Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Sabína Hancinová

Filosofie umění M. C. Beardsleyho

Vedoucí práce: Mgr. Martin Vrabec, Ph.D.

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Sabína Hancinová

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. Martinu Vrabcovi, Ph.D. za podnětné vedení, čas a připomínky, díky kterým mohla tato práce vzniknout. Dále děkuji příteli za pomoc s pravopisem a pracovníkům knihoven napříč Prahou za vstřícné jednání.

Obsah

Úvod 5
1 Beardsleyho definice uměleckého díla 6
1.1 Teorie umění 6
1.2 Analytická estetika 9
1.3 Morris Weitz 11
1.4 Monroe C. Beardsley 13
1.5 Beardsleyho definice uměleckého díla 13
1.6 Důsledky definice 17
2 Estetická zkušenost 21
2.1 Estetický objekt 21
2.2 Fenomenální pole 22
2.3 Estetický objekt a jeho prezentace 24
2.4 Estetická zkušenost 27
3 Dickieho kritika 30
3.1 George Dickie 30
3.2 Beardsleyho fantomatická estetická zkušenost 30
4 Beardsleyho odpověď na Dickieho kritiku 36
4.1 Znovudosažená estetická zkušenost 36
4.2 Koncept jednoty estetické zkušenosti 37
4.3 Dickieho teze 38
4.4 Koherence 39
4.4.1 Pozdější Dickieho kritika 40
4.5 Úplnost 41
Závěr 43
Bibliografie 44

Úvod

Otázka jak vymezit umění, resp. umělecké dílo je pro estetiku klíčová. Existují rozsáhlé debaty o možnosti definování umění či uměleckého díla, a mnozí teoretikové se o vytvoření takové definice pokoušeli. Některé teorie vydržely krátce, jiné déle, ale nakonec se všechny ukázaly jako nevyhovující. V mojí bakalářské práci se věnuji estetické teorie Monroa C. Beardsleyho. Uvidíme, jestli se právě ona obstojí. Monroe Beardsley předložil svou vlastní definici uměleckého díla.

Svoji práci jsem rozdělila na čtyři kapitoly, přičemž nejprve uvádím krátký přehled tradičních definic umění, resp. uměleckého díla, pak se věnuji pozici, která možnost podat takovou definici radikálně zpochybňuje. Pak v těchto kapitolách postupně odhaluji a objasňuji části Beardsleyho teorie s tím, že poslední dvě kapitoly jsou věnovány kritice této teorie, jejímž autorem je George Dickie a následné Beardsleyho odpovědi na tuto kritiku.

V práci čerpám především z Beardsleyho knihy *Aesthetics* a několika článků, které byly napsány Beardsleym, a které byly publikovány v různých amerických estetických časopisech, ve kterých většinou debata o umění v 20. století probíhala. V části věnované Dickieho kritice pak čerpám z Dickieho článku *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience*. Protože používám pouze jeden česky psaný zdroj, a jak Beardsleyho kniha, tak ostatní články jsou psané anglicky, všechny anglické citace jsem překládala podle svých nejlepších možností a schopností.

Tuto práci jsem si vybrala z důvodu, že navzdory vlivu, který měla tato teorie na estetickou debatu, nebyla doposud u nás takto samostatně zpracována. Mým cílem je představit tuto teorii tak, jak doposud v našich podmínkách představena nebyla, pokusit se ukázat její silné i slabší stránky, a také poukázat na to, jak se vypořádala se svým největším kritikem.

1 Beardsleyho definice uměleckého díla

1.1 Teorie umění

Pojem umění, tak jak jej dnes běžně užíváme, není starý ani tři sta let, ale zatímco v osmnáctém a devatenáctém století neměl vzdělaný člověk žádný problém s rozpoznáním umění, ve století dvacátém se to změnilo. Vyvstala (teoretická) filozofická otázka, které vlastnosti vlastně činí to, co je považováno za umělecká díla, uměleckými díly? Tedy proč je máme považovat za umělecká díla? S tím se dostala do popředí potřeba definice umění, tedy jak takovou definici zformulovat.[1] Pro účely celkového představení různých pokusů o definování umění budu vycházet především z esejů Tomáše Kulky a Denise Ciporanova. V rámci historie pokusů o definování umění existují čtyři vlivné teorie, které v následujících řádcích v krátkosti přiblížím. První a zároveň nejstarší z nich je mimetismus, ostatní tři se datují do 19. až 20. století jako jakési její alternativy. Jedná se tedy o mimetismus, expresivismus, formalismus a estetický postoj.

Mimetismus neboli teorie nápodoby pochází z časů Platóna a Aristotela, kteří ji jako první zformulovali. „*Poskytují tak východisko pro nejodolnější obecnou definici umění a zároveň otevírají diskusi o povaze reprezentace a vztahu mezi zobrazením, jevovým světem i světem obrazotvornosti, jejíž rozvíjení vytvoří základní oporu evropského estetického myšlení po dobu více než dvou tisíciletí a v mnoha ohledech pokračuje do současnosti.*“[2] Základem této teorie je, že umění má být především nápodobou přírody. Prakticky do počátku dvacátého století přetrvával názor, že umění musí něco napodobovat, něco zobrazovat. Tento názor byl však zprvu otřesen romantismem, to se ale ještě dalo mluvit pouze o jeho proměně. „*Definitivní ránu klasické formě mimetické koncepce však zasazuje až vývoj moderního umění, a to nikoliv pouze proto, že podstatnou část jeho tvorby nelze jednoduše ztotožnit s krásnou nápodobou skutečnosti (expresionismus, kubismus) ani s nápodobou krásné skutečnosti (dadaismus, surrealismus), nýbrž především proto, že jeho průlomové a inovativní formy nenapodobují v intencích tradičního mimetismu zhola nic (abstraktní, minimální umění).*“[3] [4]

---

[1] Viz. KULKA, Tomáš, 2010, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.), 2010: *Co je umění? : texty angloamerické estetiky 20. století.* Červený Kostelec : Pavel Mervart, str. 11.
[2] CIPORANOV,Denis, 2010: „Definice pojmu umění a analytická estetika“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.), 2010: *Co je umění? : texty angloamerické estetiky 20. století.* Červený Kostelec : Pavel Mervart, str. 23.
[3] CIPORANOV, Denis, 2010, str. 27.

Další velkou teorií umění byl formalismus. Kořeny této velké teorie sahají ke Kantovi. Formalismus byl však jako teorie umění zformulován ve své nejznámější podobě Clivem Bellem. Formalismus shledává to nejdůležitější v umění, jeho esenci, v signifikantní formě. *„Podstatu umění, to, čím umění skutečně je, podle jejich teorie tvoří jedinečná kombinace určitých prvků (tj. specifikovatelných výtvarných elementů) v jejich vzájemných vztazích. Cokoli, co je uměním, je případem signifikantní formy; a nic, co uměním není, nemá takovouto formu.“*[5] Formalismus se nezabývá obsahem uměleckých děl, není pro něj tedy důležité, co se autor daným dílem snažil říct, ale zjednodušeně řečeno jde o to, jak to autor řekl.[6]

Dostávám se ke třetí ze zmiňovaných teorií o umění, expresivismu. Zatímco mimetismus hledal oporu pro umění pouze v přírodě, formalismus zas naopak v díle samotném, expresivismus se otáčí k člověku, konkrétně tedy k autoru daného díla. Podle expresivistické teorie totiž autor přenáší určitou svou emoci do smyslově přístupného média. To se pak stává uměním, není umění bez emoce.[7] Ciporanov (2010) říká, že *„Zastánce expresivismu spojuje přesvědčení, že při hledání společného principu umění je třeba vycházet z činnosti jeho tvůrce, respektive z obsahu a výrazu (odtud exprese) jeho emocí či pocitů. Tyto emoce, jsou-li vyjádřeny v konkrétním uměleckém médiu či symbolickém systému, se stávají předmětem prožitku individuálního vnímatele.“*[8]

Poslední velkou teorií o umění, kterou zde přiblížím, tzv. estetický postoj. Pod tímto názvem se neskrývá pouze jedna teorie, ale celý soubor teorií postavených na pojmu „estetického prožitku“. Jejich snahou bylo, a pořád je, poskytnout definici umění. Tyto teorie spojuje to, že o umění uvažují jako o něčem, co má schopnost poskytnout danému divákovi nebo posluchači estetický prožitek.[9]

Pod tuto kategorii estetického postoje zařadím pro jednoduchost i teorii krásy, i když je nutno říci, že by mohla být zařazena také pod mimetismus. Krása byla v antice pojmem označujícím jak věci přitažlivé, tak i užitečné či úctyhodné. Podle Platóna je krása krásou proto, že se účastní na ideji krásy. V jeho pojetí jde o formu věci, která je opakem chaosu,

---

[4] Viz. CIPORANOV, Denis, 2010: „Definice pojmu umění a analytická estetika“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.) (2010): *Co je umění? : texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, str. 22-27.
[5] WEITZ, Morris, 1956: „Role teorie v estetice“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.), 2010: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart), str. 53.
[6] Viz. WEITZ, Morris, 1956, str. 53.
[7] Viz. WEITZ, Morris, 1956, str. 53.
[8] CIPORANOV, Denis, 2010, str. 31.
[9] Viz. CIPORANOV, Denis, 2010, str. 32

ošklivosti atp., a *„je určena řádem, mírou a proporcí“*[10]. V 18. století přichází krása ve smyslu nápodoby krásné přírody (Batteaux). Nápodoba krásné přírody v tomto smyslu má za účel vytrhnutí diváka z jeho běžného života a poskytnutí mu výjimečného zážitku, v tomto pohledu souvisí krása s mravností. Dále prochází v estetice pojem krásy subjektivizací. Kant odděluje krásu od dokonalosti (do té doby úzce provázaných), a krása je podle něj *„krásná představa o věci a formuluje se subjektivně estetickým soudem.“*[11] Zkušenost s krásou je význačná tím, že se v ní specifickým způsobem propojuje naše představivost a naše rozvažování.. Podle Kanta je toto propojení zdrojem pocitu *„reflektovaného potěšení, který je každému přístupný a pochopitelný, je v podstatě kontemplativní, bezzájmový, bezpojmový a bezúčelný.“*[12] Krása umění je zdrojem mravního dobra, které je pro člověka vyjádřením intelektuálnosti, jež se však racionálně poznat nedá.[13]

Už v době kdy tyto teorie vznikaly, nacházeli jejich kritici pokaždé příklady věcí, které splňovaly teoriemi určené podmínky pro umělecká díla a zároveň jimi nebyly, nebo naopak umělecká díla, kterým se jejich status uměleckého díla nedá odepřít, tyto podmínky nesplňovaly.[14]

Jak jsem již zmiňovala výše, teorie nápodoby ztroskotala se vznikem nenapodobivých uměleckých směrů. Co se pak týče například formalismu, jeho problémem je, že se vyskytuje mnoho věcí mimo uměleckou sféru, o kterých se dá říct, že mají signifikantní formu, třeba takový reklamní poutač u silnice má zajisté signifikantní formu, uměním bychom ho však nazvali jenom stěží. Teorie krásy se ukázala být nevyhovující z důvodu existence nezpochybnitelných uměleckých děl, jako je třeba Goyův cyklus *Hrůzy války*, který bychom jen těžko nazvali krásným.[15]

Opravdovou krizi pro teorie umění představoval, jak jsem již zmínila, příchod abstraktního umění. To nevyhovovalo žádné dosavadní teorii a tak zbyly pouze dvě možnosti. První možnost byla, že se v případě abstraktního umění vlastně o umění nejedná - když nevyhovuje žádné teorii. Druhou možností bylo naopak, že teorie o umění, které se jevily do té doby jako pravdivé, nejsou výstižné, a o povaze umění ve skutečnosti nevypovídají. Jelikož

[10] HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad, 1995: *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, str. 109.
[11] HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad, 1995, str. 110.
[12] HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad, 1995, str. 110.
[13] Viz. HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad, 1995: *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, str. 109-110.
[14] Viz. CIPORANOV, Denis, 2010, str. 34.
[15] Viz. KULKA, Tomáš, 2010, str. 13.

však abstraktní umění upevnilo svou pozici, došlo k tomu, že se začala čím dál více projevovat potřeba nové definice umění, která by dokázala pojmout i nové umělecké směry.[16]

Proč nazýváme umělecká díla uměleckými díly, nebyla jediná otázka, kterou se teoretici umění museli zabývat. Otázkou bylo i to, jaké věci máme vůbec za umělecká díla považovat. Tyto problémy vznikly spolu s počiny, jako jsou dnes světově proslulé Duchampovy ready-mades nebo vznik konceptuálního umění. Právě konceptuální umění mělo za následek nové pohledy na vztah mezi definicí umění a novou uměleckou praxí. Filozofové se rozdělili třemi směry. Jedni začali mluvit o tom, že s konceptuálním uměním se umění vybralo špatnou cestou, druzí naopak začali mluvit o „konci umění“ v jeho současné podobě, přičemž by dle jejich názoru mělo jako koncept nakonec splynout s filozofií. Třetí byli názoru, že je potřeba rozšířit pojem umění tak, aby do něj spadaly jak tradiční, tak i nové formy umění, problémem však bylo, aby se pojem umění nestal tak širokým, až by úplně ztratil smysl.[17]

Proč tedy vůbec potřebujeme definici umění? Definice umění je bezesporu důležitá pro filozofy umění, kteří by měli vědět, co je vlastně předmětem jejich úvah. Například Beardsley si myslí, že je takováto definice určitě důležitá také pro jiné lidi, než jsou estetici a kritici umění. Má se historik tanečního umění zabývat cirkusovými medvědy či nikoli? Architekt stánky rychlého občerstvení? Rovněž se definice umění hodí i úředníkům, kteří mají na starosti rozhodování, který projekt je hodnotným uměleckým projektem pro případné udělení grantu ministerstva kultury.[18]

Někteří teoretici dokonce popírali, že by bylo možno podat definici umění, resp. uměleckého díla. Šlo především o myslitele, kteří bývají obvykle zařazováni do proudu tzv. „analytické filosofie“. K těmto teoriím nyní přejdeme, protože vytvářejí pozadí, vůči němuž se profiluje Beardsleyho vlastní teorie.

1.2 Analytická estetika

V následujících řádcích objasním část analytické filozofie, která je pro moji práci relevantní. Všechny tradiční teorie (mimetická, formalismus, expresivismus, atd.) stavěly na předpokladu, že pochopit umění lze pouze nalezením nějaké esenciální vlastnosti umění, která

[16] Viz. KULKA, Tomáš, 2010, str. 12.
[17] Viz. KULKA, Tomáš, 2010, str. 14-15.
[18] Viz. BEARDSLEY, Monroe, 1983: „Estetická definice umění“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.), 2010: *Co je umění? : texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, str. 238.

by byla společná všem uměleckým dílům. Esenciální teorie jsou běžně používané, mimo oblast umění, pro vymezení určitých jevů, třeba filozofií, či vědou. Takováto esenciální definice pozůstává z „*výčtu podmínek, které jsou pro jeho korektní užití na daný případ disjunktivně (jednotlivě) nutné a konjunktivně (společně) postačující.*“[19] Takto vytvořená definice má za následek pojem s tzv. klasickou uzavřenou strukturou. Podle některých filozofů analytické školy, například Morrise Weitze, kterého pozicí se budu zabývat v další kapitole, však, co se týče umění, takováto esenciální vlastnost neexistuje. Taková uzavřená definice je z jejich pohledu zbytečná a pro svobodný vývoj umění i nebezpečná. Kritika estetického esencialismu jej považuje za následek dva tisíce let přijímaného názoru, že něco o něčem skutečně vědět lze pouze definováním neměnné esence. Analytická filozofie považuje jazyk za nástroj, kterým je možno vyřešit tradiční filozofické problémy. Důležité je analyzovat jazykovou praxi a vyčistit jazyk tak, aby se stal prostředkem skutečného poznání. Takovou analýzou by měl projít pojmový aparát všech humanitních oborů, aby je očistila od prázdných pojmů a otevřela cestu faktickým problémům.[20]

V 50. letech 20. století se analytičtí filozofové zaměřili právě na estetiku, jejíž stav byl, dle jejich názoru, neutěšený. Výsledkem jejich kritiky postojů tradiční estetiky byl směr zvaný antiesencialismus. Na jeho základě byly pojmenovávány různé omyly, kterých se tradiční estetika dopustila, rovněž i návrhy na nové směřování této discipliny. Tradiční estetice byly vyčítány její kořeny ve filozofické spekulaci, jako hlavní problém se vidělo to, že se v estetice vydávají subjektivní názory a spekulace za obecně platné pravdy. To dokazoval i nespočet různých teorií, které vlastně jenom vyjadřovaly subjektivní preference jejích autorů a byly nepřiměřeně zobecněné. Podle kritiků této tradiční estetiky by měla estetika pro svoji budoucnost odmítnout esencialismus, nepokoušet se o žádné všeobecně platné definice umění, rovněž jako i odmítnout část svého pojmového aparátu (třeba estetický prožitek). Naopak by se estetika měla důkladně zabývat jednotlivými druhy a žánry v rámci umění a svá tvrzení zobecňovat jenom na úrovni těchto jednotek. Podle analytiků by se taktéž měla estetika při svých tvrzeních zdržet hodnocení, to přísluší uměleckým kritikům. Jako důsledek těchto výtek pro tehdejší estetiku vyplývalo, že její úlohou je víceméně držení kontroly nad uměleckou kritikou a historií umění, že by měla strážit jejich pojmový aparát a zajistit, že jejich diskurs bude mít smysl. To vše však probíhalo v době, kdy neoavantgarda

[19] CIPORANOV, Denis, 2010, str. 35.
[20] Viz. CIPORANOV, Denis, 2010, str. 36-38.

definitivně otřásla stanovisky tradiční estetiky. Nová estetika přehodnotila své dosavadní postoje a poskytla prostor teoretikům umění, kteří měli zájem o nové definování umění.[21]

1.3 Morris Weitz

Mezi nejvýznamnější teoretické texty, jež vyvolaly následnou debatu o definici umění, patří ten, jehož autorem je Morris Weitz. V následující části své práce ve zkratce přiblížím pozici Morrise Weitze, jehož text má dodnes váhu, co se nemožnosti definovat umění týče.

Morris Weitz ve svém textu z roku 1956, *Role teorie v estetice*, představuje všechny aspekty antiesencialistického hnutí. Co ho však činí výjimečným je to, že tvrdí, „*že estetická teorie je z logického hlediska marným pokusem definovat to, co definovat nelze, stanovit nutné a postačující vlastnosti toho, co žádné nutné a postačující vlastnosti nemá, chápat pojem umění jako uzavřený, zatímco jeho skutečné užívání odhaluje a vyžaduje otevřenost.*“[22] Ve své rozpravě otevřeně vychází z Wittgensteina, umění má být dle něj definováno za základ tzv. rodových podobností, které se mají hledat mezi vzorovými uměleckými díly a díly, u kterých vzniká otázka ohledně jejich určení, a která je tudíž potřeba zařadit.[23]

Základním úkolem estetiky je podle mnohých filozofů, kritiků a umělců teorie umění, vytvoření definice. „*Definici chápe teorie jako výrok o nutných a postačujících vlastnostech definovaného, přičemž tento výrok má být pravdivým či nepravdivým tvrzením o podstatě umění, o tom, co umění charakterizuje a odlišuje ode všeho ostatního.*“[24] Hlavní chybou všech teorií umění je dle profesora Weitze to, že vůbec považují nějakou pravdivou teorii za možnou. Problém je v tom, že se neustále v estetice hledala definice umění založená na nutných a postačujících podmínkách, které dle něj pro umění jednoduše neexistují. Umění je podle něj nedefinovatelné už svou logikou. Jako argumenty pro podporu svého tvrzení uvádí, že v rámci historie estetiky vzniklo mnoho teorií, které však nebyly schopny vytvořit definici, se kterou by byli spokojeni všichni. Jako další argument mu slouží to, že definice umění by měla být jako faktická výpověď o umění empiricky testovatelná, ale ani jedna z dosavadních teorií nenaznačila, zda a jakými nástroji by měla být testovatelná. Hlavní úlohou estetiky je dle něj popsání podmínek, za kterých je pojem umění správně užíván. Podle Weitze je špatně položena otázka „Co je umění?“, navrhuje otázku „Jaký druh pojmu je umění?“. Na Wittgensteinově příkladu pojmu hry ukazuje, že na to abychom uměli říct, co je

[21] Viz. CIPORANOV, Denis, 2010, str. 39-41.
[22] WEITZ, Morris, 1956, str. 56.
[23] Viz. WEITZ, Morris, 1956, str. 56-57.
[24] WEITZ, Morris, 1956, str. 51.

hra, nemusíme znát vyčerpávající definici hry, ale určité vlastnosti, které jsou různým věcem, kterým říkáme hry, společné, a na jejich základě pak umíme určit, jestli je nové jednání, se kterým se potkáme hrou, či nikoli.[25]

Toto vztahuje analogicky k pojmu umění. Dále poukazuje na běžné užívání pojmu umění, které je jednak popisné a jednak hodnotící. Popisně se pojem umění používá, podle Weitze, na základě určitých tzv. „kritérií rozpoznání“, která nemusí být v díle přítomna, avšak tvrdí, že pokud není přítomno ani jedno z kritérií, dané dílo nazveme uměním jen těžko. Konkrétně pak říká, že o umění mluvíme „*když před sebou máme nějaký artefakt vytvořený lidskou dovedností, důvtipem a představivostí, jenž nám ve svém smyslově vnímatelném veřejném médiu (v kameni, dřevu, tónech, slovech atd.) předkládá určité rozlišitelné prvky a vztahy.*“[26] Říká, že vlastnosti, které uměleckým dílům připsali někteří teoretikové, jsou pouze nahodilé (emoce, signifikantní forma, atd.), řídí se subjektivními preferencemi.[27]

Z tohoto Weitzova předpokladu pak také vyplývají problémy ohledně používání pojmu umění ve druhém, tedy hodnotícím smyslu. Hodnotící užití pojmu umění znamená, že nám nejde jenom o zařazení určitého objektu do třídy umění, ale implikujeme tím i to, že daný objekt považujeme za zdařilé umělecké dílo. Příkladem takového užití je, když třeba člověk, který považuje signifikantní formu za esenciální vlastnost umění, řekne: „Toto je umělecké dílo,“ pro něj to znamená „Toto má signifikantní formu.“ Tím pádem je ono dílo pro toho člověka zdařilým sladěním prvků- hodnotí jej jako dobré. Toto považuje Morris Weitz za hodnotící užití pojmu (jedná se o zdařilé umělecké dílo, protože má signifikantní formu, která je tím, co dělá umění uměním). Z tohoto důvodu podle Morrise Weitze nelze takovéto teorie, které užívají pojem umění v tomto hodnotícím smyslu, považovat za pravdivé výpovědi o umění, protože se z jeho hlediska jedná pouze o hodnocení umění na základě určitých kritérií, v našem příkladě byla kritériem signifikantní forma.[28]

Morris Weitz však definicím umění přiznává jejich užitečnost pro estetiku: „*Co je ve všech teoriích zásadní a co je třeba formulovat, to jsou diskuse o kritériích hodnoty v umění, jako například emocionální intenzita, hluboké pravdy, přirozená krása, přesnost, svěžest podání atd.; všechny tyto diskuse míří k věčné otázce, co činí umělecké dílo dobrým.*“[29] Weitz sice považuje pravdivou definici umění za nemožnou, myslí si ale, že každá z teorií o umění, i

[25] Viz. WEITZ, Morris, 1956, str. 51-58.
[26] WEITZ, Morris, 1956, str. 61.
[27] Viz. WEITZ, Morris, 1956, str. 60-61.
[28] Viz. WEITZ, Morris, 1956, str. 62-64
[29] WEITZ, Morris, 1956, str. 64.

když byla vyvrácena, přispěla svým pohledem na to, co dělá umění uměním, k poznání hodnot v umění.

V rámci analytické filosofie však najdeme i autory, kteří se takovou uzavřenou definici umění snaží podat i navzdory Weizovým tvrzením o její principiální nemožnosti. Jedním z nich je i M. C. Beardsley, jehož teorií se budu v této práci podrobně věnovat.

1.4 Monroe C. Beardsley

Monroe Curtis Beardsley (10. 12. 1915 - 18. 9. 1985) se narodil v Bridgeportu v Connecticutu a zemřel ve Filadelfii. Vystudoval Yaleovu univerzitu (B.A. 1936, Ph.D. 1939), kde studoval původně žurnalistiku, avšak poté se věnoval filozofii. Své doktorské studium ukončil disertační prací s názvem *The Philosophy of Determinism*. Publikoval v oblasti několika filozofických oblastí, jeho první knihou byla *Practical Logic* (1950). Nejvýznamnější byl však jeho přínos v rámci estetiky, kterou se v této práci zabývám. Považuje se za pravděpodobně nejzásadnější postavu analytické estetiky dvacátého století. Beardsleyho práce byla postavena na dvou hlavních myšlenkách, a to z jeho pohledu na filozofii umělecké kritiky a z jeho pohledu na estetismus. Jeho kniha *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958) byla klíčovým dílem, které tehdejší estetika potřebovala. Rovněž důležité je i druhé vydání této publikace, které je navíc obohaceno o *Postscript 1980* (1981), kde Beardsley revidoval některá svá předešlá tvrzení. Monroe Beardsley je také autorem významné, a kritiky široce přijímané, *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (1966), která mapuje estetiku od Platóna po Marxe. Beardsley sklidil uznání kritiků pro svou odbornou kompetenci v oboru. Krom toho byl autorem mnoha esejí na téma estetiky v umění a literatuře, a pravidelně přispíval do odborných časopisů jako *Journal of Aesthetic Education* a *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Ve druhém zmiňovaném mu po jeho smrti projevili uznání a nazvali ho „*nejvlivnějším odborníkem, za přivedení estetiky do hlavního proudu filozofie druhé poloviny dvacátého století.*“[30] [31]

1.5 Beardsleyho definice uměleckého díla

[30] KEENE, Ann T., 2010: "Beardsley, Monroe C.", *American National Biography Online* (únor 2000), Oxford University Press, [online], cit. [12.3.2013]; přeložila Sabína Hancinová

[31] Viz. KEENE, Ann T., 2010: "Beardsley, Monroe C.", *American National Biography Online* (únor 2000), Oxford University Press, [online]

V této části své práce se budu zabývat Beardsleyho definicí umění, jak ji v roce 1983 představil ve svém článku *Estetická definice umění*. Monroe Beardsley obhajuje koncept definice umění, domnívá se, že je potřebná pro označení určité skupiny věcí, „*ke kterým odkazuje jistá skupina mluvčích.*“[32] [33]

Beardsley se domnívá, že se v rámci avantgardy objevily tendence setřít rozdíly mezi uměleckými a mimouměleckými činnostmi z důvodu, že existovala určitá obava, že když se tyto dvě oblasti života rozliší, zároveň se od sebe i oddělí. Z této představy pak zřejmě také plynuly tendence tvrdit, že se umění nedá definovat. Beardsley však tvrdí, že tyto snahy avantgardy nijak nesouvisí s filozofickým úkolem, kterým je najít a pojmenovat významné rozdíly mezi tím, co uměním je, a tím, co jím není. Kromě filozofů a historiků umění se Beardsley odvolává také na kulturní antropology, a to pro jejich mezikulturní perspektivu. Beardsley považuje za důležité mít na paměti, že právě tak, jak to dělají antropologové, musíme i my, když chceme porozumět nějaké činnosti (v našem případě umění), odlišit ji od činností ostatních. Takovým odlišením může být kupříkladu jejich funkce. To však samozřejmě neznamená, že musí mít každá činnost jenom jednu. Beardsley objasňuje na příkladu: v nějaké společnosti jsme svědky tance, který může mít náboženskou, ale rovněž i uměleckou funkci. To, že tyto dvě vlastnosti od sebe odlišíme, je nijak neoddělí - tím, co ma tyto dvě funkce, bude pořád tentýž tanec. Beardsley říká, že právě odlišení je základem porozumění. Odlišovat je potřeba, stejně jako mít na paměti, že některé funkce se v některých společnostech mísí, zatímco v jiných jsou striktně oddělené. Až na některé extrémní příklady lze v každé společnosti vypozorovat něco, co bychom mohli nazvat uměleckými činnostmi, a aby se odhalila jejich podstata, je potřeba definovat pojem umění.[34]

Z toho pak podle Beardsleyho vyvstává filozofická otázka ohledně toho, jak by se mělo umění definovat. Beardsley zde vidí dvě možnosti, jak by se to dalo udělat. Jednou je možnost zaměřit se na určité činnosti se snahou zjistit, které z nich by se daly označit jako činnosti umělecké. Druhou možností je pak zaměření se na objekty, kterým je věnovaná pozornost, zjistit, které z nich jsou uměleckými díly - Beardsley užívá pojmů *umělecká činnost* a *umělecké dílo*. Touto druhou cestou by pak bylo snadné označit „*uměleckou činnost jako činnost, která se týká uměleckých děl.*“[35] [36]

---

[32] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 238.
[33] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 238.
[34] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 238-239.
[35] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 239.
[36] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 239.

Beardsley však říká, že je podle něj nemožné definovat umělecké dílo *„bez odkazu k nějaké formě umělecké činnosti“*[37] (na straně vytváření, nebo na straně vnímání, nebo na obou stranách). Vzhledem k tomu pojmenovává dvě činnosti, které jsou klíčové pro definování uměleckého díla. Jsou to umělecká produkce a recepce. Ohledně produkování Beardsley píše: „*Předpokládám, že to, co se vytváří, je vždy něčím fyzickým (nějaký objekt či událost) a vnímatelným, něčím, co lze zakoušet na základě jistých vnímatelných vlastností. To, co se vytváří, má též nezřídka vlastnosti, které fyzikální a vnímatelné nejsou - například určitý význam, poselství, schopnost vyvolat emoce, či probudit obrazotvornost atd.*“[38] Umělecká produkce však musí mít něco, co ji odlišuje od produkce v obecném smyslu. Za takové specifikum považuje Beardsley intenci, tedy určitý specifický záměr, který má autor při tvorbě uměleckého díla. Intencí se ještě budu podrobněji zabývat dále. Co se týče druhé hlavní umělecké činnosti - recepce, je nutno říci, že specifický druh recepce, ten který je spojen s uměleckými díly, hraje roli i pro to, jaký záměr má autor uměleckého díla. Beardsley o recepci říká, že zahrnuje mnoho činností, které se odehrávají v reakci na obrazy, představení, literární čtení atp. „*Někdy se stane, (...), že je naše zkušenost (...) povznesena způsobem, který (...) zahrnuje pocit osvobození od záležitostí, které jsou vnější objektu našeho zájmu, intenzivní dojem, jenž se přitom neodvíjí od praktických cílů, povznášející pocit z probuzení naší zvídavosti, sjednocení našeho já a naší zkušenosti*.“[39] Beardsley nazývá zážitek, který má alespoň jednu z výše popsaných vlastností estetickou zkušeností, kterou se budu ve své práci zabývat podrobněji na jiném místě.[40]

Dostáváme se k samotné definici uměleckého díla podle Monroa Beardsleyho, která zní:

Umělecké dílo je něčím, co je vytvářeno (produced) za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem.[41]

V následující části blíže rozeberu jednotlivé součásti definice.

Tato definice pozůstává z několika částí. Zaprvé Beardsley mluví o *schopnosti* uspokojit estetický zájem. Je určitě možné, že se umělci mnohokrát otevřeně snaží o poskytnutí estetické zkušenosti, určitě to však není pravidlem. Podle Beardsleyho je určitě běžnější situace, že se někdo (umělec) snaží o vytvoření něčeho, co by estetický zájem *mohlo*

[37] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 239.
[38] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 242.
[39] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 243.
[40] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 239-243.
[41] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 244.

uspokojit, co by *mohlo* poskytnout estetickou zkušenost. Myslím si, že má Beardsley pravdu v tom, že umělec nebo umělkyně ani přeci nemůže vědět, jestli z jejich díla někdo opravdu estetickou zkušenost vytěží. Stačí, že je umělec nebo umělkyně se svým dílem spokojen/a. Stačí to proto, že Beardsley pod umělcovou spokojeností rozumí, „*že je přesvědčen, že pokud by někdo s náležitou kvalifikací projevil o jeho dílo estetický zájem, dostalo by se mu jistého uspokojení.*“[42] O *jistém* uspokojení mluví proto, aby bylo jasné, že se nemusí automaticky jednat o úplné uspokojení, protože uspokojení je záležitostí intenzity. Je samozřejmé, že nám nepřinášejí všechna umělecká díla stejné uspokojení, některá nám nepřinášejí žádné. Podle Beardsleyho postačuje, že by upokojení poskytnout mohla.[43]

Další částí Beardsleyho definice je záměr, účel - *intence*. Intence je u Beardsleyho užívána ve dvou smyslech. Prvním je tzv. chtění, což znamená, že člověk chce vytvořit umělecké dílo. Druhým je pak tzv. přesvědčení, což znamená, že daný člověk věří tomu, že se mu podaří vytvořit umělecké dílo. Beardsley považuje tento záměr, intenci - v obou právě rozlišených ohledech - za určující, za běžných podmínek má podle něj umělec při tvoření tento záměr. Že ho považuje za určující znamená, že podle Beardsleyho proto, aby byla činnost označena za uměleckou, postačuje, že umělec má záměr vytvořit umělecké dílo a uspokojit jím umělecký zájem.[44]

Beardsley využívá záměr jako určující pro označení uměleckých děl. Tady by mohly vzniknout problémy, protože záměr je poměrně osobní záležitost, a není snadné určit jeho povahu zvenku. Beardsley také nevylučuje možnou mnohost záměrů. Jako jeden z možných záměrů nějaké lidské činnosti určuje právě záměr estetický. Přítomnost estetického záměru Beardsley např. vyvozuje z vlastností objektů, které v dané společnosti slouží k uspokojování estetického zájmu (za předpokladu, že o uspokojování estetického zájmu mají představu), uvedu Beardsleyho příklad: malba s náboženským motivem, která je očividně schopna duchovně pohnout věřícími, může svědčit o tom, že se malíř pečlivě věnoval kompozici, textuře atd., tedy že jedním z jeho záměrů byl estetický záměr.[45]

I když je pro Beardsleyho estetický záměr určující, nepovažuje ho však za dominantní, tvrdí pouze, že je nutno, aby byl přítomen, a alespoň do jisté míry se taky uplatnil. „*Musí být v kauzálním či explikativním vztahu k některým rysům díla.*“[46] [47]

---

[42] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 245
[43] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 244-245.
[44] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 245-246.
[45] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 246.
[46] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 247.
[47] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 247.

A do třetice se dostávám k poslední části definice, kterou je potřeba blíže rozebrat. Jedná se o estetický zájem. Ten by se dal stručně popsat jako úmysl člověka získat estetickou zkušenost. Estetický zájem dělí Beardsley podle významu na dva druhy. Prvním významem je, že my, jako diváci či posluchači o něco *projevujeme* zájem, což znamená, že doufáme v možnost z našeho zájmu vytěžit estetickou zkušenost. Druhým významem je pak, že *máme* zájem, což znamená, že získání estetické zkušenosti je v našem zájmu, jednoduše nám stojí za to.[48] To, že nám stojí za to, znamená, že má pro nás hodnotu. Podrobnějšími úvahami na téma hodnoty estetické zkušenosti se Beardsley zabývá ve své knize *Aesthetics* (1981). Úkolem uměleckého díla je v Beardsleyho teorii poskytnutí estetické zkušenosti. To, že máme o estetickou zkušenost zájem, znamená, že pro nás musí mít samotná estetická zkušenost hodnotu. Jen tak pro nás může mít hodnotu umělecké dílo.[49]

1.6 Důsledky definice

Beardsley pojmenovává některé možné problémy a důsledky své definice uměleckého díla, přičemž tvrdí, že některé případné námitky vůči jeho definici jsou opodstatněné, zatímco jiné nikoli.

Jako první uvádí ten, že z jeho definice vyplývá, že autorem uměleckého díla může být dítě. Mnoho teoretiků je názoru, že dítě nemůže vytvářet umělecká díla, zejména ti, jejichž pojetí umění vychází ze vztahu umění k institucím nebo různým estetickým teoriím, které dítě ještě nechápe a v umění se ještě neorientuje. Z Beardsleyho definice skutečně vyplývá, že umělecká díla mohou tvořit i děti, nechce jim nijak tuto možnost odepírat. Pokud se nejedná o tvoření v rámci školní výuky podle pokynů pedagoga, která není motivována snahou o uspokojení estetického zájmu, ale snahou o vyhovění pedagogovi a získání pochvaly, proč by nemohly děti vytvářet umělecká díla. Z Beardsleyho pohledu jakmile někdo vytváří něco, co považuje za esteticky přitažlivé, sdílí to s těmi, kteří to dokážou ocenit, jedná se o umělecké dílo.[50]

Dalším problémem jsou kopie a padělky uměleckých děl. Podle Beardsleyho jsou některé padělky uměleckými díly, zatímco jiné nikoliv. Určitě do kategorie umění nepatří mechanické reprodukce známých uměleckých děl, jak je můžeme vidět třeba na pohlednicích.

---

[48] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 244.
[49] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1981: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Vol. 2, Indianapolis: Hackett Publishing Company, str. 557.
[50] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 250.

Na druhé straně jsou však padělatelé, kteří chtějí vytvořit třeba malbu, která bude od originálu k nerozeznání. Beardsley se domnívá, že mezi záměry takového padělatele bychom mohli najít určitě záměr estetický, i když by tam samozřejmě mohl hrát roli i jiný záměr, třeba záměr někoho oklamat. To, na čem záleží, je pořád estetický záměr. To, že padělky a kopie nemají co dělat v historii umění (protože pro jeho vývoj nemají žádný smysl), nemá podle něj co dočinění s tím, že se přesto může jednat o umělecká díla.[51]

Další skutečností vyplývající z Beardsleyho definice, jež by se mohla nelíbit jejím kritikům, je, že jakmile se objekt stane uměleckým dílem, už jím bude napořád. Beardsleyho definice nepřipouští žádný zpětný proces. To, co dělá umění uměním, je přítomno od počátku - záměr. Stává se, že se v rámci nějakého performativního aktu stane z objektu běžného užití umělecké dílo. Někteří však tvrdí, že až svou úlohu splní, vrátí se ze statusu „umělecké dílo“ k tomu, čím bylo, než se jím stalo. Beardsley však znovu argumentuje intencí. Protože je podle něj právě intence to, co dělá z věcí umělecká díla, „*nemůže být uměním nic, co jím nebylo již od počátku*“[52] a ze stejného důvodu se nemůže umění stát neuměním, jen proto, že o něj momentálně nikdo nejeví zájem.[53]

Jako další otázkou, která může z jeho definice vyvstat, se zabývá tím, jestli může někdo, za předpokladu že vytváří dílo s estetickým záměrem, při svém snažení neuspět? Beardsley však tvrdí, že tento problém závisí opět na záměrech. Záměr vytvořit umělecké dílo není to samé co estetický záměr. Záměr vytvořit umělecké dílo by znamenalo mít záměr vytvořit něco, „*co je obdařené schopností uspokojit estetický zájem.*“[54] Podle Beardsleyho je však takovýto druhotný záměr sice možný, i když zcela neobvyklý. Většinou se podle něj umělecká díla netvoří se záměrem vytvořit umělecké dílo. Podle Beardsleyho však neexistují tzv. nezáměrná umělecká díla - díla vytvářená bez jakéhokoli záměru; příklad: omylem vylitá plechovka barvy vzbudí náš estetický zájem, za umělecké dílo však být považována nemůže. Podstata neuspění při tvorbě uměleckého díla, podle Beardsleyho vlastně jediný způsob jak neuspět, za předpokladu, že se něco opravdu vytváří se záměrem o vytvoření něčeho schopného uspokojit estetický zájem, je selhání při jeho tvorbě - třeba fyzicky, jednoduše se vytvoří něco, s čím autor není spokojen. Platí tady to, čím argumentuje Beardsley neustále, že umělecké dílo vzniká vždy, když je při jeho tvorbě přítomný estetický záměr.[55]

---

[51] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 250-251.
[52] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 251
[53] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 251-252.
[54] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 252
[55] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 252.

Posledním problémem, který Beardsley řeší jako možný důsledek své definice, je, že jsou podle ní mezi umělecká díla zařazeny taky druhořadé a bezvýznamné předměty. Zde je však důležité to, že Beardsley svou definici uměleckého díla vytvořil pro účely klasifikace, v jeho pojímání jde o hodnotově neutrální pojem. Před tím než se určí, zda je umělecké dílo špatné, dobré atd., je potřeba ho zařadit do kategorie uměleckých děl. To, že se podle jeho definice objeví vedle sebe třeba módní vzory s olejomalbami, nemá stírat hodnotové rozdíly mezi nimi, „*nýbrž podnítit studium týkající se návaznosti a míry přístupnosti, komplexity, tříbení vkusu, vážnosti afektů atd.*“[56]. K tomuto pohledu se pojí taky postoj Monroa Beardsleyho k notoricky známé debatě ohledně Marcela Duchampa a ready-mades. Právě Duchampova *Fontána* přispěla k rozpadu představy tradiční definice umění jako vyhovujícímu konceptu. Beardsley ji však nevidí jako něco, co by mělo takový význam. Podle něj Duchamp, a ani nikdo jiný, nepřemýšlel o Fontáně v době, kdy ji posílal na výstavu, jako o uměleckém díle, jako o něčem, co má estetický potenciál. Domnívá se, že Duchampovým cílem bylo provokovat, ukázat porotě, že by neměla vše přijmout - to se mu taky povedlo. Tato část dějin umění však podle Beardsleyho nijak nezpochybnila úlohu estetické definice, poněvadž považuje jak Fontánu, tak i jiné ready-mades za komentáře o umění, ne za umělecká díla. „*Označovat tyto předměty za umělecká díla pouze proto, že byly vystaveny, se podle mého názoru rovná intelektuální servilitě, jejímž důsledkem by bylo uznání exponátů z průmyslových výstav, (...), za umělecká díla*.“[57] [58]

Tento svůj postoj k avantgardě Beardsley rozvádí ve svém článku *Aesthetic Experience Regained* z roku 1969. Zpochybňuje také uměleckost jiných avant-gardních počinů, kterým nejde o způsobení uspokojení, ale o to co nejvíc šokovat. Čím větší emoce daná věc vyvolává (je jedno, jestli se jedná o šok, znechucení nebo je dílo nesnesitelně nudné), tím je podle avant-gardních kritiků lepší, říká Beardsley trochu nadneseně. Hodnota těchto počinů spočívá dle Beardsleyho v tom, že nás „*nutí zabývat se základními otázkami estetiky.* “[59] Třeba tou, jestli by nebylo zapotřebí rozšířit koncept estetické zkušenosti tak, aby zahrnul i tyto různé avantgardní počiny. Beardsley však tvrdí, že to, co pociťujeme při interakci s neuvěřitelně nudným dílem, je rozhodně jiný pocit než ten, jaký prožíváme třeba při představení Labutího jezera. Když však u naší interakce s dílem pociťujeme spíše než cokoli jiného nepříjemné pocity, je Beardsley toho názoru, že takto prožívaná zkušenost není

[56] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 253.
[57] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 249.
[58] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 249, 253.
[59] BEARDSLEY, Monroe C., 1969: „Aesthetic Experience Regained“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 1 (Autumn, 1969), Wiley, str. 10, přeložila Sabína Hancinová

zkušeností estetickou. Beardsley neupírá mnoha dnešním experimentům snahu o rozšiřování obzorů v umění, které by mohly být, a v některých případech jsou, jistě podnětnými pro oblast umění. Na druhou stranu je podle něj mnoho takových, které se vzdaly toho, co bychom mohli nazvat estetickými kvalitami ve prospěch něčeho jiného, třeba zmiňované snahy šokovat.[60]

Definice uměleckého díla, kterou předložil Monroe Beardsley, je poměrně široká a úzce spjatá s estetickým záměrem. Říká, že i když si nikdy nemůžeme být jisti, zda byla určitá věc vytvářena s estetickým záměrem, nebo i když byl zcela vedlejší a uplatnil se omezeně, může daná věc splňovat stejnou společenskou funkci jako věci, o jejichž umělecké podstatě nikdo nepochybuje. Proto je podle něj správné takovou věc prohlásit za umělecké dílo.[61]

[60] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 10.
[61] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 254.

2 Estetická zkušenost

V následujících odstavcích se budu zabývat výše zmiňovanou estetickou zkušeností, protože tvoří jádro definice umění Monroa Beardsleyho. Koncept estetické zkušenosti dosáhl v anglosaské oblasti svého vrcholu v estetické teorii Johna Deweyho. I když mnoho teoretiků umění odmítlo některé jeho myšlenky, je nezpochybnitelné, že z Deweyho mnozí vycházejí, mezi nimi i Monroe Beardsley.[62]

2.1 Estetický objekt

Důležitou věcí, co se týče estetické zkušenosti, je, že ji Beardsley rozhodně nepovažuje za něco, co jsou schopna vyvolat pouze umělecká díla. Estetickou zkušenost můžou samozřejmě poskytnout i přírodní či případně technické objekty. Říká však, že umělecká díla jsou schopna poskytnout estetickou zkušenost na vyšší úrovni.[63]Aby však přírodní či jiné objekty schopné poskytnout estetickou zkušenost nediskriminoval, užívá pojmu „estetický objekt“ (přičemž má pořád na mysli spíše umělecká díla). Pojem estetického objektu považuje Beardsley za tak trochu umělý. Estetický objekt je podle něj něco, co díky svým specifickým vlastnostem dokáže způsobovat estetickou zkušenost. Způsobování estetické zkušenosti je funkcí estetických objektů - jsou klasifikovány skrze svou funkci, pojem „estetický objekt“ je funkční třídou[64]. Teď je otázkou, co je to funkční třída. Funkční třída vymezuje jistou skupinu věcí na základě toho, že její členové jsou schopni vykonávat určité činnosti, které věci mimo tuto třídu neumí. Kromě toho, že členové funkční třídy sdílejí určitou funkci, odlišují se stupněm, v jakém tuto funkci splňují. Nějaká věc jednoduše plní svou funkci lépe, je v ní *lepší*. Je potřeba objasnit, co to znamená, že je nějaký objekt lepší nežli jiný. Beardsley říká: *„Tohle je dobré X,“ znamená „Tohle je X, které úspěšně plní svou funkci.“*[65] To, co mohou dělat jedině estetické objekty jako funkční třída, respektive co můžeme my dělat s estetickými

[62] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1969, str. 4.
[63] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. xx.
[64] Anglicky function-class, přeložila Sabína Hancinová.
[65] BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 526, přeložila Sabína Hancinová.

objekty, je to, že je můžeme určitým způsobem vnímat a dovolit jim, aby nám přivodili určitou zkušenost.[66]

Pro účely této práce je třeba ozřejmit, co přesně Beardsley míní estetickými *objekty*, neboli co přesně jsou ony objekty, které způsobují estetickou zkušenost a o nichž mluvíme, mluvíme-li o uměleckém díle. Když se o skladbě třeba řekne, že je melodická a že byla složena v roce 1743, na první pohled se mluví o té samé věci, ale není tomu tak doopravdy. Melodičnost skladby je její vlastnost, která nám je přístupna díky sluchu, *slyšíme*, že je melodická. Naopak fakt, že byla složena v roce 1743, je fakt o skladbě, který přináleží historii a ne skladbě jako estetickému objektu. Když tedy řeknu, že je skladba melodická, mluvím o estetickém objektu, když řeknu, že byla složena v roce 1743, nikoliv. Objekty mají dvojí podstatu. Jednak je nějak smyslově vnímáme, tudíž jsou vnímatelné (percepční), jednak mají určitou fyzickou podstatu. Rozlišení těchto dvou podstat se mi nejeví jako obzvlášť složité, ale je podstatné. Když se mluví o estetickém objektu, je určitě zřejmé, že se k němu váže i jeho fyzická báze, když se o něm však mluví, není tato báze tím, o co jde. V hudbě jde o to, co slyšíme, ne o to, jak se přenášejí zvukové vlny a jaké jsou jejich frekvence. V literatuře, kde je to složitější, protože je její fyzická podstata v představě neodmyslitelná, když se o ní mluví, taky se ale nemluví o písmenech, z kterých sestává, ale o významech skrytých za těmito písmeny. Co se týče hudby nebo literatury, tam je nám odlišení úplně jasné. Toto odlišení je proto důležité zejména pro vizuální umění, které je nejvíce náchylné k zaměňování fyzické podstaty a samotného estetického objektu. „*Popsat malbu jako percepční objekt neznamená říkat něco o tom, jak byla vytvářena její fyzická podstata - jestli na ni byly barvy namalované, nakapané, (...), to, na čem záleží, je viditelný výsledek.*“[67] Problém tohoto odlišování spočívá především v tom, že se v jazyku umělecké kritiky pro označování a popisování objektů vizuálních umění užívá mnoho pojmů, které implikují fyzické objekty - jako jsou malba, rytina, olejová barva atp. Beardsley vidí řešení tohoto problému v novém pojmu, který by zahrnoval jakékoli estetické objekty přístupné vizuální části našeho percepčního pole, bez ohledu na jejich fyzickou podstatu: *vizuální estetické objekty*.[68]

2.2 Fenomenální pole

[66] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 524-526.
[67] BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 34, přeložila Sabína Hancinová.
[68] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 31-34.

V této části budu mluvit o fenomenálním poli, v němž se estetické percepční objekty nacházejí. Teď je důležité se o něm zmínit podrobněji, protože záleží také na rozlišení mezi výpověďmi o estetických objektech a výpověďmi o tom, jak na nás estetické objekty *působí*. Navzdory tomu, že jsou lidé běžně bez problémů schopni rozlišit mezi příčinami a následky, u estetických objektů je tomu často právě naopak. Jedná se o otázku fenomenálního (percepčního) pole. Když Beardsley používá termínu „fenomenální pole“[69], má na mysli „*vše, čeho si je člověk v daný moment vědom*“[70]. Fenomenální pole se skládá z toho, co je fenomenálně objektivní, a z toho, co je fenomenálně subjektivní.[71]

Fenomenálně objektivní je všechno, co patří danému objektu, např. knížce, kterou máme v ruce - její obálka je červená, hladká na dotek, kniha je těžká, má obdélníkový tvar atd. To všechno jsou vlastnosti, které patří objektu, v našem případě knížce, jsou jaksi nezávislé na naší vůli, zůstanou stejné, i když knížku odložíme na polici v jiném pokoji. Na druhé straně jsou třeba pocity, jako třeba nedočkavost při pomyšlení na novou knížku, radost z jejího pořízení - to jsou pro změnu věci, které nepatří objektu (knížce) ale nám, jsou uvnitř nás, to je tím, co označujeme jako fenomenálně subjektivní. Aby byl člověk schopen říci, jestli jde o fenomenálně objektivní nebo naopak subjektivní pole, je potřebné zjistit, jestli se jedná o něco, co je naší součástí či nikoli.[72]

Jisté nesnáze při určení fenomenální objektivnosti či subjektivnosti nastávají při výrocích, jako je třeba „Tento obraz je veselý.“ Myslí tím ten, kdo to řekl, že je veselý samotný obraz, nebo že jej dělá veselým? Pokud tím dotyčný myslel, že je obraz veselý (třeba je ve světlých barvách, zobrazuje nějakou veselou událost, atd.), tak mluvil o jeho fenomenálně objektivní vlastnosti, pokud však myslel, že obraz způsobuje, že se on sám cítí veseleji, mluví o svém fenomenálně subjektivním pocitu. Tyto výroky jsou podle Beardsleyho logicky nezávislé, veselý obraz může za určitých okolností vyvolat nepříjemné pocity (při pohledu na veselý obraz si uvědomíme, co nám chybí), nebo naopak třeba objektivně neutrální fotografie blízké osoby nás udělá veselými.[73]

Odlišení, o kterém Beardsley mluví, je u výtvarných estetických objektů o něco snazší než třeba u hudby nebo ještě o něco víc v rámci literatury, a proto se o nich v krátkosti zmíním. Například hudba, i když se jedná třeba o vymyšlenou melodii, se poté, co ji vymyslím, stává fenomenálně objektivní - i když je tento příklad specifický tím, že její

[69] Anglicky phenomenal field, přeložila Sabína Hancinová.
[70] BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 37, přeložila Sabína Hancinová.
[71] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 37.
[72] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 37-38.
[73] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 37-38.

existence není, jako obvykle, nezávislá na mé vůli, právě naopak. Fenomenálně subjektivní je však moje snaha při jejím vymýšlení, radost nebo smutek z výsledku. Ještě o něco složitější je to s literaturou. „*Znaky na papíře nebo zvuky jsou fenomenálně objektivní, ale naše pozornost plně nepatří jim, ale významům, které v nás vyvolávají*.“[74] Je tedy složité oddělit objektivní a subjektivní část. V literárních dílech se setkáváme s postavami a místy, atd. Ať už jsou postavy reálné či nikoliv, můžeme si je představit a stávají se fenomenálně objektivními, zatímco pocity, které při čtení pociťujeme, nejsou pocity postav, ale naše vlastní - ty jsou fenomenálně subjektivní.[75]

2.3 Estetický objekt a jeho prezentace

Výše jsem už objasnila, co to je estetický objekt - to co způsobuje estetickou zkušenost. Další věcí, kterou však musím objasnit je, že je potřeba odlišovat mezi estetickým objektem a prezentací estetického objektu. Jak jsem již zmiňovala, vše co vnímáme, tvoří naše fenomenální (percepční) pole. Estetický objekt se v rámci tohoto fenomenálního pole jeví jako fenomenální objekt. Tento fenomenální objekt nazývá Beardsley *prezentací* estetického objektu. To tedy znamená, že prezentace estetického objektu je něco, co určitá osoba vnímá za určitých okolností - to je naše zkušenost s estetickým objektem. Prezentace estetického objektu je něčím, co je jiné pro každého, kdo zakouší setkání s daným estetickým objektem. Dá se tedy předpokládat, že se nedá žádná prezentace estetického objektu ztotožňovat s estetickým objektem samým, a tím pádem i to, že člověk (třeba kritik) dokáže jaksi pravdivě vypovídat pouze o prezentaci estetického objektu, kterou sám viděl nebo slyšel, atd. Otázkou však je, jestli je tomu opravdu tak, jestli opravdu není možné pravdivě mluvit o něčem, co přesahuje naši zkušenost - prezentaci a vypovídá o samotném estetickém objektu (o něčem jiném než o fyzickém objektu, o fyzické bázi), tzv. že o něm vypovídá objektivně. Beardsley je právě zastáncem tvrzení, že je objektivní kritika možná, a k tomu aby svůj postoj obhájil, předkládá šest postulátů, kterými se dle něj řídí objektivní kritika. Když ty obstojí, je dle něj objektivní kritika možná, když ne, tak je možné hodnotně vypovídat pouze

[74] BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 39, přeložila Sabína Hancinová
[75] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 39-40.

o prezentacích daných objektů založených na osobní zkušenosti toho kterého člověka (diváka, posluchače, atp.).[76]

Těmi postuláty jsou[77]: 1. Estetický objekt je percepční objekt; to znamená, že může mít své prezentace

2. Prezentace toho samého estetického objektu se můžou vyskytnout v různou dobu pro různé lidi

3. Dvě prezentace stejného estetického objektu se od sebe můžou lišit

4. Vlastnosti estetického objektu nemusí být plně odhaleny v jakékoli jediné jeho prezentaci

5. Prezentace může být pravdivá; to jest, že její vlastnosti můžou korespondovat s vlastnostmi estetického objektu

6. Prezentace může být klamná; to jest, že některé její vlastnosti nemusí odpovídat vlastnostem estetického objektu

Pak ještě dodává sedmý postulát, o kterém tvrdí, že je silnější, než zbylých šest:

7. Jestliže mají dvě prezentace stejného estetického objektu vzájemně se vylučující vlastnosti, alespoň jedna z prezentací je klamná

Teď je nutné zjistit, jestli tyto Beardsleyho postuláty opravdu obstojí. První a druhý jsem svým způsobem již objasnila výše. Třetí situace nastává, když jde třeba posluchač dvakrát na koncert, kde se bude hrát ta samá skladba, pokaždé ji však bude hrát jiný soubor pod taktovkou jiného dirigenta. Jeho zkušenost se po těchto koncertech může lišit - vzniknou dvě odlišné prezentace, tento postulát zřejmě taky obstojí. Co se týče čtvrtého, vezmu si na pomoc příklad, který použil při obhajobě těchto postulátů Beardsley. Jedná se o situaci, kdy například učitel dětem ve škole řekne, že se může stát, že báseň správně nepochopí hned po prvním přečtení. Když pak básni porozumí, jedná se o situaci popsanou postulátem číslo pět, když naopak básni neporozumí, jedná se o postulát šestý. Před objasněním sedmého postulátu je nutno říci ještě něco. Výše jsem mluvila o tom, že je potřeba odlišovat estetický objekt sám o sobě od jeho prezentace, jelikož se liší. O tom určitě není pochyb, teď se však dostávám k části, kde Beardsley tvrdí, že navzdory tomu, že se od sebe jednotlivé prezentace liší, mají

[76] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 44-46.
[77] Postuláty: BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 46, přeložila Sabína Hancinová.

něco společného a skrz tuto společnou vlastnost lze mluvit o samotném estetickém objektu. Zvláštní je to, že i když Beardsley tvrdí, že estetický objekt není to samé co jeho fyzická podstata (viz výše), to, co podle něj spájí různé prezentace estetického objektu, je právě fyzická podstata estetického objektu. Tvrdí, že k prezentaci určitého estetického objektu patří pouze věci, které jsou spojené s jeho fyzickou podstatou. Naopak to, že při prohlídce výstavy obrazů slyšíme v galerii hlasy návštěvníků, nebo třeba nárazy podpatků o podlahu, to k prezentaci obrazu jako estetického objektu nepatří, nejsou spojené s jeho fyzickou bází. To jsou tvrzení, proti kterým se dá jen těžce něco namítat - určitě si umíme při prohlídce galerie odmyslet zvuky kroků dámy na podpatcích, ale to, že na obraz kvůli špatnému světlu pořádně neuvidíme asi nikoli. Skupinu různých prezentací toho samého estetického objektu víceméně definuje skrz to, že je člověk vystaven určitému fyzickému podnětu, který je neměnný při každé prezentaci.[78]

V případě hudby, divadelní hry či literatury je to trochu složitější. V jejich případě se dá mluvit o fyzické bázi zřejmě pouze v uvozovkách. Pro hudbu je tato báze tvořená určitou charakteristickou sekvencí tónů - v různých provedeních téže skladby není jiné to, že by orchestr hrál jiné tóny, můžou se však lišit v tempu, či důrazu, ale určitá sekvence tónů je pro všechny prezentace stejná. Takovým provedením dokonce nemusí být skutečně zahrána hudba, možným provedením je podle Beardsleyho také hudba, kterou si v hlavě představuje člověk, který umí číst notový zápis. Navzdory tomu, že se u hudby zdá být fyzickou bází právě notový zápis, Beardsley v něm vidí pouze nástroj k uchování skladby. V poezii je fyzickou bází analogicky určitá sekvence slov. Nakonec, co se týče dramatických děl, tam se může lišit prezentace od prezentace mnoha věcmi, třeba se mohou lišit v dialozích, ale i v samotném pojetí scény a podobně. Dramatická díla mají společné to, že se z jejich prezentací dá poznat, že vycházejí ze stejné předlohy. Stejná autorská předloha je fyzickou bází dramatických děl.[79]

Určité „provedení“ nebo „nastudování“ hudební skladby nebo divadelního kusu (také původní symfonie, či divadelní hra) představuje to, čemu Beardsley říká samotný estetický objekt, zatímco prezentace takového objektu jsou jednotlivé zkušenosti diváků s těmito „provedeními“, či „nastudováními“. Abych se tedy vrátila k sedmému postulátu, Beardsley v něm vychází z toho, že díky této jejich společné vlastnosti (že se vztahují k té samé fyzické podstatě), se jednotlivé prezentace vzájemně doplňují, alespoň by se měly, protože tím, že se vztahují k tomu samému estetickému objektu, nemůžou mít navzájem se vylučující vlastnosti.

[78] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 47.
[79] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 47-48.

Když však taková situace nastane a jednotlivé prezentace mají protichůdné vlastnosti, alespoň jedna z nich nebude pravdivá. Pro všechny vlastnosti estetického objektu tedy musí platit, že musí být zjevné alespoň v některé jeho prezentaci, estetický objekt nemůže mít vlastnosti, které nejsou zjevnými v některé jeho prezentaci, protože estetický objekt zakoušíme skrze jeho jednotlivé prezentace.[80]

2.4 Estetická zkušenost

Již výše jsem načrtla, co to estetická zkušenost je. I to, že ji nevyvolávají pouze objekty, které nazýváme uměleckými díly. Estetická zkušenost, na které stojí celá estetická teorie Monroa Beardsleyho, se musí něčím odlišovat od jiných zkušeností, které vznikají naší interakcí s objekty mimo estetickou sféru. V rámci estetiky se vedou dlouhé diskuze o estetické zkušenosti, zda vůbec existuje, a když ano, tak co obnáší. V této oblasti byly vynalezeny různé teorie, které přibližují její vlastnosti. V Beardsleyho pojímání má estetická zkušenost tři hlavní vlastnosti: pozornost, intenzita a jednota.

Budu se postupně věnovat všem třem vlastnostem, a tudíž se teď blíže zaměřím na první, pozornost. Je důležité říci, že se nejedná jen tak o pozornost všeobecně, ohledně estetické zkušenosti je to pozornost pevně upnutá k estetickému objektu, resp. jeho prezentaci, tedy k fenomenálnímu objektu, a touto pozorností jsme jako diváci nebo posluchači pohlceni. Beardsley mluví o tom, že estetická zkušenost je tedy typem zkušenosti, který nastává, když jsme vystaveni působení audio/ vizuálního estetického objektu, který zaměstnává náš sluch/ zrak a plně se mu přitom věnujeme. Myslím si, že pozornost je jako charakteristika estetické zkušenosti celkem pochopitelná.[81]

Druhou z oněch tří vlastností je intenzita. Estetická zkušenost je bezesporu zkušeností určité intenzity. Někteří autoři popsali estetickou zkušenost jako něco, co je provázeno silnými pocity a emocemi, Beardsley si však myslí, že to, co oni nazývali pocity a emocemi, je to, co je ve skutečnosti otázkou intenzity prožívané zkušenosti. Jistěže jsou běžné lidské potřeby uspokojovány s intenzívním pocitem uspokojení, ale co se týče estetické zkušenosti, je v porovnání s běžnými potřebami intenzivnější po emocionální stránce, což však neznamená, že běžný život podobné zážitky nepřináší (třeba alkohol).[82]

---

[80] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 48.
[81] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 527.
[82] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 527-528.

A do třetice základních vlastností estetické zkušenosti Beardsley jmenuje jednotu, koherenci a komplexnost. Tato vlastnost se stala terčem kritiky, která bude ještě rozebírána v další části této práce. Zatím se však vrátím k Beardsleymu a jeho jednotě. Tvrdí, že v případě zkušenosti, kterou se zde zabývám, jde o zkušenost, která je vysoce souladná. Tím myslí, že „*jedna věc vede ke druhé, souvisle se vyvíjí, bez mezer či hluchých míst, máme pocit celkově prozíravého způsobu, jímž nás dílo vede určitým směrem, kumulující energie vedoucí k vyvrcholení*.“[83] To všechno, co je dle Beardsleyho obsažené v tomto ohledu, má na svědomí to, že estetická zkušenost odolává i přerušením nebo narušením. Estetická zkušenost odolává přerušením, či narušením proto, že se v rámci ní, podle Beardsleyho, vyvažují a doplňují prvky. To ji odděluje od zbytku naší zkušenosti a také ji uzavírá vůči cizím elementům zvenčí. Důsledkem tohoto vyvažování je dle něj pocit určité rovnováhy, která nás uspokojuje. Estetická zkušenost je v Beardsleyho pojetí téměř organismem, který je schopný setrvat navzdory přerušením, který dokáže vypudit cokoliv, co jej narušuje. A když ji něco naruší až do té míry, že se narušení nedá ignorovat, toto narušení vypudí ze svého zbytku jako zvláštní a samostatnou zkušenost, která v paměti zůstane coby samostatná vzpomínka. To je možná dané také tím, co Beardsley nazývá *objekty manqués*. Možná je estetická zkušenost tak celistvá právě proto, že estetické objekty, které ji způsobují, pro nás nikdy nejsou úplně reálnými. Něco jim k tomu, abychom vůbec uvažovali o jejich reálnosti, chybí. Když vidíme dokonalou sochu, stále víme, že se jedná o sochu a otázka její živosti, dle Beardsleyho, ani nepřijde na mysl. Předpokládám tedy, že estetická zkušenost drží pohromadě, kromě například naší soustředěné pozornosti, i díky tomu, že je oproti reálným rušícím elementům jaksi „iluzorní“. Umělecká díla po nás totiž nevyžadují, narozdíl od situací běžného života, reálné jednání.[84]

Nakonec máme ještě jednu charakteristiku estetické zkušenosti, kterou Beardsley nazývá *velikostí*. Samozřejmě nemluví o velikosti jako o nějaké měřitelné jednotce. Velikost estetické zkušenosti je to, čím se od sebe navzájem liší jednotlivé estetické zkušenosti. Velikost Beardsley pojímá jako funkci, která má tři proměnné - emociální intenzita, jednota a komplexita, a i když explicitně nezmiňuje pozornost, která je s ostatními dvěma vlastnostmi klíčová pro estetickou zkušenost, na základě jeho dalších vyjádření usuzuji, že tam patří také. Znamená to tedy, že jestli je nějaká estetická zkušenost jednotnější nebo komplexnější nežli jiná, tak je co do velikosti větší estetickou zkušeností než ta druhá. To platí i pro další dvě proměnné. Beardsley si je vědom, že problém s určením větší estetické zkušenosti může

[83] BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 528.
[84] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 528-529.

nastat, když jsou si dvě estetické zkušenosti rovny třeba co do intenzity, ale v jednotě a pozornosti se liší. Tuto otázku však ponechává otevřenou.[85]

[85] Viz. BEARDSLEY, Monroe. C, 1981, str. 529-530.

3 Dickieho kritika

V následující části se budu zabývat kritikou estetické zkušenosti, jak ji pojímá Monroe Beardsley, z pera George Dickieho.

3.1 George Dickie

Na tomto místě v krátkosti přiblížím postavu George Dickieho, hlavního Beardsleyho kritika. Narodil se v roce 1926 na Floridě a je jedním z nejznámějších současných filozofů v oblasti umění. V otázce definování umění zastává jinou teorii než Monroe Beardsley, je autorem tzv. institucionální teorie[86], která však není pro mou práci relevantní, a tudíž se jí v této práci nebudu blíže zabývat.

3.2 Beardsleyho fantomatická estetická zkušenost

Přesně jako název této části se jmenuje článek George Dickieho z roku 1965, kde vystupuje proti Beardsleyho teorii, resp. proti tomu, na čem je postavená - estetické zkušenosti. Jako první věc odlišuje Dickie dvě roviny, ve kterých se o estetické zkušenosti vyjadřují teoretikové umění. První je ta, ve které je estetická zkušenost popisována jako jakýsi specifický postoj, který zaujímáme k uměleckým objektům, související s pozorností. Druhou je naopak ta, kterou se i dále ve svém článku zabývá, podle které je estetická zkušenost něčím, co má svoji příčinu v estetických objektech, vyplývá z nich. Proto tento pohled na estetickou zkušenost také nazývá „*kauzální koncepcí estetické zkušenosti.*“[87] Tyto dva pohledy na estetickou zkušenost se můžou mísit, někdy autor o estetické zkušenosti píše z prvního pohledu, ale pak se mu tam dostanou myšlenky, jako by zastával pohled druhý. Zmiňuji to proto, poněvadž je to zčásti případ i Monroa Beardsleyho. Ten je zastáncem druhé zmiňované polohy, když se však blíže podíváme na první z jeho tří klíčových vlastností estetické zkušenosti, narazíme právě na soustředěnou pozornost, která patří spíš postoji prvnímu.

[86] O institucionální teorii blíže např. DICKIE, George, 1974: „Co je umění? Institucionální analýza“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.), 2010: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart

[87] DICKIE, George, 1965: „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“. *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 5 (Mar. 4, 1965), str. 129, přeložila Sabína Hancinová

George Dickie se taky nechce vyjadřovat k pozornosti upnuté na objekt, ani k otázce intenzity, jako druhé vlastnosti estetické zkušenosti dle Beardsleyho, ale pouze k vlastnosti třetí, jednotě (koherence a úplnost). Dickieho cílem je dokázat, že je teorie Monroa Beardsleyho chybná.[88]

Hlavní věcí, z které pramení Dickieho kritika, je samotná podstata této „kauzální koncepce“, a to je tvrzení, že estetickou zkušenost způsobuje estetický objekt, jak jsem již také uvedla na jiném místě výše. Jako hlavní problém vidí George Dickie to, co vůbec má znamenat, že je estetická zkušenost koherentní a kompletní. K tomuto účelu cituje dvě pasáže z Beardsleyho *Aesthetics*, které tady pro lepší pochopení cituji také:

„*Myslím, že lze o objektu legitimně tvrdit, že způsobuje (estetickou) zkušenost, jejich vzájemné propojení je ale samozřejmě mnohem užší, neboť objekt, který je percepčním objektem, se rovněž jeví ve zkušenosti, která je jeho fenomenálně objektivním polem.*“[89]

„*Zaprvé, všimněte si, že teď užívám pojmů „jednota,“ „komplexnost,“ a „intenzita“ v širším smyslu než předtím - ne jenom na fenomenálně objektivní prezentace ve zkušenosti, ale na celou zkušenost, která zahrnuje také afektivní a kognitivní složky. Soudím, že jsou tyto pojmy pořád srozumitelné i v takto rozšířeném užití, i když jsou samozřejmě méně schopné jistého a přesného použití.*“[90]

Z těchto citovaných pasáží Dickie dle mého názoru správně usuzuje, že je v Beardsleyho názoru implikováno, že úlohou vnímaného estetického objektu je způsobit něco, co je koherentní a celistvé. Z Beardsleyho pohledu pak také vyplývá, že jednotný je zaprvé estetický objekt, který je k vidění nebo k poslechu, a zadruhé pak taky estetická zkušenost, která je způsobena tímto vnímaným estetickým objektem. Dá se tedy říct, že podle Beardsleyho jsou jednotné a koherentní zkušenosti (kauzálně) způsobené jednotnými estetickými objekty.[91]

Dickie pak také komentuje fakt, že dle něj Beardsley, když mluví o koherenci, o celistvosti, mluví o těchto dvou aspektech z poněkud odlišného hlediska, což si teď ukážeme. Když mluví o koherenci, nijak ji explicitně nevysvětluje, k ozřejmení toho, co tím myslí, užívá příkladů, které jsem již citovala na jiném místě, ale tady poslouží znova.

---

[88] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 130.
[89] BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. 527, přeložila Sabína Hancinová
[90] BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. 529, přeložila Sabína Hancinová
[91] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 130

Estetická zkušenost je koherentní, když „*jedna věc vede ke druhé, souvisle se vyvíjí, bez mezer či hluchých míst, máme pocit celkově prozíravého způsobu, jímž nás dílo vede určitým směrem, kumulující energie vedoucí k vyvrcholení.*“[92] Tady vzniká otázka, protože se Dickie snaží poukázat na to, že jsou tyto Beardsleym citované příklady pouze percepčními vlastnostmi, a ne jejich důsledky, ale Beardsley, jak ještě ukážu, je pořád názoru, že to nejsou pouze percepční vlastnosti. Z toho pak tedy logicky z Dickieho pohledu vyplývá, že není pravdivý Beardsleyho předpoklad, že je koherence důsledkem jednotných estetických objektů, a tím pádem tady podle Dickieho ztroskotává taky Beardsleyho východisko, že se dá jednota estetické zkušenosti zčásti vyjádřit skrze koherenci.[93]

Co se pak týče druhého aspektu jednoty estetické zkušenosti - celistvosti či úplnosti, tady Beardsley mluví o důsledcích, Dickie se však domnívá, že tady Beardsley ignoruje určité zákonitosti, jak ukážu v následujících řádcích. „*Popudy a očekávání vyvolané prvky v rámci zkušenosti jsou pociťovány jako vyvážené nebo rozptýlené jinými prvky uvnitř zkušenosti, tak že je dosažen a prožit určitý stupeň rovnováhy a ukončenosti*.“[94] Z této citované pasáže z Beardsleyho *Aesthetics* vyplývá, že v rámci zkušenosti vyvolávají určité prvky popudy a očekávání - ty jsou pak jejich důsledky. Jiné prvky však působí proti těm, jež vyvolávaly popudy a očekávání, a mají na svědomí pocit spokojenosti, rovnováhy. Toto navození pocitu rovnováhy je tedy také důsledkem něčeho uvnitř estetické zkušenosti. Beardsley však vysvětluje ve své knize rovnováhu jenom tak nějak pod čarou, na základě určitých příkladů, o kterých se Dickie domnívá, že vycházejí z pokroucení, či nepochopení určitých tvrzení.[95]

První z nich je tvrzení, že tragédie vytváří rovnováhu mezi lítostí a hrůzou; druhé je tvrzení, že v poezii mají věty jako „Věřím jí i když vím, že lže,“ v sobě určitou „ironickou“ komplexnost postoje; a za třetí zmiňuje tajemnou stabilitu a správnost, která je někdy dosažená skrz napětí malby nebo ráznost hudby. Autorem tvrzení o lítosti a hrůze v tragédii je I.A. Richards. Dickie tvrdí, že tímto tvrzením bylo myšleno, že když tato situace nastane, tak je vyřešena vybalancovaným působením prvků díla na diváka. I.A. Richards podle George Dickieho mluví o tom, že když například divák divadelní hry Král Lear sleduje Learovou situaci, je v něm vyvolávána lítost, která způsobuje, že má divák potřebu pomoct mu, ale aby nedošlo k činům a aby se divák neocitnul na jevišti snažíc se pomoct Learovi, v něm zároveň Learova situace vyvolává hrůzu, která působí proti síle lítosti, a divák zůstane sedět na svém místě. Richards i Beardsley věřili, že tato situace opravdu nastává, podle Dickieho je však

[92] BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. 528, přeložila Sabína Hancinová
[93] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 131.
[94] BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. 528, přeložila Sabína Hancinová
[95] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 131.

popsaná situace čistě teoretická, protože v případě duševně zdravého diváka nemůže dojít k situaci, že by chtěl pomoct Learovi, protože jednoduše ví, že je v divadle, kde se hraje představení, že nejde o skutečnou situaci a není třeba pomáhat, že se takové věci prostě v divadle nedělají. Z toho důvodu, že takováto situace za normálních okolností nenastává, ani není potřeba se zabývat vybalancováním protichůdných sil. Protože žijeme ve společnosti, kde platí určitá pravidla, právě ta mají za následek naše uklidnění, jako je tomu ve zmiňované situaci s Learem a touhou mu pomoci - nepomůžeme mu jednoduše proto, že jsme v divadle, ne proto, že jsme tak vyděšení, že se nehneme z místa.[96]

Co se pak týče Beardsleyho příkladu paradoxního verše v básni, která může vytvořit ve čtenáři zmatek, když nepochopí ironii, Dickie tvrdí, že pochopení ironie v tomto verši je záležitostí z pole porozumění, ne otázkou rovnováhy protichůdných sil. Buď tento verš člověk nepochopí, je z jeho paradoxního sdělení zmaten, nebo naopak ironii pochopí. Podle Dickieho takto člověk neuvažuje. Opravdu si myslím, že tento Beardsleyho příklad vůbec neodpovídá nějaké situaci, kde by se alespoň teoreticky mohly vyvažovat protichůdné prvky.[97]

Největší kritiku pak od Dickieho sklidil třetí Beardsleyho příklad, tedy příklad vyváženosti dosažené skrz napětí obsažené v malbě. Dickie se domnívá, že je možné mluvit o malbě jako o vyvážené, resp. o tom, že jsou v ní vybalancované určité protichůdné prvky, nesouhlasí však s tvrzením, že takováto malba má za důsledek divákův pocit vyváženosti. Dickie totiž tvrdí, že pro člověka je vůbec jaksi nepřirozenou věcí tvrdit o sobě, že se cítíme vyrovnaně, vyváženě. Usuzuji, že Dickie má v tomto pravdu, že člověk o sobě prohlásí, že se cítí vyváženě, pouze v případě, když jeho vyváženosti předcházelo něco, co jej vyloženě „rozhodilo“. Když však takováto situace nenastala, člověk o sobě neprohlašuje, že se cítí vyváženě, stejně jako o sobě netvrdí opak. Dickie se dále domnívá, že za určitých okolností, když má člověk třeba nějaké starosti, jej může pohled na malbu uklidnit, ale to pouze tím způsobem, že jeho pozornost na tu dobu obrátí jiným směrem a nějak ho rozptýlí od toho, co ho zneklidňuje. Poznamenává však, že tento způsob jakéhosi uklidnění nemá co do činění s estetickým porozuměním, a tudíž je z našeho pohledu irelevantní. To co z toho vlastně podle Dickieho vyplývá, je to, že je zde možná původcem nedorozumění Beardsleyho záměna mezi vlastnostmi malby a diváka. Podle Dickieho Beardsley popisuje vlastnosti, které se dají bez problému a běžně označit za nějaké charakteristiky malby (vyváženost), a omylem je přesunuje na diváka, kterého pak nazývá vyváženým.[98]

[96] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 131.
[97] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 132.
[98] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 132.

Pro shrnutí: podle Dickieho jednoduše neexistují takové případy, kde by určitý impuls vyvolaný uměleckým dílem (co připouští jako výjimečnou situaci), byl vybalancovaný nějakým protiimpulsem, vycházejícím z toho samého uměleckého díla - jako to předpokládal Beardsley.

Výše jsem ohledně rovnováhy uvnitř zkušenosti již zmiňovala jakási očekávání, která jsou v divákovi/ posluchači vyvolána, a následně jsou jakýmsi způsobem „vyřešena“. Tímto vyřešením se myslí určité naplnění. Dickie se jimi ve své kritice také zabývá. Očekávání jsou podle Dickieho to, co v nás vyvolávají části uměleckých děl, třeba tóny v hudbě nebo konání v divadelní hře. Tím v nás vznikají očekávání ohledně toho, jak se daná věc vyvine a jsou uspokojena tím, že se umělecké dílo ukončí. Třeba že skončí divadelní hra a my pak víme, jak to celé dopadlo, tedy se nějaké naše, možná i podvědomé, očekávání naplnilo. Očekávání jsou dle Dickieho následkem uměleckých děl, protože ty je vyvolávají. Avšak samotné naplnění těchto očekávání již následkem není. Divák nebo posluchač totiž dle Dickieho ukončí (naplní) svoje očekávání tím, že zaznamená určitou věc, třeba tón, který mu pomůže pochopit, v našem příkladu, třeba celou skladbu. Tímto „pochopením“ je pro něj doposud nedokončené dílo najednou konečné, celé, *jednotné*. Proto, že je podle Dickieho následná divákova (posluchačova) spokojenost výsledkem pochopení této jednoty díla, není dosažení spokojenosti, tedy naplnění očekávání, důsledkem vyplývajícím z díla. Důsledky vyplývající z uměleckých děl jsou tedy pouze očekávání (vyplývají z díla) a spokojenost sama (důsledek naplnění očekávání). Spokojenosti a naplnění očekávání je sice dosaženo, otázkou však zůstává, jestli jsou jako procesy celistvé i ve smyslu, v jakém tady o celistvosti mluvíme. Z dosavadní Dickieho argumentace naopak vyplývá, že nikoliv. Hudba, jejíž poslední tón naplní naše očekávání, se pro nás tím momentem stane jednotnou, celistvou. To samé se však podle Dickieho nedá říct o očekáváních s tím spojenými. Dickie tvrdí, že aby tomu tak mohlo být, musela by být naše očekávání organizována způsobem, jakým jsou v hudbě organizovány jednotlivé tóny - tak tomu však není, a tudíž očekávání jednotná a celistvá nejsou. Dickie tedy opět potvrzuje, že podle jeho názoru mohou být jednotná pouze umělecká díla, ne očekávání s nimi spojená. Podle Dickieho se nedá říct, že by existovala nějaká jednota mezi očekáváním a spokojeností ve smyslu uzavření tohoto (subjektivního) procesu. Uzavírá se, ve smyslu dosažení svého konce, pouze umělecké dílo.[99] Dickieho argument v této části mi přijde poměrně nepřesvědčivý. Já si naopak myslím, že proto, že se estetická zkušenost skládá z objektivní a subjektivní části, které jsou spolu provázané, implikuje jednota uměleckého díla,

[99] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 132-133.

dosažená jeho ukončením, taky jednotu očekávání, která jsou taky tímto dosažením konce naplněna, a to samé se podle mého názoru vztahuje pak i na spokojenost. Očekávání vznikají jako důsledek nedokončenosti díla, postupně se s ním vyvíjejí a nakonec jsou naplněna. Nevidím tady Dickieho argumentaci jako něco, co by toto Beardsleyho tvrzení úspěšně vyvracelo.

Výše jsem ohledně úplnosti estetické zkušenosti psala o tom, že se estetická zkušenost podle Beardsleyho jeví jako organismus schopný vyloučit cizí prvky a uchovat se v paměti navzdory přerušením jako jediná vzpomínka. Podle Dickieho je to však tak, že to, co je tak silné, že na sebe vztáhne celou naši pozornost, je to, že zakoušíme jednotné umělecké dílo. Jednotné je umělecké dílo, ne naše zkušenost. Jako jediná vzpomínka se dílo zachová ze stejného důvodu.[100]

Dickie také naznačuje, že je podle něj jaksi zbytečné mluvit o zkušenosti jako o jednotné zkušenosti. Abychom mohli říci o zkušenosti, že je jednotná, bylo by to něco jako říkat o sobě, že jsme vyrovnaní - je tomu tak jedině v případě, že takovou zkušenost postavíme do opozice ke zkušenosti, která je nějak narušená. Dickie však také usuzuje, že jsou všechny běžné zkušenosti celistvé. Podle něj, když Beardsley mluví o koherenci zkušenosti, má na mysli to, že jsou některé zkušenosti koherentnější nežli jiné - těmi jsou ty, které se týkají dobrých uměleckých děl. Pro Dickieho je jednoduše označování zkušeností za koherentní zbytečné a nepřirozené. Člověk takto podle Dickieho neuvažuje, a kromě toho by se daly podle něj takto označit i zkušenosti z oblastí mimo umělecký svět, sarkasticky poznamenává, že by se tak dalo oklikou mluvit třeba i o dobře uvařeném jídle.[101]

Závěrem svého kritického textu Dickie říká, že sice nedokázal, že neexistuje estetická zkušenost, tedy něco, co je důsledkem uměleckého díla a má vlastnosti jako je jednota nebo koherence, jako tomu věří Monroe Beardsley, tvrdí však, že dokázal, že Beardsley nepředložil důkazy o tom, že něco takového existuje. Bez pochyby však předložil námitky proti kauzálnímu konceptu estetické zkušenosti, jak jej předložil Beardsley.[102]

[100] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 132.
[101] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 132-133.
[102] Viz. DICKIE, George, 1965, str. 134.

4 Beardsleyho odpověď na Dickieho kritiku

V následující kapitole se budu zabývat, jak název napovídá, Beardsleyho odpovědí na kritiku George Dickieho, kterou jsem představila v předešlé kapitole. Jak ukážu, Beardsley ji považoval za přínosnou, a zčásti díky ní upravil některá svá tvrzení ohledně estetické zkušenosti, která doposud obhajoval. V této části budu vycházet především z článku Monroa Beardsleyho *Aesthetic Experience Regained* z roku 1969 a z desátého dodatku k jeho knize *Aesthetics* z roku 1981, ve kterých se v hojné míře věnuje právě námitkám, které k tématu vznesl Dickie.

4.1 Znovudosažená estetická zkušenost

Monroe Beardsley si byl vědom toho, že dosažení odpovědí na otázky, co je to estetická zkušenost a co to znamená, že někdo prožívá estetickou zkušenost, je nelehký úkol, a že tyto otázky nebyly zatím nikým z teoretiků, kteří na dané téma něco napsali, dostatečně a jednoznačně zodpovězeny. Právě z tohoto důvodu, a z důvodu jakési potřeby obhájit koncept estetické zkušenosti jak jej napadl Dickie, se Beardsley rozhodl vyjasnit některé body jeho kritiky ve svém eseji *Aesthetic Experience Regained*. Beardsley si pořád stojí za tím, že „*jedinec prožívá estetickou zkušenost během určitého časového úseku tehdy, a jen tehdy jestliže je větší část jeho mentální aktivity během té doby sjednocená a naplněná uspokojením z toho, že je upnutá k formě a vlastnostem smyslově prezentovaného nebo imaginovaného objektu, na který je soustředěna hlavní pozornost.*“[103] Estetická zkušenost se, jak jsem již psala na jiném místě, skládá z fenomenálně objektivní a fenomenálně subjektivní části, které jsou přítomné ve stejnou dobu. Když například člověk sleduje v kině film, vnímá objektivně obrazy, zvuky atd., a subjektivně vnímá zase třeba očekávání, která v něm ony obrazy a zvuky vyvolávají, pak když jsou očekávání naplněna, divák pociťuje také uspokojení, kromě toho v divákovi vyvolávají situace ve filmu různé pocity, jako je třeba zlost nebo soucit. Protože se estetická zkušenost skládá z těchto dvou částí, mám za to, že Beardsley usuzuje, že je estetickou zkušenost možné popsat tehdy, když je možné popsat tyto dvě její složky. Co se týče našeho příkladu, film je jako směs obrazů a zvuků popsatelný, jeho forma a vlastnosti

[103] BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 5, přeložila Sabína Hancinová

jsou to, co patří do fenomenálně objektivního pole, to je podle Beardsleyho ta část uměleckého díla, která se objevuje ve zkušenosti. Pocity a emoce, jiným slovem afekty, jsou zase to, co v nás vyvolávají tyto objektivní vlastnosti uměleckých děl, ty zasa patří do fenomenálně subjektivního pole zkušenosti. To je nám již známé z předešlých Beardsleyho myšlenek, které Beardsley jenom potvrzuje, než se dostaneme ke klíčové části jeho teorie, kterou je právě Dickiem napadený koncept jednoty estetické zkušenosti.[104]

4.2 Koncept jednoty estetické zkušenosti

Není pochyb o tom, že se dá o uměleckých dílech mluvit různými způsoby, například jsou více či méně jednotná, na tom se shodli i Beardsley s Dickiem. Jak už víme, to, že jsou více či méně jednotná, znamená více či méně koherentní a více či méně úplná (kompletní). Problém, na který poukázal Dickie, je ten, že se Beardsley snaží aplikovat tyto vlastnosti uměleckého díla na samotnou zkušenost, s čímž Dickie nesouhlasí. Pro Beardsleyho je však jednota, jako jedna z charakteristik estetické zkušenosti, naprosto klíčová, v *Aesthetics* (1981) píše, že ji považuje za „*měřítko hodnoty uměleckého díla, a tedy praktické kriterium kritiky, protože umožňuje uměleckému dílu poskytnout jednotnou zkušenost a tedy mít estetickou hodnotu (protože jednota ve zkušenosti je částí toho, co ji dělá zkušeností estetickou).*“[105] Jednota jako atribut estetické zkušenosti tvoří jádro jeho pozdější koncepce estetické hodnoty, kterou se však ve své práci nezabývám.[106]

Beardsley zastával názor, že se dá o zkušenosti mluvit jako o jednotné (koherentní a úplné), a tudíž se domníval, že je jednotná estetická zkušenost důsledkem jednotného uměleckého díla. Pak se dle mého názoru ukazuje, že Beardsley se snaží pojímat vůbec pojem zkušenost širším způsobem než je tomu u Dickieho, a tím pádem se trochu ve své argumentaci míjí.

Zatímco Dickie ve své kritice napsal: „ *‚Byla to skvělá zkušenost,' jednoduše znamená ‚Bylo to (tj. zápas) senzační' anebo ‚Bylo to (tj. hra) vzrušující a dojemné' a tak dále. ‚Byla to zkušenost, na kterou nezapomenu' jednoduše znamená ‚Ten zápas (malbu, hru, atp.) si budu navždy pamatovat,' a tak dále.*“[107] V Dickieho pojetí tedy pojem zkušenost zahrnuje pouze subjektivní část dění. To znamená emoce, očekávání, jedincovo vlastní porozumění objektu,

[104] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 5-6.
[105] BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. lxi, přeložila Sabína Hancinová.
[106] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. lxi.
[107] DICKIE, George, 1965, str. 135, přeložila Sabína Hancinová.

jedincovo vlastní vnímání objektu atd. Objekty jsou z Dickieho pohledu něco mimo zkušenost, pojem zkušenost chápe jenom jako tu subjektivní část. V Dickieho kritice se ještě objevuje: „*Neškodná fráze ‚zkušenost jednoty,' která je používaná ve všeobecném smyslu jako odkazující na vidění jednotného výtvarného vzoru, slyšení hudebního motivu a tak dále, je nějakým způsobem překroucena, a stává se z ní ‚jednota zkušenosti'*."[108] Podle Beardsleyho jsou pro Dickieho přijatelná pouze tá tvrzení o estetické zkušenosti, která jsou jakousi zkratkou buďto pro 1) umělecké dílo jako vnímané (hudba byla jednotná) anebo pro 2) emoce vyvolané uměleckým dílem (jedinec byl dojat). Na druhé straně Beardsley vnímá zkušenost jinak. Jak jsem již psala na jiném místě, je podle Beardsleyho obsahem pojmu zkušenost jak tato subjektivní stránka, jak chápe zkušenost Dickie, tak taky stránka objektivní, resp. vnímané objekty samé. Podle Beardsleyho je to vše obsaženo ve zkušenosti, vše co se nachází v našem fenomenálním poli.[109]

Z tohoto pak jasně vyplývá, že pro Dickieho není akceptovatelné užití pojmů, jako jsou jednota (koherence a celistvost), na zkušenost jako celek, protože sám pojem zkušenost chápe jinak než Beardsley.

4.3 Dickieho teze

Monroe Beardsley v Dickieho kritice nachází dvě hlavní myšlenky, které nazývá Dickieho tezemi, jejichž potvzení by znamenalo, že měl Dickie pravdu, Beardsley se mýlil, a není tedy možné a správné používat tyto vlastnosti uměleckých děl i na estetickou zkušenost jako celek, resp. se nedají tyto vlastnosti použít jako kritéria estetické zkušenosti. První z těchto tzv. tezí, je Dickieho teze o zkušenosti, druhou je pak Dickieho teze o afektech. Teze o zkušenosti předpokládá, že zkušenost jako celek, tedy spojení toho subjektivního a toho objektivního ve zkušenosti, nemůže být jednotná. Druhá teze, totiž teze o afektech zase předpokládá, že nemůže vykazovat, a ani nevykazuje jednotu (koherenci a úplnost) ani to, co je ve zkušenosti obsažené jako její subjektivní stránka, tedy afekty, emoce. Samozřejmě, že Dickie ví a ve své kritice nepopírá, že na nás mají umělecká díla vliv, že v nás tyto objekty vyvolávají emoce - jak jsem již u příkladu zmiňovala, jsme třeba dojati z filmu nebo podobně. Dickie však zpochybňuje, jak jsem se již zmiňovala v předešlé kapitole, že jsou tyto vyvolané emoce nějakým způsobem sjednocené, jak je tomu u sjednocených uměleckých děl, které tyto

[108] DICKIE, George, 1965, str. 135, přeložila Sabína Hancinová.
[109] BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 6.

emoce vyvolávají. Podstatou tedy je, že Dickie nepopírá to, že v nás umělecká díla vyvolávají to, co tvoří to subjektivní ve zkušenosti, nevěří však tomu, že by jednotná umělecká díla vyvolávala jednotu toho subjektivního.[110]

Vztah mezi těmito dvěma tezemi je podle Beardsleyho ten, že afektivní teze je implikována ve zkušenostní tezi. Kdyby se tedy potvrdila Dickieho Teze o zkušenosti jako celku, automaticky by pak byla pravdivá i jeho Teze o afektech. Nemělo by smysl, že by se ukázala jednota afektů, která by pak s jednotou objektů přesto nevytvářela jednotnou estetickou zkušenost. Kdyby se však potvrdila jenom Teze o afektech, a tedy by neexistovala žádná jednota subjektivní stránky estetické zkušenosti, přesto by mohla existovat nějaká forma jednoty mezi objektivní a subjektivní stranou estetické zkušenosti jako celku, tedy by i v takovém případě mohla být Dickieho Teze o zkušenosti nepravdivá.[111]

Beardsley se snaží dokázat, že jsou tyto Dickieho teze mylné tím, že přes Tezi o afektech vyvrátí i Tezi o zkušenosti: Beardsley tedy pro účely dokázaní pravdivosti jeho teorie, tedy že může být zkušenost označena za jednotnou, předpokládá nepravdivost Teze o afektech a neexistenci, při vnímání nějakého uměleckého díla, ucelených sledů jak emocí, tak i očekávání a jejich následné vyplnění atd., které jsou jednotné. Z toho logicky vyplývá, že když existuje ucelené umělecké dílo (to je považované za pravdu, to nezpochybňuje ani Dickie), za předpokladu, který Beardsley učinil, je pak také možné, že při tom daný jedinec pociťuje jaksi ucelený sled emocí. Tím, že by byly ucelené obě dvě tyto složky, Beardsley předpokládá, že by se jejich vzájemný vztah dal popsat jako to, že jsou obě dvě jednotné a touto jejich jednotností by pak dosáhla jednoty i celá zkušenost - to by pak dokazovalo i mylnost Teze o zkušenosti.[112]

4.4 Koherence

Jak už víme, jednou ze dvou součástí jednoty je koherence. Beardsleyho koncept koherence jsem již zmiňovala, proto jej zde pro účely práce zmíním už jenom ve zkratce. Koherenci zkušenosti Beardsley popisoval jako jednak to, že prezentace uměleckého díla jako taková může být vysoce koherentní, a jednak skrze pojem kontinuity, návaznosti zkušenosti samé. Beardsley říká, že *„koherentní zkušenost je něco víc než ‚zkušenost koherence'- i když*

[110] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 6.
[111] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 7.
[112] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 7.

to, co dělá (estetickou) zkušenost koherentní, je zčásti to, že je to zkušenost něčeho koherentního.“[113]

Abych připomněla Beardsleyho výrok, který sehrál v Dickieho kritice koherence klíčovou roli, použiji jej zde opět: *„jedna věc vede ke druhé, souvisle se vyvíjí, bez mezer či hluchých míst, máme pocit celkově prozíravého způsobu, jímž nás dílo vede určitým směrem , kumulující energie vedoucí k vyvrcholení.“*[114] Dickie odmítl Beardsleyho koncept koherence skrze to, že Beardsley podle něj zmiňoval ve svém příkladu pouze objektivní vlastnosti objektů a ne reakce na ně. Podle Beardsleyho se však to, co napsal, nevztahovalo pouze k věcem objektivním, ale i k subjektivním, jako jsou emoce. Když Beardsley mluví o kontinuitě dění a popisuje ji vyjádřením „*jedna věc vede ke druhé*“, nevztahuje to jenom na objektivní část zkušenosti, podle něj toto pojetí kontinuity odpovídá také vývoji emocí. „*Například pocit, jehož intenzita se může měnit během určitého časového úseku a může se měnit buďto po malých stupních nebo náhle; nebo může být přerušen celkem protichůdnými nebo bezvýznamnými pocity; může kolísat náhodným způsobem, vydaný na milost změnám ve fenomenálně objektivním poli, nebo může začít jako jeden pocit z mnoha a pomalu se rozšířit do celého pole vnímání.*“[115] [116]

Podle Beardsleyho tedy může i subjektivní stránka vykazovat určitou, větší či menší kontinuitu. Pro estetickou zkušenost je charakteristický právě vysoký stupeň takovéto kontinuity. Důvodem bude nejspíš to, že umělecká díla jsou určena ke kontemplaci a my k nim nezaujímáme praktický postoj.

4.4.1 Pozdější Dickieho kritika

Po Dickieho kritice Beardsleyho teorie a po následné Beardsleyho obhajobě se Dickie ještě jednou vrátil ke kritizování Beardsleyho ve své knize *Art and the Aesthetic* (1974), konkrétně ohledně emocí. Monroe Beardsley se k této pozdější kritice vyjádřil v dodatku ke své knize *Aesthetics* (1981). Beardsley ve svém konceptu jednoty estetické zkušenosti počítá s propojením vjemů a pocitů, které způsobují. George Dickie však napadl koncept i z této strany, tvrdí totiž, že jistá moderní díla, kupříkladu některé abstraktní malby, nevzbuzují v divákovi absolutně žádné emoce ani očekávání. Na tuto problematiku má však Beardsley

[113] BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 7, přeložila Sabína Hancinová
[114] BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. 528, přeložila Sabína Hancinová
[115] BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 7, přeložila Sabína Hancinová
[116] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 7.

zcela jiný názor. Podle něj *„všechno vnímání strukturované mnohosti zahrnuje aktivní hledání a pátrání, jakkoliv rychlé, a v čase, po který trvá plné porozumění dokonce i celkem jednoduchému abstraktnímu vzoru, je taktéž místo pro afekt, pro porovnání a kontrasty částí, pro objevení vnitřního souladu, pro objevení se lidských regionálních kvalit*[117]*.“*[118]

Beardsley jednoduše nepřipouští možnost, že by šlo vnímat umělecké dílo bez toho, aby v nás vzbuzovalo nějakú, i kdyby jenom minimální odezvu. To je pochopitelné, protože Beardsley ve své teorii počítá s propojením uměleckého díla a pocity, které vyvolává. Nemyslím si, že by tato Dickieho kritika nějak narušovala Beardsleyho teorii a souhlasím s Beardsleym, že i ten nejjednodušší abstraktní vzor v nás vyvolává reakci.

4.5 Úplnost

Druhou částí konceptu jednoty estetické zkušenosti je úplnost neboli celistvost. Beardsleyho postoj ohledně úplnosti zahrnuje dvě věci. První z nich je ta, že umělecké dílo, pro lehkou představu třeba hudební skladba nebo román, může být vysoce celistvé, tím Beardsley myslí, že je v rámci sebe postačující (rovnováha, atd.), že to, co začne, i dokončí. Druhou věcí je pak to, že celistvé umělecké dílo může napomoci k vytvoření celistvé zkušenosti. Stejně jak u koherence, tak i u celistvosti pak platí, že zkušenost vycházející z celistvého uměleckého díla je jenom částí toho, co dělá estetickou zkušenost celistvou. Právě ohledně konceptu celistvosti byl Beardsley donucen kvůli Dickieho přesvědčivým argumentům změnit některé ze svých postojů. Jak jsem již na jiném místě této práce psala, Beardsley určitým způsobem rozlišoval celistvost na dva druhy. Jedním z nich byla rovnováha, která byla představena jako schopnost zkušenosti samé v sobě vybalancovávat protichůdné popudy. Právě tato rovnováha podlehla váze Dickieho argumentů, Beardsley uznal, že se mýlil a tento koncept byl postaven na špatných základech.[119]

Druhým typem celistvosti bylo vznikání očekávání způsobených nedokončeným uměleckým dílem a jejich naplnění vzniklé jeho ukončením. Beardsley o úplnosti mluví jako o tom, že v člověku určité prvky uměleckých děl vyvolávají očekávání, pak nastane období jakéhosi dočasného napětí, které se ztratí, až se naše očekávání naplní, přičemž tento stav

[117] Anglicky human regional qualities, jedná se o pojem, který patří do Teorie výrazu (The Expression Theory), jsou to vlastnosti, kterým se někdy říká „fyziognomické vlastnosti“, „emoční vlastnosti“... viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. 328.
[118] BEARDSLEY, Monroe C., 1981, str. lxi, přeložila Sabína Hancinová
[119] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 7-8.

nastává s ukončením prezentace uměleckého díla. Prezentace uměleckého díla je ukončena, tímto způsobem je zjednotené umělecké dílo a spolu s ním je zjednocen i proces naplnění očekávání, z čehož pak logicky vyplynulo, že je kompletní i celá zkušenost. George Dickie však vznesl námitku vůči tomu, že by existovalo toto ukončení, zkompletováno ve smyslu sjednocení. Beardsley však proti této námitce argumentuje jakousi přirozenou podstatou zkušenosti. Tvrdí, že je zkušenost ve svém jádru zčásti dána svým koncem. Blížící se konec spojí objektivní a afektivní části zkušenosti, a promění je v sjednocený prožitek. Podle Beardsleyho, odvolávajícího se na psychologii, je ukončení v námi diskutovaném smyslu něčím, co nám právě umožní jaksi pochopit celé dílo (například v případě hudební skladby), a to nám ukáže vývoj našich očekávání i v našem příkladě skladby v úplně jiném světle.[120]

[120] Viz. BEARDSLEY, Monroe C., 1969, str. 8.

Závěr

Dostala jsem se k závěru své práce, kde shrnu podstatné myšlenky. Definice uměleckého díla Monroa Beardsleyho: „*Umělecké dílo je něčím, co je vytvářeno (produced) za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem*.[121]“ Beardsley, jak jsem ukázala, postavil svou definici na záměru autora vytvořit něco, co by mohlo uspokojit estetický zájem. Jeho cílem bylo vytvořit definici uměleckých děl pro účely klasifikace. Z mého pohledu tato definice splňuje tento účel. Není v ní totiž implikováno žádné hodnocení. Myslím si, že je schopna kráčet s vývojem umění, aniž by musela měnit svou podobu z důvodu, že je jednoduchá, neodvolává se na žádné, třeba viditelné aspekty uměleckých děl (jak tomu bylo u předchozích teorií), které by podléhaly změnám, jež neustále probíhají. Odvolává se pouze na autora, jeho záměr a lidskou touhu po estetickém uspokojení. Otázkou však podle mě je, jestli není Beardsleyho definice příliš široká, a jestli nespadá do kategorie umění příliš mnoho věcí, které by tam patřit jednoduše nemusely (třeba zahradní trpaslík, jehož autor měl estetický záměr). Rovněž je pro mě otázkou, jestli je estetický záměr natolik doložitelný, že se dá předpokládat jako určující při vzniku uměleckých děl - co když se například někomu podaří nezáměrně vytvořit něco, co má schopnost uspokojit estetický zájem a autor takového objektu si pak bude zpětně přisuzovat, že jej vytvářel s estetickým záměrem.

Pilířem, o nějž se tato definice opírá, je estetická zkušenost. Estetická zkušenost je podle Beardsleyho teorie něco, co vyplývá z interakce s uměleckým dílem a má určité vlastnosti, podle Beardsleyho jsou to konkrétně pevně upnutá pozornost, intenzita a jednota (koherence a úplnost). Zkušenost se skládá ze subjektivní a objektivní části. Navzdory kritice estetické zkušenosti sdílím s Beardsleym názor, že to, co jako například divačka v galerii při interakci s malbou prožívám, je estetická zkušenost a vykazuje tyto vlastnosti. Na druhou stranu si ale myslím, že se některé z těchto vlastností - kupříkladu pevně upnutá pozornost- vztahují spíše k dílům dobrým než k dílům všeobecně.

Co se týče kritiky, kterou estetická zkušenost sklidila od George Dickieho, obávám se, že mnohé její části vycházely z toho, že nejenom estetickou zkušenost, ale zkušenost všeobecně chápou oba dva jinak, a tudíž se jejich argumentace v mnoha ohledech míjí - oba mluví o něčem jiném.

[121] BEARDSLEY, Monroe C., 1983, str. 244

Bibliografie

BEARDSLEY, Monroe C. (1969): Aesthetic Experience Regained. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 1 (Autumn, 1969), p. 3-11, dostupné na: http://www.jstor.org/stable/428903

BEARDSLEY, Monroe C. (1981): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Vol. 2, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 678 s., ISBN: 0-915145-08-1

BEARDSLEY, Monroe, 1983: „Estetická definice umění“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.), 2010: *Co je umění? : texty angloamerické estetiky 20. století.* Červený Kostelec : Pavel Mervart, s. 237-254.

CIPORANOV, Denis, 2010: „Definice pojmu umění a analytická estetika“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.) (2010): *Co je umění? : texty angloamerické estetiky 20. století.* Červený Kostelec : Pavel Mervart, s. 17-43.

DICKIE, George (1965): „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“. *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 5 (Mar. 4, 1965), p. 129-136, dostupné na: http://www.jstor.org/stable/2023490

HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad (1995): *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 229 s., ISBN 80-205-0478-8

KEENE, Ann T. (2010): "Beardsley, Monroe C.", *American National Biography Online* (únor 2000), Oxford University Press, [online], cit. [12.3.2013]
Dostupné na: http://www.anb.org/articles/20/20-91923.html

KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.) (2010): *Co je umění? : texty angloamerické estetiky 20. století.* Červený Kostelec : Pavel Mervart, 440 s., ISBN: 978-80-87378-46-5

WEITZ, Morris, 1956: „Role teorie v estetice“, in KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis (eds.), 2010: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 51-64.

WREEN, Michael (2010): "Beardsley's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Edice podzim 2010)*, Edward N. Zalta (ed.), [online], cit. [12.3.2013]
Dostupné na: http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/beardsley-aesthetics/