

## Analytická estetika – úvod

### I.

Přestože je analytická estetika v druhé polovině 20. století jedním z dominantních přístupů, ukazuje se jako velice obtížné postihnout, co všechno tento pojem zahrnuje.<sup>1</sup> Pro krátký úvod vyplývá z této skutečnosti dvojitá nebezpečí: buď lze ve snaze o co nejostřejší vymezení vytěsnit některé zásadní aspekty, anebo hrozí zabřednutí do výčtu často velmi rozdílných, až protichůdných pojetí. Pokusíme se proto naznačit nejprve některé motivační zdroje a z nich plynoucí základní rysy celého přístupu, poté je ale bude nutné do jisté míry problematizovat poukazem na jejich vnitřní rozrůzněnost a její důsledky.<sup>2</sup>

Coby derivát angloamerické filozofie 20. století přejímá analytická estetika mnohé její cíle a metody. Vedle nich ale dědí i související potíže, mezi něž patří právě nesnáze s vlastním vymezením, které je ostatně pro obě oblasti, a to vinou jisté nejednoznačnosti a kontroverznosti pojmů jako „analýza“, „estetika“ nebo „filozofie“, jednou z jejich konstitutivních otázek.

Úsilí o pojmovou jasnost není jistě zvláštní předností jednoho, byť významného myšlenkového proudu. Analytickou metodu využívá v různé podobě snad každý sebevíce spekulativní filozofický přístup. Až ve 20. století se tato metoda stala hlavním spojujícím elementem několika významných center (Viedeň, Cambridge, Oxford, Londýn aj.) a vytvořila tak komplexní hnutí, jehož vliv se postupně odrazil ve všech oblastech filozofie. Důraz na logické projasňování rozličných idejí, pojmů nebo významů, motivovaný mj. nedůvěrou ke konstrukci velkých metafyzických systémů, pak nepochybně přinesl v mnoha disciplínách pozitivní výsledky. Je asi zbytečné připomínat, že na podobu analytické *estetiky* měly tyto faktory zásadní, i když ne jednoznačný vliv. Vývoj analytického přístupu zde prošel obdobnými fázemi, od počátečního zavedení G. E. Moorem a B. Russelem přes výrazný přínos pozdního Wittgensteinova díla až k současným post-analytickým reflexím.

Ve chvíli, kdy logičtí analytici obrátili pozornost na stav tehdejších estetických teorií, měla většina vědních disciplín podobnou „zkušenost“ již

za sebou. V roce 1950 ve známém programově laděném článku Arnold Isenberg doslova píše: „*Hlavní důvod pro důraz na analytickou metodu v estetice je jednoduše ten, že všechny ostatní filozofické systémy a metody zde měly již svou šanci; analýza, ve svém převládajícím, moderním smyslu, nikoli.*“<sup>3</sup>

Situace se však ukázala na rozdíl od mnoha jiných teoretických oblastí poněkud komplikovanější, a to opět pro určitý rozptyl, tentokrát možných výkladů samotného jádra estetického zkoumání. Estetika byla tehdy mimo filozofický kontext nejčastěji chápána jako obecná teorie umění a sloužila tak k označení rozličných teorií umělecké kritiky nebo různých psychologií a sociologií umění. Isenbergovo vymezení *filozofické* estetiky jako „*analýzy pojmů a principů kritiky, včetně ostatních estetických studií, jako je psychologie umění*“ v tomto smyslu reflektuje nespojitý charakter tehdejší situace.<sup>4</sup> Již existující filozofické práce týkající se estetiky měly být rovněž směsicí „*metafyzické spekulace, kritického hodnocení a psychologického teoretizování*“.<sup>5</sup>

Příbuzný, často mnohem agresivnější náhled byl vlastní i ostatním, převážně wittgensteinovsky orientovaným teoretikům, spojovaným se známou antologií Williama Eltona *Aesthetics and Language*.<sup>6</sup> Tradiční estetické teorie se z tohoto hlediska ukazovaly jako místo ukvapených a nezajímavých výlevů, vyznačujících se nejasností a naprostou absencí jakékoli shody. Estetika byla v tomto prostředí považována za „noční mūru vědy“.<sup>7</sup>

Analytická estetika byla proto původně koncipována jako kritická a reflexivní metoda, s uplatněním na všechna odvětví spadající pod „estetická studia“. Měla pomoci odstranit vágní a tautologické konstrukty, zabránit používání povrchních analogií a vytváření neoprávněných generalizací. Neusilovala o vybudování nového systematického zachycení podstaty umělecké tvorby nebo jejího hodnocení, což do jisté míry vedlo ke zúžení estetiky na filozofii umění. Záměrem bylo spíše logické objasnění principů, jimiž se řídí veškeré naše vyjadřování o „světě umění“. Výsledky měly být využitelné jak ze strany filozofů, historiků umění, pedagogů či jejich studentů, tak i z hlediska umělecké kritiky. Toto její určení jako disciplíny druhého řádu samozřejmě souvisí s charakterem jejího filozofického pozadí a projevilo se v preferenci určitých témat či problematických okruhů. Původní striktně vymezený projekt byl v průběhu času naštěstí v mnoha ohledech překročen, a to nikoli na úkor „analytičnosti“ příslušných autorů.

## II.

Je-li pro uvedenou různoproudost či komplexnost takřka nemožné sepnout celkové pole této filozofické tradice pomocí jedné, jasně vymezené doktríny, jinými slovy stanovit vždy platná definiční kritéria, bude snad prospěšné alespoň upozornit na některé tendence (i na straně analytických estetiků), jež tuto pluralitu neoprávněně redukuje. Důsledkem takového omezování nemůže být totiž pro jakoukoli teoretickou oblast nic jiného než její postupné tuhnutí. Přiškrcení vnitřní dynamiky, nezbytné pro vzájemné prohlubování a revidování jednotlivých tezí, má pak neblahý vliv na životnost a využitelnost příslušného filozofického žánru.

Obdobně jako bývá analytická filozofie zužována na otázku formální sémantiky či analýz jazyka, je i podobně zaměřená estetika často nahlížena pouze ve světle několika vlivných, leč nikoli vyčerpávajících charakteristik. Asi nejvíce zdůrazňovaným rysem se tak stává její opozice vůči evropské kontinentální filozofii 20. století, což má často za následek další reduktivní náhled, ztotožnění analytické estetiky s jedním z jejích významných rysů – antiesencialismem. Obě tendence se však při bližším pohledu ukazují jako značně problematické.

1. Pokud jde o opozici vůči kontinentálnímu myšlení, je jistě pravda, že analytickým filozofům, zaměřeným proti jakékoli stopě metafyziky, musela jak kontinentální (tj. evropská), tak „domácí“ idealistická estetika počátku 20. století (Croce, Collingwood, Santayana) připadat zcela nepřijatelná. Nelze rovněž popřít, že „anti-teoreticky“ pojatá reakce některých autorů konce čtyřicátých a počátku padesátých let (Passmore, Gallie, Weitz, Kenick, Hampshire) je důležitým mezníkem ve vývoji analytické estetiky jako takové. Uvedená vágní opozice se však do jisté míry hroutí, sledujeme-li různorodé inspirační zdroje celkového filozofického pozadí, jež se nacházejí nejen v dílech Russela, Moora, Wittgensteina či Austina, ale i např. Husserla a Fregeho. Situace se dále komplikuje, zvážíme-li vedle zmíněných „anti-teoretiků“ roli, jakou sehráli v rámci analytické estetiky kupříkladu M. C. Beardsley, N. Goodman či K. Walton, jejichž práce v mnoha ohledech odpovídají některým motivům hlavních směrů evropské myšlenkové tradice (fenomenologie, strukturalismu aj.). Jako neustále se vyvíjející způsob myšlení tak analytická estetika od počátku s různou intenzitou vstupuje do mnoha znatelných kontaktů (či dialogického vztahu) s prostředím, proti kterému se v určité fázi svého vývoje pokoušela ostře vymezit. Právě v angloamerickém kon-

textu dochází v posledním desetiletí vedle rozpracovávání vlastní tradice k přejímání a rozvíjení mnoha podnětů „kontinentálních“ směrů, ať už sémiotiky, fenomenologie či poststrukturalismu.

2. Druhým důležitým a znovu nikoli jednoznačným rysem analytické tradice je antiesencialismus. Nejobecněji se jedná o průmět původní averze vůči romanticky laděným, idealistickým koncepcím. Pro estetické teorie první poloviny 20. století bylo hledání podstaty, společné všem uměleckým druhům, a následné formulování definic souvisejících konceptů (metafora, tragédie, krása apod.) víceméně samozřejmostí. Mezi nimi pak zaujímaly významné místo substantivně pojaté přístupy, orientované na odhalení konečné povahy (esence) jak samotného uměleckého díla, tak jeho zrodu či recepce. Nástup analytických filozofů tuto situaci nejen zproblematizoval, ale v některých případech vedl od kritické reflexe existujících koncepcí až k přesvědčení o marnosti příslušného snažení.

Jedním z důležitých impulsů bylo v tomto ohledu uveřejnění *Filosofických zkoumání* Ludwiga Wittgensteina (1952). Celkový vliv tohoto díla na analytickou estetiku se jistě nedá redukovat pouze na tento problém. Přesto mělo Wittgensteinovo zpochybnění předpokladu, podle něhož každému abstraktnímu pojmu odpovídá příslušná esence, určující význam pro další vývoj celého problému. Následné aplikování sítě souvisejících pojmů naprosto zapadalo do atmosféry nastolené autory podílejícími se posléze na dodnes diskutované, programově antiesencialisticky laděné antologii W. Eltona (1954).

I na této rovině se však odráží komplexní charakter celého přístupu. Antiesencialismus analytické estetiky opět nabývá různých podob, a to vždy podle míry a formy *esencialismu* obsaženého v jednotlivých teoriích. Vedle radikální verze J. A. Passmora a W. B. Gallieho, vedoucí k odmítnutí estetiky coby seriózní vědecké disciplíny, nebo právě Wittgensteinem silně ovlivněných úvah Morrise Weitze, nelze opomenout teorie, které se nacházejí vůči těmto formám v citelném napětí. Kdybychom v tomto případě připustili jednoznačné, neproblematické vymezení „esence“ antiesencialismu, vydělili bychom z rámce analytické estetiky nejen značný přínos M. C. Beardsleyho nebo H. Osborna, ale například i vlivné (a v jistém smyslu rovněž proti určitému typu esence zaměřené) koncepce A. Danta a G. Dickieho. Obdobné potíže bychom pak měli se zařazením jednoho z nejvýznamnějších teoretiků druhé poloviny 20. století Nelsona Goodmana, jehož známá reformulace snahy o substantivní definici umění také nepostrádá rysy antiesencialismu.<sup>8</sup>

Vrátíme-li se na rovinu obecnějších souvislostí, pomůže nám otázka antiesencialismu propojit některé již vyslovené charakteristiky s dalšími důsledky.<sup>9</sup>

Nedůvěra vůči odhalování esencí úzce souvisí se zaměřením analytické filozofie na zkoumání našeho každodenního vyjadřování a jazyka vůbec. Tato vazba se pak zřetelně odráží nejen v počátečním nastavení analytické estetiky coby vyjasňující, a nikoli konstruuující disciplíny, ale především v její preferenci umělecké problematiky. Propracovanost kritické terminologie je ve „světě umění“ dodnes podstatně bohatší než v ostatních oblastech. Jedním z důsledků tohoto zaměření je jisté upozadění tradičních otázek přírodního krásna a mimouměleckého estetického vůbec.

Dalším aspektem antiesencialistické motivace bývá často velmi vyhraněný vztah ke klasickým estetickým konceptům, zejména k pojmům estetického postoje a zážitku. U těchto pojmů byla opět napadána nejen možnost zachycení jakýchkoli společných vlastností, ale jejich zavádění bylo dokonce označeno za vytváření „chimérických“ či „mytických“ entit. Znovu je ale třeba zmínit, že ačkoli se oba pojmy dočkaly od některých autorů poměrně nespravedlivého odsouzení (Dickie, Margolis, Ziff, Cohen), nacházejí se od počátku v různé formě i v některých důležitých koncepcích analytické estetiky (Beardsley, Walton). Dále je nutno přiznat, že směrem k současnosti se postupně dostává těmto pojmům oprávněná rehabilitace.<sup>10</sup>

Původní projekt analytické estetiky coby deskriptivní metadisciplíny druhého řádu se společně s rezervovaným vztahem k tradičním problémům pravděpodobně projevil i v jistém „odstavení“ či přehlížení otázek spojených s uměleckou a estetickou hodnotou. Analytický přístup měl pouze přispět k logickému vyjasnění a pročištění kritického zdůvodňování a pojmového aparátu. Problematika hodnocení měla zůstat plně v kompetenci samotné kritiky. Na druhou stranu nelze přehlédnout, že otázka estetického ocenění a hodnocení nikdy nepřestala být jedním z důležitých témat analytických estetiků, ať už ve spojení s definicí pojmu umění, identifikací a interpretací uměleckého díla, anebo ve spojení s distinkcí umělecké a estetické hodnoty.

### III.

Jeden ze současných teoretiků R. Shusterman rozlišuje ve svých reflexích analytické estetiky dva způsoby analýzy.<sup>11</sup> Tuto distinkci lze využít ve dvou směrech. Za prvé zpětně propojuje poněkud překotně nakupené charakteristiky předchozích dvou částí, za druhé vhodně uvádí předkládané texty.

První způsob analýzy se zaměřuje výhradně na popis aktuálního užití pojmu. Rozkládá jej na jeho základní komponenty a usiluje o jeho definici v podobě nutných a postačujících podmínek. Druhý způsob se od reduktivní definice odklání k objasňování komplexní povahy pojmů a pokračuje v jejich přetváření racionální rekonstrukcí.

Je zřejmé, která podoba analýzy se vzdaluje původnímu nastavení celého přístupu. Celý obraz analytické estetiky se tak bude měnit podle toho, ohraničíme-li její pole reduktivně definiční analýzou, nebo, jak píše Shusterman, do tohoto pole zahrneme i ty pokusy, které sice neposkytují precizní analytické definice nutných a postačujících podmínek, ale přesto nabízejí hlubší filozofické porozumění.

Dnes bude již asi málokdo popírat, že druhá alternativa umožňuje, na rozdíl od té první, nejen další rozvoj celého přístupu, ale dovoluje uchopit oba způsoby analýzy jako dvě významné fáze v rámci jedné tradice.

Uvedené rozlišení dvou typů analýzy rovnoměrně rozřazuje i následující studie. Texty Morrise Weitze a Franka N. Sibleyho lze označit za opěrné body původního projektu a tím i celého vývoje analytické estetiky. Autoři zbývajících dvou textů, Nelson Goodman a Kendall L. Walton, se zase podstatnou měrou podíleli na podobě analytické estetiky posledních desetiletí a přispěli tak k překonání původně striktně vymezených hranic.

1. Asi nejvýraznější představitel antiesencialistického proudu Morris Weitz je znám svým vystoupením proti samotné možnosti definovat umění v podobě nutných a postačujících podmínek. Teoretické pokusy o postižení všem uměleckým druhům společné podstaty tohoto pojmu se z jeho pozice jeví jako neproduktivní a významově nestabilní. Pro Weitze má smysl jediné soustavná analýza logiky pojmu umění a jeho chování v jazyce. Anti-teoretické vyústění článku *The Role of Theory in Aesthetics* (1956) se opírá o závěr, podle něhož se bytostně expanzivní a dynamická povaha umění neslučuje se způsobem, jakým se ji teorie pokouší zachytit. Problematické zúžení možností teoretického zkoumání na hledání nutných a postačujících podmínek staví Morrise Weitze na stranu radikálních kritiků, kteří přisuzují význam pouze samotné umělecké praxi a její kritické reflexi.<sup>12</sup> Přes tento vyhraněný postoj vůči možnému přínosu estetiky zůstává M. Weitz pro analytickou tradici jedním z klíčových autorů, v jehož pracích se protíná většina výše uvedených motivů, od zaměření na jazyk až k preferenci umělecké problematiky.

Frank N. Sibley je přes nevelký rozsah svého díla dalším z určujících a dosud aktuálních autorů.<sup>13</sup> V jeho rozsáhle komentované studii *Aesthetic Con-*

*cepts* (1959), vycházející opět z jazykové analýzy, tentokrát jednotlivých skupin estetických pojmů, se objevuje hned několik zásadních, konceptuálně spojených témat. Vedle výchozí problematiky estetického hodnocení je to otázka estetických kvalit či vlastností a s ní související problém estetické percepce. Celou studii poté v hlubší vrstvě spojuje téma ontologie uměleckého díla.

Pro Sibleyho je centrální vztah estetického a neestetického, ať už na rovině pojmů, anebo jim odpovídajících kvalit.<sup>14</sup> Základní problém potom vyplývá z nezpochybnitelné závislosti obou sfér společně s jejich radikální nepodmíněností. Na rozdíl od Weitze se tak Sibley nachází na pomezí dvou táborů, jejichž vztah byl po dlouhou dobu hybným momentem analytického přístupu v estetice. Na jedné straně je tábor těch teoretiků, kteří jsou přesvědčeni o možnosti nalezení obecně platných estetických zákonů, stranu druhou pak hájí ti, kteří popírají nejen možnost induktivního či deduktivního zdůvodnění estetických soudů, ale i smysluplnost estetické teorie jako takové.<sup>15</sup> Sibleyho analýzy sice přesvědčivě ukazují zásadní odlišnost „logiky“ estetických pojmů, tzn. *absenci* pravidel pro jejich správnou aplikaci, jeho argumentace již ale není negativně směřována vůči možnostem estetické teorie. Zpochybněním použitelnosti *jedné* metody či přístupu Sibleyho texty spíše otevírají prostor pro hlubší a komplexnější porozumění estetické problematice a tvoří tak v jistém smyslu přechod od úvodní, striktně chápané fáze vývoje analytické estetiky k jejím konstruktivněji pojatým verzím.

2. Nejtypičtějším příkladem takového tvořivého přístupu je teorie symbolů Nelsona Goodmana. V této antologii zahrnutá stať „Reality Remade“ je úvodní kapitolou *Languages of Art* (1969), zásadního díla analytické estetiky posledních tří desetiletí. Krystalizují zde základní motivy Goodmanova celkového filozofického přístupu – nominalismus, konstruktivismus a specifická podoba relativismu.<sup>16</sup> Jelikož tento záběr značně přesahuje estetickou problematiku, uvedeme pouze několik relevantních souvislostí.

V základu Goodmanovy filozofie se nachází jistá forma nominalismu, která sice upřednostňuje jednotliviny před širšími, všezahrnujícími celky, jednotlivé však může znamenat jak abstraktní entitu, tak i materiální objekty. Společně s Goodmanovou rekonstrukcí jazyka stojí tento motiv na počátku linie,<sup>17</sup> která vede k pozdější, pluralistické formulaci na sebe navzájem neredukovatelných verzí světa.<sup>18</sup> Nelson Goodman postupně předkládá systematickou analýzu těchto verzí (či symbolických systémů) a právě analýze způsobů, jimiž svět vytváří (= symbolizuje) umění, jsou věnovány *Languages of Art*.

Goodmanův intenzivní zájem o umělecké verze světa koresponduje s přesvědčením o kognitivní povaze umění. Narušuje se tím tradiční náhled na vědu jako výlučně informativní a doslovný výklad světa a na umění jako na jeho emocionální a kognitivně nepřilíš významnou verzi. Pro obě sféry z toho vyplývá podstatné přebudování vzájemných vztahů, zakládající nové možnosti teorie na poli estetické problematiky.

Hlavní těžiště Goodmanova pojetí umělecké reprezentace spočívá ve vytvoření sítě klíčových pojmů, sdružených kolem ústředního pojmu *reference*, jenž je dále rozpracován pomocí páru *denotace – exemplifikace*.<sup>19</sup> Tato konceptuální síť má pak umožnit zachycení nejen různosti uměleckých druhů, ale má zároveň osvětlit odlišnost způsobů, jimiž obrazy, literární texty, architektura nebo taneční a hudební představení spoluvytvářejí (podobně jako vědecké verze) naši zkušenost. Pojmový aparát odvozený z Goodmanovy teorie symbolu je postupně aplikován na hlavní estetická témata, jako např. otázku stylu nebo identifikace uměleckého díla. Na okraj zájmu je zřetelně odsunuta pouze problematika estetického hodnocení.

Vzhledem k předchozí diskusi nad antiesencialistickými rysy analytické estetiky vystupuje do popředí Goodmanův obecnější pokus o zachycení estetického jako takového. Celá oblast je opět nahlížena jako specifický *symbolický systém*, jenž je charakterizován pěti symptomy. Z hlediska estetické *funkce* tvoří společná přítomnost těchto symptomů postačující podmínku. Nutná není sice přítomnost žádného z nich, alespoň jeden však zastoupen být musí.<sup>20</sup> Celé pojetí si tak podržuje převládající kritické aspekty analytické estetiky – odstup od formulování konečné povahy příslušných fenoménů, zároveň ale v této oblasti otevírá nové teoretické možnosti. Snaha o objasnění společné povahy estetického jako symbolického systému do jisté míry zastřešuje Goodmanův zásadní přínos při rekonstrukci původního naladění analytické estetiky.

Druhým autorem, jenž postupuje od úvodních analýz ke konstrukci vlastního pojmového aparátu, je zde Kendall L. Walton. Rozsah jeho filozofického zájmu je opět velmi široký, vedle umělecké problematiky zahrnuje převážně filozofii myslí a jazyka. Dosud nejvýznamnější Waltonovo dílo *Mimesis as Make-Believe* (1990) se pak obdobně jako u Goodmana orientuje na povahu a různost umělecké reprezentace. Přestože se Goodman i Walton nacházejí na jedné straně výše uvedené distinkce, jsou jejich přístupy vůči sobě do jisté míry polemické.

Teoretické analýzy symbolických systémů založené většinou na analogiích s jazykem kladou zásadní důraz na zkoumání povahy a odlišností samotných

způsobů reprezentace. Walton rozšiřuje zkoumané pole směrem k recipientovi díla a snaží se tak vedle způsobů reprezentace postihnout i komplex, jenž je spolukonstituován světem díla a světem vnímatele. Jeho centrální pojem „hry na jakoby“ (*game of make-believe*) slouží k zachycení povahy procesu, jenž mezi těmito světy probíhá. Na základě tohoto pojmu pak buduje poměrně rozsáhlou koncepci, která se vedle ontologické problematiky fikčních světů zabývá i otázkou obrazové reprezentace, emocí nebo narativity.

### Poznámky

<sup>1</sup> Samostatné heslo „analytická estetika“ neuvádí ani aktuální Ecyklopedie estetiky (Kelly, M. (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, 1998), a rozřazuje je do sítě konkrétněji zaměřených témat, mezi něž patří např. *estetické ocenění, postoj, hodnocení, formalismus, antiesencialismus, kvality, percepce* atd. Právě „analýze“ analytické estetiky a problémům s ní spojeným byla v posledních letech věnována poměrně značná pozornost. Mezi hlavní práce patří např. antologie R. Shustermana, *Analytic Aesthetic* (Oxford, Blackwell 1989) nebo *Analytische Philosophie der Kunst* Karlheinz Lüdekinga (Frankfurt/Main, Athenäum 1988). Stejnému problému pak bylo věnováno i speciální číslo *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, z větší části se překrývající s antologií R. Shustermana (*JAAC*, 46, 1987, *Special Issue: Analytic Aesthetics*).

<sup>2</sup> Jak poznamenává R. Shusterman v relevantním článku *Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect*, (*JAAC*, 46, 1987, s. 116) nebo v jeho rozšířené verzi *Analysing Analytic Aesthetics*, *Analytic Aesthetics*, 1989, s. 3), je možné při vymezování pole analytické estetiky volit mezi dvěma přístupy. První se blíží výčtu všech zásadních prací, druhý se soustředí spíše na určení programové specifičnosti. Zatímco v prvním případě je vedle nedostatku prostoru hlavní nevýhodou nemožnost dostatečně použitelných zobecnění, byly by v druhém případě marginalizovány některé významné teorie, nevyhovující striktně pojatým programovým tezím (A. Danto, N. Goodman, R. Wollheim).

<sup>3</sup> Isenberg, Arnold, *Analytical Philosophy and the Study of Art: A Report to the Rockefeller Foundation 1950*, (*JAAC*, 46, 1987, s. 128). Sám Isenberg považoval tuto skutečnost pouze za nedopatření, jež je třeba co nejrychleji napravit.

<sup>4</sup> Isenberg, A., c. d., s. 128.

<sup>5</sup> Isenberg, A., c. d., s. 128.

<sup>6</sup> Elton, W. (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford 1954. Práce zahrnuje vedle dalšího článku A. Isenberga (*Critical Communication*, s. 131–147) často diskutované studie W. B. Gallieho, J. A. Passmora, G. Rylea, B. Lakea, M. Macdonaldové, H. Knightové, S. Hampshira a P. Ziffa.

<sup>7</sup> Jedná se o výroky I. Babitta, J. A. Passmora či C. I. Lewise, citované ve zmíněné antologii *Aesthetics and Language* (Elton, W., c. d.: Introduction, s. 2).

<sup>8</sup> Nelson Goodman pozměňuje ve shodě se svou koncepcí na sebe navzájem neredukovatelných symbolických systémů tradiční otázku „Co je umění?“ na „Kdy je umění?“. Jeho odmítnutí smysluplnosti jednoho typu definice umění tak otevírá možnost definovat jej dynamičtějším, otevřenějším způsobem.

<sup>9</sup> Následující motivy se zčásti překrývají s některými charakteristikami, které do svého nástinu zahrnuje i R. Shusterman v již citovaných studiích *Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect*, (*JAAC*, 46, 1987, s. 116–120) a *Analysing Analytic Aesthetics*, (*Analytic Aesthetics*, Oxford 1989, s. 4–11).

<sup>10</sup> Srv. např. Hanfling, O., *Five Kinds of Distance*, (*BJA*, 40, č. 1, January 2000, *Special Issue 1960–2000: Aesthetics in Britain*).

<sup>11</sup> Shusterman, R., *Analysing Analytic Aesthetics*, c. d., s. 4–5.

<sup>12</sup> Nejvýznamnějším kritikem Weitzova pojetí je v rámci analytické estetiky asi Maurice Mandelbaum, *Family Resemblance and Generalizations Concerning the Arts* (*American Philosophical Quarterly*, 2, č. 3, 1965). Nověji se kritice celého anti-teoretického přístupu věnuje např. Mary Mothersill (*Beauty Restored*, Oxford 1984, s. 33–74). Český je k dispozici kapitola T. Kulky O údajné nedefinovatelnosti estetických pojmů (*Umění a kýč*, Praha 2000, s. 232–241).

<sup>13</sup> O aktualitě rozsahem nevelkého díla Franka Sibleyho svědčí i připravované vydání jeho prací *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox (eds.), Oxford, U. P., May 2001. Ve stejnou dobu vychází i antologie, reflektující Sibleyho dílo: *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, E. Brady, J. Levinson (eds.), Oxford U. P., May 2001.

<sup>14</sup> Komplementární k „Estetickým pojmům“ je Sibleyho pozdější práce *Aesthetic and Non-aesthetic* (*Philosophical Review*, 74, 1965, s. 135–159), která přenáší důraz z analýzy odlišných skupin pojmů právě na otázku estetických vlastností a estetické percepce.

<sup>15</sup> „Estetické pojmy“ F. Sibleyho vyvolaly rozsáhlou diskusi, která trvá (převážně ve spojení s aktuální problematikou *supervenience* estetických kvalit) dodnes. Bezprostředně po zveřejnění tohoto článku následovala řada spíše odmítavých reakcí, mezi něž patří Sibley's *Aesthetic Concepts*, H. R. G. Schwyzera (*Philosophical Review*, January 1963, s. 72–78), *Frank Sibley's Aesthetic Concepts*, R. D. Broilse (*JAAC*, 23, č. 2, 1964, s. 219–225), *More on Aesthetic Concepts* J. F. Logana (*JAAC*, 26, 1967, s. 400–408) nebo článek Josepha Margolise *Sibley on Aesthetic Perception* (*JAAC*, 25, 1966). Autorem studie „Sibley's Aesthetic Concepts: An Ontological Mistake“, která reflektuje vedle Sibleyho východisek i příčiny následné teoretické odezvy, je Gary Stahl (*JAAC*, 29, 1971, s. 385–391). K tématu se rovněž vztahují studie Isabel C. Hungerlandové *The Logic of Aesthetic Concepts* (*Proceedings of the American Philosophical Association*, 36, 1963) a *Once again, Aesthetic and Non-aesthetic* (*JAAC*, 26, 1968, s. 285–297) nebo Sibleyho dodatek *Aesthetic Concepts: A Rejoinder* (*Philosophical Review*, January 1963).

<sup>16</sup> Značný rozsah filozofického zájmu Nelsona Goodmana nelze postihnout v několika větách. Celému dílu byla věnována řada sborníků či jiných sekundárních prací, Goodmanovu bibliografii je možné najít v *Journal of Aesthetic Education*, 25, č. 1, 1991. Hlavním dílem, v němž se N. Goodman věnuje problematice jazyka, je *The Structure of Appearance* (1951).

<sup>17</sup> Systematické zpracování tohoto pojetí se nachází ve *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, 1978, česky *Způsoby světatvorby*, Bratislava, Archa 1996.

<sup>18</sup> Podrobněji v *Languages of Art*, kap. 1. *Reality Remade*, s. 3–45 a kap. 2. *The Sound of Pictures*, s. 45–85 nebo ve *Způsobech světatvorby*, kap. 2–4, s. 36–83.

<sup>19</sup> Protože se tyto symptomy vztahují k estetice pouze jako k symbolickému systému, nejsou uvažovány faktory související např. s vlivem díla na vnímatele. Dělí se na syntaktickou a sémantickou denzitu, relativní plnost (*repleteness*), vícenásobnou a komplexní referenci a doslovnou a metaforickou exemplifikaci. Podrobnému zpracování je věnována pátá kapitola *Languages of Art: Art and Understanding*, s. 252–255, stručnější verze se pak nachází ve *Způsobech světatvorby*, kap. 3, *Kdy je umění*, s. 70–83.

<sup>20</sup> V této antologii předkládaná studie *Categories of Art* (*Philosophical Review*, LXXIX, 1970, s. 334–367, přetištěno v J. Margolis *ed.*, *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia 1962). Waltonovu hlavnímu dílu předchází a je věnována vlivu, jaký má znalost uměleckých žánrů či stylů na naše celkové ocenění díla.