spíše vytušit) hodnotná inovace bez časového odstupu. Jenomže inovace spadá podle Kulky do hodnocení uměleckých a nikoli estetických kvalit a nepochopení van Gogha podle Kulky vyplývalo z nepochopení jeho kvalit estetických. Je tomu tedy tak, že se nám estetická hodnota může odhalit až pomocí vymezení umělecké hodnoty (a otázkou by potom bylo, co děláme s uměním, než se nám umělecká hodnota vyjeví)? Pak bychom obdobně mohli argumentovat v případě *Avignonských slečen* a hodnotový dualismus by se dal zredukovat na tvrzení,

244 Stejskal, J.: Hodnotový dualismus Tomáše Kulky. *Estetika*, roč. XXXXI, č. 1–2, 2005, s. 108–113.

že estetická hodnota se nám naplno vyjeví až s časovým odstupem.²⁴⁵

Stejskal má pravdu v tom, že umělecká hodnota je jistým (nepřímým a velmi specifickým) způsobem závislá na hodnotě estetické. Vyplývá to koneckonců i z její definice, která nepřímo odkazuje k potenciálním pozitivním estetickým hodnotám eventuálních budoucích děl, jež by mohla navazovat na inovace posuzovaného díla.²⁴⁶ Má také pravdu v tom, že externí informace²⁴⁷ a časový odstup jsou nutné nejen pro posouzení umělecké hodnoty, ale mnohdy i pro posouzení hodnoty estetické. To však neznamená, že spolu tyto hodnoty splývají nebo že uměleckou hodnotu lze redukovat na hodnotu estetickou, která se nám vyjeví až s časovou prodlevou. Není tomu tak zvláště z následujících dvou důvodů: (a) Důvody pro časový odstup při posuzování estetické hodnoty jsou jiné než ty, kvůli kterým časový odstup potřebujeme při určování hodnoty umělecké. (b) Jiného typu jsou také relevantní externí informace a jejich role při posuzování každé z těchto dvou hodnot.

Nejprve k bodu (a): Začnu hodnotou estetickou. Je vůbec časový odstup k jejímu posouzení nutný? Mám za to, že v převážné většině případů tomu tak není. Pokud dílo dramaticky neporušuje stávající zobrazovací normy, nevymyká se zavedeným stylistickým kategoriím (což stále platí pro většinu děl), není důvod, proč by jej kompetentní kritik nemohl esteticky posoudit i v době jeho vzniku. Svědčí o tom koneckonců i běžná kritická praxe, neboť ta se zaměřuje převážně na hodnocení děl zcela současných. Kritici jsou placeni za to, že píšou o estetických kvalitách nových knih, filmů, nových básnických sbírek, divadelních her, inscenací či o posledních výstavách současného umělců. Pokud kritik zařadí dílo do správné kategorie (v souladu s principy, které vysvětlil Kendall Walton), nic mu nebrání v tom, aby správně popsal jeho estetické vlastnosti. To ovšem neplatí pro ta díla, která stávající normy porušují natolik, že je již

245 Tamtéž, s. 111. O pár odstavců níže Stejskal pokračuje: „Jsou-li vnější informace o uměleckém díle vlastnostmi uměleckými, uměleckou hodnotu lze chápat jako zohlednění kontextu a můžeme opět skončit u tvrzení, že estetická hodnota se nám naplno vyjevuje až z kontextu, a tedy u monistického stanoviska.“ (s. 112)

246 Nejde tedy o to, že by umělecká hodnota posuzovaného díla závisela na jeho hodnotě estetické, ale že může záviset na estetických hodnotách zcela jiných děl, která tehdy ještě neexistovala.

247 Externími či vnějšími informacemi se zde rozumějí takové poznatky, které nelze vyčíst z díla samého.

nelze zařadit do žádných zavedených uměleckých stylů, žánrů či jiných kategorií. Taková radikálně inovativní díla není možné v době jejich vzniku správně esteticky posoudit, protože kategorie, do nichž patří, se ještě neustanovily. Časový odstup je proto v těchto výjimečných²⁴⁸ případech nutný, aby si kritici mohli dílo zařadit do nových kategorií, které se v jejich myslích teprve vytvářejí.²⁴⁹

Pro určení umělecké hodnoty díla je časový odstup žádoucí vždy.²⁵⁰ Hlavním důvodem je, že neposuzujeme jen to, do jaké míry bylo dané dílo ovlivněno díly předchozími, tedy míru jeho novátorství, ale i do jaké míry ono samo ovlivnilo díla pozdější. Zatímco pro posouzení estetické hodnoty výjimečně inovativních děl potřebujeme časový odstup proto, že jsme si pro ně správné kategorie ještě nevytvořili, pro stanovení umělecké hodnoty je časový odstup důležitý i potom, neboť se její míra může měnit v závislosti na dalším vývoji umění.

Do jaké míry je umělecká hodnota závislá na historii umění, nám možná pomůže ozřejmit následující úvaha kdyby. Představme si, že by byl Picasso kritikou svých přátel ještě víc zdrcen a zanechal by všech dalších pokusů o rozpracování nových principů zobrazení, a jeho *Slečny* by tak zůstaly jediným „kubistickým“ dílem. Nikdo by žádné „kubistické“ principy nerozváděl, kategorie kubismu by nevznikla a dílo samo by nikoho neovlivnilo. Považovali bychom jej dnes za mistrovské dílo? Myslím, že za takových okolností bychom se na tento obraz dívali spíše jako na nějakou hodně podivnou a ne zcela srozumitelnou kuriozitu než jako na jeden z pilířů moderního malířství. Hodnotili bychom jej nejspíš podobně jako Picassovi přátelé v roce 1907.

248 To, že jde o případy výjimečné, neznamená, že jsou to případy marginální — právě naopak. Jedná se o díla, která lze označit za milníky dějin umění, tedy o díla, která zásadním způsobem ovlivnila umělecký vývoj.

249 Sem patří i případ van Gogha. Není to ale tak, jak píše Stejskal, „že se nám estetická hodnota může odhalit až pomocí vymezení umělecké hodnoty“. Umělecká hodnota van Goghových pláten, která je funkcí toho, jaký vliv měla a mít budou na následný vývoj umění, není nikdy jednou a provždy dána. To však nebrání tomu, aby tato plátina mohla být správně esteticky posouzena, neboť vše, co je k tomu třeba, je zařadit van Gogho díla do správné kategorie. To se většinou jeho současníků (z uvedených důvodů) nepovedlo, ale později byl tento problém překonán. Nalezení správné kategorie pro estetické posouzení díla a určení jeho umělecké hodnoty jsou dvě velmi rozdílné věci, což je další důvod, proč je Stejskalův argument problematický.

250 Výjimkou jsou díla, která diskvalifikujeme coby podvrhy falzifikátorů či zjevné plagiáty.

Nyní k bodu (b): Externí informace potřebné pro správné určení estetické hodnoty jsou ty, jež nám umožňují vnímat dílo ve správné kategorii. Konkrétně zde jde o dvě věci:²⁵¹ zaprvé o to, v jaké kategorii zamýšlel autor, aby bylo jeho dílo vnímáno, a zadruhé zda byla tato kategorie v dané době a v dané společnosti již zavedená. Žádné jiné vnější informace (alespoň podle Waltona) ke správnému posouzení estetické hodnoty nepotřebujeme. S uměleckou hodnotou je tomu jinak. Nejde jen o dvě prosté historické informace, ale o bohatě strukturovaný kunsthistorický příběh, mnohdy velmi košatý, týkající se toho, čím bylo (či nebylo) dílo ovlivněno, ale zvláště pak toho, kde všude lze vystopovat jeho vliv. Externí informace potřebné k posouzení estetické a umělecké hodnoty se tedy vztahují ke zcela jiným faktům a ke zcela jiným příběhům.

To vše si můžeme ukázat na případu *Avignonských slečen*. V roce 1907, když byl tento obraz ještě jediným kubistickým dílem, nebylo možné stanovit ani jeho hodnotu estetickou, ani jeho hodnotu uměleckou. Co se estetické hodnoty týče, bylo její určení nemožné proto, že kategorie kubismu ještě neexistovala a nikdo (kromě Picassa) si ji nejspíš ani v hrubých rysech nedovedl představit. Picassovým přátelům se jeho *Slečny* musely jevit, jak řekl André Derain, jako „šílené a odporné“, ale ne proto, že by viděli, že „kresba je zbrklá“, „kompozice zmatená“ a „malba nesourodá“, ale proto, že jim inovace tohoto obrazu nedávaly žádný smysl.²⁵² Negativní kritiky Johna Goldinga, Franka Elgara a Roberta Maillarda poukazující na výše zmíněné nedostatky jsou pozdější fundované odsudky vztahující se k Picassovu obrazu v rámci již zavedené, uznávané a probádané kategorie kubismu. Takto jej ovšem Picassovi přátelé vidět nemohli. Na základě jediného „kubistického“ díla se mohlo těžko někomu podařit extrapolovat kubistické normy, aby v jejich rámci *Avignonské slečny* kvalifikovaně esteticky posoudil. Picasso sice

251 První dvě ze čtyř Waltonových podmínek tu není třeba zmiňovat, neboť neodkazují k „externím“ informacím, které by nebylo možné vyčíst z díla samého.

252 Tehdejší nemožnost estetického posouzení tohoto díla mimochodem vyplývá i z modelu estetického hodnocení navrženého v předchozí části, podle něhož hodnotíme dílo na základě srovnání s jeho verzemi či vlastními nerealizovanými možnostmi. Jestliže totiž dílo porušuje dobové zobrazovací konvence natolik radikálně, že je nemůžeme zařadit do žádné existující stylistické kategorie, pak si sotva můžeme představit jeho alternativy či nerealizované možnosti, s kterými bychom jej porovnali. Tím pádem nemáme žádná kritéria, pomocí nichž bychom mohli určit, zda je takové dílo esteticky zdařilé, či nepovedené.

nějakou představu o rodícím se stylu mít musel,²⁵³ ani on však tehdy nemohl vědět, jak se bude tvarosloví kubismu vyvíjet, jaké budou jeho normy či kde budou jeho hranice. Každopádně musel namalovat ještě několik dalších obrazů stejného typu, aby přesvědčil svého nejbližšího následovatele George Braqua, že má smysl nové formy tohoto způsobu zobrazování dále esteticky rozvíjet. Teprve když se přidali další umělci, bylo možné mluvit o kubismu jakožto svébytné umělecké kategorii či o kubistickém stylu, který určuje své vlastní estetické normy. Teprve tehdy mohlo být toto dílo posouzeno ve správné kategorii, v níž ovšem i pak bylo shledáno esteticky mnohem méně uspokojivé než pozdější Picassovy kubistické obrazy.

Ani jeho hodnotu uměleckou nebylo v roce 1907 možné posoudit. Bylo sice zjevné, že *Avignonské slečny* jsou nanejvýš originálním dílem, ale zda bude právě tato konkrétní originalita pro svět umění přínosná a významná, bylo tehdy otevřenou otázkou. Právě tak mohl stěží někdo vědět, že se tyto inovace ujmu natolik, že z nich vznikne nový svébytný umělecký styl se svými vlastními normami. Nikdo také nemohl tušit, že kubismus bude mít tak zásadní vliv na vývoj dalších uměleckých směrů, které také důležitým způsobem ovlivnily další vývoj umění. Časový odstup byl pochopitelně též nutný k tomu, abychom mohli zohlednit, jak se kubistické normy uplatňovaly mimo hranice malířství, hlavně v sochařství, architektuře a průmyslovém či uměleckém designu.

Z předchozích argumentů a poznámek by mělo být zřejmé, že není pravda, jak píše Stejskal, že umělecká hodnota není ničím jiným než hodnotou estetickou, která se nám vyjeví až s časovým odstupem, ale že jde o zcela jinou, svébytnou hodnotu, jejíž míru zjišťujeme či určujeme jiným způsobem a podle jiných parametrů než míru hodnoty estetické. Obě tyto svébytné hodnoty jsou hodnotami, kvůli kterým si uměleckých děl ceníme, a obě se podílejí na celkové hodnotě posuzovaného objektu *coby uměleckého díla*.²⁵⁴

253 Svědčí o tom přípravné studie pro *Avignonské slečny* i Picassova následná tvorba.

254 Chtěl bych podotknout, že Jakub Stejskal kritizoval mou teorii umělecké hodnoty, tak jak byla prezentována v knížce *Umění a falzum*.

5. Zpět k nerozhodnutelnosti

Rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou mne také přivádí zpět k desáté kapitole předchozí části, ve které jsem se zabýval problémem nerozhodnutelnosti. Dospěl jsem tam k závěru, že osobní preference mezi esteticky mistrně zvládnutými díly nelze objektivně zdůvodnit. Ukázal jsem sice, že z tohoto závěru nevyplývá relativismus, neboť esteticky bezchybně provedená díla tvoří pouhý zlomek umělecké produkce, a proto tvrzení, že některá díla jsou objektivně esteticky lepší než jiná, zůstává platné. I tak by se ale mohlo zdát, že tento závěr hraje do karet relativistům. Mohli by totiž argumentovat, že špatné umění nikoho nezajímá, a že pokud připouštím, že naše preference mezi esteticky dobře zvládnutými díly (zhruba řečeno mezi těmi, která tvoří stálé expozice prestižních galerií) jsou v podstatě subjektivní, pak nenabízím nic, co by mohlo být jakkoli povzbudivé pro ty, kteří se snaží o objektivisticky laděnou teorii hodnocení uměleckých děl.

Naštěstí nemusíme tento závěr přijmout. Argument, který má garantovat jeho pravdivost, je totiž neplatný, přestože na tom, co jsem v desáté kapitole napsal, nemám, co bych změnil. Platil by totiž pouze za předpokladu, že hodnota uměleckých děl by spočívala výhradně v jejich hodnotě estetické. Tak tomu ovšem, jak jsme si již vysvětlili, není. Zde opět vidíme důležitost rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou a na něm založené koncepce hodnotového dualismu. Kdybychom totiž hodnotu uměleckého díla identifikovali s jeho hodnotou estetickou, pak bychom skutečně museli přijmout závěr (tak jak se to mohlo jevit v desáté kapitole), že všechna díla, která jsou z estetického hlediska výtečně zvládnutá, jsou coby umělecká díla stejně hodnotná.

Takový závěr se však příčí všemu, co víme. Opravdu bychom chtěli například tvrdit, že všechny obrazy vystavené ve stálé sbírce pražské Národní galerie, kterým se z estetického hlediska nedá nic vytknout, jsou stejně hodnotné? Kurátoři galerijních sbírek, lidé z aukčních síní i sběratelé umění by s tím určitě nesouhlasili. Všichni víme, že každá významná galerie má svá nejvíce ceněná díla, své „špeky“, které jí ostatní galerie závidějí. V případě Národní galerie v Praze to budou (mezi jinými) například *Zmrtvýchvstání Krista* od Mistra třeboňského oltáře, Dürerova *Růžencová slavnost* nebo Picassův *Autoportrét*.



Mistr třeboňského oltáře: *Zmrtvýchvstání Krista* (1380–1390).
Národní galerie, Praha

Zmrtvýchvstání Krista je obzvláště zajímavý případ. Je to bezpochyby překrásný obraz, jeho estetická hodnota je v kategorii gotické malby výjimečná. Krása tohoto obrazu však není v tomto konkrétním případě výlučně záležitostí estetickou, neboť má svým zvláštním a velmi specifickým způsobem také co do činění s hodnotou uměleckou. Specifický druh krásy obrazů Mistra třeboňského oltáře začal být totiž ve své době vnímán jako styl nebo spíše jako součást stylu. A ne jako součást ledajakého stylu, ale stylu, kterému se začalo říkat *krásný*. Tento jeho krásný styl poznamenal široký proud malířství ve střední Evropě, od

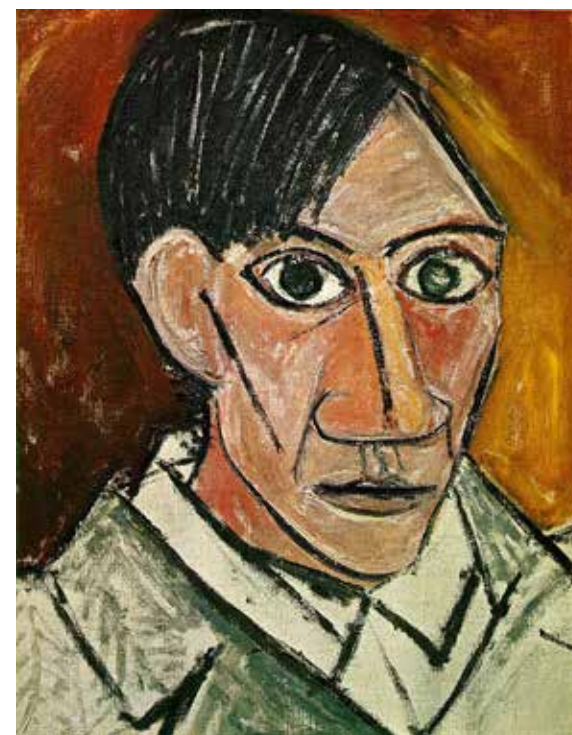


Albrecht Dürer: *Růžencová slavnost* (1505–1507). Národní galerie, Praha

Bavorska, Salcburku, Štýrska, Slezska, Saska, přes Brandenbursko až po Franky, zejména pak Norimberk, a s jistým jeho ohlasem se lze setkat také v Porýní a ve Francii. Kromě nesporné hodnoty estetické má tedy tento obraz také značnou míru hodnoty umělecké.

Obdobně je to s *Růžencovou slavností*. Krom její výjimečné estetické hodnoty má toto Dürerovo mistrovské dílo také vysokou míru hodnoty umělecké. Jde totiž o obraz, který stál u zrodu německé renesance. Dürerova *Růžencová slavnost* je přelomové dílo, které podle mínění odborníků ukazuje, že německé malířství je schopno dosáhnout kvalit italského klasického malířství.

Vysokou mírou umělecké hodnoty se může chlubit také první Picassův kubistický autoportrét, jemuž na rozdíl od *Avignonských slečen* nelze z estetického hlediska nic vytknout. Významná je však i jeho umělecká hodnota, která sice nedosahuje té míry, již mají *Avignonské slečny* (není to první kubistický obraz), jde nicméně také o dílo přelomové, které hrálo pro přijetí kubismu jakožto svébytného modernistického



Pablo Picasso: *Autoportrét* (1907). Národní galerie, Praha

stylu významnou roli. Dalo by se říct, že tento obraz reprezentuje rané období kubismu lépe než obrazy jiné. Z filosofického hlediska příliš nezáleží na tom, zda jsou tyto mé neodborné poznámky tím nejlepším vysvětlením umělecké významnosti zmíněných děl.²⁵⁵ Podstatné je, že nás estetická nerozhodnutelnost mezi dvěma výtečně zvládnutými obrazy nenutí k závěru, že jsou coby umění stejně hodnotné, a že jsme schopni vysvětlit, proč jsou právě zmíněná díla považována za vrcholné umění. Rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou vysvětluje, proč se díla, která mají souměřitelnou hodnotu estetickou, mohou svou významností dramaticky lišit. Vezmeme například virtuózně namalovaná holandská barokní zátiší. Mám na mysli ta s rybami, škeblemi, raky, kraby a dalšími plody moře nebo s různými druhy oroseného ovoce,

255 To je koneckonců v kompetenci kritiků a historiků umění. (Mé poznámky týkající se historie umění se zde zakládají převážně na běžně dostupné literatuře, internetu a mých vlastních úvahách.)

o jejichž vysoké estetické hodnotě nepochybujeme. Je jistě dobré, aby v prestižních galeriích starého umění taková díla nechyběla, těžko však budou patřit k těm nejlepším. Někteří umělci jsou prostě významnější než jiní, tak jako jsou některá esteticky výtečně zvládnutá díla kvalitativně lepší než jiná, přičemž to, v čem tento rozdíl spočívá, nám vysvětluje právě definice umělecké hodnoty.²⁵⁶ Sečteno a podtrženo, z teoretického hlediska se mohou všechna díla souměřitelné estetické hodnoty navzájem lišit svou hodnotou uměleckou, a tudíž i svou celkovou hodnotou umělecko-estetickou.

Rád bych zde připojil ještě poznámku týkající se datování uměleckých děl. Tradiční pojetí hodnoty uměleckého díla coby hodnoty estetické nevysvětluje, proč umělci svá díla datují a proč, pokud tak nečiní, doplní často kurátor expozice datum na popisce obrazu. Proč nás vlastně toto datování zajímá nebo by zajímat mělo? Formalisté, jak jsem již zmínil, výslovně tvrdí, že jakýkoli odkaz k čemukoli týkajícímu se vzniku díla je pro jeho hodnocení zcela nepodstatný. V čem spočívá *raison d'être* datování uměleckých děl a proč by mělo být datum dokončení obrazu důležitou informací pro jeho posouzení, však nevysvětlují ani filosofové, kteří estetický formalismus vehementně odmítají. Důvodem nejspíš bude to, že ani jim není jasné, proč by datum vzniku díla mělo být relevantní pro posouzení jeho kvality. Proč ale tedy tato praxe existuje? Z pohledu duálního pojetí hodnoty uměleckého díla je odpověď opět nasnadě. Divák stojí v galerii před obrazem a zkoumá jeho estetické kvality. Pak přistoupí blíže, aby si přečetl, kdy byl obraz namalován, a znovu se na dílo podívá. Jedině tak totiž může dílo posoudit z hlediska toho, čeho v něm bylo umělecky dosaženo. Datování nám umožňuje zamyslet se nad vlivy, kterým byl umělec vystaven a které se mohou v díle projevat, všimnout si rysů, jež naopak mohly ovlivnit díla pozdější, a vidět tak dílo v celé komplexitě jeho širšího kontextu. Mám za to, že tato praxe je anebo by alespoň měla být neodmyslitelnou součástí celkového hodnocení uměleckých děl.

256 Zjednodušeně řečeno jde o významnost či postavení díla v dějinách umění.

6. O rozmarech módy

Počáteční nepochopení estetického potenciálu Picassových *Avignonských slečen* není v historii umění ničím výjimečným. V souvislosti s Vincentem van Goghem jsme si již vysvětlili, proč se vybočení ze zaběhnutých zobrazovacích konvencí setkává s negativní reakcí. Nejde přitom jen o vzpoury modernistů proti diktátu akademických norem. Umělecké inovace vyvolávaly nelibost nejspíš i v dobách dřívějších, o čemž svědčí též skutečnost, že názvy mnohých uměleckých stylů měly původně hanlivé konotace. Označení „gotický“ vztahující se ke Gótům bylo používáno ve smyslu „barbarský“²⁵⁷ a „barokní“ zprvu znamenalo něco jako pokřivený, nabubřelý či směšný. I názvy „impresionismus“²⁵⁸ a „kubismus“²⁵⁹ byly prvně použity jako hanlivé přívlastky, kterými chtěla konzervativní kritika nové umělecké směry zesměšnit.

O tom, jak obtížné je přijmout nový umělecký styl, svědčí také reakce, které provázely první impresionistické výstavy. Dnes se nám může zdát neuvěřitelné, že tento způsob zobrazení, který se nám v současnosti jeví tak přesvědčivý, realistický a výstižný, byl ve své době zcela nesrozumitelný. Impresionisty dnes obdivujeme mimo jiné za to, jak věrně zachytili jedinečnou atmosféru Paříže, kterou dnes vidíme jejich očima. Georg Schmidt a Robert Schenk například píší: „Přestože barvou nasáklá atmosféra Paříže je starší než město samo, její osobitou krásu nám ukázali až impresionisté.“²⁶⁰ Když však impresionisté představovali svá první díla veřejnosti (na výstavách v letech 1874 a 1876), žádných ovací se nedočkali. Veřejnost byla zmatená a kritici nemohli přijít impresionistům

257 Jako „gótské“ označoval toto umění s opovržením Giorgio Vasari a další italští humanisté coby primitivní a barbarské.

258 Termín „impresionismus“ použil poprvé kritik Louis Leroy (v revui *Charivari*, 25. 4. 1874) v souvislosti s Monetovým obrazem nazvaným *Dojem, vycházející slunce*, který viděl v témže roce na výstavě, jíž se účastnili také Degas, Cézanne, Renoir a Sisley. Leroy těmto umělcům vytýkal, že malují pouze své dojmy (imprese).

259 Název kubismus poprvé užil kritik Louis Vauxelles v roce 1908 v souvislosti s jedním Braquovým obrazem, o kterém prohlásil, že je plný „bizarních krychliček“.

260 Schmidt, G. — Schenk, R. (eds.): *Kunst und Naturform*. Basel: Basilius Presse, 1958, citováno z E. M. Haffner: *The New Reality in Art and Science, Comparative Studies in Society and History*, roč. 11 (1969), s. 389.

na jméno. Za všechny ocitují jednu stať z recenze kritika Alberta Wolfa, který pro deník *Le Figaro* napsal:

Ulice *Le Peletier* má skutečně smůlu. Jako by nestačil požár v Opeře. Další pohromou je právě otevřená výstava — údajně výstava obrazů — v galerii Durand-Ruel [...] Zvrácenost, domýšlivost a šílenství, které tam můžete zhlédnout, jsou vpravdě otřesné. Zkuste však panu Pissarovi vysvětlit, že stromy nejsou fialové a obloha nemá barvu másla, že to, co maluje, nikde neexistuje a žádný inteligentní člověk nemůže takové nesmysly strávit. [...] Můžete pana Degase přivést k rozumu a ozřejmit mu, že v umění jsou věci jako kresba, barva, technika a význam [...] A mohli byste panu Renoirovi objasnit, že ženské tělo není rancem zahrňavajícího masa posetým zelenými a fialovými skvrnami, které ukazují, v jakém stadiu rozkladu se maso nachází.²⁶¹

Albert Wolf nebyl v téže situaci jako Picassovi přátelé, kteří byli konfrontováni s jediným dílem svého druhu. Citovaná pasáž pochází z recenze již druhé impresionistické výstavy. Wolf měl tedy možnost zhlédnout řadu impresionistických obrazů, na jejichž základě si už mohl zformovat pojetí nového uměleckého stylu. Byl však tak šokován tímto radikálním odklonem od zaběhnutých zobrazovacích konvencí, že toho nebyl schopen. Všimněme si také, že Wolf zde nepoukazuje na žádné estetické nedostatky vystavených prací a že je vlastně vůbec nehodnotí z estetického hlediska. Kritizuje je jako nepřijatelná a nesmyslná zobrazení, která se přičií zdravému rozumu. Nebyl proto vůbec schopen vidět, jak by tyto „zvrácenosti, domýšlivosti a šílenství“ mohly mít vůbec nějaký estetický rozměr. Jistěže existovali i lidé (ačkoli to zprvu většinou byli sami impresionisté), kteří již viděli estetický potenciál principů rozložení objektů na fragmentární tahy štětce s paletou čistých prizmatických barev zdůrazňujících zvláštnost dané chvíle a účinek měnícího se světla. Většina návštěvníků však na první impresionistické výstavy reagovala obdobně jako kritik listu *Le Figaro*.

Navzdory prvním negativním reakcím kritiky padly principy impresionistů na úrodnou půdu. Atmosféra panující mezi pařížskými umělci

261 Wolf, A., *Le Figaro*, 3. dubna 1876.

byla v té době značně neklidná. Mnozí cítili, že tradice klasicizujícího akademismu se již vyčerpala a že striktně realistická či naturalistická koncepce malby je ohrožena neustále se zlepšující technikou fotografie. Akademické estetické normy byly pro nastupující generaci umělců nepřitažlivé, zvláště když vzkaz, který posílal fotoobjektiv na adresu malíře, zněl: Cokoli uděláš, já udělám lépe! Tento neklid a ideový kvas byl však do značné míry omezen na tehdejší stoupence počínajícího modernismu, širší veřejnosti nějaký čas trvalo, než se stal jeho estetický potenciál zjevný. Jakmile si však milovníci umění na tento nový způsob zobrazení zvykli, začali přijímat jeho estetické normy a obdivovat specificky impresionistickou krásu těchto kdysi nesrozumitelných obrazů. Koncem devatenáctého století měli již impresionisté své místo v Louvru a dnes se jejich díla v aukčních síních draží lépe než díla starých mistrů. Všimněme si též toho, že jakmile se díky plné realizaci svého estetického potenciálu stal impresionismus uznávaným a obdivovaným uměleckým stylem, díla, která impresionismu předcházela, začala být vnímána ve zcela jiném světle.

Zde bych rád zmínil jednu skutečnost, jež bývá někdy uváděna jako důkaz toho, že hodnota uměleckého díla nemůže být skutečnou, objektivní hodnotou. Mám na mysli to, že v průběhu jedné či dvou generací dochází k přehodnocení kvalit určitých děl vzhledem k dříve přijaté hodnotové hierarchii. Některá díla vystoupí z pozadí do popředí, jiná, dříve obdivovaná díla naopak upadnou v zapomnění. Obrazy, které se kdysi těšily velkému zájmu, se ze stěn muzeí stěhují do depozitářů, zatímco jiná, dříve opomíjená díla se stávají vyhledávaným artiklem galerií. Umělci, kteří byli desítky, někdy i stovky let opomíjeni, se stávají anebo znovu stávají „celebritami“. Zde je několik ilustrací:

Když se v roce 1577 krétský malíř Doménikos Theotokópoulos (1541–1614), známý jako El Greco (Řek), přistěhoval do španělského Toleda, byl již považován za vynikajícího umělce. Působil předtím pět let v Benátkách, kde se učil u Tiziana, daleko více jej však ovlivnil Tintoretto. Dalších sedm let pak ještě pobýval v Římě, kde se uplatnil především jako portrétista. Jeho vrcholná tvorba se však začala plně rozvíjet až ve Španělsku, kde jej proslavily již jeho první monumentální obrazy. A přestože byla některá jeho díla považována za kontroverzní, za svého života neměl tento vrcholný představitel pozdní španělské renesance konkurenci. Nicméně již generaci poté, co v roce 1614 El Greco zemřel,

začal jeho věhlas slábnout, až postupně jeho tvorba upadla téměř v zapomnění. Později, zvláště pak v období klasicismu a francouzského akademismu, byl považován za umělce druhé či třetí kategorie, přičemž markantní zkrslení jeho protáhlých štíhlých postav bylo připisováno údajné vadě zraku. K jistému znovuobjevení El Grecova díla dochází sice už v devatenáctém století, ale plné rehabilitace a obdivu se dočkalo až ve století dvacátém. Dnes je El Greco považován za nejinspirativnějšího renesančního malíře a jeho obrazy jsou chloubou těch nejlepších muzeí. O jeho prestiži svědčí i skutečnost, že mnohá z jeho mistrovských děl byla reprodukována na poštovních známkách vydaných nejen ve Španělsku a Řecku, ale i v desítkách dalších zemí.

Jako druhou ilustraci jsem vybral reakce na dílo Williama Turnera (1775–1851), které se měnily obdobně jako hodnocení El Greca, i když šlo o změny méně dramatické, jež se odehrávaly v kratším časovém rozpětí. Turnerova malířská kariéra byla úspěšná od samého počátku: na Královskou akademii umění byl přijat již jako čtrnáctiletý, o rok později vystavoval na každoroční výstavě Akademie a už v osmnácti letech obdržel od této instituce prestižní cenu za krajinomalbu. Členem Královské akademie umění se stal v roce 1802 a o pět let později byl jmenován profesorem. Jeho umělecké dráze též pomohlo seznámení s Johnem Ruskinem, nejvýznamnějším kritikem umění viktoriánské éry. Ruskin napsal v roce 1843 knihu nazvanou *Moderní malíři*, v které vyzdvihl Turnerův význam jako mistra krajinomalby. Turnerovo dílo sice po jeho smrti vůbec neupadlo v zapomnění, jak píše José Pijoan,²⁶² světoznámým a mezinárodně obdivovaným umělcem se však stal až ve dvacátém století. V roce 1910 bylo olejomalbám a akvarelům z jeho pozůstalosti vyčleněno křídlo v londýnské Tate Gallery a v roce 1987 bylo v téže galerii přistavěno celé nové velké křídlo (Clare Gallery) speciálně pro jeho obrazy.

Vezměme si ještě jeden příklad umělce, který byl za svého života považován za jednoho z největších malířů své doby, ale nedlouho po jeho smrti byla jeho díla přemístěna ze stěn muzeí do depozitářů. Alexandre

262 „Byl to podivný, uzavřený člověk; na sklonku života žil osaměle a zemřel neznámý, v malém domku na břehu Temže [...]“, píše José Pijoan ve svých *Dějinách umění* (Praha: Balios, 2000), díl. 8, s. 84. Ve skutečnosti byl Turner pohřben v katedrále svatého Pavla vedle Joshuy Raynoldse a Thomase Lawrence a v roce 1850, tedy rok před jeho smrtí, mu Královská akademie umění uspořádala velkou soubornou výstavu.

Cabanel (1823–1889) vystudoval École des beaux-arts, kde se stal později vlivným profesorem; měl stovky žáků a následovníků, neboť tam vyučoval až do své smrti. Pravidelně vystavoval v Pařížském salonu, kde se později stal vlivným členem poroty. Významný byl rok 1863, kdy porota odmítla více než dvě třetiny nabízených děl, mezi nimi obrazy Courbeta, Pissarra a Maneta (jeho *Snídani v trávě*), což vyvolalo vlnu protestů a peticí proti úzkoprsým a ultrakonzervativním akademickým kritériím výběru vystavených prací. Přestože byl Napoleon III. sám značně konzervativní, zasadil se o vznik Salonu odmítnutých, aby měla veřejnost možnost sama posoudit přijatá i odmítnutá díla. Nejobdivovanějším dílem oficiálního akademického salonu byl toho roku Cabanelův obraz *Zrození Venuše*, který hned zakoupil právě Napoleon III., po jehož smrti přešel do sbírky Louvru. Cabanelova popularita však dosti záhy pominula, a to natolik, že po první světové válce už jeho jméno znali jen historikové umění. Jistého zviditelnění se mu dostalo v roce 1986, kdy bylo v Paříži otevřeno Musée d'Orsay mapující francouzské umění z období 1848–1914, kde je spolu s realisty, impresionisty, symbolisty a modernisty vystaveno také Cabanelovo *Zrození Venuše*, nejspíše jako příklad akademického eklekticismu, který byl pro francouzské malířství období belle époque tak příznačný.

Příběhy, kdy to samé dílo či ten samý umělec bývají v jednom období obdivováni, později marginalizováni, jen aby se pak na výsluní vrátili s ještě větší aureolou, se v rámci estetismu špatně vysvětlují. Nedávají totiž smysl. Popsané změny v hodnocení pak bývají považovány pouze za jakési rozmary módy, ze kterých bývá navíc odvozováno, že hodnota uměleckého díla nemůže být hodnotou objektivní. Jestliže je však estetická hodnota díla určována jeho estetickými vlastnostmi a ty zase závisejí na jeho vlastnostech mimoestetických, pak není možné, aby se tato hodnota změnila. Je-li tedy v jednom období El Grecoův obraz fascinující, zatímco v jiném je špatně namalovaný, pak tyto estetické soudy nemohou odkazovat k objektivní hodnotě posuzovaného díla. Termín „rozmary módy“ také naznačuje, že tyto změny jsou čistě nahodilé, že nemají racionálně vysvětlitelný základ. Jde o jakési společenské jevy spadající spíše do oblasti zájmu sociologů než filosofů umění, a proto též nemá smysl pro ně hledat nějaká teoretická, interní vysvětlení.²⁶³

263 Tento názor zastává například francouzský sociolog Pierre Bourdieu, který jej zobecňuje na estetiku jako takovou. Srov. Bourdieu, P.: Historický původ čistého estetična. In: Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění?*, s. 325–344.

Hodnotový monismus či estetismus nás tak vede k jistému skepticis-
mu ohledně objektivitě estetických soudů a jim odpovídajících hodnot
uměleckých děl, jakož i k rezignaci na vysvětlení (popřípadě racionální
rekonstrukci²⁶⁴) některých opakujících se jevů, které lze vysledovat
v dějinách umění.

Z perspektivy hodnotového dualismu rozlišujícího mezi uměleckou
a estetickou hodnotou je tomu ovšem jinak. Popisované změny v cel-
kovém hodnocení uměleckých děl mají totiž co do činění hlavně s hod-
notou uměleckou, respektive s potenciálem inovací exemplifikovaných
dílem zmíněných umělců a esteticko-uměleckým naplněním či nena-
plněním tohoto jejich potenciálu v té či oné době. Není sporu o tom,
že jak El Greco, tak William Turner byli neobyčejně originální tvůrci,
že jejich díla představovala významné inovace. El Grecova originalita
spočívala hlavně v tom, že nikdo jiný před ním nevkládá do biblických
či mytologických výjevů tolik dramatu a exprese. I jeho obrazy krajiny
(*Pohled na Toledo*) vyjadřují neklid a znepokojující napětí, jaké předtím
(a snad ani potom) v krajinomalbách nenajdeme. Totéž platí o Turnerovi,
jehož tvorba je sice pevně zakotvena v romantismu, jeho experimento-
vání se světlem a světelnými efekty je však naprosto jedinečné a nemá
v předchozích dějinách umění obdoby. Význam těchto inovací se ovšem
měnil podle toho, jaký umělecký styl a jaké estetické normy byly v tom
či onom období prominentní či dominantní, jinými slovy podle toho, zda
měly tyto inovace dané době co nabídnout. Různost oceňování hodno-
ty uměleckých děl v různých obdobích lze tedy v rámci zde navržené
dualistické koncepce nejen vysvětlit, ale je také možné ukázat, že má
svou logiku.

Všimněme si ještě jednoho obecného principu, který mění posuzování
významně inovativních děl a který se nemusí týkat estetické hodnoty.
Každý nový umělecký styl je ve svých prvopočátcích nesrozumitelný.
Pak se diváci naučí vnímat jeho charakteristické rysy, postupně se
etabluje, stává se srozumitelným, až se stane, coby úspěšný styl, hodno-
tým jako takový. Obecně lze také říci, že jakmile se styl či hnutí etabluje
a získá své obdivovatele, začne se zkoumat jeho historie a začnou se

264 Pojem „racionální rekonstrukce“ zde používám ve smyslu, v jakém jej
v historiografickém kontextu užívá Imré Lakatos v článku *History of Science
and its Rational Reconstruction*. In: Buck, R. C. — Cohen, R. S. (eds.): *In Memory
of Rudolf Carnap. PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of
Science Association*, 1970, s. 91–136.



El Greco: *Pohled na Toledo* (cca 1596–1600). Metropolitan muzeum, New York

hledat jeho předchůdci, kterým je pak věnována zvýšená pozornost. Za
„předchůdce“ však nemusí být označováni jen bezprostředně předcháze-
jící umělci, na jejichž díla protagonisté nového směru přímo navazovali
nebo se jimi inspirovali, ale i předchůdci z dob vzdálenějších či hodně
vzdálených, kteří průkopníky příslušného stylu nijak neovlivnili, ani
je neinspirovali, ani se k nim ve svých formativních obdobích nehlásili.
Stali se předchůdci *ex post facto*, tedy bez příčinného spojení, a to až
poté, co se nový styl úspěšně etabloval. Tito retroaktivně pasování
„předchůdci“ si tedy svůj titul nevysloužili nějakým bezprostředním



El Greco: *Láokoón* (1610–1614). Národní galerie, Washington

spojením s příslušným uměleckým hnutím, ale tím, že v jejich dílech lze nalézt překvapivé, nicméně markantní podobnosti v celkovém pojetí malby s příslušnými uměleckým „ismem“. A jsou to právě tito zpětně vytvoření předchůdci, kteří jsou pak oslavováni jako géniové, již předběhli svou dobu. El Greco i William Turner mezi takovéto předchůdce patří.

Podívejme se nyní znovu na příběhy zmíněných umělců s ohledem na to, co bylo řečeno výše. Proč byl El Greco za svého života považován za vynikajícího umělce a proč později upadl v zapomnění, jen aby byl v devatenáctém století znovuobjeven a stal se pak jedním z nejobdivovanějších starých mistrů období modernismu? To, že byl ve své době považován za vynikajícího umělce, nepotřebuje žádné vysvětlení: El Greco prostě vynikajícím umělcem byl. Proč ale jeho hvězda tak brzy pohašla? Nejspíše proto, že konec El Grecova života se překrývá s nástupem španělské barokní malby, pro kterou záměrná zkraslení, v nichž se El Greco zjevně vyžíval, nemohla být inspirativní. Proto též

neměl El Greco žádné následovatele. Totéž platí pro následné období rokoka a ještě více pro éru klasicismu. Normy akademické malby v podstatě nepřipouštěly nic z toho, co bylo El Grecovi vlastní. Jeho vertikálně prodloužené figury a pojetí prostoru, jakož i experimentování s nezvykle sytými barvami nemohly být považovány za inovace s estetickým potenciálem pro svět umění osmnáctého a devatenáctého století. Z hlediska akademických standardů působilo totiž El Greco porušování zaběhnutých norem jako umělecká nekompetentnost. Není divu, že se právě v tomto období posedlém správností proporcí ujala hypotéza, že El Greco měl oční vadu nebo že kouřil marihuanu. Umělecká hodnota El Grecových prací tak v této době existovala pouze ve svém potenciálním (nenaplněném) modu, neboť pro umění druhého císařství byly možnosti estetického rozvinutí El Grecových inovací nemyslitelné. Jakmile se však ke slovu přihlásila různá modernistická hnutí, jeho novátorství začalo být eminentně relevantní. Neměl-li El Greco co nabídnout umění v období klasicismu, o to víc oslovil modernisty, zvláště pak expresionisty. Jeho prvními novodobými obdivovateli byli Delacroix a Manet a El Grecovo členění prostoru silně ovlivnilo také Cézanna. Ještě více však El Greca obdivoval Picasso, který jej považoval za předchůdce kubismu, neboť měl za to, že jeho strukturování prostoru bylo v podstatě kubistické. Dále El Greca obdivovali také němečtí expresionisté mnichovské skupiny Der blaue Reiter (Modrý jezdec), kteří v něm rovněž našli svého předchůdce. Expresivní potenciál jeho deformací a originální barevné kombinace byly konečně plně doceněny. Expresionistům bylo jasné, že El Grecovy teatrální dramaturgie, jeho nepřírodně protáhlé postavy, nestandardně pojatý prostor i experimentování s barvami nejsou samoučelné, ale že jsou to prostředky, které vyjadřují emocionální smysl toho, co maloval, že vše v jeho obrazech je podřízeno expresi. To, že popisný aspekt je zcela podřazen aspektu expresivnímu, bylo totiž též krédo expresionistů jak před první světovou válkou, tak i po ní. A protože jeho obrazy mohly být vnímány v kategorii expresionismu, aniž by ztratily cokoli ze své majestátnosti, stal se El Greco retroaktivně prvním expresionistou. Mám za to, že významnost El Grecova díla spočívá také v tom, že by dnes, na rozdíl od ostatních starých mistrů, velmi dobře obstál i jako malíř moderní.

V souvislosti s Williamem Turnerem vyvstává obdobná otázka: Proč bylo jeho dílo plně doceněno až ve dvacátém století? Skutečnost, že umělecká hodnota díla je závislá na následném vývoji umění, hraje i zde



William Turner: *Děšť, mlha, rychlost* (1844). Národní galerie, Londýn

stěžejní roli. Zjednodušeně řečeno: to, co pro El Greca udělal expresionismus, udělal pro Williama Turnera impresionismus. Přestože je jeho dílo pevně zakotveno v romantismu, jeho vidění světa bylo již veskrze impresionistické. Turner byl, jak to řekl již John Ruskin, především malířem světla. Stejně jako impresionisté byl i on fascinován efekty měnícího se světla a tento jev důkladně zkoumal: často maloval krajiny z téhož místa v různou denní dobu a za různého počasí. Možná nejlepší argument pro tvrzení, že William Turner byl prvním impresionistou, je porovnání jeho obrazů s plátny průkopníků francouzského impresionismu. Srovnáme například Turnerův obraz *Děšť, mlha, rychlost* z roku 1844 a obraz Clauda Moneta nazvaný *Dojem, vycházející slunce* z roku 1872. Troufl bych si tvrdit, že kdyby nebyl tento Turnerův obraz známý a byl by vystaven (pod jiným jménem) na nějaké výstavě impresionistů, málokdo by se nad tím pozastavil.

Příběh Alexandra Cabanela se od El Grecova a Turnerova sice diametrálně liší, z perspektivy hodnotového dualismu jej však lze vysvětlit stejně snadno. Co se týče originality jeho *Zrození Venuše*, je možné říci,



Claude Monet: *Dojem, vycházející slunce* (1872). Musée Marmottan, Paříž

že snad kromě samotného pojetí tématu nelze v tomto kdysi slavném obraze najít žádné zajímavé inovace. Není tu nic, co by jakýmkoli způsobem vybočovalo z norem tehdejší malby a termín „akademický eklekticismus“ trefně vystihuje charakter tohoto díla. Venuše, tedy Afrodité, řecká bohyně lásky a krásy, zrozená z mořské pěny, je zobrazená jako krásná mladá žena ležící ve svůdné póze na mořské vlně, jež skutečně pění. Nad ní krouží roj buclatých andělíčků, nejspíše amorků, moře je modré, klidné, tedy až na tu pěnící vlnu, na které dotyčná leží jako na divanu, obloha téměř bez mráčku. Ač to není na první pohled zjevné, nahá kráska s dlouhými plavými vlasy (à la *Venuše* od Botticelliho) vlnícími se na hladině podél těla vyzývavě hledí divákovi přímo do očí. Co více si mohl pan Napoleon přát.

To, že byl tento obraz tak obdivován hned v době svého vzniku, lze vysvětlit tím, že se trefil do dobového vkusu utvářeného do značné míry právě akademismem pěstovaným na École des beaux-arts. Cabanelův obraz tak splňoval všechny tehdy respektované normy (přičemž žádnou neporušoval), což, jak vysvětluje Jan Mukařovský, vyvolává ničím



Alexandre Cabanel: *Zrození Venuše* (1863). Musée d'Orsay, Paříž

nezkalenou libost.²⁶⁵ K této libosti se navíc poji i další druh přitažlivosti, kterou vyvolá eroticky pojatý námět.²⁶⁶ Ovšem vzhledem k tomu, že možnost rozvinutí estetického potenciálu jeho nevýznamných inovací je téměř nulová, není divu, že nám dnes Cabanelovo *Zrození Venuše* připadá poněkud kýčovitě. Pokud se nám tento obraz jeví jako krásný, zamysleme se nad tím, zda sám o sobě skutečně nějakou krásu vytváří, anebo zda údajná krása tohoto díla pouze parazituje na kráse zobrazené ženy a její erotické přitažlivosti. Cabanelův případ bych zakončil obecnější poznámkou: pokud se umělec trefí do vkusu tvořeného momentálně přijímanými a propagovanými estetickými normami, případný úspěch jeho tvorby nebude mít dlouhého trvání, pokud její součástí nebudou zajímavé inovace.

V této souvislosti si také můžeme položit otázku, jaká je relativní váha obou hodnot či jaký by měl být jejich poměr. Mám za to, že ideálně by mělo umělecké dílo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou, o což se zřejmě umělci v naší západní civilizaci

265 Porušování norem vyvolává naopak nelibost. Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 123.

266 Na originálu či dobré reprodukci si můžeme všimnout, že se tato svůdná bohyně krásy dívá přímo na nás.

většinou snažili. Ne v každém významném díle se ovšem poštěstí dosáhnout maxima u obou hodnot a pro kritiky, galeristy, kurátory a autory uměleckých knih je mnohdy obtížné zhodnotit, do jaké míry jsou konkrétní nedostatky aspektu estetického kompenzovány hodnotou uměleckou či naopak. Neexistuje nejspíš žádná obecně platná formule, která by mohla relativní váhu obou faktorů jednou a provždy stanovit. Z historie umění nicméně víme, že v určitých obdobích byla relativní důležitost jedné či druhé hodnoty akcentována různě. Tak například akademismus devatenáctého století kombinoval jednoznačný důraz na aspekt estetický s naprostou lhostejností, ne-li antagonismem vůči uměleckému novátorství. Akademičtí malíři se nesnažili o žádný posun přijatých estetických norem, neboť byli přesvědčeni, že už vědí, co je krásné: krásné je to, čím se vyznačují obrazy Jacquese-Louise Davida, klasicistního dvorního malíře Napoleona Bonaparta, a jeho žáka Jeana Augusta Ingrese. Čím lépe splňovalo provedení díla estetické normy těchto vzorů, jejichž styl byl dobovým ideálem správného zobrazení, tím bylo lepší, přičemž cokoli, co z těchto norem vybočovalo, bylo nežádoucí. Proto se také laikovi snadno stane, že mezi díly umělců tohoto období nevidí výrazné rozdíly — snadno si je splete, protože mu všechna připadají tak trochu stejná. Z dnešního hlediska se toto jednostranné upřednostňování estetického aspektu na úkor umělecké hodnoty nejeví jako příliš šťastné a období, pro která je tato kombinace typická, jsou často označována za úpadková. Většina návštěvníků galerií prochází sály akademického umění devatenáctého století poněkud zrychleným tempem, neboť je zmíněná „stejnost“ už prostě nudí. Proto také jména mnohých kdysi slavných akademických malířů dnes většinou znají jen historici umění.

Nechť k experimentování charakterizující toto období vzala za své s nástupem modernismu revoltujícího proti akademickým normám tradičně spjatým s pojmem krásy. Modernistické směry kladly na inovace nemenší důraz než na estetickou dokonalost,²⁶⁷ která byla ovšem vnímána zásadně jinak než dříve. Modernistická revoluce spočívala mimo jiné v tom, že odmítla myšlenku existence jediné normy zpodobňování krásy, a nahradila ji estetickým pluralismem, v jehož rámci si každý umělecký styl vytvářel své vlastní estetické normy. Modernisté rozhodně nebrojili proti estetickému rozměru umění ani proti relevanci pojmu

267 Samotný výraz modernismus, který je úzce spjatý s pojmem avantgardy, implikuje novost.

krásky. Odmítali pouze diktát tradice. Zatímco v předchozích obdobích byly estetické normy formovány v rámci jednoho stylového paradigmatu (helénského, románského, gotického, renesančního, barokního, rokokového či eklekticismu devatenáctého století), modernismus s sebou přinesl pluralitu současně existujících stylů, o kterých už neplatí, že na sebe chronologicky navazují. Modernistická hnutí a umělecké styly se překrývaly, vzájemně se ovlivňovaly a obohacovaly. Tato pluralita stylů šla ruku v ruce s pluralitou estetických norem, takže můžeme například mluvit o kráse či správnosti impresionistické, která je zcela jiná než krása či správnost symbolistická, kubistická, expresionistická nebo futuristická.²⁶⁸ Každý takový „ismus“ zavedl své vlastní normy, jež se umělci, kteří v rámci těchto paradigmat tvořili, snažili dovést k estetické dokonalosti.²⁶⁹ Díky této pluralitě norem a důrazu na novátorství si dnes ani laik nesplete Gauguina s Van Goghem, Renoira s Degasem nebo Pissarra s Toulouse-Lautresem. Právě tak není náhodou, že tento simultánní důraz jak na hodnotu estetickou, tak i uměleckou koresponduje s jedním z nejplodnějších a nejvíce fascinujících období v dějinách výtvarného umění. Troufal bych si říci, že nikdy předtím a zatím ani potom nebyla atmosféra tak nabitá energií a plná zvrátů inspirujících nová pojetí a nevzniklo tolik významných a přelomových děl v tak krátkém časovém rozmezí. Nikdy předtím ani potom nevzniklo tak rychle tolik uměleckých děl, jež jsou chloubou galerií, v kterých se nacházejí, a jež jsou obdivována prakticky všemi, kdo se o umění zajímají.

Také v druhé polovině dvacátého století (a patrně i dnes) najdeme významné umělce, kterým záleží na estetické kvalitě stejně jako na vytvoření něčeho nového, tedy umělce usilující o maximalizaci obou hodnot. Za všechny zmíním Hanse Hofmanna, Jacksona Pollocka, Luciana Freuda, Francise Bacona, Williama de Kooninga, Anselma Kiefera; ze sochařů pak Henryho Moora, Alexandra Caldera a Marina Mariniho. Po druhé světové válce se nicméně tento vyrovnaný přístup k oběma aspektům umělecké tvorby začal klonit k upřednostňování novosti jako takové na úkor aspektu estetického. Zpočátku by se ještě dal tento trend

268 Nelson Goodman nahrazuje pojem krásy obecnějším pojmem správnosti, protože ne o všech významných a esteticky hodnotných dílech bychom dnes chtěli říci, že jsou krásná. Srov. Goodman, N.: *Způsoby světatvorby*.

269 Pojem estetické normy zavedl do filozofie umění Jan Mukařovský v eseji z roku 1936 nazvané *Estetická funkce norma a hodnota jako sociální fakta?*. Viz Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 17–54.

interpretovat jako pokračování modernistické revolty proti tradici, ovšem s tím, že do této tradice byl zahrnut i sám modernismus. Šlo tak trochu o revoltu proti všemu, přičemž inovace a experimenty již nebyly řízeny snahou o jejich estetické zúročení. Tento trend směřoval právě opačným směrem než ten, kterým se v devatenáctém století ubíralo akademické umění. Téměř výlučně kladl důraz na novátorství a experiment, přičemž estetické aspekty ustupovaly čím dál tím víc do pozadí; inovace se stala absolutní hodnotou, synonymem pro umělecký pokrok. Vystává otázka, zda tak jako jednostranný důraz na estetický aspekt na úkor umělecké hodnoty nevedl k ničemu hodnému trvalého obdivu, nepovede k obdobnému výsledku také opačný extrém. Přikláním se zde k názoru J. T. Harskampa, který píše:

Výlučný požadavek být současný, který se často zvrhne v kult všeho nového, je pro uměleckou představivost právě tak zhoubný, jako když se bezpodmínečně podvolíme autoritě tradice.²⁷⁰

270 Harskamp, J. T.: *Contemporaneity, Modernism, Avant-Garde*, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 20 (1980), s. 214.

7. Rozpaky ohledně konceptuálního umění

Vývoj umění popsany v předchozí kapitole vyvrcholil v polovině šedesátých let minulého století takzvaným konceptuálním uměním, které zmíněný trend ještě umocnilo a teoreticky jej zaštitilo novým pojetím podstaty umění a jeho poslání. Jak vyplývá z různých manifestů a výroků konceptuálních umělců a teoretiků, o konceptuálním umění již neplatí, že estetický aspekt pouze zanedbává, že ho nedostatečně rozvíjí — snaží se jej cíleně minimalizovat či zcela eliminovat. Konceptuální umění prostě odmítá vše, co by mohlo mít něco společného s estetickou hodnotou. V knize *The De-Definition of Art* k tomu americký teoretik umění Harold Rosenberg poznamenává:

Kritika výtvorů tohoto sebezpopírajícího uměleckého směru jako vizuálně nudných či nezajímavých může vyvolat pouze odpověď, že na vizuálních vlastnostech objektů nezáleží, neboť posláním umění v dnešní době není vyvolat smyslovou libost, nýbrž poukázat na základní zkoumání reality.²⁷¹

Konceptuální umění v podstatě vyhlásilo válku všemu, co bylo ve výtvarném umění tradičně spojováno s estetickou kvalitou, včetně uměleckého objektu jako takového. V jedné z prvních knih o konceptuálním umění o tom Ursula Meyerová píše:

Zrušení uměleckého objektu, které je typické pro konceptuální umění, zcela vyloučilo potřeby „stylu“, „kvality“ a „permanence“ — nezbytné modality tradičního umění [...] Z hlediska konceptualismu jsou materiální vlastnosti a estetické kvality nepodstatné a vlastně zbytečné.²⁷²

Ke konceptuálním dílům se nemáme vztahovat jako k materiálním objektům, ale jako k myšlenkám, které nám umělec chce sdělit. Nejde o to, jak konceptuální díla vypadají, ale o to, co znamenají, jakou propozici reprezentují. Jak říká jeden z průkopníků konceptualismu a jeho vůdčí

271 Rosenberg, H.: *The De-Definition of Art*. New York: Collier, 1973, s. 35.

272 Meyer, U.: *Conceptual Art*. New York: Praeger, 1977, s. 12.

teoretik Joseph Kosuth: „[...] konceptuální umělec se nezabývá formou, výrazem či ‚morfologií‘, ale formulací propozic a tvrzení.“²⁷³ Konceptuální „kousky“ (*pieces*) či „instalace“ (*installations*), jak konceptualisté své výtvary nazývají, budou mít proto také naprosto jiné poslání, než dosud umění mělo. V eseji *Art After Philosophy* Kosuth píše, že umění přebírá roli filosofie a brzy ji nahradí, neboť filosofie spolu s náboženstvím se již vyčerpaly. Jedna z vůdčích myšlenek tohoto spisu, ve kterém autor též dochází k závěru, že „umění dnes rozvíjí a zprostředkovává poznatky vědy, logiky a matematiky, a uspokojuje [tak] potřeby lidstva“, je následující:

V době, kdy se tradiční filosofie stala vzhledem k svým předpokladům nereálnou, přežití umění již nezávisí na poskytování služeb — zábavy, dekorace či vizuálního (nebo jiného) prožitku — to může být nahrazeno kýčem a technologií, ale spíše na tom, že nezaujímá filosofické stanovisko; umění má totiž jedinečnou vlastnost: zůstává stranou filosofických úsudků, v čemž se podobá logice, matematice a vědě. [...] V tomto období vývoje člověka, po filosofii a po náboženství, může snad umění dosáhnout toho, co bylo v předchozích dobách nazýváno „potřebou lidského ducha“.²⁷⁴

V tomto kontextu lze zmínit známou Kosuthovu instalaci nazvanou *Informační pokoj* (*Information Room*, 1970), což je místnost s dvěma podlouhlými stoly, na které autor rozmístil knihy, jež byly v šedesátých letech v popředí intelektuálního zájmu. Byl tam Wittgensteinův *Tractatus* i *Filosofická zkoumání*, knihy o analytické filosofii a filosofii jazyka, o teorii informací, strukturální antropologii, teorii relativity, kvantové fyzice apod. V místnosti bylo též několik židlí a nad dveřmi visel nápis: „Jen tak tu nestůjte — čtěte!“ Kosuthovo nejslavnější dílo, které je v rámci konceptuálního umění považováno za stěžejní, je však instalace *Jedna a tři židle* (*One and Tree Chairs*), kterou autor vytvořil již v roce 1965.

Toto dílo sestává ze sériově vyrobené židle, její fotografie v „životní velikosti“ a zvětšené xeroxové kopie slovníkového hesla slova „židle“. Smyslem díla, jak jsem se dozvěděl z různých zasvěcených interpretací,

273 Kosuth, J.: *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge: MIT Press, 1991, s. 18.

274 Tamtéž, s. 24.



Joseph Kosuth: *Jedna a tři židle* (1965). Muzeum moderního umění, New York

je, aby si divák položil otázky typu: co je to židle, která ze tří židlí je skutečná, jaké jsou sémiotické vztahy mezi třemi vystavenými objekty? Zjistil jsem dále, že Kosuth klade otázku, „co je vlastně podstatou židle v naší mysli: je to hmotný objekt, který vidíme a užíváme, nebo je to slovo ‚židle‘, které užíváme k identifikaci a komunikaci. [...] Zkoumá, jak jazyk hraje integrální roli ve zprostředkování významů a identity. Vede nás k tomu, abychom si byli lépe vědomi, jak a proč se slova stávají verbálními a napsanými ekvivalenty všedních hmotných věcí a objektů.“²⁷⁵ Cílem umění má nadále být vyjadřování myšlenek či tvrzení a kladení otázek, které nás nutí k zamyšlení. Konceptuální díla tak nemají vést k potěšení, ale k myšlenkovému obohacení, takže jejich hodnota spočívá v jejich kognitivním přínosu.

V čem má však údajný kognitivní přínos konceptuálního umění spočívat? Kosuth tvrdí, že „umění dnes rozvíjí a zprostředkovává poznatky vědy, logiky a matematiky“. Má však v tomto ohledu pravdu? Aby něco

²⁷⁵ Tamtéž, s. 15.

mohlo rozvíjet poznatky nějakého vědního oboru, muselo by to být jeho součástí, což konceptuální umění evidentně není. Co se zprostředkování poznatků vědy, logiky a matematiky týče, opět se nezdá, že by nám konceptuální instalace něco takového poskytovaly. A odkazuje-li zde Kosuth ke svému *Informačnímu pokoji*, i kdyby si v něm nakrásně někdo některou z vystavených knih přečetl, knihovny plní tuto funkci lépe.

Není ale pravda, že nás konceptuální umění přivádí či dokonce nutí k zamyšlení? Jistěže ano. Problém je v tom, že zamyslet se můžeme prakticky nad čímkoli a otázka pak zní, co nám takové zamyšlení přináší, čím nás obohacuje. Vezměme například již zmíněné Kosuthovy židle, které bývají uváděny jako paradigmatický příklad konceptuálního umění. V čem spočívá jejich kognitivní přínos? Říká nám propozice, kterou údajně reprezentují, skutečně něco, co bychom jinak nevěděli? Jestliže ne, k čemu mohou být dobré? Jediné, co mne napadá, je, že by mohly sloužit jako pomůcky v pomocných školách, kde by se na nich názorně ukazovalo, že židli známou z každodenního života můžeme nejen zobrazit (vyfotografovat), ale i označit slovem „židle“, jehož význam můžeme najít ve slovníku. Mají-li být konceptuální díla chápána jako tvrzení, která mají kognitivní hodnotu, měl by jejich kognitivní přínos stát za to. Problém je v tom, že není jasné, zda mohou taková očekávání splnit.

Otázka tedy zní: Je, anebo není konceptuální umění plnokrevným uměním? Osobně mám za to, že konceptuální umění obdobně jako kýč spíše umění doprovází, než že by v pravém slova smyslu uměním bylo.²⁷⁶ Obdobné stanovisko zastává také Nick McAdoo, když píše:

Kýč a *readymades* mají společné to, že oba druhy objektů jsou samy o sobě absolutně nezajímavé v porovnání s teoretickými otázkami, které vyvolávají [...] Proto bych chtěl hájit názor, že ani v jednom případě nejde o umění, ale že obě skupiny tvoří kategorie *sui generis*.²⁷⁷

²⁷⁶ Čím se kýč od umění (nejen vrcholného, ale i průměrného a špatného) liší, vysvětlují v druhé části knihy *Umění a kýč*.

²⁷⁷ McAdoo, N.: Tomas Kulka, *Kitsch and Art, Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, roč. 47 (July 1998), s. 349. Z kontextu vyplývá, že když zde autor zmiňuje *readymades*, odkazuje v podstatě ke konceptuálnímu umění.

V knize *Umění a kýč* jsem se pokusil ukázat, že přestože konceptuální umění a kýč jsou dva diametrálně odlišné a v mnoha ohledech i protichůdné jevy, z hlediska rozlišení mezi estetickou a uměleckou (popřípadě kognitivní) hodnotou vykazují řadu pozoruhodných paralel. Shrnu je zde do několika tezí, které pak okomentuji.²⁷⁸

1. Tak jako kýč neusiluje o hodnotu uměleckou (nesnaží se o žádné inovace), rezignuje konceptuální umění na hodnotu estetickou.

2. Kýč i konceptuální umění si nicméně činí nárok na hodnoty komplexnější: kýč na hodnotu estetickou, konceptuální umění na hodnotu uměleckou, potažmo kognitivní.

3. Nárok kýče na hodnotu estetickou ani nárok konceptuálního umění na hodnotu uměleckou nejsou oprávněné.

3. 1. Kýč ani konceptuální umění nevytvářejí své vlastní hodnoty, ale *parazitují* na něčem vnějším, na něčem, na čem nemají podíl.

3. 2. Tak jako kýč vytváří pouze *iluzi* hodnoty estetické, vytváří konceptuální umění pouze *iluzi* hodnoty umělecké (kognitivní).

4. Tyto *iluze* jsou nicméně v obou případech úspěšné.

Nyní komentáře a vysvětlení:²⁷⁹

Ad 1. První teze není kontroverzní. Příznivci i kritici kýče i konceptuálního umění by se shodli v tom, že tak jako se kýčař nesnaží o žádné inovace, tak se ani konceptuální umělec nesnaží vytvořit nic esteticky hodnotného.

Ad 2. To, že si kýč i konceptuální umění činí nárok na hodnoty komplexnější (kýč na hodnotu estetickou, konceptuální umění na hodnotu uměleckou, potažmo kognitivní), lze doložit tím, že zatímco konzument kýče má za to, že obraz jelena na pasece je krásný, a má tudíž vysokou estetickou hodnotu, stoupenec konceptuálního umění jsou přesvědčeni, že jejich instalace představují významný umělecký přínos.

Ad 3. Důvody pro tvrzení, že nárok kýče na hodnotu estetickou a nárok konceptuálního umění na hodnotu uměleckou jsou neoprávněné, uvádím v následujících bodech.

Ad 3. 1. To, že kýč *parazituje* na kráse či emocionálním náboji zobrazeného objektu, vyplývá již z jeho definice, která také indikuje, že kýč sám o sobě žádnou krásu či estetickou hodnotu nevytváří. Kýčovitá malba

278 Následující poznámky jsou zkrácenou, revidovanou verzí argumentů prezentovaných v knize *Umění a kýč*, s. 175–192.

279 Tvrzení týkající se kýče zde nebudu rozvádět, neboť jsem tomuto tématu věnoval zmíněnou knihu.

krásného, majestátního jelena v říji není ani krásná, ani majestátní. Krásný a majestátní je jelen, kterého kýčař zobrazil naprosto nezajímavým, stereotypním způsobem.

Ad 3. 2. Obdobně je tomu i s konceptuálním uměním a jeho nárokem na hodnotu uměleckou, potažmo kognitivní. Začneme tím, že se kýč a konceptuální umění obracejí na značně odlišné společenské vrstvy. Zatímco kýč je lidový, líbí se „obyčejným lidem“, konceptuální umění je exkluzivní, elitářské, snobské. Typický konzument kýče ví, co se mu líbí, tím ale jeho zájem o umění zpravidla končí. O jeho dějiny se nezajímá a jeho současný vývoj nesleduje. Příznivci konceptualismu o dějinách umění něco vědí a jeho současný vývoj většinou sledují. Obě skupiny spolu moc nekomunikují: jednak nemají o čem, a navíc nemluví stejným jazykem. Konzument kýče rozhovorům stoupenců konceptualismu často nerozumí. Konceptualistům zas připadají jelena troubíci na pasece a koloušci v zasněženém lese směšní, anebo alespoň vědí, že by jim tak připadat měli. Stoupenec kýče se zase příznivci konceptuálního umění jeví jako hodně zvláštní lidé. Nechápu, o čem stále mudrují, a nedovedou si představit, co se dá obdivovat na vystavené záchodové mušli nebo na podlaze galerie posypané pískem.

Ve zmíněné knize o kýči jsem v trochu jiném kontextu zavedl termín „uál“, aniž bych si uvědomil, že jsou to právě *uálové*, kdo tvoří jádro příznivců konceptuálního umění. Co je to *uál*? Krátká odpověď zní, že *uál* je intelektuál bez intelektu. (Odpojíme-li od slova „intelektuál“ slovo „intelekt“, zůstane nám „uál“.)²⁸⁰ Na rozdíl od konzumentů kýče mají *uálové* většinou univerzitní vzdělání, zpravidla humanitního rázu. Jsou to většinou milí a družní lidé, kteří se rádi účastní intelektuálních debat. S tím, co si myslí, se netají a své názory směle rozvíjejí, i když je většinou moc nezduvodňují. Dobře se vyznají v současných trendech, vědí, co je „in“, a co už ne v oblasti věd humanitních a někdy i těch přírodních. Zkrátka a dobře jsou informováni o tom, co je právě intelektuálně v módě. Kdyby náhodou čtenář žádného *uála* neznal (což je nepravděpodobné), jako příklad zde může posloužit již zmíněný Joseph Kosuth. Jeho článek *Art After Philosophy*²⁸¹, který je *hojně citován a komentován jinými uály*, se snaží vyvolat dojem seriózního filosofického pojednání, neříká však téměř nic, co by se dalo brát vážně.

280 Tato definice funguje v mnoha jazycích.

281 Kosuth, J.: *Art After Philosophy*. In: Kosuth, J.: *Art After Philosophy and After. Collected writings 1966–1990*, s. 13–32.

Je psaný žargonem logiky a filosofie vědy a má vysvětlit podstatu konceptuálního umění a to, čím se liší od předešlých forem umění. Dočteme se zde například, že „konceptuální umělecká díla jsou analytické propozice“, zatímco „morfologická“, tedy nekonceptuální výtvarná díla jsou propozicemi syntetickými. Také se dozvíme, že „nereálnost realistického umění spočívá v tom, že se vyjadřuje pomocí syntetických tvrzení, která vyžadují verifikaci“.²⁸² Co se samotné otázky, co je umění, týče, najdeme v tomto spisu tři různé odpovědi. Na straně 17 se dočteme, že „když to někdo nazývá uměním, tak je to umění“, na straně 20 je umění tautologií, zatímco na straně 24 Kosuth píše, že „umění je definice umění“. To, co v tomto odborně znějícím elaborátu skutečně najdeme, je buď banální („jazyk hraje integrální roli ve zprostředkování významů“), nebo nesmyslné („konceptuální umělecká díla jsou analytické propozice“), nebo jde o nabubřelé prázdné fráze (typu „konceptuální umění naplňuje potřebu lidského ducha“).

Tak jako kýč vytváří pouze iluzi hodnoty estetické, vytváří konceptuální umění pouze iluzi hodnoty kognitivní. I zde se projevuje princip parazitování na něčem, co dílo samo nevytváří. Rozdíl je v tom, že zatímco kýč parazituje na emocionálním náboji zobrazeného tématu, konceptuální umění parazituje na intelektuální módě. V obou případech jde, na rozdíl od skutečného umění, o transparentní symboly, a to v tom smyslu, že jejich efekt či „přitažlivost“ nespočívá v tom, čím bytostně jsou, ale v tom, k čemu odkazují.

Ad 4. O úspěšnosti iluze krásy či estetické hodnoty kýče nelze pochybovat. Počet lidí, kterým se kýč líbí, mnohonásobně převyšuje nejen množství návštěvníků muzeí a galerií, ale i těch, kteří si občas zalistují v knihách o výtvarném umění. Kdyby někoho napadlo posuzovat umělecká díla demokraticky, tedy podle toho, kolika lidem se líbí, kýč by zvítězil nad jakýmkoli uměleckým „ismem“. A vzhledem k tomu, že kýč apeluje na základní lidské city, lze očekávat, že bude doprovázet umění, dokud tu člověk bude. Přestože kýč nejspíš existuje již od antiky,²⁸³ zatímco konceptuální umění je s námi teprve od šedesátých let minulého století, i v tomto případě lze mluvit o jednoznačném úspěchu. Ať už si

282 Tamtéž, s. 20.

283 Důvody, proč nesouhlasím s Clementem Greenbergem, že kýč je produktem průmyslové revoluce, nebo s názorem, že je odnoží romantismu, jak tvrdí Hermann Broch, uvádím v knize *Umění a kýč* na stránkách 27–33.

o něm myslíme cokoli, konceptuální umění se krátce po svém vzniku stalo nepřehlédnutelným fenoménem soudobého světa umění.

Mé rozpaky ohledně konceptuálního umění vyústily v závěr, že alespoň ve většině případů nejde o plnohodnotné umění,²⁸⁴ a to právě proto, že postrádá estetický rozměr a jeho kognitivní přínos je triviální. Nejedná se však o něco, co by bylo jednoznačně negativní. V *Nesnesitelné lehkosti bytí* Milan Kundera píše, že jakmile je kýč vnímán jako kýč, nahlížíme na něj se shovívavostí, tak jako na jiné lidské slabosti. Obdobně lze říci, že jakmile si ujasníme, jak si konceptuální umění získává své příznivce, můžeme na ně nahlížet se shovívavostí, tak jako na jiné lidské pošetilosti. Navíc, a to je třeba zdůraznit, konceptuální umění na rozdíl od kýče nekazí vkus: vzhledem k zamýšlené estetické nezajímavosti jsou konceptuální kousky co do ovlivňování vkusu neškodné. Je také třeba říci, že to, že tzv. konceptuální umění doprovází skutečnou uměleckou tvorbu, může mít i pozitivní roli. Mám za to, že existují velmi zdařilá díla, jež sice nejspíš neodpovídají uváděným charakteristikám konceptuálního umění,²⁸⁵ která by ale bez jeho existence v pozadí nejspíš nevznikla. Jako příklad uvedu dílo známého britského umělce Richarda Wilsona nazvané *A Slice of Reality (Výřez skutečnosti)* sestávající ze staré říční lodi, které Wilson uřízl celou před i zád, takže z ní zbyl jen kapitánský můstek, stožár a přilehlé kajuty. Dílo vzniklo u příležitosti milénia, kdy londýnský magistrát vyzval umělce, aby zkrášlili různá zákoutí metropole, přičemž vystavené exponáty měly být na svých místech dočasně. *Výřez reality* se ale místním natolik zalíbil, že se domluvili s jeho tvůrcem a s londýnským starostou, aby „kus lodi zapíchnuté do Temže“ na místě zůstal.

284 Mimořádně, v odmítnutí konceptuálního umění zdaleka nejsem sám. V přehledovém článku *Spor o estetickou podstatu umění* mapuje významný polský estetik Bohdan Dziemidok stanoviska mnohých filosofů k takzvané neoavantgardě reprezentované především konceptuálním uměním. In: Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 303–324.

285 Nejspíš proto, že nejsou esteticky nezajímavá.



Richard Wilson: *A Slice of Reality* (2000). Londýn, Greenwich

8. Poznámky k problému uměleckého falza

Dalším a podle mého názoru pádným důvodem pro přijetí hodnotového dualismu je skutečnost, že tento přístup nabízí jednoduché a intuitivně přijatelné řešení problému uměleckého falza. Navíc nám poskytuje klíč k vysvětlení, proč tolik významných filosofů došlo při řešení této otázky k téměř absurdním závěrům.

V čem problém uměleckého falza, který byl jedním z živě diskutovaných témat angloamerické filosofie umění druhé poloviny dvacátého století, spočívá? Otázka, která tuto debatu polarizovala, byla formulována takto: Může existovat estetický rozdíl mezi originálním dílem a jeho padělkem, pokud mezi nimi nelze rozlišit pouhým okem, a jestliže ano, v čem tento rozdíl tkví? Ne všechny padělky jsou ovšem kopiemi konkrétních děl, neboť existují také falza, která napodobují styl nějakého slavného umělce, za jehož díla jsou pak vydávána.²⁸⁶ Zde by předchozí otázka byla bezpředmětná, protože stylové imitace se od všech ostatních děl zřetelně liší. V tomto případě je namísto otázky, zda je autentičnost relevantní pro estetické posouzení uměleckého díla.

Estetika problém uměleckého falza dlouho přehlížela. Historie padělků je sice stará téměř jako umění samo,²⁸⁷ až do konce šedesátých let minulého století se ale filosofové umění touto otázkou příliš nezabývali. Jejich nezáměr pramenil nespíš z přesvědčení, že z praktických problémů, které dělají vrásky kurátorům, sběratelům a obchodníkům s uměním, nevyplývá žádný zajímavý teoretický problém. Již v padesátých letech sice najdeme v odborné literatuře formulace obecné otázky týkající se možnosti estetického rozdílu mezi originálem a nerozlišitelným falzem,²⁸⁸ otázka však byla chápána spíše rétoricky, neboť negativní odpověď, že mezi dvěma vizuálně nerozlišitelnými objekty nemůže existovat estetický rozdíl, byla vzhledem k dominantnímu vlivu estetického formalismu považována za samozřejmou. Zásadní zvrat nastal

286 Nejslavnějším stylovým falzifikátorem byl meziválečný holandský malíř van Meegeren, jehož obraz *Večeře v Emauzích* byl nejen odborníky přijat jako jednoznačně pravý Vermeer, ale i jako Vermeerovo nejlepší dílo.

287 Srov. Arnau, F.: *Three Thousand Years of Deception in Art and Antiques*. London: Jonathan Cape, 1961.

288 Například Monroe C. Beardsley vznáší tuto otázku ve své knize *Aesthetics: Problems in the Theory of Criticism*, s. 502–503.

v roce 1968, kdy vyšla kniha významného amerického filosofa Nelsona Goodmana *Jazyky umění*,²⁸⁹ v které byl právě tento předpoklad zpochybněn.

Filosofickými otázkami týkajícími se padělků jsem se zabýval v knize *Umění a falzum*, kde jsem zmapoval různé přístupy k této problematice a podrobil je kritické analýze. Šlo především o řešení navržená Monroem C. Beardsleym, Arthurem Köstlerem, Clivem Bellem, Nelsonem Goodmanem, Markem Sagoffem a Denisem Duttonem. Mým cílem však nebylo primárně to, abych ukázal slabiny jejich argumentace (ačkoli i to je podstatné, chceme-li platnost jejich závěrů zpochybnit). Chtěl jsem hlavně ukázat, že nepřijatelnost jejich závěrů je přímým důsledkem předpokladu hodnotového monismu, který tito autoři nekriticky přijali, nejspíš proto, že si k němu nedovedli představit žádnou rozumnou alternativu. Nebudu zde teorie zmíněných filosofů znovu prezentovat ani prokazovat neplatnost jejich argumentů. Chci zde jen ukázat, jak vysokou cenu museli za svá „řešení“ daného problému zaplatit. Problém uměleckého falza totiž dobře ilustruje, nejen jak hluboko je předpoklad hodnotového monismu zakořeněn, ale také jak škodlivý může být.

Podívejme se nejprve na to, jak vlastně *filosofický* problém uměleckého falza vznikl.²⁹⁰ Ponechme na chvíli stranou vše, co filosofové o tomto problému napsali, a zvažme, co nám k dané otázce říká zdravý selský rozum; co si my sami o originálech, padělcích, jejich hodnotách a o estetických vlastnostech myslíme? Odpovězme si na následující dvě otázky: 1. Jsou originály v nějakém důležitém a relevantním ohledu hodnotnější než falza? 2. Bude mít falzum (kopie, reprodukce), které od originálu nerozeznáme, stejné estetické vlastnosti jako originál? Jinými slovy, budou pro nás originály a jejich kopie stejně krásné, stejně vyvážené, stejně harmonické či stejně kýčovité, pokud nejsme schopni mezi nimi najít žádný vizuální rozdíl? Zamyslíme-li se nad těmito otázkami, dospějeme nejspíš ke dvěma základním tezím, které jsou (s výjimkou několika filosofů) všeobecně přijímány jako samozřejmé, a které proto můžeme nazvat tezemi selského či zdravého rozumu. Ta první říká:

(1) Originály jsou hodnotnější než falza.

Druhou lze formulovat takto:

289 Česky Goodman, N.: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

290 Z hlediska hodnotového dualismu jde totiž, jak uvidíme, o zbytečně vytvořený problém, tedy vlastně o pseudoprobém.

(2) Falzum, které je od originálu vizuálně nerozlišitelné, bude mít stejné estetické vlastnosti, a tudíž i stejnou estetickou hodnotu jako originál.

Všimněme si, že se tyto teze nevylučují. Je-li totiž otázka uměleckého falza formulována ve filosoficky neutrálním jazyce (tak jako zde),²⁹¹ nabízí se jednoduchá odpověď, která je podle mého názoru v hrubých rysech správná. Když se Aline Saarinenová (kterou Goodman i Sagoff citují) ptá, zda je kvalitní kopie „stejně hodnotná jako dílo, které je jednoznačně pravé“,²⁹² lze (podle první teze) odpovědět, že není, přičemž z této odpovědi *nevyplývá*, že by hodnotový rozdíl měl nutně být rozdílem estetickým. Padělky (kopie, reprodukce) mohou být méně hodnotné z jiných než estetických důvodů. K úplnosti odpovědi je třeba tyto důvody specifikovat a vysvětlit, proč jsou pro hodnocení uměleckého díla (coby umění) zásadní. Tím je otázka zodpovězena a „filosofický problém“ (pokud zde vůbec nějaký byl) je vyřešen. Je-li však problém uměleckého falza formulován s implicitním předpokladem, že hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v jeho hodnotě estetické, stane se z něj filosofická past. A právě o to se postaral Nelson Goodman, který cituje otázku Aline Saarinenové jako motto kapitoly *Umění a autentičnost* v knize *Jazyky umění*, ale na téže stránce ji (nejspíše bezděky) přeformulovává na otázku, zda může existovat *estetický rozdíl* mezi padělkem a originálním dílem.²⁹³ Přijetí této otázky přivedlo na svět filosofický problém (z mého pohledu spíše pseudoprobém), jehož „řešení“ pak nutně musela padnout za oběť jedna ze dvou tezí zdravého rozumu. Nyní jsou totiž obě teze postaveny proti sobě, čímž vzniká falešné dilema: buď, anebo! Buďto originály *nejsou* esteticky hodnotnější než jejich věrné kopie, anebo se i ty nejlepší kopie od originálu *esteticky* liší. Filosofové, kteří tuto Goodmanem přeformulovanou otázku přijali,²⁹⁴ pak neviděli jinou možnost než jednu z obou tezí zdravého rozumu zdiskreditovat. Buď popřeli tu první a tvrdili, že věrná kopie je stejně hodnotná jako originál

291 Tedy bez zabudovaného předpokladu, že případný hodnotový rozdíl musí být rozdílem estetickým.

292 Saarinen, A. B.: *New York Times Book Review*, 30. 7. 1961, s. 14.

293 Další formulace na téže stránce jde ještě dále, neboť již existenci estetického rozdílu předpokládá: „Neodbytná otázka, proč existuje *estetický rozdíl* mezi přesvědčivým padělkem a originálním dílem, podřívá základní předpoklad, od kterého se odvíjí poslání sběratele, muzea a historika umění.“ Goodman, N.: *Jazyky umění*, s. 87 (zvýraznil T. K.).

294 A přijali ji, pokud vím, všichni.

(Beardsley, Köstler, Zemach²⁹⁵), anebo popřeli tu druhou a snažili se dokázat, že existuje estetický rozdíl i mezi vizuálně nerozlišitelnými obrazy (Bell, Goodman, Sagoff, Dutton). Problém je v tom, že obě teze zdravého rozumu jsou pro svět umění zcela zásadní. Na první tezi je založena muzeologie, sběratelství a obchod s uměním. Ředitel muzea, kterého by nezajímalo, zda kupuje originály, nebo falza, by přišel o práci, starožitník prodávající padělky by mohl skončit za mřížemi a sběratel, který by zjistil, že má doma sbírku padělků, by také nebyl veselý.

Co se první skupiny filosofů týče, samotný závěr, že mezi originálem a věrnou kopií není žádný estetický rozdíl, je podle mého názoru správný. Problém je v tom, že kvůli ztotožnění hodnoty uměleckého díla s jeho hodnotou estetickou nemohou tito filosofové vysvětlit, proč je racionální dávat přednost originálům před jejich kopiemi. Monroe C. Beardsley sice zmiňuje, že „originalita je v umění všeobecně hodnocena kladně“,²⁹⁶ snaží se však (dosti krkolomnými argumenty) čtenáře přesvědčit, že se tento názor zakládá na omylu. Tvrdí například, že originalita není vlastností díla, nýbrž vlastností jeho tvůrce.²⁹⁷ Nad tím, jak poznáme, že je tvůrce originální, když ne podle vlastností jeho díla, se už ale Beardsley nejspíš nezamyslel. Arthur Köstler, který je také přesvědčen, že mezi originálem a dobrou kopií nemůže být estetický rozdíl, zase dospěl k závěru, že preferování originálů není nic jiného než projev *snobismu*.²⁹⁸ Snob tedy podle něj není jen ten, kdo dává na odiv svůj vytríbený vkus, přestože žádný nemá, ale každý (včetně nás), kdo navštěvuje muzea nebo galerie. Obdobné stanovisko zaujímá Eddy Zemach, který upřednostňování originálů považuje pro změnu za fetišismus. „Ze stanoviska, které zde prosazují,“ píše Zemach, „vyplývá, že obrazy existují kdekoli, kde najdeme jejich dostatečně dobré kopie.“²⁹⁹ Mezi originálem a dobrou reprodukcí tedy není a nemůže být žádný estetický rozdíl, neboť jsou, coby estetické objekty či umělecká díla, totožné. Člověk, který navštíví Louvre, aby se podíval na originál *Mony Lisy*, je fetišista, protože to, co jej zajímá, není (alespoň ne primárně)

295 Teorii falza Eddyho M. Zemacha zmiňuji až nyní, v knize *Umění a falzum* jsem se jí nezabýval. Najdeme ji v jeho eseji *Neexistuje identifikace bez hodnocení*, in Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky*. Červený Kostelec: Mervart, 2010, s. 219–236.

296 Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Theory of Criticism*, s. 459.

297 „Originalita je vlastností skladatele, nikoli jeho hudby.“ Tamtéž, s. 460.

298 Köstler, A.: *The Act of Creation*. London: Picador, 1975, s. 402–403.

299 Zemach, E.: *Neexistuje identifikace bez hodnocení*, s. 229.

kontemplace estetických vlastností obrazu (ty může najít na mnoha jiných místech), ale touha být v blízkosti věci, které se v šestnáctém století dotýkal sám Leonardo.

Druhá skupina filosofů, která potřebuje zdiskreditovat druhou tezi zdravého rozumu, musí dokázat, že mezi originálem a jeho kopií existuje estetický rozdíl, i pokud jsou vizuálně nerozlišitelné. Tito autoři pak ale mají, jak se dá očekávat, nemalé potíže s vysvětlováním, v čem tento údajný estetický rozdíl spočívá. Clive Bell zastává poněkud optimistický názor ohledně odhalení rozdílu mezi originálem a falzem. „Falzum nás neosloví,“ píše Bell. „Evidentně nelze okopírovat umělecké dílo s naprostou přesností a rozdíly mezi originálem a kopií, ať už jsou sebemenší, vycítíme ihned.“³⁰⁰ Kdyby měl Bell pravdu, padělatelé by neměli šanci. Tak tomu ovšem není. Se stoupajícími cenami uměleckých děl roste i počet úspěšných padělatelů a na trhu s uměním je údajně, podle některých odborníků, více podvrhů než originálů.

Teorie Nelsona Goodmana je příliš komplexní na to, aby zde mohla být načrtnuta a kriticky zhodnocena.³⁰¹ Omezím se proto pouze na jeho vysvětlení, v čem estetický rozdíl mezi originálem a falzem spočívá. Vystává zde totiž otázka, jak mohou mít stěží postřehnutelné rozdíly zásadní estetický dopad. Goodman tuto námitku předvídá, současně ji však odmítá. Podívejme se jak:

Tuto výhradu můžeme rovnou smést se stolu, neboť drobné percepční rozdíly mohou hrát obrovskou roli. [...] I ty nejmenší rozdíly mohou zcela změnit celkový dojem, atmosféru či výraz malby. I ty nejnepatrnější percepční rozdíly jsou často esteticky rozhodující.³⁰²

Lze tento argument přijmout? Ne tak úplně. V tom, že drobné percepční rozdíly mohou mít zásadní estetický dopad, má Goodman jistě pravdu. V první kapitole druhé části jsme viděli, že se výraz *Mony Lisy* i celkový estetický dojem změnil k nepoznání, přestože byl pozměněn pouze

300 Bell, C.: *Art*, s. 64.

301 To jsem učinil v knížce *Umění a falzum* (s. 57–68) a v dalších publikacích: Kulka, T.: *The Artistic and the Aesthetic Value of Art; The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries; Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics*, *The Journal of Aesthetic Education*, 39 (3) 2005, s. 59–71.

302 Goodman, N.: *Jazyky umění*, s. 93.

zlomek procenta plochy obrazu. Do karet to však Goodmanovi nehraje: falzum, které by mělo tak markantně jiný výraz, bychom určitě za „naprosto věrnou kopii“ nepovažovali. To, co Goodman píše, může platit pro velmi špatné, diletantské kopie. Ty ovšem žádné zajímavé teoretické otázky nevyvolávají. Navíc kdyby měl Goodman pravdu, očekávali bychom, že po odhalení padělků nám kritici či jiní odborníci ukážou ony zásadní estetické rozdíly. To se však neděje; padělky jsou ze stěn muzeí odstraňovány, protože jsou to padělky, ne proto, že někdo prokázal, jak zásadně se jejich estetické vlastnosti liší od originálů.

K pozoruhodnému závěru dochází také Mark Sagoff, který popírá druhou tezi zdravého rozumu tím nejvehementnějším způsobem. Zatímco Goodman pouze trvá na tom, že mezi originálem a falzem musí být nějaký estetický rozdíl, Sagoff píše, že originál a jeho kopie nemají vůbec žádné společné estetické vlastnosti: „Padělek nemá s originálem společné estetické vlastnosti bez ohledu na to, jak se mu podobá či jak obtížně je od sebe dokážeme odlišit.“³⁰³ Údajný estetický rozdíl mezi originálem a jeho kopií vysvětluje tím, že nejsou namalovány ve stejném stylu: „Žádný stylistický predikát nemůže být současně platný pro originál a zároveň jeho falzum.“³⁰⁴ Absurdita těchto tvrzení je ještě zjevnější, když je domyslíme. Jestliže originál a falzum nejsou vytvořeny ve stejném stylu a nemají žádné společné estetické vlastnosti, ale zároveň mezi nimi nevidíme žádný rozdíl, pak jsou jejich stylistické i všechny ostatní estetické vlastnosti neviditelné. Co k tomu dodat? Snad jenom to, že v tomto střetu mezi selským rozumem a teoriemi filosofů má selský rozum navrch.

Je s podivem, že místo aby zmínění filosofové hledali nějakou alternativu k předpokladu, že hodnota uměleckého díla (coby umění) je totožná s jeho hodnotou estetickou, k čemuž *problém uměleckého falza přímo vybízí*, stal se z tohoto předpokladu jakýsi apriorní princip, článek víry či axiom, který nesmí být za žádnou cenu pozměněn. Jedině tak si lze totiž vysvětlit, jak mohlo falešné dilema přivést tak významné myslitele k tak prapodivným závěrům, jako že upřednostňování originálů je projevem snobismu (Arthur Köstler), případně fetišismus (Eddy Zermach), anebo že originalita je pro posuzování uměleckých děl naprosto

303 Sagoff, M.: The Aesthetic Status of Forgeries. In: Dutton, D. (ed.): *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press, 1983, s. 134.

304 Tamtéž, s. 144.

irelevantní (Monroe C. Beardsley), anebo z druhé strany, že i nejnepatrnější rozdíl mezi originálem a podvrhem vycítíme ihned (Clive Bell), že nepostřehnutý rozdíl bude mít (mnohdy zásadní) estetický dopad (Nelson Goodman), že originál a jeho věrná kopie nejsou namalovány ve stejném stylu (Mark Sagoff). Všichni tito filosofové byli přesvědčeni, že problém uměleckého falza vyřešili. Cena, kterou za to zaplatili, by je však měla od těchto jejich „řešení“ odradit.

Jaké řešení problému uměleckého falza tedy navrhuji? Je velmi prosté a čtenář si jej jistě již domyslel. Ten, kdo dává přednost originálu před věrnou kopií, nemusí být ani snob nebo fetišista, ani nemusí věřit, že mezi nimi existuje estetický rozdíl. Rozdíl je v jejich hodnotě umělecké. Věrná kopie *Mony Lisy* reprodukuje její estetické vlastnosti, a tudíž i její estetickou hodnotu, ne však její hodnotu uměleckou, neboť ta (*ex definitione*) duplikována být nemůže. Estetická hodnota věrné kopie je tedy stejná jako estetická hodnota originálu, její hodnota umělecká je však nulová. Proto také kopie, ať ručně malované, či mechanicky vyrobené, nepovažujeme za umění. Toto neplatí, alespoň ne stejnou měrou, o padělcích napodobujících styl. Zatímco padělatel, který zhotoví duplikát existujícího díla, je pouze zručný řemeslník, autor falza, jenž oklame odborníky stylovou imitací, je svým způsobem kreativní. Jeho výtvar sice není v pravém smyslu původní, jistou míru tvůrčího talentu mu však upřít nelze. Van Meegerenovým Vermeerům bychom určitou uměleckou hodnotu přiznat mohli, neboť výběr motivu, kompozice, barevnost i exprese jsou i přes svou odvozenost původní. Jejich umělecká hodnota je nicméně nízká a zcela nesouměřitelná s Vermeerovými originály. Vermeerovy inovace byly pro umění sedmnáctého století velmi podnětné, van Meegerenovy napodobeniny jeho stylu však umění dvacátého století nepřinesly vůbec nic. Tím je též vysvětleno, proč byly poté, co van Meegeren přiznal své autorství, jeho falešní Vermeerové z muzeí odstraněni. Jakmile byla totiž tato díla správně datována, bylo jasné, čím vlastně jsou: umělecky bezvýznamným anachronismem.³⁰⁵

305 Existují též velmi zajímavé výjimky podvrhů, které měly velký umělecký dopad, a tudíž jim nejde upřít ani značnou míru umělecké hodnoty. Například takzvané *Ossianovy básně*, které obdivovali Herder i Goethe a které významným způsobem přispěly ke vzniku romantického hnutí v evropské, zvláště pak v německé literatuře. Srov. Kulka, T.: *Umění a falzum*, s. 163–164. Do jisté míry to platí i o Hankových padělcích rukopisů, které inspirovaly nejednoho vlasteneckého umělce v Čechách.

9. Umění a věda

Arthur Danto se v jednom ze svých esejů zmiňuje o francouzském vizionáři Albertu Robidovi, který začal v roce 1882 vydávat publikaci *Le vingtième siècle*, v níž chtěl ukázat, jak bude vypadat svět v roce 1952. Robidovy ilustrace zobrazují všelike divy budoucnosti: *téléphonoscope*, létající stroje, televizi i podmořská města. Umělecký design všech těchto futuristických objektů však nese nezaměnitelnou pečeť své doby:

Robida si představoval, že budou existovat nebeské restaurace, k nimž budou jejich návštěvníci cestovat ve vzduchem nadnášených dopravních prostředcích. Avšak tato odvážně předjímaná stravovací zařízení sestávají z ornamentálních kování onoho typu, jež si vybavujeme v souvislosti s Les Halles či Gare St. Lazare, a proporcemi a dekorativním zpracováním se velmi podobají parníkům, jež v oněch dobách brázdily Mississippi. Jejich hosty jsou gentlemani v cylindrech a dámy v róbách s honzíkem, obsluhovaní číšníci z období belle-époque. [...] Nic tolik nenáleží své době jako dobová nahlédnutí do budoucnosti.³⁰⁶

V předmluvě ke knize *Bída historicismu* sir Karl Popper ukazuje, že nelze vědecky předpovídat vývoj historie, protože nelze předpovědět vývoj vědy. Jeho důkaz je složitější, klíčová myšlenka je však prostá: kdybychom mohli vědět to, co budeme znát zítra, věděli bychom to již dnes. Přesto se mnohé představy minulosti o budoucích možnostech vědy a techniky pozoruhodným způsobem naplnily. Citovaná pasáž oproti tomu naznačuje, že naše představivost ohledně budoucího umění je daleko omezenější. Kdyby se Robida dožil roku 1952, měl by určitě dobrý pocit, že se jeho vize o technologických divech budoucnosti naplnily víceméně tak, jak si je představoval. Otázkou je, co by řekl, kdyby viděl, kam mezitím dospělo umění.³⁰⁷

306 Danto, A. C.: *The End of Art*. In: Lang, B. (ed.): *The Death of Art*. New York: Haven Publications, 1984, s. 5–6; česky Konec umění, *Estetika*, roč. XXXV, č. 1 (1998), s. 1.

307 Nejspíš by sotva věřil, že sušák na lahve či obrácená mušle z pánských toalet

Proto nás asi překvapí, že v devatenáctém století bylo malířství považováno za progresivní disciplínu *par excellence*, za důkaz toho, že pokrok v historii lidského snažení je skutečně možný. Tento progresivní model dějin umění má nejspíš svůj původ u Vasariho, který podle Ernsta Gombricha nahlížel „dějiny umění jako pokrok vedoucí k vizuální pravdě“.³⁰⁸

Devatenácté století, zvláště pak francouzský akademismus, názíralo na historii umění od jeho počátků až po současnost jako na sled postupného zdokonalování koncepcí a prostředků k dosažení věrné kopie či imitace reality. Tato teorie, založená na Platonově doktríně *mimésis*, podle níž je posláním umění napodobovat realitu, malířům vyhovovala a přetrvala bez větších otřesů až do konce devatenáctého století. I impresionismus, který bývá řazen již mezi modernistická hnutí, byl ještě uměleckým směrem, jehož deklarovaným cílem bylo věrné zobrazování skutečnosti, tak jak se nám jeví. První závažné nesnáze mimetické teorie se začaly objevovat s nástupem modernismu, kdy umělecké směry, styly a hnutí vznikající v dekáдах před první světovou válkou a krátce po ní se již nesnažily o věrné zobrazení toho, jak se svět jeví našemu oku. Symbolistům, expresionistům, kubistům, fauvistům, surrealistům, futuristům a dalším hnutím šlo o něco jiného. V každém případě již nebylo možné obhajovat tezi, že s postupem času se malba čím dál tím více blíží dokonalému zpodobnění vizuální reality — tuto roli převzala fotografie. Nové umělecké směry představovaly pro teorii nápodoby nepřijemný problém, ale zatím ještě ne problém kritický. Ať již malby modernistů porušovaly vztité normy akademického realismu jakkoli dramaticky, stále ještě tak či onak zobrazovaly. Skutečnou krizi či její vyvrcholení vyvolalo až abstraktní umění, které ze své podstaty nic nenapodobuje ani nic nezobrazuje. Mondrian, Malevič, Kandinskij či Kupka postavili před teoretiky umění následující dilema: buďto abstraktní umění není umění, anebo je teorie nápodoby zcela nevyhovující. Mnozí teoretici i kunsthistorici se skutečně dlouho bránili přijetí abstrakce za plnohodnotné umění,³⁰⁹ časem se však tento způsob tvorby plně etabloval, čímž

budou odborníky považovány za významná umělecká díla.

308 Gombrich, E.: *Umění a iluze*, s. 30.

309 Jeden z nejvýznamnějších historiků a teoretiků umění druhé poloviny dvacátého století sir Ernst Gombrich ještě v šedesátých letech obhajoval názor, že „takzvané abstraktní umění“ nemá právo na titul umění (Gombrich, E.: *The Vogue of Abstract Art*. In: Gombrich, E.: *Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Oxford: Phaidon, 1963, s. 143–150).

ovšem pro filosofii umění vyvstal zásadní problém. Není-li nápodoba esenciální vlastností výtvarného umění, v čem tedy jeho podstata spočívá? Umění samo si tak vynutilo fundamentální revizi teorie umění a spolu s ní i odmítnutí lineárně progresivní koncepce svého vývoje směřujícího k nějakému předem stanovenému cíli. Ve dvacátém století se však zásadně změnil i pohled na vědu a její vývoj.

V době, kdy pařížští modernisté vystavovali svá plátna v Salonu odmítnutých, byla ještě teorie vědy pevně postavena na doktríně, kterou Karl Popper nazval induktivismus a podle které je základem vědy, její objektivita a jejího empirického charakteru induktivní metoda. Té také věda vděčí za svůj pokrok a garantuje platnost jejích poznatků. Metoda indukce, jejíž principy zformuloval v sedmáctém století zakladatel britského empirismu Francis Bacon, předepisuje postup, kterým je třeba se řídit, pokud chceme dosáhnout skutečného, prokazatelného a nepochybnitelného vědění (*epistémé*), a nikoli jen spekulací, domněnek či hypotéz (*doxá*). Začít musíme nezaajatým pozorováním a pečlivým tříděním jeho výsledků, abychom pak takto získaná empirická data převodili v obecně platná pravidla. Pomocí těchto induktivních zobecnění odhalujeme přírodní zákony, které jsou pak potvrzovány empirickou zkušeností a dalšími observacemi a experimenty. Induktivní metoda také zajišťuje vědecký pokrok, neboť jejím prostřednictvím získáváme nové a nové poznatky, jejichž zobecnění vede k odhalování nových zákonitostí. Vysvětlení pokroku vědy je tedy založeno na lineárním kumulativním modelu, který v podstatě spočívá ve shromažďování dalších faktů, jež navazují na předchozí pravdivé poznatky.

Model lineárního vývoje vědy, která je postavena na pevných, nevyvrátitelných základech faktů ověřených zkušeností, byl zpochybněn Einsteinovou teorií relativity. Ta ukázala, že zákony Newtonovy mechaniky, které byly v průběhu více než tří set let nespočetněkrát potvrzeny, nejsou obecně platné a musí být zásadním způsobem revidovány.³¹⁰ Tím byla zpochybněna též pozitivistická doktrína vývoje, podle níž vědecký pokrok spočívá v kumulaci nových dokázaných poznatků, tedy v přiřazování dalších pravdivých tezí k souboru již dříve dokázaných pravd. Sir Karl Popper nahradil tento model modelem konkurujících si hypotéz, které jsou v důsledku testů zaměřených na jejich vyvrácení buďto eliminovány, nebo modifikovány a dále rozvíjeny, zůstávají však

310 Mohou však dále sloužit k praktickým účelům, coby aproximace Einsteinových výsledků v rámci určitých parametrů.

stále pouhými hypotézami. Naše vědění má tudíž vždy pouze zkusmou povahu a vědecké teorie, které považujeme za pravdivé, jsou privilegovány pouze tím, že prošly mnohými testy, jež je dosud nedokázaly vyvrátit. Vědecký pokrok spočívá v odhalování a odstraňování chybných hypotéz a v jejich nahrazování hypotézami lepšími.³¹¹ Pouze v tomto smyslu se asymptoticky přibližujeme pravdě, v čemž také spočívá pokrok empirických věd, který se nicméně neodehrává v oblasti *epistémé*, tedy dokázaných nezvratných pravd, ale v oblasti *doxá*, tedy domněnek či hypotéz.³¹² Popper tak zpochybnil možnost vědeckého důkazu empirických teorií a ukázal, že žádná empirická „pravda“ nemusí být věčná, neboť všechny poznatky vědy jsou ve své podstatě revidovatelné.³¹³

Debata o otázkách vědeckého pokroku dostala další podnět publikací dnes již klasické knihy Thomase Kuhna *Struktura vědeckých revolucí*, jejíž publikace v roce 1962 dále zpochybnila pozitivistické pojetí vědy spolu s jejími ostrými demarkačními principy oddělujícími vědu a umění.³¹⁴ Kuhn ukázal, že věda se podobá umění daleko více, než připouštěly předchozí modely. Tak například Kuhnův centrální pojem paradigmatu, který do filosofie vědy zavedl, aby vysvětlil kontinuální charakter vědeckého bádání, je analogický pojmu uměleckého stylu, který vysvětluje kontinuitu umělecké produkce v různých etapách dějin umění. Kuhn také ukázal, že historie vědy, v níž jsou dlouhá období kumulativního vývoje v rámci přijatého paradigmatu (období, která Kuhn označuje pojmem *normal science*) přerušována obdobími revolt proti stávajícímu paradigmatu (*revolutionary science*), z nichž postupně vykristalizuje nové paradigma, může stejně tak dobře sloužit jako historiografický model pro dějiny umění. K odmítnutí paradigmatu³¹⁵ v Kuhnově pojetí

311 Tento model, který najdeme již v Popperově první knize *Logik der Forschung* z roku 1934 (česky: *Logika vědeckého zkoumání*, 1997) je nejlépe prezentován v Popperově pozdější knize *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* (London: Routledge, 1963).

312 Sir Karl Popper v mnoha ohledech anticipoval myšlenky Nelsona Goodmana, které Goodman prezentoval ve své poslední knize *Reconceptions in Philosophy, Arts and Other Sciences* (London: Routledge, 1988; česky: Goodman, N. — Elginová, C. Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, 2017).

313 Tato teze byla později (v roce 1951) podpořena závěry slavného eseje W. V. O. Quina *Two Dogmas of Empiricism* (*The Philosophical Review* 60 (1951), s. 20–43).

314 Kuhn, T.: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962; česky: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: Oikomenh, 1997.

315 Jako příklady Kuhnových paradigmat mohou sloužit komplexní a svébytné vědecké systémy jako geocentrický systém ptolemaiovský, heliocentrický systém

nedochází (na rozdíl od Poppera) pod tlakem střetu teorie s nevyhovujícím (falzifikujícím) faktem (či spíše popisem „faktu“) řídicím se logickým pravidlem *modus tollens*, který teorii (či paradigma) vyvrací. Přechod od jednoho paradigmatu k druhému je proces, který se podle Kuhna striktně neřídí zákony logiky či racionálními principy, ale podobá se spíše náboženské konverzi nebo přechodu od jednoho uměleckého stylu ke stylu jinému.

Když se přijatá rozlišení a dichotomie mezi uměním a vědou rozvolní, vyvstává potřeba nového pojetí, které by vysvětlilo nově objevené podobnosti a zdůvodnilo přetrvávající rozdíly. Podle Thomase Kuhna se však zatím žádnou takovou teorii nepodařilo najít. Hlavní problém spočívá podle Kuhna v tom, že nemáme jasnou představu o podstatě umění. Jde především o to, že i mezi odborníky existují spory ohledně toho, zda lze v umění mluvit o pokroku a do jaké míry závisí pochopení a hodnocení uměleckého díla na jeho historickém zařazení, zda může umělecké dílo (tak jako vědecká teorie) zastarat, tj. být překonáno dalším vývojem. Zodpovězení těchto otázek je podle Kuhna podmínkou pro smysluplnost debaty o paralelách a rozdílech mezi uměním a vědou i pojetí jejich historie.

Problém je v tom, že často souhlasíme s názory, které si vzájemně odporují. Jednu ze dvou protichůdných koncepcí nabízí například americký historik umění James Ackerman, který odmítá názor, že v historii umění lze smysluplně mluvit o pokroku. Zavrhuje i myšlenku, že dějiny vědeckých objevů a teorií a dějiny uměleckých stylů by mohly vykazovat obdobné základní rysy:

[...] mluvíme-li o vývoji umění, je zcela nemístné používat pojmu jako pokrok, pokud tím nemáme na mysli pouze to, že určitá technika či dovednost je systematicky vylepšována. Ta nejstarší umělecká díla, která známe, artefakty primitivních kultur, jsou právě tak platná jako nejpromyšlenější výtvořky vyspělých civilizací. I když sledujeme sekvence uměleckých děl, v kterých se řada umělců snaží osvojit si novou techniku či zvládnout problematiku nového způsobu zobrazení, jsou prvotní pokusy právě tak platné jako ty na konci řady, jež mohly vytěžit

kopernikánský, Newtonova fyzika, Einsteinova obecná teorie relativity nebo kvantová fyzika.

z předchozích zkušeností. [...] pochopení uměleckého díla nezávisí na jeho historickém zařazení.³¹⁶

Zdá se, že s tímto názorem souhlasí i Thomas Kuhn, když píše:

I když současníci přistupují k uměleckým dílům minulosti s odlišnou citlivostí, tyto výtvořky tvoří i dnes živou část umělecké scény. Picassův úspěch neodsunul Rembrandtovy obrazy do depozitářů a mistrovská díla dávné i nedávné minulosti hrají tutéž roli při vytváření našeho vkusu jako kdysi, hrají též významnou roli při školení mladých umělců. Zde je kontrast mezi uměním a vědou nejpatrnější. Učebnice přírodních věd jsou plné jmen, často i portrétů historických hrdinů jejich oborů; pouze historikové vědy však čtou staré texty [...] *Věda, na rozdíl od umění, ničí svou minulost.*³¹⁷

Kuhn má bezpochyby pravdu. I dnešní umělci se inspirovali starými mistry, fyzik však nečte Kopernikových *Šest knih o oběžích sfér nebeských* nebo Keplerovu *Harmonii světa* a ani Newtonovu mechaniku se neučí z jeho *Matematických principů přírodní filosofie*.

Často se však setkáváme i s protichůdným názorem, který se nám jeví také jako docela rozumný a podle něhož může umělecké dílo zastarat podobně jako vědecká teorie. Tento názor, který zdůrazňuje, že umělecké dílo musí být hodnoceno ve své historické perspektivě, se začal prosazovat v Paříži v první polovině devatenáctého století v souvislosti s ideologií romantismu a realismu. Gustave Courbet, nejartikulanější stoupenec realismu své doby, například píše:

Skutečný umělec je ten, kdo zachytí svou dobu přesně tam, kde jeho předchůdci skončili. Jít zpět znamená neudělat nic: je to naprostá ztráta času; znamenalo by to, že umělec ani nepochopil, ani se nepoučil z lekcí minulosti.³¹⁸

316 Ackerman, J. S.: The Demise of the Avant Garde, *Comparative Studies in Society and History*, roč. 11, č. 4 (1969), s. 372.

317 Kuhn, T.: Comments on the Relation of Art and Science, *Comparative Studies in Society and History*, roč. 11, č. 4 (1969), s. 408.

318 Citováno dle Ackerman, J. S.: The Demise of the Avant Garde, s. 407.

Courbet vyjadřuje myšlenku, která nám také není cizí. Často souhlasíme s názorem kritiky, jež uměleckému dílu neupírá jeho estetické kvality, přesto jej ale odmítá jako přežití. Kromě již zmíněného Vasariho se k myšlence dynamického charakteru umění hlásí například také Jan Mukařovský, který zdůrazňuje, že skutečně hodnotné umělecké dílo musí nejen mnohé estetické normy splňovat, ale musí také stávající normy nějak porušovat.³¹⁹ Důležité umělecké inovace, zvláště pak ty, které vyústily ve vznik nových uměleckých stylů, často vyžadovaly odmítnutí předchozích estetických norem a mnozí umělci zavrhlí i ty principy, které je formovaly. Jak jsem již zmínil, problém spočívá v tom, že spolu s protichůdností těchto dvou názorů zároveň cítíme, že v obou je více než zrnko pravdy. Byl to opět Thomas Kuhn, kdo na tento problém poukázal:

Co bych rád věděl a co se mi dosud nepodařilo vysvětlit, je to, co si v duchu říká umělec, když obdivuje estetické kvality starých mistrů a zároveň si uvědomuje, že kdyby sám takto tvořil, zpronevěřil by se základním normám svého uměleckého kréda. Mohu pouze uznávat a vážit si, nikoli však pochopit a vzít za svůj přístup, který přijímá díla, řekněme Rembrandta, jako umění, které žije, ale současně odmítne jako nehodnotné falzum plátno, které může být od Rembrandta (nebo jeho školy) rozeznáno pouze pomocí laboratorních testů [...] Zodpovězení této otázky je nutným předpokladem pro hlubší pochopení rozdílu mezi uměním a vědou. Již sám poznatek, že tu máme problém, však může představovat určitý pokrok.³²⁰

Mám za to, že rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou problém Thomase Kuhna řeší. Samotný pocit či přesvědčení, že zde existuje závažný problém, je totiž opět přímým důsledkem estetismu. Z perspektivy hodnotového dualismu ovšem mezi umělcovým obdivem pro díla starých mistrů a jeho přesvědčením, že by nevytvořil hodnotné umělecké dílo, kdyby je napodoboval či duplikoval, není žádný protiklad ani žádné pnutí. Zmíněný obdiv se vztahuje k estetickým vlastnostem (a estetické hodnotě) Rembrandtova díla. Vytvořením jeho věrné kopie

319 Mukařovský, J.: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.

320 Kuhn, T.: Comments on the Relation of Art and Science, s. 408.

by se tyto vlastnosti sice reprodukovaly a estetická hodnota by zůstala zachována, umělecká hodnota kopie by však byla nulová.

Rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou nám též umožňuje vysvětlit zásadní podobnosti i rozdíly mezi historií vědy a historií umění. Zatímco historie vědy je historií dynamickou, v historii umění je současně přítomen jak aspekt dynamický, tak i aspekt relativně statický. Zatímco umělecká hodnota díla je v podstatě funkcí jeho historického zařazení, estetická hodnota není na dění v dějinách umění tímto způsobem závislá. Prvoplánový rozpor mezi názory reprezentovanými Ackermanem a Kuhnem na straně jedné a Vasarim, Courbetem či Mukařovským na straně druhé ztrácí své ostří, jakmile se vzdáme předpokladu, že hodnota uměleckého díla je jednorozměrná veličina identifikovatelná s jeho hodnotou estetickou.

Historii umění pak můžeme sledovat ze dvou různých perspektiv. Z pohledu estetického jde o kumulativní historii, která neustále rozšiřuje svou doménu vytvářením nových a nových druhů krásy či estetických hodnot. Je to tolerantní historie, v níž si umělci konkurují pouze kvalitou estetických vlastností své tvorby. Estetická kvalita děl minulosti není ohrožena či umenšena následným vznikem nových stylů, směrů a uměleckých hnutí. Mondrian nevyvrací Lautreca a Cézanne neopravuje Tintoretta. Z estetického hlediska umění, na rozdíl od vědy, *neničí svou minulost*, ale naopak ji *konzervuje*. Z hlediska uměleckého jsou si historie umění a historie vědy podstatně podobnější, neboť úspěchy dosažené v obou těchto oblastech naší kultury jsou chápány jako historicky datované. Z hlediska uměleckého je historie umění (tak jako historie vědy) konkurenčním bojem, v němž není tolerováno ani opakování, ani ustrnutí. Rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou tak podle mne řeší i druhý problém, na který poukázal Thomas Kuhn.

10. Závěrečné poznámky

Cílem této závěrečné části bylo přesvědčit čtenáře, že kromě hodnoty estetické, kterou jsem se pokusil charakterizovat ve druhé části knihy, existuje ještě hodnota umělecká, jež je neméně důležitá. Za tímto účelem jsem předložil řadu argumentů, abych ukázal, že si s estetickou hodnotou prostě nevystačíme a že předpoklad estetismu, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické, vede buď do slepé uličky (případ problému uměleckého falza), nebo k rozporným závěrům (případ *Avignonských slečen*). Mám za to, že k dualistickému pojetí umění nás svým způsobem přivádí i následující zcela intuitivní úvaha. Když se zamyslíme nad tím, o co se vlastně umělec snaží, když tvoří, zjistíme, že mu jde v podstatě o dvě věci: udělat něco nového, něco, co před ním ještě nikdo nevytvořil, a udělat to dobře. Do jaké míry se mu to podaří (jak významné budou inovace exemplifikované jeho dílem a jak dobře se mu povede vše sjednotit, skloubit a sladit), pak bude reflektováno mírou umělecké a estetické hodnoty. Kdyby šlo umělcům pouze o maximalizaci hodnoty estetické, pokud by se pouze snažili dosáhnout obecně uznávané krásy či toho, co se lidem líbí, pak by nejlepší strategií bylo duplikovat oblíbená umělecká díla. Umělecká a estetická hodnota tak také reflektují dva základní umělecké impulzy, jež tvoří rovněž umělcovo krédo či étos umění.

Umělec by se tedy měl snažit maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak i hodnotu uměleckou, přičemž určité minimum každé z těchto hodnot by mělo být nutnou podmínkou uměleckosti. Jinými slovy, pokud je jedna z obou hodnot nulová, ztrácí daný objekt nárok na titul umění. Vezměme nejprve absenci hodnoty umělecké. Vizually nerozlišitelná falza, kopie nebo kvalitní reprodukce re-produkují estetické vlastnosti originálů, a mohou proto mít i souměřitelnou estetickou hodnotu. Ale vzhledem k tomu, že ze své podstaty nemohou exemplifikovat žádné inovace, bude jejich umělecká hodnota nulová. Proto je také nepovažujeme za umělecká díla.

Vyvstává otázka, zda mohou existovat též objekty s opačnou polaritou, tedy objekty, které kombinují nezanedbatelnou míru hodnoty umělecké s absencí hodnoty estetické. Zde bychom mohli uvažovat o různých modernistických manifestech, jež formulují principy nově vznikajících

stylů a uměleckých hnutí.³²¹ Takové manifesty často specifikují estetické normy a principy nových uměleckých směrů, aniž by je však mohly samy exemplifikovat. Samy o sobě tak tyto manifesty uměleckými díly nejsou, neboť (pomineme-li jejich možnou hodnotu literární) postrádají hodnotu estetickou. Z dob dřívějších by do této kategorie mohla patřit některá inspirativní renesanční pojednání o perspektivě anebo (s ohledem na umění dramatické) Aristotelova *Poetika*, která po staletí sloužila jako autoritativní soubor norem určující, jakými principy se má řídit tragické či epické drama.

Poznatek, že kromě hodnoty estetické je třeba uznat také hodnotu uměleckou, je důležitý i proto, že se přímo týká otázky, do jaké míry mohou být hodnotové soudy o uměleckých dílech objektivní. Jak jsem již vysvětlil v druhé kapitole, komponenta umělecké hodnoty má objektivní charakter, a to v tom smyslu, že tvrzení, která jsou relevantní pro její určení, jsou intersubjektivně ověřitelná. To, jak jsem se pokusil ukázat v druhé části, je do značné míry pravda i o komponentě hodnoty estetické, ačkoli zde hrají svou roli vkusové soudy, byť pouze na neelementárnější úrovni, takže i v tomto případě lze očekávat vysokou míru intersubjektivního konsenzu. Soudy týkající se umělecké hodnoty jsou objektivní v běžném slova smyslu, neboť jsou na vkusových soudech nezávislé. Jak jsem již v druhé kapitole zmínil, při určování umělecké hodnoty jde v podstatě o sledování vlivů (kdo a jak koho ovlivnil), tedy vlastně o kunsthistorické příběhy, které se zásadně neliší od jiných historických příběhů, co se týče možností jejich verifikace. Z toho též vyplývá, že soudy týkající se umělecké hodnoty vyžadují odbornost.

Pro celkovou hodnotu uměleckého díla coby umění bych zvolil název „hodnota umělecko-estetická“, přičemž pořadí v tomto označení není náhodné: předřazení hodnoty umělecké před hodnotu estetickou vyjadřuje přesvědčení, že umělecká hodnota je důležitější než hodnota estetická.³²² Vrátil-li se k modelu estetické hodnoty představenému ve čtvrté kapitole druhé části nazvané Logická struktura estetických soudů, vyvstane otázka, jak zohlednit skutečnost, že celkovou hodnotu uměleckého díla netvoří jen hodnota estetická, ale i hodnota umělecká; jaká funkce či jaký formální vztah by byly pro spojení mezi uměleckou

321 Mám na mysli texty jako například manifest futuristický, suprematistický, dadaistický, surrealistický apod.

322 Důvody pro tento závěr záhy uvedu.

a estetickou hodnotou vhodné. Prostý součet nevyhovuje, neboť nemožňuje vyjádřit požadavek, že nějaká minimální míra každé z těchto hodnot je nutnou podmínkou uměleckosti. Hledáme tedy takovou funkci, která by vyjadřovala, že pokud je míra umělecké či estetické hodnoty objektu nulová, nemůže jít o umělecké dílo. K tomu nejlépe poslouží násobení. Jestliže jsem užil pro estetickou hodnotu uměleckého díla zkratku EH(UD), uměleckou hodnotu označím jako UH(UD) a celkovou, umělecko-estetickou hodnotu jako UEH(UD), pak tuto celkovou hodnotu uměleckého díla coby umění můžeme zapsat takto:

$$\text{UEH(UD)} = \text{EH(UD)} * \text{UH(UD)}$$

(Umělecko-estetická hodnota uměleckého díla se rovná jeho hodnotě estetické násobené jeho hodnotou uměleckou.)

Na konci druhé kapitoly této části jsem zmínil, že kromě estetické a umělecké hodnoty mohou mít umělecká díla i další hodnoty, které jsem nazval příležitostné, protože nejsou (na rozdíl od hodnoty umělecké a estetické) s uměním bytostně spjaty — nejsou spojeny s jeho podstatou. Mezi těmito příležitostnými hodnotami jsem zmínil také hodnotu tržní, označovanou též jako peněžní, finanční, investiční, ekonomická či komerční, jež se od ostatních příležitostných hodnot zajímavým způsobem liší, a zaslouží si proto zvláštní pozornost. O komerčních transakcích s uměleckými díly, investičních aspektech sběratelství, aukčních domech atp. existuje rozmanitá odborná literatura, z filosofického hlediska se však tržním cenám umění, až na výjimky, nedostalo patřičné pozornosti. Jednou z těchto výjimek je esej Marka Sagoffa nazvaný *O estetické a ekonomické hodnotě umění*, v kterém se autor pozastavuje nad astronomickými cenami, jež jsou lidé ochotni platit za známá umělecká díla, a ptá se, co je k tomu vede.³²³ Jeho článek by mohl zajímat i investory, neboť Sagoff dokumentuje a vysvětluje ekonomický fenomén, který nazývá „železná pravidla rostoucích cen“. Upozorňuje na to, že na rozdíl od jiných komodit ceny uměleckých děl vždy pouze stoupají a nikdy neklesají a stoupají tak, že jim žádné jiné komodity nemohou konkurovat. Autor dochází k závěru, že ochota platit tak závratné sumy za umělecká díla je projevem úcty k naší kultuře a jejím

323 Sagoff, M.: On the Aesthetic and Economic Value of Art, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 21, č. 4 (Oct. 1981), s. 318–329.

dějinám či dějinám vůbec, což je názor, s kterým bychom snad mohli i souhlasit.³²⁴

Podívejme se ale nejdřív na to, jaký je vztah mezi hodnotou tržní a hodnotou umělecko-estetickou.³²⁵ Skutečnost, že jde o naprosto odlišné hodnoty, snad ani není třeba zmiňovat. Umělecko-estetická hodnota je odvozena od uměleckých a estetických vlastností díla, jeho tržní hodnota (tak jako cena jiných komodit) je určována nabídkou a poptávkou. To, že jsou tyto dvě hodnoty na sobě konceptuálně nezávislé, ovšem neznamená, že spolu nesouvisejí. Tržní hodnota či cena uměleckých děl o něčem vypovídá. Není sice ničím, co by mohlo jakým-koli způsobem přispět k hodnotě umělecko-estetické, zároveň bychom však nejspíš souhlasili s tím, že díla, která se draží v aukčních síních za desítky, ba i stovky milionů dolarů, jsou z umělecko-estetického hlediska vynikající. Je zřejmé, že existuje dosti spolehlivá statistická korelace mezi hodnotou umělecko-estetickou a hodnotou peněžní. Kdyby člověk, který nemá nejmenší ponětí o výtvarném umění (nikdy nebyl v galerii, nikdy si neprohlížel knížky s reprodukcemi atp.), seřadil umělecká díla podle toho, kolik stojí (kolik je jejich odhadní cena), seřadil by je podle jejich umělecko-estetické kvality lépe, než bychom je seřadili my podle našeho vkusu. Spolehlivost zmíněné korelace mezi cenou a kvalitou je jistě narušována různými manipulacemi a manipulačními strategiemi, o kterých píše Don Thompson v knize *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů*.³²⁶ Tyto manipulace se však budou týkat převážně děl z nedávné minulosti, od kterých nemáme ještě patřičný odstup.

Sagoff nerozlišuje mezi uměleckou a estetickou hodnotou a neklade si otázku, proč jsou některá díla o tolik dražší než jiná; my si však tuto otázku položit můžeme. Konkrétně by nás mohlo například zajímat, zda tržní hodnota uměleckého díla reflektuje spíše hodnotu estetickou, anebo spíše hodnotu uměleckou. Jinými slovy, pokud platí, že tržní

324 Sagoff píše o uměleckých dílech obecně, je však zřejmé, že má na mysli výtvarné umění, neboť na díla hudební, literární, dramatická atp. se jeho tvrzení evidentně vztahovat nemohou.

325 V návaznosti na předchozí poznámku: Všechna má následující tvrzení, argumenty i závěry se budou týkat výhradně výtvarného umění a nelze je uplatnit na umělecká díla mimo tuto oblast.

326 Thompson, D.: *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů*. Zlín: Kniha Zlín, 2010. Kniha má podtitul *Prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*.

hodnota uměleckých děl vypovídá o jejich kvalitě (tedy o jejich umělecko-estetické hodnotě), pak je namísto otázka, jaký podíl na ní má hodnota estetická a jaký hodnota umělecká. Tím se dostávám k důvodu, proč předřazuji hodnotu uměleckou hodnotě estetické. Jsem totiž přesvědčen, že umělecká hodnota výtvarných uměleckých děl zde hraje nesrovnatelně důležitější roli než jejich hodnota estetická. Proč?

Představa, že tržní hodnoty výtvarných uměleckých děl pohybující se v desítkách či stovkách milionů reflektují to, jak jsou tato díla krásná, jak dobře jsou sjednocená, jak skvěle zharmonizovaná, výborně vyvážená atp., není příliš přesvědčivá, a tvrdit, že obraz, který byl vydražen za 50 milionu dolarů, je tisíckrát krásnější, vyváženější, sladnější, harmoničtější atp. než ten, který se prodal za padesát tisíc dolarů, hraničí s absurditou. Absurdní však nemusí být tvrzení, že obraz vydražený za 50 milionů je tisíckrát významnější než ten, který stojí 50 tisíc. V českých aukcích se nad deset milionů korun draží umělci jako František Kupka, Josef Čapek, Jan Zrzavý nebo Josef Šíma.³²⁷ Jako příklad umělce, který žil přibližně v téže době a jehož obrazy se prodávají v řádu desítek tisíc korun, jsem zvolil úspěšného krajináře Václava Rabase. Rabasovým obrazům nelze podle mého názoru z estetického hlediska nic vytknout, takže tvrdit, že obrazy jeho známějších kolegů jsou řádově tisíckrát krásnější, je trochu úsměvné. Tvrzení, že jde o propastný rozdíl z hlediska umělecké hodnoty, však směšné není; je totiž nejen intuitivně přijatelné, ale i zdůvodnitelné. To, že je Kupka nejdražším českým umělcem, by nemělo být překvapivé, neboť tento autor byl spolu s Mondrianem, Malevičem a Kandinským zakladatelem abstraktního malířství. Kupka se tedy zapsal nejen do historie českého, ale především do historie světového malířství, kterou významným a osobitým způsobem obohatil a ovlivnil. Josef Čapek není tak světově proslulý, přesto velmi tvůrčím a osobitým způsobem rozvinul kubismus, v jehož rámci vytvořil svébytný umělecký styl nazývaný lyrický kubismus. Šíma i Zrzavý zase ovlivnili generace malířů nejen u nás, ale i v zahraničí. Díla těchto čtyř malířů představují přínos pro modernismus ve světovém měřítku, zatímco národní umělec Václav Rabas nepřišel s žádnou důležitou inovací ani v rámci tehdejšího československého světa umění. Závěru, že Kupkovo dílo je tisíckrát důležitější než dílo Rabasovo, tedy v podstatě není co vytknout. Závratná peněžní hodnota uměleckých děl, která tvoří pilíře

327 V listopadu 2016 byl poměrně malý (55 × 60 cm) obraz Františka Kupky nazvaný *Protihodnoty* v aukci vydražen za 62 milionů korun.

našich kulturních dějin, reflektuje právě tento aspekt jejich důležitosti. Jde o jedinečnost významu těchto děl a jejich nezastupitelné místo v dějinách umění, v dějinách naší kultury a naší civilizace.

Skutečnost, že je to umělecká, a nikoli estetická hodnota, o které vypovídá tržní cena uměleckého díla, otvírá také prostor pro vysvětlení Sagoffova „železného pravidla rostoucích cen“, tedy pravidla, že ekonomická hodnota uměleckých děl vždy jenom stoupá a nikdy neklesá. Proč by tomu mělo tak být? Estetickou hodnotou to vysvětlit nelze, protože umělecká díla nejsou dnes krásnější, než byla dříve. Estetická hodnota v průběhu času neroste.³²⁸ To ovšem neplatí o hodnotě umělecké, jejíž růst je očekávatelný: časem se s dílem seznamují další a další umělci, na které může mít zásadní vliv a jejichž díla mohou dále ovlivňovat další umělce. Ekonomicky záhadný progresivní růst cen významných uměleckých děl tak sice přestává být záhadným, s estetickou hodnotou však nemá nic společného.³²⁹

V úvodu této části jsem avizoval, že vysvětlím, proč je předpoklad, podle kterého spočívá hodnota uměleckého díla výhradně v jeho hodnotě estetické, neudržitelný. Slíbil jsem také, že ukážu, že uznání další hodnoty, již jsem nazval uměleckou, je s výjimkou filosofů umění implicitně přijímáno jako naprosto přirozené ostatními odborníky, kteří mají co do činění s uměním, tedy historiky umění, uměleckými kritiky, kurátory, galeristy, sběrateli, zaměstnanci aukčních domů atp. Zde mne ovšem úvahy o tržní hodnotě umění a zamýšlení nad tím, o čem tržní hodnota vypovídá, přivádějí k ještě kacířtějšímu závěru, který je v ještě příkrějším rozporu s obecně přijímanými předpoklady tradiční

328 Mohou jistě existovat určité fluktuace ve vnímání estetické hodnoty, jako když se například nově se etablovující umělecký směr vyznačuje antagonismem vůči předchozímu dominantnímu stylu natolik vyhraněným, že jsou principy tohoto stylu chápány jako něco nepřipustného. Zde nám mohou jako příklad posloužit reakce funkcionalistů na předchozí dominantní styl, tedy secesi, zejména secesní architekturu, jejíž ornamentální prvky byly coby „poslední [vývojový] stupeň ošklivosti“ označeny nejen za „ohybné“ z hlediska estetického, ale také za zločinné z hlediska morálního. Když Adolf Loos ve své studii z roku 1908 nazvané *Ornament a zločin* píše, že „ornament je zločin“, nemyslí to zcela metaforicky. Srov. Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Praha: Pragma, 2014. Masarykova první republika se natolik identifikovala s modernismem, že mnozí lidé vše secesní, co v domácnosti měli, vyhazovali na ulici. Dnes tyto artefakty září jako skvosty ve starožitnictvích a my opět obdivujeme jejich půvab.

329 Sagoffův článek by se tak správně měl jmenovat O umělecké a ekonomické hodnotě umění.

i soudobé estetiky, a sice že estetická hodnota, které se klasičtí i soudobí filosofové umění tak svědomitě věnovali, může sice být jedinou relevantní hodnotou pro posuzování přírodních krás, ale pro hodnocení výtvarného umění není ve srovnání s hodnotou uměleckou až tak důležitá. Jinými slovy, estetická hodnota je ve vztahu k hodnotě umělecké extrémně nadhodnocena, zatímco umělecká hodnota, kterou filosofové většinou nevnímají nebo i její existenci popírají, je právě tím, o čem umění a jeho historie jsou.

Tuto skutečnost snad nejlépe ilustrují právě Picassovy *Avignonské slečny*, jejichž analýzou jsem tuto závěrečnou část započal. Toto mistrovské dílo, které má podle odborníků vážné estetické nedostatky, visí v Muzeu moderního umění v New Yorku a doufejme, že tam i zůstane. Kdyby se však dostalo do některé z aukčních síní, není nejmenších pochyb o tom, že by se vydražilo za cenu, která by překonala všechny předchozí rekordy.³³⁰ Jestliže jsem zde v předmluvě zmínil, že ve výtvarném umění je umělecká hodnota nepoměrně důležitější a že estetická hodnota (popřípadě krása) hraje při hodnocení uměleckých děl druhé housle, v tomto případě můžeme říci, že je jejich role naprosto marginální. Jinými slovy, epochální význam tohoto díla není umenšen ani tím, že tyto druhé housle hrají poněkud falešně.

Co říci úplně na závěr? Teorie, již jsem se v této knížce snažil v hrubých rysech načrtnout, si v žádném případě nečiní nárok ani na úplnost, ani na definitivnost. Některých nedostatků jsem si vědom a je mi jasné, že mnohem více bude těch, o kterých nevím. Šlo mi zde hlavně o to, abych předložil určitý půdorys teorie hodnocení uměleckých děl, na jehož základech by se případně dalo dál stavět.

330 Nezapomínejme, že se i podle časopisu Time jedná o nejdůležitější dílo posledních sta let.

Jmenný rejstřík

- | | |
|------------------------|-----------------------------|
| Ackerman, James | Courbet, Gustave |
| Addison, Joseph | Crowther, Paul |
| Alberti, Leon Battista | Čapek, Josef |
| Apollinaire, Guillaume | Čukin |
| Archipenko, Alexander | Dadejík, Ondřej |
| Aristoteles | Danto, Arthur |
| Arnau, Frank | David, Jacques-Louis |
| Bacon, Francis | Degas, Edgar |
| Beardsley, Monroe C. | Delaunay, Robert |
| Beethoven, Ludwig van | Derain, André |
| Bell, Clive | Dickie, George |
| Bellini, Gentile | Diffy, T.J. |
| Benson, John | Duchamp, Marcel |
| Boccioni, Umberto | Dürer, Albrecht |
| Botticelli, Sandro | Dutton, Denis |
| Bourdieu, Pierre | Dziemidok, Bohdan |
| Bradyová, Emily | El Greco |
| Brancusi, Constantin | Elgar, Frank |
| Braque, Georges | Elginová, Catherine Z. |
| Braun, Matyáš Bernard | Epstein, Jacob |
| Broad, C. D. | Eukleides |
| Broch, Hermann | Feininger, Lyonel |
| Broiles, David | Fénon, Félix |
| Brown, Clarence | Fosterová, Cheryl |
| Budd, Malcolm | Freud, Lucian |
| Bunyan, John | Fry, Roger |
| Cabanel, Alexandre | Gauguin, Paul |
| Calder, Alexander | Gleizes, Albert |
| Caravaggio | Goethe, Johann Wolfgang von |
| Carnap, Rudolp | Gogh, Vincent van |
| Casals, Pablo | Golding, John |
| Cézanne, Paul | Gombrich, Ernst |
| Cohen, Ted | Goodman, Nelson |

Greenberg, Clement
Gris, Juan
Gutfreund, Otto
Hampshire, Stuart
Hanka, Václav
Harskamp, J. T.
Hempel, Carl
Herder, Johann Gottfried
Hermeren, Göran
Hofmann, Hans
Hume, David
Hungerlandová, Isabel
Hus, Jan
Hutcheson, Francis
Ingarden, Roman
Ingres, Jean Auguste Dominique
Jawlensky, Alexej von
Joyce, James
Kafka, Franz
Kandinskij, Vasilij
Kiefer, Anselm
Kirschner, Ludwig
Kivy, Peter
Koffka, Kurt
Kooning, William de
Korsmeyer, C.
Köstler, Arthur
Kosuth, Joseph
Kubalík, Štěpán
Kuhn, Thomas
Kundera, Milan
Kupka, František
Lakatos, Imré
Lamark, Peter
Laplace, Pierre-Simon
Léger, Fernand
Leonardo da Vinci
Leroy, Louis

Lessing, Alfred
Levinson, Jerrold
Logan, J. F.
Loos, Adolf
Lopes, Dominic McIver
Luther, Martin
Lyas, Colin
Ma, Yo-Yo
MacKinnon, John E.
Maillard, Robert
Malevič, Kazimir
Manet, Édouard
Margolis, Joseph
Marini, Marino
Matisse, Henri
McAdoo, Nick
Meegeren, Han van
Metzinger, Jean
Meyerová, Ursula
Milton, John
Modigliani, Amedeo
Mondrian, Piet
Monet, Claude
Moore, Henry
Mothersillová, Mary
Mozart, Wolfgang Amadeus
Mukařovský, Jan
Napoleon Bonaparte
Napoleon III.
Níkiás
O'Brian, Patrick
Ogilby, John
Olivierová, Fernande
Penrose, Roland
Perlman, Jicchak
Picasso, Pablo
Pijoan, José
Pissarro, Camille

Plagens, Peter
Platon
Plinius starší
Pollock, Jackson
Polygnótos
Popper, Karl
Proust, Marcel
Pýthagorás
Quine, Willard Van Orman
Rabas, Václav
Read, Herbert
Rembrandt van Rijn
Renoir, Auguste
Robida, Albert
Rosenberg, Harold
Rostropovič, Mstislav
Ruskin, John
Saarinenová, Aline
Sagoff, Mark
Savile, Anthony
Scotus Eriugena, Jan
Schenk, Robert
Schmidt, Georg
Schwyzer, H. R. G.
Sibley, Frank
Sisley, Alfred
Slavíček, Antonín
Stahl, Gary
Stefan
Steinová, Gertrude
Stejskal, Jakub
Strawson, Peter Frederick
Šíma, Josef
Šostakovič, Dmitrij
Tatarkiewicz, Władysław
Thompson, Don
Tintoretto
Tizian
Toulouse-Lautrec, Henri de

Turner, William
Vasari, Giorgio
Vauxelles, Louis
Vermeer van Delft, Jan
Vivaldi, Antonio
Vlnas, Vít
Walton, Kendall
Wilson, Richard
Wittgenstein, Ludwig
Wolf, Albert
Wollheim, Richard
Wolterstorff, Nicholas
Wycliffe, John
Zadkin, Osip
Zangwill, Nick
Zemach, Eddy
Zrzavý, Jan
Zukerman, Pinchas

Bibliografie

- Ackerman, J. S.: The Demise of the Avant Garde, *Comparative Studies in Society and History*, roč. 11, č. 4 (1969), s. 371–384.
- Ackerman, J. S.: On Judging Art without Absolutes, *Critical Inquiry*, roč. 5, č. 3 (1979), s. 441–469.
- Arnau, F.: *Three Thousand Years of Deception in Art and Antiques*. London: Jonathan Cape, 1961.
- Beardsley, M. C.: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1958.
- Beardsley, M. C.: *Aesthetics: From Classical Greece to the Present*. New York: MacMillan, 1966.
- Bell, C.: *Art*. London: Catto and Windus, 1949.
- Bourdieu, P.: Genèse historique d'une esthétique pure, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 27, 1989, s. 94–106; česky: Bourdieu, P.: Historický původ čistého estetického. In: Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart: 2010, s. 325–341.
- Brady, E. — Levinson, J. (eds.): *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Broad, C. D.: *The Philosophy of Francis Bacon: An Address Delivered at Cambridge on the Occasion of the Bacon Tercentenary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1926.
- Broiles, D.: Frank Sibley's „Aesthetic Concepts“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 23, č. 2 (Winter 1964), s. 219–225.
- Budd, M.: Artistic Value. Cit. in: Lamarque, P. — Olsen, S. H. (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2010, s. 262.
- Crowther, P.: Cultural Exclusion, Normativity and the Definition of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, č. 2 (Spring 2003), s. 121–131.
- Dadejčík, O. — Kubalík, Š.: Some Remarks on Descriptive and Negative Aesthetic Concepts: A Critical Note, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 50, č. 2, 2013, s. 206–211.

- Danto, A. C.: The End of Art. In: Lang, B. (ed.): *The Death of Art*. New York: Haven Publications, 1984, s. 5–38; česky: Danto, A. C.: Konec umění, *Estetika*, roč. XXXV, č. 1 (1998), s. 1–18.
- Danto, A. C.: Svět umění. In: Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 95–112.
- Dickie, G.: *Art and Value*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
- Dickie, G.: *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- Dickie, G.: The Theory of Evaluation of Art. In: Dickie, G.: *Art and Value*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001, s. 74–92.
- Dziemidok, B.: Aesthetic Experience and Evaluation. In: Fisher, J. (ed.): *Essays on Aesthetics*. Philadelphia: Temple University Press, 1983.
- Dziemidok, B.: Controversy about Aesthetic Nature of Art, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 28, č. 1 (1988), s. 1–17.
- Dziemidok, B.: Spor o estetickou podstatu umění. In: Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 303–324.
- Elgar, F. — Maillard, R.: *Picasso*. New York: Praeger, 1956.
- Ganteführer-Trier, A.: *Kubismus*. Köln: Taschen, 2005.
- Golding, J.: *Cubism*. London: Faber and Faber, 1959.
- Gombrich, E.: The Vogue of Abstract Art. In: Gombrich, E.: *Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Oxford: Phaidon, 1963, s. 143–150.
- Gombrich, E.: *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985.
- Nelson Goodman: The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries, *Leonardo*, roč. XV, č. 4, 1982, s. 335.
- Goodman, N.: *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.
- Goodman, N.: The New Riddle of Induction. In: Goodman, N.: *Fact, Fiction and Forecast*. Harvard: Harvard University Press, 1955, s. 59–83.
- Goodman, N.: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.
- Goodman, N. — Elginová, C. Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017.
- Haffner, E. M.: The New Reality in Art and Science, *Comparative Studies in Society and History*, roč. 11 (1969), s. 385–397.
- Hampshire, S.: Logic and Appreciation, *The World Review*, 1952, přetištěno in: Elton, W. (ed.): *Aesthetics and Language*. Oxford: Oxford University Press, 1954, s. 161–169.
- Hanson, L.: The Reality of (non-Aesthetic) Artistic Value, *Philosophical Quarterly*, roč. 63, č. 252 (2013), s. 492–508.
- Harskamp, J. T.: Contemporaneity, Modernism, Avant-Garde, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 20 (1980), s. 204–214.
- Hempel, C. G.: *Aspects of Scientific Explanation*. New York: Free Press, 1965.
- Hempel, C. G.: Studies in the Logic of Confirmation, *Mind*, Vol. 54, No. 213 (1945), s. 1–26.
- Hume, D.: *A Treatise of Human Nature*. 1739.
- Hume, D.: Of the Standard of Taste (1777). In: Hume, D.: *Essays Moral, Political and Literary*. Indianapolis: Liberty Fund, 1987, s. 226–249; česky: Hume, D.: O normě vkusu, *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*, č. 1–2, 2002, s. 82–91.
- Hermeren, G.: *Aspects of Aesthetics*. Lund: Lund University Press, 1983.
- Hungerland, I.: The Logic of Aesthetic Concepts, *Proceedings of the American Philosophical Association*, roč. 36 (1963), s. 43–66.
- Hungerland, I.: Once Again, Aesthetic and Non-Aesthetic, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 26 (1968), s. 285–297.
- Ingarden, R.: The Aesthetic and the Artistic Value. In: Osborne, H. (ed.): *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Kivy, P.: *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Koffka, K.: *Principles of Gestalt Psychology*. London: Lund Humphries, 1935.
- Korsmeyer, C.: On Distinguishing „Aesthetic“ from „Artistic“, *The Journal of Aesthetic Education*, roč. 11, č. 4 (1977), s. 45–57.
- Köstler, A.: *The Act of Creation*. London: Picador, 1975.
- Kosuth, J.: *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Kuhn, T.: Comments on the Relation of Art and Science, *Comparative Studies in Society and History*, roč. 11, č. 4 (1969), s. 403–412.
- Kuhn, T.: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962; česky: Kuhn, T.: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: Oikoymenth, 1997.
- Kulka, T.: Art and Science: An Outline of Popperian Aesthetics, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 29, č. 3. (1989), s. 197–212.
- Kulka, T.: The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries, *Leonardo*, roč. 15, č. 2 (1982), s. 115–117.

- Kulka, T.: The Artistic and the Aesthetic Value of Art, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 21, č. 4 (1981), s. 336–350.
- Kulka, T.: Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics, *The Journal of Aesthetic Education*, 39 (3) 2005, s. 59–71.
- Kulka, T.: On the Asymmetry between Positive and Negative Aesthetic Judgements: A Response to Dadejík and Kubalík, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 51, č. 1, 2014, s. 86–94.
- Kulka, T.: *Umění a falzum*. Praha: Academia, 2004.
- Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.
- Kulka, T.: Why Aesthetic Value Judgements Cannot be Justified, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 46, č. 1 (2009), s. 3–28.
- Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- Lakatos, I.: History of Science and its Rational Reconstruction. In: R. C. Buck — R. S. Cohen (eds.): *In Memory of Rudolf Carnap. PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, 1970, s. 91–136.
- Lamarque, P. — Olsen, S. H. (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2010.
- Lessing, A.: What is Wrong with Forgery, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23 (1964), s. 435–450.
- Logan, J. F.: More on Aesthetic Concepts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 25, č. 4 (Summer 1967), s. 401–405.
- Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Praha: Pragma, 2014.
- Lopes, D. M.: The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value, *Philosophical Quarterly*, roč. 61, č. 244 (2011), s. 518–536.
- Margolis, J.: Sibley on Aesthetic Perception, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 25 (1966), s. 155–158.
- Matisse, H.: Notes of a Painter. In: Flam, J. D. (ed.): *Matisse on Art*. Oxford: Pheidon, 1973.
- McAdoo, N.: Tomas Kulka, *Kitsch and Art, Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, roč. 47 (July 1998).
- Meyer, U.: *Conceptual Art*. New York: Praeger, 1977.
- Mothersill, M.: *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno: Host, 2000
- Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- O'Brian, P.: *Pablo Ruiz Picasso*. London: Collins, 1976
- Olivier, F.: *Picasso et ses amis*. Paris: Stock, 1973.
- Penrose, R.: *Picasso: His Life and Work*. New York: Schocken, 1962.
- Pijoan, J.: *Dějiny umění 8*. Praha: Balios, 2000.
- Plagens, P.: Which Is the Most Influential Work of Art of the Last 100 Years?, *Newsweek*, 25. 6. 2007, s. 22.
- Popper, K.: *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. London: Routledge, 1963.
- Popper, K.: *Logika vědeckého zkoumání*. Praha: Oikoymenh, 1997.
- Popper, K. R.: Conjectural Knowledge: My Solution to the Problem of Induction. In: Popper, K. R.: *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford: Clarendon Press, 1972, s. 1–31.
- Quine, W. V. O.: Two Dogmas of Empiricism, *The Philosophical Review* 60 (1951), s. 20–43.
- Read, H.: *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson, 1959.
- Rosenberg, H.: *The De-Definition of Art*. New York: Collier, 1973.
- Saarinen, A. B.: *New York Times Book Review*, 30. 7. 1961, s. 14.
- Sagoff, M.: The Aesthetic Status of Forgeries. In: Dutton, D. (ed.): *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press, 1983, s. 169–180.
- Sagoff, M.: On the Aesthetic and Economic Value of Art, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 21, č. 4 (Oct. 1981), s. 318–329.
- Savile, A.: *The Test of Time*. London: Blackwell, 1983.
- Schmidt, G. — Schenk, R. (eds.): *Kunst und Naturform*. Basel: Basilius Presse, 1958.
- Schwyzer, H. R. G.: Sibley's „Aesthetic Concepts“, *The Philosophical Review*, roč. 72, č. 1 (Jan. 1963), s. 72–78.
- Sibley, F.: Aesthetic Concepts, *The Philosophical Review*, roč. LXVII (1959), s. 421–450; přetištěno in: Margolis, J. (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1978, s. 64–87.
- Stahl, G.: Sibley's „Aesthetic Concepts“: An Ontological Mistake, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 29, č. 3 (Spring 1971), s. 385
- Stein, G.: *Picasso*. New York, 1951.
- Stejskal, J.: Hodnotový dualismus Tomáše Kulky. *Estetika*, roč. XXXXI, č. 1–2, 2005, s. 108–113.

- Strawson, P. F.: *Aesthetic Appraisal and Works of Art*. In: Strawson, P. F.: *Freedom and Resentment*. London, Methuen, 1975, s. 178–188.
- Tatariewicz, W.: *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1980.
- Thompson, D.: *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů*. Zlín: Kniha Zlín, 2010.
- Vlnas, V.: Tomáš Kulka, Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice, *Dějiny a současnost*, č. 2. 2005, s. 47.
- Walton, K.: *Categories of Art*, *Philosophical Review*, roč. LXVIII (1970), s. 334–367; přetištěno in: Margolis, J. (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 53–79.
- Wittgenstein, L.: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Beliefs*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Wolf, A.: *Le Figaro*, 3. dubna 1876.
- Wollheim, R.: *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Wolterstorff, N.: *Art in Action: Toward a Christian Aesthetics*. Grand Rapids: Eerdmans, 1980.
- Zemach, E.: *Mavo le-estetikah*. Tel-Aviv: Institute for Poetics and Semiotics, 1976.
- Zemach, E.: Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: Kulka, T. — Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219–236.
- Zemach, E.: *Real Beauty*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.

Seznam vyobrazení

str. 38 — Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*. Louvre, Paříž. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF.jpg

str. 39 — *Mona Lisa* upravená Janem Blažičkem

str. 42 — Gentile Bellini: *Zázrak pravého kříže u mostu San Lorenzo* (1500). Accademia, Benátky. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7d/Accademia_-_Miracolo_della_reliquia_della_Croce_al_ponte_di_San_Lorenzo_-_Gentile_Bellini_-_cat.568.jpg/800px-Accademia_-_Miracolo_della_reliquia_della_Croce_al_ponte_di_San_Lorenzo_-_Gentile_Bellini_-_cat.568.jpg

str. 43 — Alexej von Jawlensky: *Portrét Alexandra Sacharova* (1909). Lenbachhaus, Mnichov. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Jawlensky_Sacharoff.jpg

str. 43 — Georges Braque: *Zátiší s hrozny a klarinetem* (1927). Phillips Collection, Washington. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/still-life-with-clarinet-1927>

str. 59 — Pablo Picasso: *Býk vbíhá do arény* (1959), knižní ilustrace. Dostupné z: [https://www.christies.com/img/LotImages/2018/CKS/2018_CKS_16013_0043_004\(pablo_picasso_jose_delgado_la_tauromaquia\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2018/CKS/2018_CKS_16013_0043_004(pablo_picasso_jose_delgado_la_tauromaquia).jpg)

str. 59 — Pablo Picasso. *Psi pronásledují býka* (1959), akvatinta, knižní ilustrace. Dostupné z: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/pablo-picasso-jose-delgados-la-tauromaquia-o-5615233-details.aspx>

str. 84 — Paul Cézanne: *Hráči karet* (1890–1892). Metropolitan muzeum, New York. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_61.101.1.jpg

str. 84 — Paul Cézanne: *Hráči karet* (1890–1892). Paul Cézanne: *Hráči karet* (1893–1899). Musée d'Orsay, Paříž. Dostupné z: http://www.culturageneral.net/pintura/cuadros/jpg/los_jugadores_de_cartas.jpg

str. 93 — Giovanni Bragolin: *Plačící chlapec*. Dostupné z: <http://bragolin.weebly.com/uploads/7/4/8/3/7483630/4805325.jpg>

str. 93 — Giovanni Bragolin: *Plačící holčička*. Dostupné z: <http://bragolin.weebly.com/uploads/7/4/8/3/7483630/2419605.jpg>

str. 96 — Pablo Picasso: *Don Quijote* (1955). Dostupné z: <https://uploads1.wikiart.org/images/pablo-picasso/don-quixote-1955.jpg!Large.jpg>

str. 105 — Dívka s pihou

str. 135 — Amedeo Modigliani: *Chaim Soutine* (1915). Staatsgalerie, Stuttgart. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Amedeo_Modigliani_-_Chaim_Soutine_%281917%29.jpg

str. 135 — Amedeo Modigliani: *Léopold Zborowski* (1916). Soukromá sbírka. Dostupné z: <https://cdn2.oceansbridge.com/2017/07/24172858/Leopold-Zborowski-1916-Amedeo-Modigliani-Oil-Painting.jpg>

str. 142 — Pablo Picasso: *Guernica* (1937). Museo Reina Sofía, Madrid. Dostupné z: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050_0.jpg

str. 143 — Sandro Botticelli: *Zrození Venuše* (1484–1486). Paříž, Louvre. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/ob/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg/1024px-Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg

str. 167 — Pablo Picasso: *Avignonské slečny* (1906–1907). Muzeum moderního umění, New York. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/4c/Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg

str. 171 — Vincent van Gogh: *Pole s cypřiši* (1889). Národní galerie, Londýn. Dostupné z: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ce/Wheat-Field-with-Cypresses-%281889%29-Vincent-van-Gogh-Met.jpg/800px-Wheat-Field-with-Cypresses-%281889%29-Vincent-van-Gogh-Met.jpg>

str. 184 — Otto Gutfreund: *Hlava ženy* (1919). Muzeum umění Olomouc. Dostupné z: http://www.zpc-galerie.cz/sites/default/files/styles/thumbnail/public/hlava_zeny_1919_muzeum_umeni_olomouc.jpg?itok=Q1c9BFDd

str. 186 — Édouard Manet: *Snídaně v trávě* (1862). Louvre, Paříž. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg

str. 195 — Mistr třeboňského oltáře: *Zmrtvýchvstání Krista* (1380–1390). Národní galerie, Praha. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/The_Resurrection_%E2%80%93_NG.O_477.jpg/800px-The_Resurrection_%E2%80%93_NG.O_477.jpg

str. 196 — Albrecht Dürer: *Růžencová slavnost* (1505–1507). Národní galerie, Praha. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/70/Albrecht_D%C3%BCrer_099.jpg/800px-Albrecht_D%C3%BCrer_099.jpg

str. 197 — Pablo Picasso: *Autoportrét* (1907). Národní galerie, Praha. Dostupné z: <https://uploads3.wikiart.org/images/pablo-picasso/self-portrait-1907.jpg!Large.jpg>

str. 205 — El Greco: *Pohled na Toledo* (cca 1596–1600). Metropolitní muzeum, New York. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_29.100.6.jpg

str. 206 — El Greco: *Láokoón* (1610–1614). Národní galerie, Washington. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/El_Greco_%28Domenikos_Theotokopoulos%29_-_Laoco%C3%B6n_-_Google_Art_Project.jpg/800px-El_Greco_%28Domenikos_Theotokopoulos%29_-_Laoco%C3%B6n_-_Google_Art_Project.jpg

str. 208 — William Turner: *Děšť, mlha, rychlost* (1844). Národní galerie, Londýn. Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/server.iip?FIF=/fronts/N-0538-00-000022-WZ-PYR.tif&CNT=1&JTL=0,0>

str. 209 — Claude Monet: *Dojem, vycházející slunce* (1872). Musée Marmottan, Paříž. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Claude_Monet%2C_Impression%2C_soleil_levant.jpg

str. 210 — Alexandre Cabanel: *Zrození Venuše* (1863). Musée d'Orsay, Paříž. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f6/1863_Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus.jpg/1024px-1863_Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus.jpg

str. 216 — Joseph Kosuth: *Jedna a tři židle* (1965). Muzeum moderního umění, New York. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

str. 222 — Richard Wilson: *A Slice of Reality* (2000). Londýn, Greenwich. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/57/London_MMB_%C2%BB004_Thames_Path.jpg/800px-London_MMB_%C2%BB004_Thames_Path.jpg

UMĚNÍ A JEHO HODNOTY LOGIKA UMĚLECKÉ KRITIKY

Tomáš Kulka

Přebal navrhla a graficky upravila Jana Vahalíková.

Odpovědná redaktorka Vanda Vicherová.

Technický redaktor Milan Dorazil.

Vydalo nakladatelství Argo, Miličova 13, 130 00 Praha 3, www.argo.cz, roku 2019 jako svou 3839. publikaci.

Grafická úprava a sazba Jana Vahalíková.

Vytiskla

Vydání první.

ISBN 978-80-257-2736-2

Naše knihy distribuuje knižní velkoobchod Kosmas

Sklad: Za Halami 877, 252 62 Horoměřice

Tel.: 226 519 383, fax: 226 519 387

E-mail: odbyt@kosmas.cz

www.firma.kosmas.cz

Knihy je možno pohodlně zakoupit v internetovém knihkupectví www.kosmas.cz