

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Estetika – Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století

Dvě kontroverze: Konec umění a znovuzrození přírodní krásy

The Critique of the Concept of Aesthetic Experience in the 2nd Half of XX. Century

Two Controversies: The End of Art and the Rebirth of Natural Beauty

Disertační práce:

Ondřej Dadejík

vedoucí práce - Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

2008

Úvod

Dvě kontroverze

Hlavním tématem následujících kapitol je významný, i když spíše přehlížený rys současného stavu estetické teorie. Tento rys dává současné situaci zvláštní charakter: na jedné straně se mluví o akutní a zcela evidentní potřebě opustit některé tradiční pojmy této vědy a na straně druhé jsou ty samé pojmy bez jakýchkoli pochybností pokládány za tu část dědictví moderní doby, která ji přežila, popř. je schopna přežít. Tento na první pohled nevelký a „běžný“, nicméně hluboký konflikt vystupuje jako jedno z mnoha dílčích témat jednotlivých estetických teorií. Při bližším pohledu ale zjistíme, že jej tato dílčí témata spíše různým způsobem odrážejí. Bylo by tedy více na místě mluvit o problému, který jednotlivá témata protíná napříč, řečeno s mírnou nadsázkou, ať už svou pozornost zaměříme do jakéhokoli kouta současné estetiky. V celé práci se pokusíme o následující. Hodláme poukázat na fakt, že spor o relevanci pojmu *estetické zkušenosti* (či prožitku) (zahrnující i spor o relevanci pojmu *estetického postoje*) hraje ústřední roli v rámci dvou centrálních teoretických diskusí, které do značné míry určují směr estetických zkoumání v druhé polovině dvacátého století. Dále se pokusíme prokázat, že závěry, které v nich v tomto ohledu převažují, jsou ukvapené a nakonec bychom rádi prostřednictvím podrobnější, rekonstruktivní interpretace počátku jedné z těchto linií na určitou možnost řešení klíčového sporu o relevanci ústředního pojmu – estetické zkušenosti.

Náš výchozí problém o sobě dává vědět prostřednictvím mnoha tváří a tato proteovská povaha je nejspíše také důvodem, kvůli kterému se tak pevně usadil ve všech oblastech současných estetických teorií, aniž by vyvolával patřičnou pozornost. Tato povaha jej rovněž činí poněkud obtížně uchopitelným – na jedné straně máme před sebou řadu různých problémů či témat, na straně druhé se v příslušných diskusích objevují velmi podobné, často zcela identické argumenty. Propast mezi otázkou po povaze a kritériích estetického hodnocení krajiny a problémem tzv. „konce umění“ se může zdát na první pohled nepřekročitelná, nicméně pokud narážíme ve dvou zcela odlišných oblastech na analogické či dokonce totožné způsoby argumentace, je důvodné předpokládat, že je zde také – na určité úrovni – společný problém.

Od padesátých let minulého století do současnosti bylo vynaloženo velmi mnoho energie v souvislosti s vynořením se dvou do té doby neexistujících či na okraji teoretického zájmu subsistujících témat. Tato témata jsou spojena se dvěma zásadními změnami. V prvním případě dochází k narušení dříve (přinejmenším do první poloviny minulého století) nezpochybňovaného předpokladu, podle něhož je umělecké dílo paradigmatickým příkladem estetického objektu a výsostným nositelem estetické funkce (a hodnoty). Na poli teorie se postupně začíná prosazovat názor, podle jehož mírnější verze umělecké dílo takovou funkci ztrácí a nese dále (popř. vždy neslo) funkce jiné. Podle verze radikálnější – a nutno přiznat důslednější – se umělecké dílo (vinou příčin vycházejících jak zvnějšku, tak zevnitř sféry umělecké produkce) jako specifický typ objektu nenávratně rozplývá.

Jako by se skutečnost sama snažila potvrdit Aristotelovu tezi o strachu přirozenosti z prázdna, nezůstal prázdný ani prostor proklamativně opouštěný uměním. Takřka souběžně s počínající problematizací výše uvedeného předpokladu estetické povahy umění se začíná otevírat staronová oblast estetických kvalit a hodnot přírody, pojímaná do té doby ve dvacátém století převážně jako oblast estetická druhého řádu (pokud vůbec). V této nově otevřené oblasti hodnot začíná být poměrně záhy citelná absence adekvátního pojetí, které by nebylo z pochopitelných příčin pouze aplikací po dlouhou dobu pro jakoukoli estetickou teorii určujícího pojetí umění. Aniž bychom spěchali s kladením obou procesů do jakékoli vzájemné souvislosti, pokládáme v tuto chvíli za nutné obrátit pozornost ke každému z nich zvlášť. Oba se totiž protínají přinejmenším v jednom bodě, a tím je zpochybnění tzv. tradičního pojetí estetická. Zajímavou či spíše zářející skutečností je, že na jedné straně bývá toto zpochybnění mnohými svými proponenty popisováno jako stav „krize“, „konce“ či „smrti“ původní oblasti hodnot (umění), zatímco na druhé straně se těmi samými ústy mluví spíše o „osvobození“ či „znovunalezení“ cesty k dané oblasti (estetických kvalit a hodnot přírody).

Kontroverze první: spor o estetickou povahu umění

I. Kontroverze první: Spor o estetickou povahu umění

Nejprve tedy věnujme pozornost letité, přesto stále aktuální diskusi o tom, zda jsou umělecká díla – po značnou část (nejen) dvacátého století z hlediska estetiky *paradigmatické* objekty zkoumání – stále vytvářena jako nositelé primárně estetických kvalit, jako předměty, jež jsou určeny primárně k estetickému ocenění nebo, chcete-li, které jsou určeny svou estetickou funkcí. Tato diskuse je vedena na několika rovinách a jen za cenu velkých zjednodušení na ni lze pohlížet jako na jednotné, byť rozrůzněné „řečiště“. Postupně s tím, jak se předmět této diskuse rozšiřoval a vzájemné protiargumenty nabíraly na intenzitě, rostla i potřeba hlubší reflexe a přesnější lokalizace jádra sporu. Brzy však zjistíme, že ani na rovině kritické reflexe „podstaty“ celého sporu není situace výrazně zřetelnější. V průběhu uplynulého půlstoletí se můžeme setkat s řadou diagnóz, které nevedly k žádnému vyjasnění, popřípadě vedly jen k vyjasnění částečnému. O hlubší anamnézu celé situace se v rámci estetické teorie pokusilo několik autorů, mezi nimiž zvláštní místo zaujímá polský filozof a estetik Bohdan Dziemidok.¹ Dziemidok by měl být ideální postavou pro reflexi tohoto typu, neboť není svou erudicí ani rozvrhem svého záměru omezen ve stále ještě zčásti schizmatickém stavu současné estetiky, rozdělené svého času na dvě zcela mimoběžné a vzájemně nekomunikující části – její anglo-americkou (či analytickou) a na kontinentální podobu.²

I.

Ve své dílem shrnující a dílem analytické studii z konce osmdesátých let si Dziemidok uložil za úkol „vnést určitý řád do diskusí týkajících se estetické povahy umění, naznačit hlavní pozice a kriticky předvést argumenty, o které se opírají“.³ Pole, které se pokusil takto kriticky nahlédnout a uspořádat je nejen úctyhodně obsáhlé, nýbrž i značně komplexní, neboť zahrnuje jak teoretické důvody, tak fakty a tendence samotné umělecké praxe. Dziemidok se od počátku pohybuje na několika rovinách a domníváme se, že jeho v mnoha ohledech zplošťující či jednorozměrný přístup vede přes řadu významných vhlédů k selhání celého

¹ Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy about the Aesthetic Nature of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 28 (1), s. 1–17, s. 1.

² Tento rozkol je nepochybně dávnou na mnoha polích překonán a v nejintenzivnější podobě naprostého míjení se odpovídá nanejvýš padesátým létům minulého století.

³ Ibid.

záměru. Jinými slovy, řád, který měla studie do celého sporu vnést, není tak zřejmý, jak pravděpodobně autor zamýšlel.

V úvodních větách uvádí Dziemidok dva fakty, které celou kontroverzi charakterizují. Prvním faktem je, že tento spor se neodehrává pouze na rovině teorie, není pouze věcí akademických diskusí, nýbrž „je reflektován i uměleckou praxí, která je striktně spjata (*strictly connected with*) s teorií“.⁴ Druhým faktem pak je, že ne všichni jeho zúčastnění jsou si plně vědomi role, kterou v něm hrají.⁵ Přes určitou problematičnost Dziemidokových formulací lze jednoznačně poskytnout pro uvedené skutečnosti dostatek empirické evidence. Mnohem důležitější je však sice výslovně netematizovaná, přesto dostatečně zjevná metodická stránka Dziemidokova přístupu. Abychom byli schopni nahlédnout celý „konflikt“ (*battle* – jak také Dziemidok celou kontroverzi nazývá) ve všech jeho formách, a nezůstali v něm ponoření aniž bychom byli schopni svou vlastní roli reflektovat, potřebujeme, jak to na počátku své studie implicitně činí i Dziemidok, vykročit (alespoň svou částí) stranou a získat určitý stupeň „kognitivní distance“ vůči předmětu našeho zkoumání. Teprve z této pozice je oprávněné položit si otázku, o čem se tento spor vede, resp. co je předmětem tohoto sporu.

Předmět sporu souvisí s přesvědčením, které se po dlouhou dobu také zdálo být faktem, a to faktem, který je natolik evidentní, že jej není třeba kriticky obhajovat. Jak výstižně uvádí Dziemidok, „myšlenka, že umění je estetické povahy, dominovala současné estetice takřka nezpochybněna až do šedesátých let. Byla explicitně vyjadřována nebo implicitně přijímána teoriemi a definicemi jak umění, tak i uměleckých děl, stejně jako úvahami věnovanými hodnotě umění, jeho hlavním funkcím, potřebám, jež naplňuje a prožitkům, které umělecké dílo vyvolává.“⁶ Toto přesvědčení o estetické povaze umění je k nalezení v mnoha často velmi odlišných, až protikladných teoriích. Pro tento společně sdílený předpoklad označuje Dziemidok takové teorie jako případy „estetické koncepce umění“. Estetickou koncepci umění pak shrnuje do dvou následujících bodů:

⁴ Ibid. Vzhledem k tomu, že jsou to fakty o dané kontroverzi, je velmi problematické, protože nedostatečně jasné, uvedené „striktní spojení s teorií“ (nedostatečně jasné a samozřejmé na to, aby bylo výchozím faktem). Jak se ukáže v průběhu našeho komentáře Dziemidokovy argumentace, je „striktní spojení umělecké praxe s teorií“ mnohem komplikovanějším fenoménem na to, aby jej bylo možné pokládat za výchozí charakteristiku celého sporu (Srov. části

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

(1) „Hlavní funkcí umění je estetická funkce, která v posledku spočívá v poskytování specifických zkušeností (odlišných od zkušeností kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských a erotických).“

(2) „Faktory, které jsou konstitutivní pro umělecké dílo, jsou estetické kvality a hodnoty, jejichž existence je výsledkem kreativních schopností a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky typickými pro konkrétní formu umění.“⁷

Pro nás má největší význam Dziemidokův dodatek: Tyto hodnoty se odhalují či aktualizují, podle některých autorů se samy v pravém slova smyslu uskutečňují, výhradně v estetických prožitcích (zkušenostech) těch, kdo daná díla recipují. Estetické hodnoty jako *raison d'être* produkce i recepce uměleckých děl jsou podle této koncepce „striktně spojeny s estetickými prožitky (zkušenostmi)“.⁸ Jistě lze namítat, že existují zásadní rozdíly či dokonce protiklady ve způsobu, jakým je tento konstitutivní vztah mezi objektem (uměleckým dílem) a subjektem (tím, kdo prožívá, zakouší, pociťuje) pojímán, přesto lze s Dziemidokem souhlasit. Tato koncepce, přijmeme-li toto označení pro něco natolik různorodého, je (přesněji řečeno byla) společným předpokladem – *common-place* – všech významných estetických teorií od dob, kdy bylo možné o něčem takovém, jako je estetika, mluvit. „Bylo považováno za samozřejmé, že specifická, a tudíž hlavní funkce umění spočívá ve vyvolávání estetických zkušeností (prožitků) u těch, kdo umění recipují.“⁹

Nikomu jistě neunikne minulý čas Dziemidokova shrnutí a ti, kdo nejsou v příslušných sporech přímo angažováni, se mohou ptát: Co se mohlo přihodit? Přestali jsme snad umění prisuzovat specifickou hodnotu? Nikoli. Pouze se zdá, že jeden ze samozřejmých předpokladů, díky němuž bylo a je možné uchopit podstatnou část jinak velmi mnohotvárné tradice západního (okcidentálního) umění, již tak samozřejmý není. Měli bychom být schopni odpovědět na dvě hlavní otázky. Co otřásl touto samozřejmostí a jaké důsledky lze z tohoto otřesu vyvodit?

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., s. 2.

⁹ Ibid. Umění umožňovalo podle Dziemidoka přímý kontakt s estetickými hodnotami, jejichž byla umělecká díla po jistou dobu nejzjevnějším ztělesněním. Zda-li se jedná o jediný faktor určující hodnotu uměleckého díla, nebo pouze o faktor hlavní a nejdůležitější nebylo „nikdy jednomyslně rozhodnuto“, píše zde Dziemidok.

II.

Základní odkaz tedy směřuje k historicitě estetické koncepce umění. I v tomto případě je dostatečně evidentní, že tato koncepce přestala být odrazem jednoznačné skutečnosti, neboli všemi (či takřka všemi) akceptovaného faktu. Dziemidok zmiňuje na podporu tohoto zjištění poměrně krátké dějiny této koncepce a opět je tento poukaz na místě – tzv. moderní systém umění, řečeno slovy Paula Oskara Kristellera, se začíná ustavovat vskutku až v průběhu osmnáctého století.¹⁰ Předem je nutno přiznat, že s pojmy tomu není jinak než s čímkoli jiným, pokud tato koncepce jednou vznikla, neexistuje důvod, proč by měla existovat věčně, a s vysokou pravděpodobností přijde čas, kdy zanikne. Zůstává však otevřené, zda bude překonána jinou koncepcí téhož, nebo zanikne společně s tím, čeho je koncepcí. Z pouhého odkazu k dějinnosti v tuto chvíli těžko vytěžíme více.

Stručné dějiny estetické koncepce umění představuje Dziemidok následujícím způsobem. Jak ukazují historické výzkumy, její počátek je třeba klást do poloviny osmnáctého století.¹¹ Právě v této době mělo být formulováno nejen pojetí krásných umění, ale i přesvědčení, podle něhož je krása konstitutivním rysem a rozlišujícím znakem umění (přičemž hlavním cílem umění je vytváření krásných objektů). „Vzhledem k tehdy dominantnímu neoklasicistickému umění, inspirovanému klasickými ideály harmonie a krásy, jež byl odvozeny z antického umění, byla tato koncepce dostatečně oprávněná a jevila se jako správná,“ píše Dziemidok.¹² Oprávněnost této „koncepce krásných umění“ však byla údajně zpochybněna hned na počátku devatenáctého století, a to nástupem umění romantismu. Od této chvíle „každá doba vytvořila své vlastní umělecké směry (naturalismus, expresionismus, kubismus, surrealismus, dadaismus, konceptuální umění atd.), které systematicky (ačkoli různými způsoby a v různé míře) zpochybňovaly správnost estetické koncepce umění, chápané zprvu z užšího hlediska krásy a později z širšího hlediska estetické zkušenosti“.¹³

V souvislosti s takovouto verzí celého příběhu vyvstávají dvě zásadní otázky. Za prvé, jak bylo možné udržet při životě koncepci o povaze určitého pole lidské činnosti poté, co hranice tohoto pole, ve shodě s nímž byla tato koncepce vytvořena, prošel dlouhou sérií radikálních

¹⁰ Kristeller, Paul Oscar (1952). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II.), *The Journal of the History of Ideas*. 8 (1), s. 17–46, s. 17.

¹¹ Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy about the Aesthetic Nature of Art. *British Journal of Aesthetics*. 28 (1), s. 2.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

změn? Druhá a důležitější otázka pak zní: Jaký mohl být důvod držet při životě koncepci, která byla od určité doby ve zjevném konfliktu s měnící se uměleckou praxí?

Aniž by si tyto otázky výslovně kladl, nabízí Dziemidok následující řešení. Co se týče první otázky, mohla být platnost koncepce zachována díky nezbytné úpravě, která vedla k rozšířenému chápání estetických fenoménů. To znamená, že kategorie krásy byla nahrazena „estetickými kvalitami a hodnotami“ a na místo pojmu „estetické libosti“ či „estetického uspokojení“ byl dosazen obecnější pojem „estetické zkušenosti“. Tyto změny, vynucené měnícím se rejstříkem estetických kvalit (umění!), výrazně překračujícím neoklasicistický kánon založený na kategorii krásy, však ponechávaly v platnosti podstatu celé koncepce, tvrdí dále Dziemidok. Estetická zkušenost měla být postupně chápána natolik široce, že zcela ztratila „primární běžný význam, jenž stále fungoval v běžném jazyce“.¹⁴ Navzdory změnám v oblasti estetických fenoménů nedošlo podle Dziemidoka k odpovídající adaptaci „základního pohledu na estetický charakter umění“.¹⁵

Pokud jde o druhou otázku, nabízí Dziemidok dvě možná vysvětlení. Estetikové udržovali „estetickou koncepci umění“ při životě za prvé proto, že „hájili právo estetiky předkládat obecné teorie umění“; a za druhé, „hájili také, alespoň podle svého mínění, autonomii umění“.¹⁶ Pro první vysvětlení Dziemidok žádné hlubší důvody neposkytuje. Důvodem obrany autonomie umění by ale měla být podle jeho slov skutečnost, „že umění byly právem přisuzovány nejen estetické, ale i kognitivní, morální, náboženské a politické hodnoty, a bylo tedy hodnoceno prostřednictvím mimoestetických norem a kritérií. Tento druh postoje k umění byl nebezpečný, neboť mohl umění docela snadno podřadit politice, ideologii, morálce či náboženství, a proměnit jej tak v prostředek k uskutečňování cílů, jež jsou umění vnější.“¹⁷

Postulování zvláštních *estetických* hodnot, které jsou společné všem formám proměňujícího se umění a zároveň jsou pro ně specifické, se podle Dziemidoka zdálo být adekvátním řešením problému, jenž z tohoto nebezpečí vyplývá. Nicméně bylo toto řešení přinejlepším částečné, neboť se pochopitelně muselo dříve či později ukázat jako nezbytné definovat, v čem tyto hodnoty, společné všem rozličným formám a druhům umění, spočívají. „Obvykle nebylo

¹⁴ Ibid., s. 3.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

řečeno více než to, že estetická hodnota specifická pro všechna umělecká díla tkví v jejich společné schopnosti vyvolávat specifické zkušenosti, tj. estetické zkušenosti,“ píše Dziemidok.

Pozdější selhání tohoto řešení má podle Dziemidoka dvě související příčiny. Za prvé fakt, že schopnost vyvolávat estetické zkušenosti „je charakteristická nikoli pouze pro umělecká díla, nýbrž i pro mimoumělecké lidské produkty, stejně jako pro přírodní objekty“. Z tohoto faktu pak vyplývá, že estetické hodnoty nemohou být pojímány jako hodnoty, jež jsou exkluzivní a specifické pro umění, neboť je můžeme nalézt „ve světě přírody, v lidské tvůrčí aktivitě vůbec, stejně jako v oblasti lidských vztahů“. ¹⁸ Tato skutečnost si vyžadovala takovou definici estetické zkušenosti, kterou by bylo možné aplikovat na všechny druhy umění, na mimoumělecké lidské výtvořiny a na přírodní jevy. Tento výchozí požadavek, vedoucí k vytvoření modelu estetické zkušenosti, jenž by vyhovoval širokému rozsahu možných objektů této zkušenosti, pak hluboce ovlivnil, jak se Dziemidok domnívá, i životnost estetické koncepce umění.

S rozsahem možných objektů estetické zkušenosti, a tedy i s potřebou pojetí adekvátního tomuto rozsahu nelze než souhlasit. Avšak následuje poměrně překvapivé tvrzení: „Běžně akceptované emocionalisticko-hédonistické pojetí či sensualisticko-hédonistické chápání estetických zkušeností,“ píše Dziemidok, „bylo aplikovatelné pouze na některá, relativně jednoduchá hudební, výtvarná díla, výtvořiny aplikovaného umění a mimoumělecké objekty, zatímco komplikované a bohaté zkušenosti vyvolávané literárními, divadelními, filmovými nebo hudebními díly nemohly být redukovány ani na libé emocionální zkušenosti, ani na uspokojení pocházející z pohlížení na krásné výjevy.“ ¹⁹

Narážíme zde na základní, přestože nevyřčený argumentační předpoklad celého Dziemidokova přístupu. Není *sporu* o tom, že „emocionalisticko-hédonistické nebo sensualisticko-hédonistické chápání estetické zkušenosti“ má značně omezenou explanační sílu. Bylo by s jistými výhradami možné přijmout i tvrzení, podle něhož je takové chápání estetických zkušeností běžně, tzn. *nekriticky* přijímané. Rozhodně však nelze přijmout, že by bylo „běžně akceptované“ těmi, kteří jsou podle Dziemidoka odpovědní za vytvoření estetické koncepce umění. Sensualisticko-hédonistická pojetí krásy (či později estetického

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

pole) hrála v dějinách moderní estetiky nepochybně svou roli, základní definiční rysy prosadivšího se „tradičního“ modelu estetické zkušenosti však byly koncipovány mj. *proti* „sensualisticko-hédonistickému pojetí krásy“ (Kant). Vzhledem k této nezdůvodněné redukci jádra vymezené estetické koncepce umění (estetické zkušenosti) se všechny následné závěry týkající se platnosti koncepce jeví jako problematické.

Dziemidok zde dochází k prvním dílčím závěrům, které se podle jeho výkladu nakonec ukážou jako zodpovědné za selhání estetické koncepce, pokládáme proto za užitečné celou věc v tomto bodě rekapitulovat.

Na počátku je zcela oprávněně předložena obecná charakteristika tzv. estetické koncepce umění, a to ve dvou uvedených bodech, přičemž toto uchopení z pochopitelných důvodů abstrahuje od rozdílů mezi jednotlivými teoriemi spadajícími do této koncepce. Základní body této koncepce ukazují na klíčovou roli pojmu estetické zkušenosti a hodnot, jež se v rámci tohoto druhu zkušenosti realizují.

Druhým krokem je odkaz na dějinnost této koncepce a následné předložení určité verze těchto dějin. Podle této verze je „estetická koncepce umění“ výsledkem dlouhého procesu, který začíná zformováním „krásných umění“, tj. souhrnu umělecké produkce určité doby. Na základě tohoto omezeného historického segmentu se začíná ustavovat určitá, této době vlastní konfigurace estetických norem, která se pak stává podstatou či nachází svůj odraz v „konceptu krásných umění“. Ve chvíli, kdy praxe „krásných umění“ začíná onen teoreticky kodifikovaný systém norem překračovat, reagují tito „zákonodárci“ zavedením neutrálních, běžnému člověku nesrozumitelných pojmů „estetické zkušenosti“ a „estetické hodnoty“ a činí tak navíc ze zvláštním způsobem nesouladných příčin. Na straně jedné si chtějí uchovat právo vynášet „obecné teorie umění“ ve výše uvedeném smyslu vynucených re-kodifikací určitého statického systému norem, a na straně druhé tak činí na obranu autonomie oblasti, kterou tímto způsobem omezují.

Nelze se ubránit dojmu, že na tomto příběhu není něco v pořádku. Jinými slovy, že řád či zřetězení událostí, které tato verze dějin estetické koncepce umění předkládá – odhlédneme-li v její prospěch od izolovaných historických faktů – nejsou příliš přesvědčivé.

Naznačená dějová linie dává tušit, že je jen otázkou času, kdy tento v podstatě vnucený teoretický „deštník“ přestane emancipovaná a dynamicky se vyvíjející umělecká praxe potřebovat, a tato chvíle, jak uvidíme dále, také podle Dziemidoka přibližně v polovině dvacátého století skutečně přichází. Dziemidok uvádí, že od této chvíle se estetická koncepce umění stává příliš úzkým či dokonce nežádoucím způsobem přístupu k umění a to jak z hlediska samotných umělců, tak z hlediska našeho porozumění účelu umělecké tvorby i recepce.²⁰ Pokud je však uvedený příběh správný, byla takovou – navzdory Dziemidokovu přání²¹ – od počátku své existence.

Nejzávažnější je ovšem třetí Dziemidokův krok.²² Tváří v tvář problému neustálého porušování ustaveného systému norem estetikové údajně volí úkrok k neutrálním všeobjímajícím termínům *estetické zkušenosti* a *estetické hodnoty*. „Koncepce krásných umění“ se tímto stává „estetickou koncepcí umění“, aniž by se ovšem zbavila svého neustále zpochybňovaného pohledu na charakter umění. Tento charakter je podle Dziemidokova výkladu dvojím způsobem omezen. Za prvé, je utvořen na základě historicky omezeného výběru umělecké produkce, a za druhé, je podřízen potřebě vyhovět všem možným objektům estetické zkušenosti, které se vyskytují ve „světě přírody, lidské tvůrčí aktivitě vůbec, stejně jako v oblasti lidských vztahů“.²³

Důsledkem obou těchto omezení by mělo být přijetí „běžně akceptovaného emocionalisticko/sensualisticko-hédonistického chápání estetické zkušenosti“ za základ estetické koncepce umění. Vzhledem k „tehdejšímu klasicistnímu umění inspirovanému klasickými starověkými ideály harmonie a krásy“ se měla tato koncepce zdát „dostatečně potvrzena a vypadat jako odpovídající“.²⁴ Nicméně postupem času umělecká praxe překročila hranice tvorby založené na produkci objektů vyvolávajících „libé emocionální zkušenosti“ a „uspokojení pocházejícího z pohlížení na krásné výjevy“.²⁵ Komplikovanost a bohatost zkušenosti vyvolávané literárními, divadelními, hudebními a později filmovými díly byla

²⁰ Srov. *ibid.*, s. 5, s. 15.

²¹ Srov. *ibid.* s. 6.

²² Nebudeme zde polemizovat s názorem, podle něhož „nebylo obvykle řečeno více než to, že estetická hodnota specifická pro všechna umělecká díla tkví v jejich společné schopnosti vyvolávat specifické estetické zkušenosti“. U Dziemidoka jako erudovaného znalce kontinentální filozofie, mj. díla Romana Ingardena, jehož teorie je ideálním případem vymezení estetické koncepce umění a rozhodně se v ní „říká více“, je tento názor překvapující.

²³ Dziemidok, Bohdan. *Ibid.*, s. 3.

²⁴ *Ibid.*, s. 2.

²⁵ *Ibid.*

podle Dziemidokova popis hlavním faktorem stále více napínajícím a zpochybňujícím adekvátnost estetické koncepce umění.

II. Estetická koncepce umění a vznik analytické estetiky

I.

Obě Dziemidokova interpretační východiska – jak jeho pojetí dějin estetické koncepce umění, tak nepřiznaná redukce jejího jádra – významně ovlivňují předkládanou podobu „sporu o estetickou povahu umění“. Na pozadí těchto východisek se pak Dziemidokovi ukazují určité fakty, o které na konci svého shrnutí neopírá jen určení možných strategií řešení příslušného sporu – sám dokonce určité řešení v podobě „vnesení řádu“ do celé diskuse předkládá. Toto uspořádání je pak Dziemidokem (a některými autory, z nichž vychází) vydáváno za realitu, která, jak se zdá, nejlépe potvrzuje závěr, podle něhož je estetická koncepce umění tvář v tvář současnému vývoji teorie i umělecké praxe neudržitelná.

Domníváme se, že tento „řád“ pouze reprezentuje jednu, byť vlivnou verzi v rámci celé „kontro-verze“. Na tom samozřejmě není nic špatného, nicméně zůstává podle našeho názoru otevřené, zda je to verze nejlepší, resp. nejsprávnější, zda zahrnuje a nejjemnějším způsobem dává do vzájemných souvislostí nejširší pole faktů. Jelikož je cesta k onomu „odhalení řádu“ založena na některých zjednodušujících a/nebo nepotvrzených výchozích premisách, je třeba zvolit nepřilíživě atraktivní postup. Uchopíme Dziemidokův argumentačně stručný výčet jednotlivých ohnisek zpochybnění estetické koncepce umění jako orientační plán, který se pokusíme v následujících několika kapitolách podrobněji projít. Lokalizace těchto ohnisek je nepochybně správná, gravitační centra celé diskuse nelze dost dobře přehlédnout. Přesto záměrně nepřijímáme předpoklad, že snaha či záměr zpochybnit se již z tohoto důvodu rovná zpochybnění, a pokusíme se co možná nejméně předpojatě odpovědět na obě již zmíněné hlavní otázky: Co otřásl samozřejmostí, s níž byly estetické hodnoty realizované v rámci adekvátního druhu zkušenosti pojímány jako hlavní důvod existence uměleckých děl? A co můžeme z tohoto otřesu vyvodit?

Dziemidok uvádí a zčásti i kriticky komentuje tři základní roviny problematizace. První významné zpochybnění estetické koncepce přichází s kritickými výpady vůči dosavadním estetickým teoriím, jež vzešly ze strany části britských a amerických filozofů v první polovině padesátých let. Druhým a mnohem závažnějším otřesem dominantního postavení estetické koncepce umění byl podle Dziemidokových slov vznik tzv. „nové avantgardy“ (*neo-avant-*

-garde), což je souhrnné označení pro velmi obsáhlý a různorodý souhrn umělecké tvorby, vznikající zhruba od počátku šedesátých let. Třetím a posledním případem zpochybnění estetické koncepce by potom měly být teoretické tendence mající svůj počátek na konci šedesátých a v průběhu sedmdesátých let. Mezi nimi rozlišuje Dziemidok dvě skupiny, z nichž první označuje jako skupinu kognitivních teorií a druhou jako skupinu kulturologických teorií. V této kapitole bychom se chtěli krátce vrátit ke vzniku analytické estetiky jako jednoho z údajných iniciátorů úpadku estetické koncepce. V následující kapitole se hodláme obšírněji zabývat potížemi, které teorii způsobila tvorba „nové avantgardy“. Po následném exkurzu do oblasti kritiky normativního vlivu teorií na zkoumaná pole faktů se budeme v této části ještě samostatně věnovat zmíněné kognitivistické a kulturologické míře zpochybnění estetické koncepce umění. Na konci této části se pak vrátíme k otázce možného uspořádání celé diskuse.

II.

V padesátých letech minulého století tedy dochází k prvnímu významnému zpochybnění estetické koncepce umění. Jak správně uvádí Dziemidok, šlo o zpochybnění nepřímé, neboť z hlediska hlavních představitelů tohoto proudu se jednalo spíše o zpochybnění možnosti *jakékoli* koncepce, nikoli pouze té *estetické*. Nicméně je pravdou, že pokud jde o umění, byla pozornost tzv. „anti-teoretiků“, sdružených především kolem vlivné antologie Williama Eltona *Aesthetics and Language*, zaujata údajnou neuspokojivostí koncepce v té době dominantní.²⁶

Estetika byla v tomto prostředí považována za „noční můru vědy“ a zájem jmenovaných autorů v této fázi směřoval pouze k odstranění vágních a tautologických konstruktů, k eliminaci povrchních analogií a neoprávněných generalizací.²⁷ Tento výsostně teoretický proud neusiloval o vybudování nového systematického zachycení podstaty umělecké tvorby, neusiloval o vytvoření alternativní koncepce umění a už vůbec se nepokoušel o reflexi nejnovější umělecké produkce. Jeho záměrem bylo spíše logické objasnění nebo alespoň pročištění principů, jimiž se naše vyjadřování o umění „odjakživa“ řídí. Vzhledem k soudobému vývoji v ostatních oblastech filozofie bylo jen otázkou času, kdy se začne tento

²⁶ Srov. Elton William (1954). *Aesthetics and Language*. Oxford: Basil Blackwell.

²⁷ *Ibid.*, s. 2.

pozdním Wittgensteinovým dílem inspirovaný směr zkoumání (založený na obrácení pozornosti ke zkoumání jazyka, tzv. *linguistic turn*) prosazovat na poli estetických teorií.

Bylo by však velmi ukvapené vydávat tuto historickou událost za jednoznačné zpochybnění estetické koncepce umění ve smyslu, v jakém ji Dziemidok na počátku své analýzy vymezil. Za prvé, nebylo prokázáno, že by se radikální otevřenost pojmů jako *umění* nebo *krása* (tj. nemožnost stanovení jejich definitivní extenze) nutně vylučovala s klíčovými pojmy estetického postoje, estetické zkušenosti či estetické funkce. Za druhé, celý směr vznikající analytické estetiky *nikdy* netvořil dogmaticky sevřenou „frontu“ a nalezneme zde významné filozofy věnující se např. analýze jazyka umělecké kritiky (Monroe C. Beardsley)²⁸ či přímo na Wittgensteina navazující filozofy (Virgil C. Aldrich, Marcus B. Hester),²⁹ kteří se naopak pokusili opěrné dva body Dziemidokovy estetické koncepce umění, tj. klíčovou roli pojmu estetické zkušenosti a estetické hodnoty, dále rozvinout.³⁰

Přestože se nejedná ani o cílené, ani o přesvědčivé vyvrácení estetické koncepce umění, není lokalizace této první roviny zpochybnění bez významu. Dziemidokův výčet totiž obsahuje i autory, kteří vsutku razantně popřeli (a někteří dodnes popírají) první ze dvou pilířů tzv. estetické koncepce umění, tj. vymezení hlavní funkce umění coby funkce estetické – pokud tato funkce spočívá v poskytování či vyvolávání specifických zkušeností (odlišných od zkušeností kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských a erotických). George Dickie, Marshall Cohen a Paul Ziff napadli se značnou mírou rozhodnosti jednotlivé klíčové partie diskutované koncepce, tj. pojmy estetické zkušenosti, estetického postoje a estetického

²⁸ Srov. Beardsley, Monroe C. (1958). *Aesthetic. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

²⁹ Srov. Aldrich, Virgil C. (1963). *Philosophy of Art*. N. J.: Prentice Hall; Hester, Marcus B. (1967). *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. The Hague: Mouton & Co. Publishers.

³⁰ Dziemidok uvádí, že anti-esencialistické nadšení této první generace analytických estetiků, vedoucí v některých případech i k přímému popření validity opěrných bodů estetické koncepce umění (pojmů estetické zkušenosti a estetického postoje), bylo v šedesátých a sedmdesátých letech některými teoretiky (M. Mandelbaum, M. C. Beardsley, J. Margolis, G. Dickie, T. J. Diffey) kritizováno. Tito autoři tak činili „různou formou a z různých důvodů. Jejich kritika oslabila anti-esencialistické pochyby a výhrady vzhledem k estetické koncepci umění,“ píše Dziemidok (ibid., s. 5). Dodejme, že anti-esencialistické pochyby vedly na jedné straně k prospěšné revizi některých dogmaticky přijímaných tezí v rámci estetiky, nicméně se na straně druhé nemohly nikdy stát ve své nejradikálnější podobě smysluplnou alternativou. Každý striktní skepticizmus tohoto druhu tvrdí více, než může dokázat, a pokouší-li se o potvrzení svých tezí, popírá tak v důsledku sám sebe. (Popírání možnosti vybudovat smysluplnou teorii o určité oblasti prostřednictvím „otevřených pojmů“ či „rodinných podobností“ – tedy prostřednictvím *teorie* o povaze pojmů vymezujících tuto oblast je toho příkladem).

objektu.³¹ Vnesli tím do estetické teorie soubor argumentů, který byl určitou částí teoretiků přijat a je bez zásadnějšího rozvinutí recyklován do dnešních dnů.

V zásadě prostým popřením existence předmětu pojmů estetické zkušenosti, estetického postoje a objektu, jenž je v rámci této zkušenosti (či postoje) konstituován, skutečně dochází i k problematizaci celé koncepce. Jsou-li klíčové pojmy této doktríny chimérami či mýty – jak tito autoři v polovině padesátých let tvrdili – potom by měla být chimérická i celá koncepce. Těmto autorům ale nešlo o diskvalifikaci této koncepce tváří v tvář nějakým novým faktům, které nedokáže vysvětlit. Šlo jim pouze o její pročištění. Odstavením oněch závadných pojmů se však ti, kteří se nadále pokoušeli o pozitivní vysvětlení povahy estetických kvalit a hodnot, dostali do neméně komplikované situace, než byla ta, kterou se původně snažili vyjasnit. Pokud bylo totiž z jakkoli omezených důvodů zapovězeno uvažovat o specifickém typu postoje či zkušenosti, skrze něž se příslušné kvality konstituují, bylo třeba hledat jiné cesty vysvětlení. První z nabízejících se cest vedla k pokusu o zdůvodnění estetických kvalit výhradně „na straně objektu“. Druhou, souběžnou cestou se stala analýza „gramatiky“ tzv. estetických pojmů (přesněji řečeno termínů, jimiž ony kvality označujeme). Vyvození čistě objektově pojímaných estetických vlastností z jakkoli určeného souboru vlastností neestetických se však ukázalo značně problematické a podobné komplikace se vynořily i v případě pokusu o odhalení toho druhu pravidelnosti, jenž se skrývá za naším používáním estetických termínů. Na oba tyto nepohodlné rysy předmětu estetických zkoumání záhy upozornil v samotných řadách analytických estetiků Frank N. Sibley a diskuse, které tím vyvolal, probíhají v těchto kruzích dodnes.³²

³¹ Srov. Dickie, George (1978). *The Myth of the Aesthetic Attitude*. In *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. Joseph Margolis (Ed.), Philadelphia: Temple University Press, s. 101–116; Cohen, Marshall (1965). *Aesthetic Essence*. In *Philosophy in America*. Max Black (Ed.), New York: Cornell University Press, s. 115–133; Ziff, Paul (1951). *Art and the „Object of Art“*. *Mind*. New Series, 60 (240), s. 466–480. Pro nahlédnutí zásadních slabín Dickieho zpochybnění pojmu estetického postoje srov. Zuska, Vlastimil (1996). *Mýtus o mýtičnosti estetické distance*. In Zuska, Vlastimil. *K estetice XX. století. Mimesis – Fikce – Distance*. Praha: Gryf, s. 85–95. Mezery v Cohenově útoku na „estetickou esenci“ přesvědčivě ukazuje Paul Crowther, srov. Crowther, Paul (1993). *Art and Embodiment. From Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford: Oxford University Press, s. 25–30. Významná opomenutí spojená se Ziffovým výpadem proti „mytickým estetickým objektům“, a tedy i omezení platnosti jeho kritiky dokládá záhy po uveřejnění Ziffova vlivného textu Francis E. Sparshott, srov. Sparshott, Francis E. (1952). *Mr. Ziff and the "Artistic Illusion"*. *Mind*, New Series, 61 (243), s. 376–380.

³² Sibley, Frank (1959). *Aesthetic Concepts*. *The Philosophical Review*. 68 (4), s. 421–450; a Sibley, Frank (1963). *Aesthetic Concepts: A Rejoinder*. *The Philosophical Review*. 72 (1), s. 79–83. Významná část (současné) diskuse nad těmito otázkami je zahrnuta v *Aesthetic Concepts. Essays after Sibley*. (2001), Emily Brady & Jerrold Levinson (Eds.), Oxford: Clarendon Press. V češtině podává přesvědčivý rozbor Sibleyho pozice Tomáš Kulka, srov. Kulka, Tomáš (2000). *Umění a kýč*. 2. vydání, Praha: Torst.

Viděno z perspektivy začátku nového století, popularita často antologizovaných textů z tohoto období, explicitně zpochybňujících relevanci klíčových pojmů estetické koncepce umění, přesahuje sílu argumentů, jež obsahují. Jak v průběhu této práce snad uvidíme, chimérická se ukazuje spíše jistota, s jakou byly příslušné pojmy ve své době jednoznačně exkomunikovány. V mírném nesouladu s Dziemidokovu prezentací by bylo tedy možné říci, že v tomto případě se jedná spíše o jednu z významnějších epizod složitých dějin diskutované koncepce, nikoli o jednoznačný počátek její postupné diskvalifikace. Jde spíše o jeden, byť radikální hlas, vycházející zevnitř estetické koncepce umění. Nepochybně je třeba věnovat mu patřičnou pozornost, zvláště kvůli jeho často nekritickému vyslyšení. Rozhodně je však z dnešní perspektivy příliš unáhlené označovat tuto událost za první z milníků neodvratného zániku přesvědčení o estetické povaze umění.

III. Potíže s ‚novou avantgardou‘

Ve srovnání s kritikou z řad analytických filozofů v padesátých letech minulého století se pro estetickou koncepci umění vzápětí objevilo mnohem závažnější ohrožení. Tentokrát nevychází prvotní impulz z oblasti teorie, nýbrž ze sféry samotného umění. Umělecké směry mající svůj počátek v padesátých a na počátku šedesátých let, označované souhrnně a nepřiliš šťastně jako „nové avantgardy“, znamenaly výzvu pro celou uměleckou veřejnost, teorii nevyjímaje. Teoretikové nové avantgardy, jimiž se nejčastěji stávali, jak uvádí Dziemidok, samotní umělci, zaútočili na tradiční estetickou teorii umění jak svojí uměleckou praxí, tak doprovodnými teoriemi. Tyto „teorie“ jsou údajně obsaženy v „teoretických spisech, uměleckých manifestech, programových deklaracích a početných komentářích samotných umělců, učiněných nejen o jejich vlastních dílech, ale i o dílech ostatních umělců“.³³ Dziemidok ponechává tento značně heterogenní materiál bez dalšího komentáře a směřuje přímo k důsledkům nových avantgard, které shrnuje následujícím způsobem: „Nová avantgarda absolutně zpochybnila estetickou koncepci umění, nebo, řečeno opatrněji, učinila vše, co bylo v jejích silách, pro odmítnutí této koncepce.“³⁴

I.

Ačkoli by se mělo jednat o zásadní argument v neprospěch estetické koncepce umění, vyjadřuje se Dziemidok o tomto „absolutním zpochybnění“ či „maximálním odmítnutí“ velmi nejistým způsobem. Na jedné straně uvádí, že nová avantgarda zpochybňuje nejen hlavní myšlenku estetické koncepce, ale rovněž její předpoklady a dílčí teze jak v praxi, tak v teorii. Dziemidok v tomto ohledu přitakává Stefanu Morawskému, podle něhož „klasické“ avantgardy (ve smyslu moderního umění počátku dvacátého století 1905–1925) zpochybňovaly pouze některé kontingentní kanonizované principy (např. princip mimesis) a „samotné estetické paradigma umění“ ponechávaly netknuté, zatímco nové avantgardy odmítají či *negují* samotné paradigma. Na rozdíl od avantgard klasických se podle

³³ Ibid., s. 5.

³⁴ Ibid.

Morawského do otázky dostává „veškeré dosud existující umění a samotná potřeba tvořit umění“.³⁵

Na druhé straně ale Dziemidok Morawského hypotetické, přesto legitimní konsekvence nových forem umění nepřijímá. Ponechává si však rozlišení „klasické a nové avantgardy“, které tak v jeho podání ztrácí (nebo spíše do počátku postrádá) smysl. Dziemidok jako „milovník umění“ (tzn. milovník klasických či tradičních forem umění) považuje hypotetický „konec umění“ za nepřijatelný a vyjadřuje v tomto smyslu *naději*, že v současnosti „není kreativita nové avantgardy důležitější než tradiční formy umění...“ a v budoucnosti „nová avantgarda nepřekoná umění a nenahradí jej“.³⁶ Jak bychom si měli naplnění takové naděje představit? Jako návrat k tradičním formám umění ze slepé „novoavantgardní“ odbočky? Vše nasvědčuje spíše tomu, že Dziemidok doufá v budoucí koexistenci dvou vzájemně mimoběžných forem umění, kdy každá z nich bude v kompetenci odlišné koncepce umění. Taková vize je však, jak uvidíme, vysoce problematická.

Věnujme se nejprve novým uměleckým formám samotným. Podle druhého bodu vymezení estetické koncepce umění je existence estetických kvalit a hodnot výsledkem kreativních schopností a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky *typickými* pro konkrétní formu umění. Pokud ale nedokážeme uvést jediný ospravedlnitelný důvod, proč vztahovat „zručnost a schopnost zacházet s prostředky typickými pro určitou formu umění“ výhradně k určitému „světem umění“ již přijatému médiu (či souboru médií), stává se nanejvýš žádoucí vysvětlit, jakým zásadním způsobem se kreativita „klasické avantgardy“ liší od uvedené „novoavantgardní“ kreativity. Práce s novými druhy médií, novými druhy materiálů a radikální vymezování se proti stávající tradici jsou vlastní přinejmenším i avantgardám počátku dvacátého století.³⁷ Ovládnutí nových prostředků je v případě nových forem umění otázkou času a jejich „typičnost“ je tudíž závislá na perspektivě z níž celou věc reflektujeme. V tomto bodě tedy vést ostrý předěl mezi starým a novým uměním nelze. Navzdory tomu Dziemidok nadále tvrdí, že *do určité míry* je nová avantgarda přece jen odlišnou kulturní formací, která

³⁵ Morawski, Stefan (1985). *Na zakrecie: od sztuki do post-sztuki*. Krakow: Wydawnictwo Literackie. V Dziemidokově podání dochází k jistému zkreslení Morawského úvah. Morawski nevynáší nad uměním žádný ultimativní ortel, nýbrž stopuje konstitutivní paradoxy či otázky současné avantgardy. Skeptická otázka týkající se samotného smyslu umělecké tvorby v současných podmínkách je pak jedním z těchto paradoxů, před nimiž avantgarda druhé poloviny dvacátého století stojí. Srov. Morawski, Stefan. *Ibid.*, s. 189–190.

³⁶ Dziemidok. *Ibid.*, s. 6.

³⁷ Film, fotografie, hudba, výtvarné umění (uvést příklady).

„ve svých tendencích překračuje hranice umění, a jedním z důvodů tohoto překračování jsou právě pokusy radikálně zpochybnit estetickou koncepci umění“.³⁸

Jak ale naznačuje na počátku své studie sám Dziemidok, umění překračuje (přinejmenším) od svého osamostatnění v rámci estetické koncepce své hranice neustále. *Do určité míry* je každý nový umělecký směr, každá nová umělecká forma *odlišnou* kulturní formací, než je souhrn těch dosavadních. Samotný fakt překračování ustaveného systému forem (umění) nezpochybňuje – alespoň radikálně – estetickou koncepci umění.³⁹ Máloukterá oblast kulturní praxe vykazovala schopnost obnovovat svou vlastní kontinuitu na *novém* základě tak jako umění, aniž by to znamenalo rozchod s estetickou koncepcí. Jsou potřeba hlubší důvody, které by potvrdily Dziemidokovu domněnku, že prostřednictvím velmi různorodého souboru uměleckých forem „nové avantgardy“ byl tento útvar s proměnlivými hranicemi nazývaný umění překročen nadobro.

Pokud dochází k otřesu dřívějších jistot a přesvědčení – např. přesvědčení o tom, co je a co již není umění – je naprosto pochopitelné, že se naše tvrzení zprvu opírají spíše o pocity a tušení. Nemíníme tím samozřejmě tušení a pocity jako cosi podružného, prchavého, nýbrž jako zdroj ještě nestabilizovaného a nekonkretizovaného pojetí skutečnosti. I tato „common-sensuální“ sféra naší evidence, jak by řekl Stephen C. Pepper, je zatížena určitými hypotézami a fragmenty dřívějších jistot, tedy i zlomky nejrůznějších teorií a proto-teorií. Nicméně situace, kdy se necháváme vést spíše tušením možného směru úvah, kdy je budoucí hypotéza ještě ve stavu zrodu a my ještě nemáme hotové, pevně usazené záchytné body pro naše tvrzení či souzení, platí jak pro teorii, tak pro naše běžné nekritické představy o tom, jak se věci mají.

I v případě setkání s novou uměleckou formou máme co dělat s nám dosud neznámými prostředky, dosud neznámými možnostmi, naší orientaci však neztrácíme *absolutně* – něčím jsou nám tyto formy známé a pro *umění* typické. Neztrácíme přinejmenším základní distinkci, podle níž by *toto mělo být umění*. Jedná se o záměrné výtvořiny, které si žádají porozumění či interpretaci, které vyžadují aktivní účast, zaujetí pozornosti na úkor sledování ostatních, vzhledem k daným produktům vnějších záměrů a cílů. Zásadní problém spočívá v tom, že *vypadají* více či méně *jinak*. Tyto nové formy umění nám stěží mohou klást, tím jak vypadají,

³⁸ Ibid., s. 6.

³⁹ Budeme-li se ovšem držet výchozího Dziemidokova vymezení estetické koncepce umění, a nikoli nezdůvodněné redukce jádra této koncepce na „sensualisticko/emocionalisticko-hédonistický model estetické zkušenosti“.

obecnou či teoretickou otázku *Co je umění?* – jak se do omrzení opakuje v souvislosti s konceptuálním uměním. V čem by spočíval smysl takové otázky – my přece víme, co je umění, jsme zpravidla zvyklí „konzumovat“ nejrůznější umělecké produkty, což bychom dělali stěží, pokud bychom umění nerozuměli *jako* umění. Otázka, která vyvstává v situacích, kdy se setkáváme s takovými formami umění, jako jsou umělecké směry nové avantgardy, spíše zní *Je toto ještě umění?* nebo lépe *Proč je tohle umění?*

Můžeme být zaujatí, fascinovaní nebo otrávení či dokonce pobouření, stejně jako tomu bývá v případě nám známých uměleckých stylů, žánrů nebo forem. Tam ovšem tyto otázky nevyvstávají, neboť jsme měli možnost osvojit si konkrétní způsoby, jak se na takové objekty dívat, jak je poslouchat, jak reagovat na chyby. Vztahy mezi světem těchto uměleckých forem a „zbytkem světa“ jsou nám přinejmenším srozumitelné, ať už jsou z hlediska teorie pojímány jakkoli. Jsme schopni představit si možná zlepšení, víme, jak se *orientovat* v onom širém světě spoluvytvářeném *těmito* uměleckými díly. Dílem je tomu tak i proto, že svět *těchto* uměleckých děl má pro nás své ustálené kontury a my jsem schopni s notnou dávkou jistoty posuzovat nová díla vznikající v jeho rámci. K dispozici je nám staletí se utvářející a třebící se slovník umělecké kritiky, ustavená síť kategorií, žánrů a stylů, které jsou najednou vzhledem k novým formám umění použitelné jenom velmi vzdáleně: jak máme mluvit o *originalitě*, je-li předmětem naší pozornosti něco tak neoriginálního, jako jsou (na pohled) běžné krabice od drátěnek na nádobí, jaké vidáme v supermarketu, jak ocenit *mistrovské zvládnutí techniky*, která spočívá v nahrnutí několika tun čediče, soli a bláta do spirálovitého útvaru na jezerním pobřeží, nebo jak hodnotit *silu výrazu* něčeho, co je takřka celou svou „jevovou“ částí skryto pod zemí?

V případě nových forem umění se nacházíme na hranici nám známého a nám neznámého „světa“, a to hned ve dvojitým smyslu. Tyto nové umělecké formy nedestabilizují pouze „svět umění“, nýbrž nepřímě i onen mimoumělecký „zbytek světa“. Tento „zbytek světa“ totiž známe v naprosto neopomenutelné míře prostřednictvím námi osvojených uměleckých forem, a v tomto případě nezáleží na tom, zda toto „prostředkování“ teoreticky pojímáme jako popis, akt exprese nebo spoluvytváření reality skrze jednu z jejích verzí. Pokud se rozostřují hranice staletí ustavovaného uměleckého kánonu a my najednou ztrácíme jistotu v odpovědi na otázku, co je ještě uměleckým dílem a především *proč*, „zbytek reality“ nezůstává nedotčen.

Jaké způsoby řešení můžeme v této, z tohoto pohledu nepohodlné, situaci zvolit? Především, ve chvíli, kdy ztrácíme jasné distinkce, nebo kdy naše dosavadní distinkce již nejsou uspokojivě aplikovatelné, stává se charakter našeho pocitu – mohli bychom říci charakter naší *zkušenosti* či *prožitku* – hlavním opěrným bodem, jenž ovlivňuje naši odpověď na otázku *zda-li* nebo *proč* je to, čemu jsme vystaveni, umění.⁴⁰

Jako případ střetu dvou světů – starého a nového – popisuje setkání s novou uměleckou formou Stanley Cavell.⁴¹ Na příkladu z časů „klasické avantgardy“ (setkání tonální a atonální hudby) ukazuje moment zmatení, který s sebou nová forma umění přináší. Vidíme, že se používají stejné nástroje, avšak s výsledkem, který zní natolik odlišně, že se neubráníme otázce *Ale je to hudba?* Co slyšíme, je totiž natolik jiné, že veškerý jazyk spojený s tradiční hudbou začíná být poněkud nepatřičný – „nevíme, které posloupnosti jsou významné a které intervaly je třeba slyšet jako vytvářející řád“.⁴² Co je však podle Cavella důležitější, můžeme vidět hudebníka, který se o těchto věcech baví a zachází s nimi, *jako by* se jednalo o hudbu, a tehdy si můžeme uvědomit, že ačkoli je tento svět v určitých aspektech podobný, „je to nový svět a k tomu, abychom porozuměli novému světu, je nezbytné soustředit se na jeho obyvatele“.⁴³ Nevyhneme se, alespoň zpočátku, obvyklých důsledků v podobě mimikry a předstírání, můžeme si však „sami sebe uvědomit *uvnitř* zkušenosti“ oněch nových děl. Najednou je sledujeme, pohybující se uvnitř nového světa, „a potom otázky, zda se jedná o hudbu, či nikoli, ... budou ... nikoli zodpovězeny nebo vyřešeny, spíše se vytratí, budou se zdát irelevantní“, píše v polovině šedesátých let Cavell.⁴⁴

Tváří v tvář objektu nám neznámé umělecké formy tedy vyvstává určitý druh problému, který není, jak o tomto druhu umělecké praxe tvrdí Dziemidok, „striktně spjat s teorií“. Abychom rozuměli či byli schopni porozumět nové formě umění, nemusíme být profesionálními teoretiky nebo se v ně příležitostně proměňovat. Pro svou problematickou povahu tato situace sice vyžaduje řešení, nicméně nikoli na úrovni teorie. Problematická povaha situace je však zdrojem jakékoli teorie ve smyslu imaginativní variace možných řešení, a je určitým bodem

⁴⁰ Stručně řečeno nám ve chvíli, kdy ztrácíme jasné distinkce, resp. ty distinkce, které máme, jsou jen zčásti aplikovatelné, nic jiného než pocit, dojem, souhrnně naše aplikace naší *zkušenosti* a výsledek této aplikace, nezbývá.

⁴¹ Cavell, Stanley (1976). *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, s. 73–96. Původně Cavell, Stanley (1965). *Aesthetic Problems of Modern Philosophy*. In *Philosophy in America*. Max Black (Ed.), Ithaca: New York: Cornell University Press, s. 74–97.

⁴² Cavell, Stanley (1976). s. 84.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

obratu, v němž přecházíme ze sféry před-predikativní, nekritické evidence, do sféry evidence kritické, tedy do sféry teorie v silném slova smyslu. Jednou z krajních variant takového řešení je *neřešení* problému, tzn. stažení se zpět do oblasti jistých, neproblematických představ o tom, co je a není umění, do oblasti, v níž se dostatečně orientujeme a která nám přináší očekávatelný druh uspokojení. V tomto před-teoretickém stadiu řešení problematické situace se jedná o naprosto legitimní a pochopitelný krok. Riskujeme totiž nejen rozostření našich představ o hranicích samotného umění, ale i narušení orientace v mnohem širší oblasti reality, jejíž řád je uměním jako jednou z privilegovaných forem kulturní praxe významně spolukonstituován. Umění nemusí být jen oddělenou oblastí klidného spočinutí, naopak se v mnoha ohledech může dotknout bodů, jež drží či spínají celý náš život coby příběh, který si sami o sobě vyprávíme, pohromadě.

Situace má však i pozitivní varianty řešení. Ty jsou založeny na stopách či momentech fragmentárních vhlédů, na zachycení útržků intertextuálních souvislostí utvářejících se při kontaktu s dílem nebo i na pouhé závratí plynoucí z úžasu nad procesy, jež jsme *schopni* sledovat či vnímat, aniž bychom jim byli schopni dát nějakou konečnou formu.⁴⁵ Jak píše Cavell, najednou se ocitáme uvnitř zkušenosti těchto děl, která jakoby pocházejí z jiného světa, než je ten náš, ze světa, kde se pojmem umění míní něco do značné míry odlišného. Výchozí konflikt pramenící z popisovaného střetu se postupně vytrácí společně s tím, jak se učíme pohybovat v tomto prozatím fragmentárně existujícím prostoru. Na konci tohoto procesu jsme pak stále více schopni vidět či pojímat realitu skrze tuto novou formu umění a rozumět ji tak novým způsobem.⁴⁶ Pouze výchozí, pro vznik celého procesu konstitutivní difference mizí. Dosahujeme opět rovnováhy s naším okolním prostředím, z které jsme byli neznámou formou čehosi důvěrně známého vyvedeni či vytrženi. Nezůstává nám ale po ruce žádný argument pro řešení původní problematické situace, ani abstrahovatelný nástroj pro

⁴⁵ Pokud jde o diskutované umělecké směry druhé poloviny dvacátého století, je charakter takto vnímaných kvalit velmi vzdálen „základním perceptuálním gestaltům“ závěsného obrazu nebo tradiční instrumentálně-interpretací formě hudebního díla, včetně institucí s tímto typem produkce spjatých. Překračován je dokonce i ještě dnes široce přijímaný předpoklad, podle něhož *médiem* umění musí být něco umělého ve smyslu člověkem fyzicky formovaného či mentálně konstruovaného artefaktu. Umění přestává být závislé na souboru médií, jehož úctyhodná historie přispěla k postupné identifikaci tohoto souboru médií s uměním samotným. Překračování toho, co „může být“ uměním, ale provází, jak přiznává i Dziemidok, celé *dějiny umění* a jediný skutečně evidentní rozdíl je fakt, že překračování popisované jako rozdíl klasické a nové avantgardy je naší přítomností. Zdroj Dziemidokova přesvědčení, podle něhož je *současná* diskontinuita bodem, od kterého se tradiční umění a umění nové avantgardy rozdvouje do dvou odlišných kulturních formací, zůstává nadále utajený.

⁴⁶ Tato „realita“ opět nezůstává světem, jenž se nachází „tam venku“, na nějž se skrze umělecké dílo pouze díváme a jenž by zůstával tímto procesem nedotčen. Naopak dochází zde k proměně či rekonfiguraci našeho pojmání reality, učíme se novým způsobem v této realitě žít a v tomto smyslu tedy dochází k proměně žité reality.

řešení budoucích problematických situací. Dosáhli jsme řešení a konzistence, nikoli však na úrovni teorie. Nakonec by nám ani případné teoreticky ospravedlněné tvrzení již k ničemu nebylo, naše situace se totiž změnila a problémy, jež jsou před námi, jsou generovány *současnou*, nikoli *minulou* situací. Náš současný svět, stejně jako naše aktuální já jsou jiné než jejich minulé instance a s nimi se změnily i naše představy o tom, co je a co není možné považovat za umění. Cavell popisuje tento proces přijetí nové formy umění jako jeden z případů přizpůsobení se (*naturalizing ourselves*) nové formě života, novému světu, což činíme vždy – řečeno v duchu Wittgensteinovy pozdní filozofie – „když procházíme procesem, jímž se vracíme zpět k našim přirozeným formám života vkládající naše duše zpět do našich těl“.⁴⁷

II.

Co tedy můžeme nyní říci o Dziemidokově tvrzení, podle něhož došlo vznikem nových forem umění v druhé polovině minulého století k absolutnímu zpochybnění estetické koncepce umění? Především není sporu o tom, že k problematizaci dochází, a to jak na úrovni umělecké tvorby a recepce, tak na úrovni teorie. Může být dokonce zcela zřejmé, jak píše Suzi Gabliková, že ačkoli rysy dnešní debaty připomínají mnoho debat v minulosti, je současný problém mnohem hlubší a širší, než jak se odráží ve starých filozofických debatách o povaze umění.⁴⁸ Stále se však jedná o problém, jak i těm nejradikálnějším formám umění, jež se různými způsoby dostávají mimo hranice světa z něhož vyšly, porozumět. A toto porozumění, jak jsme se pokusili popsat výše, není *primárně* úkolem teorie ve smyslu toho způsobu pojmání světa, jemuž říkáme vědecké poznání. Stejně jako teorie jsou totiž i umělecké formy nakonec způsobem rozumění světu v němž žijeme, a ačkoli mají tyto způsoby – umění i teorie – mnoho společného, nejsou převoditelné jeden na druhý.

Jakou roli však může v situaci, jakou je popisovaný střet uměleckých forem, teorie v užším smyslu slova hrát? Na základě dosud řečeného dokonce vyvstává otázka, zda je vůbec teorie pro řešení těchto problémů potřeba. Zde je na místě poznamenat, že pouze v čase, kdy se hranice stávají nezřetelné, lze pochopit, proč je tolik energie vkládáno do jejich ověřování – a to velmi často nelze provést jinak než jejich překročením. Něco takového ale nemůže

⁴⁷ Cavell, Stanley. *Ibid.*

⁴⁸ Gablik, Suzi (1995). *Conversations before the End of Time*. London: Thames and Hudson, s. 269.

z povahy a zaměření své činnosti nikdy provádět teoretik, nýbrž pouze umělec, každý z nich totiž pracuje s odlišnými prostředky pojmání reality – a nemělo by nás zmást, že existují (či existovali) takoví jedinci, kteří v sobě spojují (spojovali) oba typy kulturní praxe. Tvorba uměleckých děl a jejich přijetí (či nepřijetí) jsou samy o sobě složité procesy procházející výše popisovanými diskontinuitami a kritickými obdobími, nicméně nejsou, jak tvrdí Dziemidok, v tomto ohledu striktně spjaty s teorií, jakkoli se proti teorii vymezují, nebo „části určité teorie“ obsahují. Pokud by byly tyto procesy s teorií striktně spjaty, těžko by pro ni znamenaly hrozbu – bylo by tomu spíše naopak: ohrožením či dokonce diskvalifikací určité koncepce by bylo ohroženo i s ní striktně spjaté umění, což, jak dosvědčuje sám spor o povahu umění, zjevně neplatí. Umění je ve všech svých polohách neméně komplexní a rozsáhlý fenomén (či forma života) jako je teorie a nemusí s ní spojovat svůj vlastní osud. Z hlediska umělecké tvorby by byla snaha o zpochybnění či potvrzení jakékoli teoretické koncepce chybně položeným cílem.

Přesto se domníváme, že Dziemidokova teze o úzkém sepětí teorie s uměleckou praxí nové avantgardy je do jisté míry oprávněná. Rovněž nelze popřít, že se někteří umělci vymezují přímo vůči určité, zpravidla velmi zběžně či úzce interpretované estetické koncepci umění. Ani v jednom případě však nejsou tyto fakty příčinou přímého ohrožení nejen estetické, nýbrž jakékoli koncepce. Dziemidok zmiňuje jako jednu z charakteristik tvorby nové avantgardy proliferaci teorie v umělecké praxi, kdy příslušné teorie samotných umělců můžeme nalézt v „teoretických spisech, uměleckých manifestech, programových deklaracích a početných komentářích samotných umělců, učiněných nejen o jejich vlastních dílech, ale i o dílech ostatních umělců“.⁴⁹ Tuto skutečnost si lze samozřejmě snadno ověřit, ale rozhodně z ní neplyne závěr, že se teorie stává, jak tvrdí Dziemidok, *náhradou* umělecké praxe.

Erwin Panofsky uvažuje v jednom ze svých textů z dvacátých let minulého století o různých významech a roli pojmu umělecké intence.⁵⁰ Tento pojem lze na určité rovině abstrakce chápat dvojím způsobem. První z nich se vztahuje k jeho (v první polovině dvacátého století) mnohokrát kritizovanému významu coby „individuálního stavu umělcevy psyché“ ztělesněnému v příslušném díle. Tyto psychologicky chápané intence – jsou-li pojímány jako nosný explanační nástroj – bychom měli být schopni odhalit v první řadě v díle samotném. Problém ovšem spočívá v tom, že toto dílo pak vysvětlujeme *na základě* těchto intencí.

⁴⁹ Ibid., s. 5.

⁵⁰ Panofsky, Erwin (1981). The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry* 8 (1), s. 17–33.

Dostáváme se tím do bludného kruhu, kdy nejen že se opíráme o nevykazatelné předpoklady,⁵¹ ale především „interpretujeme umělecké dílo na základě vnímání, které je samo závislé na interpretaci díla“.⁵² Druhé pojetí autorské intence se opírá o existenci „písemných záznamů“ těch umělců, kteří své záměry artikulovali, lépe řečeno refletovali a předložili v podobě programových tezí, esejů, úvah apod. Panofsky poukazuje na fakt, jenž by nás měl varovat před bezvýhradným přitakáním tomuto (vedle díla samotného) na první pohled „nejautentičtějšímu“ materiálu. Pozorujeme-li v dějinách umění, jak často se vědomá, intelektuálně formulovaná vůle tvůrců rozchází se skutečným směřováním a osudy příslušných děl, škol či uměleckých programů, není příliš důvodné předpokládat, že se v tomto ohledu něco radikálně změnilo.⁵³

Vůle či vědomý záměr lze podle Panofského směřovat pouze vůči tomu, co je nám známé, přesněji řečeno, čeho obsah lze zřetelně odlišit, co se svou povahou odlišuje od ostatních obsahů. V takovém případě vzniká sama možnost rozhodovat se či volit. „Vědomá prohlášení konkrétních uměleckých cílů – a tedy i určitého umělecko-teoretického názoru – jsou tedy možná u těch umělců (a epoch), v nichž je probuzena *určitou rozhodující zkušeností* přinejmenším jedna latentní tendence protikladná původnímu tvůrčímu směřování (*the original creative urge*).“⁵⁴ Umělec je vystaven nutnosti rozlišovat, hodnotit a rozhodovat se až ve chvíli, kdy jedna tvůrčí možnost v jeho mysli osvětluje druhou. Proto teoretizoval Dürer a nikoli Grünewald, Poussin a nikoli Velasquez, Mengs, avšak nikoli Fragonard. Proto teoretizovala renesance a nikoli středověk, proto teoretizoval helénismus a nikoli doba Feidiova a Polygnótova,“ píše Panofsky.⁵⁵

Domníváme se, že Panofského reflexe tohoto dějinného aspektu okolností umělecké tvorby je adekvátnějším, protože méně rozporným a obsažnějším vysvětlením situace, která je předmětem sporu o estetickou povahu umění, než Dziemidokova teze o nahrazení umělecké praxe teorií. Pokud je tomu tak, potom je evidentně narůstající počet teoretizujících umělců spíše symptomem období, které ztratilo víru v možnost jedné velké sjednocující teorie, než jednou z jeho příčin. Exploze nové avantgardy přichází, jak píše Stefan Morawski, „až

⁵¹ (specifikovat tyto nevykazatelné předpoklady, doplnit - literární věda –implikovaný autor)

⁵² Ibid., s. 21.

⁵³ Srov. Wimsatt, W. K. & Beardsley, M. C. (1978). The Intentional Fallacy. In *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, s. 293–306.

⁵⁴ Ibid., kurzíva O. D.

⁵⁵ Ibid. Panofsky zdůrazňuje, že tyto úvahy platí na teoretizování o umění, nikoli na teorii v rámci umělecké praxe (učení o perspektivě, zobrazení pohybu, proporcí apod.). Ta je samozřejmě představitelná v jakémkoli období.

v padesátých letech, kdy se radikální civilizační proměny staly všeobecně zřejmé“.⁵⁶ V důsledku více či méně radikálních historických proměn situace, v níž se západní civilizace či kultura nachází, řeší každá avantgarda svá vlastní historická dilemata, jak píše na jiném místě Morawski.⁵⁷ Potom je ale třeba hledat klíčový rozdíl obou dosud diskutovaných uměleckých formací v otázkách, které obě avantgardy řeší, a nikoli, jak to v drtivé míře činí Dziemidok, pouhým srovnáním jevové stránky jejich výtvorů, tzn. pouhým srovnáním řešení oněch odlišných otázek. Jedině tak si lze za klíčovým tvrzením, podle něhož je hlavním důvodem odlišnosti nové avantgardy její úsilí o „zpochybnění estetické koncepce umění“, představit něco jiného, než pouze další z variant pseudoargumentu poukazujícího na splnutí umělecké praxe s teorií.

III.

Jak stručně popsat dilema avantgardního umělce z počátku minulého století? Tuto situaci lze charakterizovat dvojitým způsobem: za prvé, jako tvůrce i ztělesnění určitého typu hodnoty je umělec dědicem určitých předpokladů výkonu svého řemesla. Tyto předpoklady – v případě malířství se může jednat o lineární perspektivu, stylové ztvárnění, rámec, formát, médium, místo výstavy atd.⁵⁸ – jej svazují se zavedenými či klasickými mody reprezentace. Za druhé, tyto mody jsou jako všeobecně (tzn. tvůrci i publikem) sdílené symbolické systémy stále více pohlcovány mnohem efektivnějšími, protože výkonnějšími, rapidně se rozvíjejícími typy masové produkce. Dilema se stále více vyhrocuje: buď se pokoušet zpochybnit ony v této době neporušitelné předpoklady umělecké praxe, radikálně revidovat možnosti a prostředky svého řemesla, nebo se tváří v tvář civilizačním a technologickým změnám smířit s marností svého údělu a v lepším případě přežívat jako připomínka starých časů (v horším pak fungovat jako nástroj produkce snadno srozumitelných „kýčovitých“ symbolů v „cizích“ službách). Antinomická situace avantgardního umělce – alespoň v jeho „klasické“ verzi – spočívá v přijetí kritického hlediska, kdy se snaží zachránit tradici či „kulturu“, jejíž se cítí být součástí, proti ní samé. V tomto střetu dvou či více možných směřování začíná být žádoucí či dokonce nezbytné, jak bylo již řečeno výše, formulovat konkrétní *směr* v podobě programatických prohlášení, teoretických reflexí, společných manifestů atd. Avšak až

⁵⁶ Morawski, Stefan (1985). *Na zakrecie: od sztuki do post-sztuki*. Krakow: Wydawnictwo Literackie, s. 218.

⁵⁷ Ibid., s. 275.

⁵⁸ Podobné předpoklady by bylo možné formulovat pro všechny umělecké druhy spadající do „moderního systému umění“, pro hudbu, literaturu, architekturu atd.

postupně avantgardní umělec zjišťuje, že *je schopen* díla, jež unikají klasickým, legitimním modům konstrukce, nejen vytvářet, ale zároveň je poté prosadit v rámci světa, jemuž se svou činností logicky vzdaluje, ale jehož se stále cítí být členem.⁵⁹

Z našeho hlediska se nám předpoklady výkonu např. malířského řemesla, zpochybněné „klasickou avantgardou“, mohou jevit jako kontingentní. Na rozdíl od našich nedávných předků jsme totiž schopni představit si umělecká díla postrádající tyto rysy nebo umělecká díla vycházející z jiných předpokladů a obsahující rysy naprosto odlišné. Ve srovnání s tím lze podle Morawského formulovat jako onu dějinnou otázku nové avantgardy problematizaci samotného „estetického jádra (tzn. paradigmatického pole) umění“.⁶⁰ Co to znamená? Rozhodně ne opozici vůči nějaké teoretické koncepci, dokonce ne ani vůči tzv. „estetice krásna“, kterou jako určité před-teoretické jádro estetické koncepce umění předpokládá Dziemidok – ostatně s tou se mj. úspěšně vypořádala již avantgarda „klasická“. Abychom vystopovali možnou odlišnost nové avantgardy, musíme se pokusit její vlastní dilema, její konstitutivní otázku poněkud konkretizovat.

Jak uchovat ducha avantgardy, jsou-li jí dobytá území, výsledky jejího snažení, nakonec přijaty světem umění? Kdy daní za tento úspěch je anulování onoho konstitutivního sporu s tímto světem? Logika avantgardního úsilí velí pokračovat dále vpřed, avšak akcelerací tohoto pohybu se vše velmi komplikuje. Prosazením se tohoto novátorského imperativu se muzea začínají plnit stále novým a novým materiálem a stávají se prostorem, v němž se mísí realistické umění se surrealistickým, konceptuální s abstraktním atd. Tento prostor se zdá být schopný pojmout cokoli, sám pojem inovace postupně ztrácí svůj smysl – a stejně tak se dostává „do otázky“ i původní otázka avantgardismu: Má ještě smysl v tomto eklektickém prostředí revidovat a rozšiřovat hranice či předpoklady daného uměleckého média? Vsazení konstitutivní otázky klasické avantgardy „do otázky“ bychom mohli vyjádřit jako její umocnění, tzn. jako revidování či zásadní zvážení smyslu další „revize možností a prostředků umělecké tvorby“ nebo (revizi možností a prostředků umělecké tvorby)². Pro přežití ducha avantgardy nezbytné dialektické napětí se navíc vytrácí souběžně s bytněním či expanzí příslušných výstavních, veletržních prostor, jimž tak začíná panovat „duch“ zcela jiný.⁶¹ Zdá

⁵⁹ Srov. Lyotard, Jean François (2002). *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann & synové, s. 62–66.

⁶⁰ Morawski, Stefan. *Ibid.*, s. 189–190. Za povšimnutí stojí, že Morawski skutečně mluví o „estetickém jádru“ a o „paradigmatickém poli“ *umění*, nikoli estetické teorie. Na rozdíl od Dziemidoka považujeme tyto dvě roviny za odlišné, což ovšem neznamená, že narušení jedné nemá žádný vliv na druhou (viz níže).

⁶¹ Srov. Lyotard, Jean François. *Ibid.*, s. 66–67.

se, že jediné dilema, které zůstává hodno avantgardního svědomí, se váže k samotné existenci a působení instituce nazývané umění. Vlastní či autonomní pohyb tak dovádí avantgardního umělce k povinnosti klást si otázku: „Je umění ještě potřeba a proč?“⁶² Takové zpochybnění je pak ve srovnání s avantgardou prvních tří desetiletí minulého století na „nové avantgardě“ skutečně nové. Robert Smithson, jedna z klíčových postav nového umění šedesátých a počátku sedmdesátých let, reflektuje tuto skutečnost mnohem výmluvněji: „Mluvím o dialektice, která hledá svět mimo kulturní uvěznění. Nezajímají mě umělecká díla, která ukazují ‚proces‘ v metafyzickém rámci neutrální místnosti. V tomto druhu behaviorální hry neexistuje žádná svoboda. Umělec chovající se jako krysa B. F. Skinnera, vykonávající jeho ‚špinavé‘ malé triky, je něčím, čemu bychom se měli vyhnout. Uvězněné procesy nejsou vůbec žádnými procesy. Bylo by lepší toto uvěznění odhalit než dále vytvářet iluzi svobody.“⁶³

Toto narušení nedotknutelnosti a samozřejmosti dlouhodobě ustavované instituce západního umění s sebou přináší na jedné straně výše popisovaná ohrožení, na druhé straně však s sebou nese i narušení určitých nezpochybnovaných privilegií, která se týkají nejen některých tradičních uměleckých forem, ale umění jako takového. V obojím smyslu to znamená nejen ohrožení již ustavené praxe, ale i otevření prostoru pro nové, dříve nepředstavitelné formy umění na jedné straně a uvolnění hegemonie *uměleckého* estetického jako paradigmatického objektu estetického zkoumání, a to ve prospěch vnímavosti k mimouměleckým, např. přírodním estetickým jevům na straně druhé. Úvahy o konci umění nebo o vykročení ze světa umění u samotných umělců samozřejmě neznamenají konec umění – alespoň nakolik jsme z naší pozice schopni říci. Očekávatelným důsledkem prosadivších se řešení nové avantgardy je ale určitá modifikace, transformace (významu) umění jako celku. Dziemidokova představa koexistence dvou radikálně odlišných a vzájemně mimoběžných typů umění „pod jednou střechou“ nevyjasněného zastřešující pojmu (*umění*) nebere zřetel na to (nebo přinejmenším nespecifikuje), co je na nové avantgardě skutečně nové, tzn. vyhýbá se její konstitutivní otázce.

V této souvislosti pak může teorie hrát skutečně významnou roli, a to jak v negativním, tak v pozitivním smyslu. Jak jsme již naznačili výše, umělecká tradice významně spoluurčuje naši

⁶² Morawski, Stefan. Ibid., s. 275.

⁶³ Smithson, Robert (1996). Cultural Confinement. In *Collected Writings of Robert Smithson*. Jack Flam (Ed.), Druhé, rozšířené vydání. Los Angeles and Berkeley: University of California Press, s. 154–156, s. 155.

kulturní identitu, která se tím, že spolukonstituuje, „kdo jsme“, resp. že stabilizuje jemnější síť hodnot a norem, stává sama o sobě hodnotou. Tohle je však pouze jedna strana mince. Tento kánon se ze stejných důvodů může stát vylučujícím a v některých projevech asimilačním faktorem, a to jak k projevům toho, co se nachází vně takto definované kulturní identity, tak k „neidentickým“ projevům v rámci dané kultury. Paul Crowther rozlišuje v poli kultury *dvě osy normativity*, z nichž první spočívá na faktorech pomáhajících nám rozlišit (a zpravidla povýšit) umění od (nad) ostatní kulturní praxe, zatímco druhá osa spočívá v kritériích, která zakládají možnost činit distinkce ohledně hodnoty jednotlivých uměleckých děl.⁶⁴

Podle Crowthera dále existují dvě formy exkluzionismu či vylučování. První je explicitní a otevřeně prosazuje nadřazenost jedné kulturní skupiny nad ostatními, popř. vylučuje určité skupiny z plné účasti na společenském dění nebo vyžaduje, aby se taková skupina, chce-li na tomto dění participovat, vzdala své identity ve prospěch vládnoucí kultury.⁶⁵ Tato forma vylučování je obecně (až na výjimky) zavrhována. Druhá, záludnější forma vylučování má tacitní, zamlčený charakter, je mnohem více vtělena do běžných, existujících a obecně uznávaných institucí a v podstatě spočívá v popření normativního, hodnotového charakteru oné první osy normativity. V tomto smyslu jsou pak určité hodnoty představovány jako samozřejmé, přirozené, nedotknutelné, nezpochybnitelné, nerevidovatelné – jednoduše jako samozřejmé a mimo vší pochybnost evidentní fakty. Je nasnadě, že ve smyslu tohoto představování určitých faktů coby samo-zřejmých jednotek evidence může teoretická disciplína sehrát výrazně negativní roli, a stát se tak legitimizující *praxí* kulturního vylučování. Taková teorie však nutně selhává pro svou dogmaticnost, resp. pro svou uzavřenost vůči možnosti své vlastní falzifikace. Pokud se teorie dostává tímto způsobem do služeb stávajících institucí uměleckého světa, je pochopitelné, že vyvolává u těch, kterých se to dotýká odpor. Z hlediska umělecké tvorby je potom zcela legitimní zpochybňovat mj. takovou formu „teoretického“ vylučování, nicméně ani v tomto případě nelze tato normativní selhání některých teorií ztotožnit s tím, co Dziemidok vymezuje jako estetickou koncepci umění.

⁶⁴ Crowther, Paul (2003). Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61 (2), s. 121–131, s. 122.

⁶⁵ Ibid.

K normativnímu excesu dochází tehdy, je-li určitá světu umění předložená nová forma umění klasifikována jako neumělecká pouze proto, že je z hlediska dané teorie obtížně vysvětlitelná. Teorie se nemůže vzdát úkolu vymežit určitý typ faktu, např. vymezení toho, co odlišuje umění od neumění. Jedná-li se pak o estetickou teorii jako součást estetické koncepce umění, potom se konsekventně nemůže vyhnout úkolu odlišit umělecké estetické od estetického neuměleckého, nebo estetické od neestetického. Tento úkol by ovšem neměl vést k zastření hypotetické, tzn. korigovatelné a verifikovatelné povahy oné ústřední, tj. distinkce. Pro objasnění onoho dogmatického selhání či „normativního excesu“ při tvoření teorií se v následující kapitole pokusíme pomocí exkurzu využít model deskriptivní definice Stephena C. Peppera.⁶⁶

IV.

Pokusme se ale v tuto chvíli celou argumentaci shrnout. Podle Dziemidoka se po dlouhou dobu rozvíjela umělecká praxe způsobem, jenž byl přes určité obtíže uchopitelný či vysvětlitelný pomocí estetické koncepce umění. Podle obecného vymezení estetické koncepce to znamená, že (1) za hlavní funkci umění byla považována estetická funkce, která spočívá v poskytování specifických zkušeností; a že (2) za faktory, které jsou konstitutivní pro umělecké dílo, byly považovány estetické kvality a hodnoty, jejichž existence je výsledkem kreativních schopností a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky typickými pro konkrétní formu umění. V určitý moment však mělo dojít v rámci této tradice umělecké tvorby k radikálnímu odchýlení, které již touto koncepcí uchopitelné není.

Dziemidok nabízí pro svá tvrzení dva základní argumenty. Za prvé, samotní tvůrci útočí na diskutovanou koncepci tvorbou s ní neslučitelných děl. Za druhé, samotní umělci útočí na tuto koncepci formou doprovodných teorií, které jsou obsaženy v teoretických spisech, uměleckých manifestech, programových deklaracích a početných komentářích samotných umělců, učiněných nejen o jejich vlastních dílech, ale i o dílech ostatních umělců. Z těchto dvou základních příčin by měl podle Dziemidoka vyplývat s estetickou koncepcí umění neslučitelný důsledek: umělecký objekt (umělecký výtvar) již nemusí obsahovat jakékoli

⁶⁶ Pepper, Stephen C. (1946) The Descriptive Definition. *The Journal of Philosophy*, 43 (2), s. 29–36.

estetické hodnoty a může být (někteří dokonce tvrdí, že by měl být) zcela esteticky neutrální.⁶⁷

Pokud jde o druhý bod, snažili jsme se ukázat, že umělci mohou zpochybnit jakoukoli koncepci *jako umělci* pouze tím, co sami dělají či tvoří (i když to, co dělají, v některých případech spočívá v tom, co píšou nebo říkají). Pokud jde o první bod, potom se jedná o osud jakékoli nedogmatické teorie, která je vystavena novým či dříve neuvažovaným faktům. Zde může dojít ke zpochybnění něčeho tak rozsáhlého a různorodého, jako je Dziemidokem obecně vymezená estetická koncepce umění, v zásadě dvojím způsobem: jeden způsob spočívá v hledání a nalezení vnitřních inkonzistencí uvnitř společného předpokladu, jež teorie spadající do příslušné koncepce sdílejí. Se změnou hlediska může dojít k objevení se dříve přehlíženého rozporu, popř. se mohou některé klíčové pojmy ukázat jako nedostatečně opodstatněné. Tuto linii zpochybnění představují např. výše zmínění analytičtí filozofové a rozhodně není záměrem umělců nové avantgardy. Druhý způsob zpochybnění přichází tehdy, vyskytnou-li se nové nebo dříve neuvažované empirické fakty, zde nová díla pouze deklarovaná nebo veřejností již akceptovaná jako umělecká. Zdá se, že právě v tomto smyslu ke zpochybnění estetické koncepce umění v souvislosti s tvorbou nové avantgardy vskutku dochází. Nastane-li obecně podobná situace, potom existují tři možnosti: 1) Teorie spadající do určité koncepce jsou schopny tyto nové fakty zahrnout, resp. vysvětlit. 2) Alespoň některé takové teorie je možné tváří v tvář těmto novým faktům rekonstruovat. 3) Nové fakty jsou v takovém rozporu se základními předpoklady celé koncepce, že stupeň rekonstrukce či redefinice bytostně ohrožuje samu soudržnost jádra příslušných teorií, a je tudíž třeba opustit je ve prospěch teorií jiných.⁶⁸

Nakolik tedy můžeme říci, že se ono Dziemidokem avizované „absolutní zpochybnění estetické koncepce umění“, jež mělo být záměrem nové avantgardy, zdařilo? Odpověď na tuto otázku závisí na schopnosti teorií spadajících pod estetickou koncepci umění vyrovnat se z výzvou, kterou s sebou nové formy umění přinášejí. V tomto bodě lze nanejvýš prohlásit, že situace je otevřená a vůči této otevřenosti se plně projevuje ona redukce skrytě provedená

⁶⁷ Dziemidok, Bohdan, *Ibid.*, s. 6.

⁶⁸ Úroveň zpochybnění je nyní v souvislosti s díly nové umělecké avantgardy zřejmá. Nakonec, jde o osud každé teorie a v posledku koncepce, která zůstává otevřená vůči své falzifikaci. Tvorbě nové avantgardy nelze upírat umělecký statut. Její díla jsou produkty tvůrců, kteří „vědí, jak zacházet s prostředky typickými pro *jejich* formu umění“ – jakkoli se nám může tato forma jevit jako nezvyklá. Tato tvorba je dnes sdílená významnou částí „světa umění“ a je této části srozumitelná, přestože se taková asi zprvu zdála pouze samotným tvůrcům. Pokud však tato tvorba není srozumitelná *ve světle* teorie (či dokonce koncepce) budované např. v jiné konfiguraci uměleckých směrů, stylů atd., potom je to teorie, kdo „musí jít“.

v úvodních partiích studie. Dziemidok zde sice vztahuje své závěry k estetické koncepci tak, jak je obecně vymezena na samém počátku (tedy ke koncepci jako společnému předpokladu mnoha různých teorií) implicitně však pracuje se zmíněnou redukcí. Tu by však bylo možné pojímat nanejvýš jako jednu z nepříliš efektivních teorií spadajících do diskutované koncepce nebo, jak se explicitněji vyjadřuje Morawski, spadající pod *estetické paradigma umění*.

Zbývající důvody zpochybňující estetickou koncepci umění jsou podle Dziemidoka takovéto fakty: umělecký objekt nemusí být vytvořen umělcem, ale může se jednat „například o lidské tělo, kus přírodniny nebo průmyslově produkováný ready-made, jemuž byl umělecký status udělen umělcem, který tak učinil prostřednictvím samotného aktu výběru či pouze minimálního zásahu do daného objektu“.⁶⁹ Další aspekt zpochybňující estetickou koncepci umění by měl spočívat v pomíjivosti uměleckých děl či dokonce v absenci hmotného objektu. „Důležitou se stává umělecká inspirace, myšlenka – dokonce i samotná myšlenka umělce, která již nemusí být jakýmkoli způsobem materializována,“ tvrdí Dziemidok.⁷⁰

Jak jsme již poznamenali výše, jestliže nelze spojovat definici pojmu umění s nějakým historicky či geograficky omezeným souborem kvalit, médií atd., jedná se o kontingentní rysy, které nejsou bez konstitutivních otázek, které stojí za úsilím nové avantgardy, srozumitelné. Protože se navíc v pozadí Dziemidokovy snahy spojovat estetickou koncepci umění s určitým specifickým souborem západního kánonu umění vynořuje náznak „normativního excesu“, nejedná se ani zde o přesvědčivý argument.

Podsunutím „sensualisticko-hédonistického chápání estetické zkušenosti“ za určující moment estetického paradigmatu umění se stávají pochopitelná i následující vyvození z uvedených charakteristik: tyto nové rysy uměleckých děl „samozřejmě zabraňují jakémukoli druhu estetické kontempace, neboť pokud je objekt estetických hodnot zbaven nebo zcela schází, není co kontemplovat“.⁷¹ Umění by již nemělo být záležitostí „kontempace či oceňování čehokoli (*contemplating or appraising anything*)“, naopak usiluje o „vytržení svých vnímatelů ze stavu lhostejné kontempace, o upoutání jejich pozornosti, snaží se je šokovat, uvolnit jejich tvůrčí schopnosti, přinutit je ke spoluvytváření umění či k jeho reflexi“, píše

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

doslova Dziemidok.⁷² Výsledkem těchto tendencí by podle Dziemidoka měl být stav, kdy jsou estetická kritéria hodnocení vzhledem k tomuto druhu kreativity naprosto neadekvátní – což by měla potvrzovat i skutečnost, že sami umělci „si nepřejí, aby jejich výtvoři byly jakýmkoli způsobem posuzovány“.⁷³ Tímto pokládá Dziemidok za dostatečně evidentní, že „tradiční estetická koncepce umění byla zpochybněna ve všech svých základních elementech, jako je tvůrčí akt, dovednost umělce (*artistic métier*), individuální vyjádření, jedinečnost uměleckého objektu a estetické hodnoty stejně jako estetická zkušenost a estetické ocenění uměleckého díla“.⁷⁴

Nakonec naší revize Dziemidokovy argumentace týkající se zrodu nové avantgardy lze prohlásit jen toto: estetická koncepce umění či estetické paradigma umění bylo ve svých dvou základních bodech⁷⁵ tvorbou nové avantgardy zpochybněno, nikoli však ve svých základních elementech, jimiž jsou jaderné pojmy estetické zkušenosti a estetické hodnoty. Ve chvíli, kdy má Dziemidok obhájit zpochybnění estetické koncepce umění v tomto klíčovém ohledu, opět redukuje celou a různorodou koncepci na jednu z jejích snadno zpochybnitelných teorií. Pokud bychom měli na základě výše řečeného rozsah zpochybnění v souvislosti s estetickou koncepcí umění specifikovat, poukázali bychom spíše na otřes jiné složky tohoto paradigmatu, a to na zpochybnění dříve samozřejmého a takřka nedotknutelného postavení umění, umělecké tvorby a uměleckého díla jako paradigmatických oblastí zájmu estetické teorie jako takové. Jak se pokusíme v závěru ukázat, má z hlediska hierarchie hodnot naší (západní či euroamerické) kultury uvolnění této soustředěnosti na jednu byť významnou oblast estetického pole závažné důsledky.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid., s. 7.

⁷⁵ (1) Za hlavní funkci umění je považována estetická funkce, která spočívá v poskytování specifických zkušeností; (2) za faktory, které jsou konstitutivní pro umělecké dílo, jsou považovány estetické kvality a hodnoty, jejichž existence je výsledkem kreativních schopností a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky typickými pro konkrétní formu umění.

IV. Exkurz: Deskriptivní definice Stephena C. Peppera

I.

Stephen C. Pepper reaguje v polovině čtyřicátých let na implicitní i explicitní přesvědčení některých filozofů, vinou něhož dochází k oddělení pravdivostní hodnoty od jakýchkoli definic.⁷⁶ Podle této tacitní nebo v některých případech i otevřené doktríny jsou definice „z definice“ nominální. To znamená, že je zavedeno ostré rozlišení mezi propozicemi či tvrzeními jako akty, které mají pravdivostní hodnotu (referenci), a definicemi jako akty, které přisuzují symbolům určitý význam, které však pravdivostní referenci – odpovědnost vůči výchozím faktům – postrádají.

Tato doktrína podle Peppera zkresluje fakty tím, že určité výrazy pokládá pouze za věc definice. Obratem se potom stává zbraní k potlačení kritiky některých zásadních, nominálně definovaných předpokladů, a dokonce zabraňuje své faktické revizi prostřednictvím předkládání evidence zpochybňující ony nominálně definované předpoklady. „Tato doktrína,“ tvrdí Pepper, „tak v důsledku nepřispívá k jasnosti empirického zkoumání, nýbrž ke zmatku a dogmatismu.“⁷⁷

Nominální definice nejsou vzhledem k faktům odpovědné, neboť fakty buď pouze předpokládají (pokud zde existuje explicitní faktická reference), nebo je ignorují (pokud zde explicitní faktická reference není). V každém případě dochází v jejich případě k vyhýbání se zpětné odpovědnosti vůči zkoumanému poli faktů.⁷⁸ Tyto fakty jsou z hlediska této procedury buď nadále ignorovány, nebo jsou pokládány za samozřejmé.

Pepper rozlišuje dva vzájemně provázané druhy nominální definice. Tyto dva druhy Pepper označuje jako definici rovnicovou (*equational definition*) a definici ostenzivní (*ostensive definition*). Obě definice mají dyadickou formu a obě jsou také podle Peppera často zaměňovány či pokládány za totožné. V případě rovnicové definice neexistuje žádná

⁷⁶ Pepper, Stephen C. (1946) The Descriptive Definition. *The Journal of Philosophy*, 43 (2), s. 29–36. Pepper využívá svůj model „deskriptivní definice“ již dříve (a jiným způsobem, než jakým jej využíváme zde) ve svých harvardských přednáškách týkajících se zkoumání základů umělecké kritiky. Srov. Pepper, Stephen C. (1945). *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, kap. 1, s. 17–35.

⁷⁷ Ibid., s. 29.

⁷⁸ Ibid.

reference k jakýmkoli faktům. Základním aktem je zde vytvoření rovnosti mezi definovaným symbolem (S) a určitým strukturovaným komplexem symbolů čili definicí (D).⁷⁹ Jednotlivé symboly obsažené v definici jsou pojímány tak, jako by měly svůj význam samy ze sebe (*in their own right*), nebo jsou dále definovány buď stejným (rovnicovým) způsobem, nebo jsou v posledku definovány pomocí druhého typu nominální definice, tj. pomocí definice ostenzivní. Určujícím aktem je v případě ostenzivního typu nominální definice akt indikace či ostenze, jehož prostřednictvím se symbolem (S) poukazuje k určitému objektu (O).

Na rovině každodenní, žité reality funguje ostenzivní metoda velmi dobře, co však zůstává nekritickému „oku“ skryto, je, že ony zdánlivě samozřejmé a evidentní objekty naší pozornosti (k nimž poukazujeme) jsou ve velké míře konstituované prostřednictvím konvencí sdílených danou societou (mj. jazykem), a zdaleka tedy nejsou tak evidentní a samozřejmé. Pokud zůstává tato skutečnost zamlčena, může figurovat v podobě jednoduše daného, pozorovaného faktu jako samozřejmý a rigidní předpoklad vytváření nanejvýš konzistentních definic rovnicového typu, které pak stavějí svou validitu na vztahu mezi definovaným symbolem na levé straně definiční rovnice a logickým uspořádáním jednotlivých složek uvnitř samotné definice na straně pravé. Výsledná deskripce zkoumaného pole faktů, skládající se z těchto dvou vzájemně se podporujících typů nominální definice, má pak vůči tomuto poli preskriptivní či normativní charakter a v tomto smyslu není podle Peppera vůči faktům odpovědná.⁸⁰

Pokud bychom si vzali za příklad Dziemidokovu redukovanou podobu estetické koncepce, onen „sensualisticko-hedonistický model“ estetické zkušenosti, potom by uplatnění tohoto typu definice spočívalo ve vytvoření rovnosti mezi symbolem „umělecké dílo“ a definicí „objekt vyvolávající libé emocionální zkušenosti a uspokojení založené na kontemlování krásných výjevů“. Tento model se pak ukazuje jako fatálně preskriptivní, neboť vychází z příliš omezeného pole ostenzivně definovaných objektů. Za prvé, výchozí ignorování

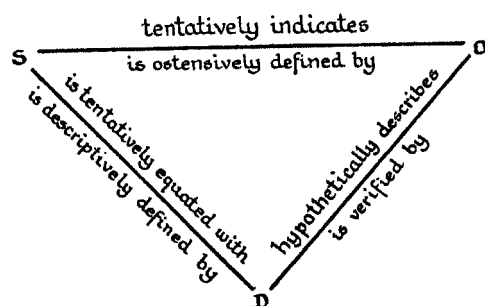
⁷⁹ Například Δ (nebo trojúhelník) je rovinný geometrický útvar se třemi vrcholy a třemi stranami. Symbol Δ nebo „trojúhelník“ je zde postaven na roveň s komplexním symbolem následujícím po slově „je“. Toto slovo „je“ zde zastupuje rovnicovou referenci. Srov. *ibid.*, s. 30.

⁸⁰ Podle Peppera bývá často za základ definice vydávána určitá forma samozřejmosti (*self-evidence*), která je buď přisuzována určitému rozsahu pozorovaných faktů, nebo metodám vyvozování. Určité fakty – empirická pozorování nebo/a deduktivní vyvození – tak mohou být vydávány za samo-evidentní a v tomto smyslu by se rigidním způsobem podílely na základním vztahu rovnosti mezi symbolem jako označujícím a definicí jako označovaným polem faktů. Pravdivostní reference směřující zpět k oněm výchozím, na definici čekajícím faktům ztrácí dále na významu. Pro přesvědčivost definice je určující dosažená konzistence vytvořená na základě dyadického vztahu mezi symbolem a definicí, k níž odkazuje.

mimoumělecké extenze estetická se stává v tomto případě nutným předpokladem udržení tohoto modelu, neboť dodatečné zahrnutí mimouměleckých estetických objektů znehodnocuje samu distinkci, kterou má tento model definovat. Za druhé, potlačením ostatních dimenzí zkušenosti s uměleckými díly, které spočívají např. v její kognitivní nebo sociální funkci, tento model zásadním způsobem zužuje pole své platnosti. Má-li opět obhájit svou validitu jako pojem pokrývající umění vcelku, musí nepohodlné empirické fakty, mezi něž by mohla patřit např. díla nové avantgardy, buď ignorovat, nebo normativně prohlašovat za objekty neumělecké. Nicméně v situaci, kdy byla tvorba těchto nepohodlných uměleckých směrů veřejností (či danou společností) široce přijata, stává se tato teorie vůči projevům kultury, k níž sama náleží, tacitně vylučující v Crowtherově smyslu, neboť vydává za „fakt“ důsledek vlastního excessu v poskytování potřebné evidence.

II.

Pepperovo pojetí deskriptivní definice nezahrnuje dyadickou relaci nominálních definic, nýbrž relaci triadickou. Tato komplexní relace může být symbolizována takto:



Určitý symbol (S) je pojímán tak, že tentativně označuje (*indicates*) a zároveň je ostenzivně definován určitým polem omezeného rozsahu (O), přičemž v ten samý moment je tentativně vytvořen vztah rovnosti mezi symbolem (S) a určitou definicí či modelem uspořádání jednotlivých výchozích elementů zkoumaného pole (D). Tato definice je potom prezentována jako pravdivá hypotéza o vlastnostech, termínech, relacích, souhrnně relační strukturu označovaného pole. Třetí typ relace, jenž chybí u předchozích dvou druhů definice, hraje v rámci tohoto komplexního vztahového modelu zásadní roli. Pakliže se totiž ukáže, že hypotetická deskripce popisuje zkoumané pole nedostatečně, jinými slovy, že opomíjí či přímo vylučuje příliš mnoho faktů nebo/a postrádá potřebnou jemnost vzájemných rozlišení

uvnitř zkoumaného pole, otevírá se prostor pro alternativní definice a modely, které mohou zkoumané pole i příslušný symbol redefinovat.

Pokud by byla vznesena námitka, podle níž se v zásadě nejedná než o precizněji formulovanou kombinaci předchozích dvou definic, vytvořenou pouhým propojením dříve pouze explicitně nepropojených pólů (D) a (O), je možné poukázat na následující dva rysy. Zatímco u kombinace obou druhů nominální definice zůstává vždy určitý vztah neúplného trojúhelníku nadřazen, a tudíž mimo dosah verifikace – ve formě samo-evidence určitých pozorovaných faktů nebo/a ve formě samo-evidence určitých principů vyvození – vylučuje deskriptivní definice jakýkoli nezpochybnitelný odkaz mimo sebe samu. Je tak se všemi svými předpoklady neustále otevřená své falzifikaci.

V jakém smyslu potom může být deskriptivní definice vůči faktům odpovědná? Tento typ definice je podle Peppera považován za neadekvátní v případě, kdy se deskripce faktů ukazuje jako chybná a vágní. Tehdy je symbol „redefinován,“ jak doslova píše Pepper, „pravdivější a přesnější deskripce faktů“.⁸¹ U deskriptivní definice tedy není možné vytvořit vztah rovnosti mezi symbolem (S) a definicí (D), pokud definice nedostatečným způsobem uspořádává popisované pole. „Deskripce s různou mírou aproximace vzhledem k faktům lze připustit a symbol kvalifikovaně odkazuje ke každé z nich,“ píše Pepper, „avšak rigidní rovnost mezi S a D je nepřipustná vyjma jistoty (pravděpodobně nikdy nedosažitelné), že D je pravdivá vzhledem k popisovaným faktům.“⁸²

V tomto bodě vyvstává zásadní otázka: jakým způsobem tuto aproximativně formulovanou pravdivost v naznačené pluralitě možných deskripcí ověříme? Jsou-li již samotné objekty, s nimiž máme co dělat a které vykazují pravděpodobně nějaké vnitřní inkonzistence volající po definičně-deskriptivním uspořádání, mj. konvencionálně před-ustavenými či „středně velikými“ (*middle-sized*) fakty,⁸³ potom nemáme žádný nevinný, vnější či neutrální přístup ke skutečnosti „takové, jaká je“. Jak tedy změříme onu míru aproximace? Nezůstáváme nyní naopak uzavřeni v bludném kruhu (resp. trojúhelníku), v kterém přijímáme jako pravdivé ty „deskriptivní definice“, které se nám *ad hoc* jeví jako nejvíce adekvátní vůči našemu před-

⁸¹ Ibid., s. 31.

⁸² Ibid., s. 32.

⁸³ Srov. Pepper, Stephen C. (1932). *Middle-Sized Facts*, *University of California Publications in Philosophy* 14, s. 3–28; nebo Pepper, Stephen C. (1942). *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, kap. III, § 1, s. 39–44.

teoretickému porozumění, které naivně pokládáme za realitu „takovou, jaká je“? Nezůstávají nám nakonec samotné fakty, k nimž se chceme přiblížit, pro naši uzavřenost uvnitř této symbolické procedury nepřístupné? Vzniká zde podezření, zda deskriptivní definice svou odpovědnost k faktům nebo „pravdivostní referenci“ pouze nepředstírá.

Jak tedy nyní rozhodneme, která „definice definice“ je více pravdivá, jestliže máme na jedné straně dogmatické odkazování na určitou oblast nedotknutelných faktů či principů a na straně druhé relativistické zacyklení v procesu neustálého redefinování symbolů bez možnosti finálně ověřit jejich pravdivost skrze jejich adekvaci vůči vně se nacházející realitě? Opět bychom potřebovali pohled zvnějšku, který ovšem předpokládá překročení mezí našich kognitivních schopností. Pokud nikdo z účastníků sporu takovou neomezenost nedisponuje, stojí tu proti sobě, řečeno právnickým žargonem, „tvrzení proti tvrzení“ a jedinou smysluplnou reakcí se zdá být radikální skepse.

Než budeme moci pokročit v expozici Pepperova modelu deskriptivní definice dále, je třeba vzhledem k uvedeným pochybnostem uvést několik rozšiřujících poznámek. Ve svých *Světových hypotézách* (s příznačným podtitulem *Zkoumání evidence*), dnes již klasickém díle z hlediska uvažování o možnostech a formách metafyzického myšlení, předkládá Pepper své pojetí „poznávací situace“ (*knowledge situation*), které je pro model deskriptivní definice východiskem a zároveň širší explanační bází. Pokusíme se naznačit některé pro nás podstatné rysy tohoto pojetí.⁸⁴

III.

Kognitivní skepse, k níž by mohlo dogmaticko-relativistické dilema vést, je pro Peppera od počátku nepřijatelná. Tvrdí totiž, obdobně jako obě krajní pozice, jež k ní údajně vedou, více, než může potvrdit. Skeptické stanovisko není zdaleka samo-evidentní a rovněž vyžaduje další potvrzení. V této souvislosti mohou nastat dvě situace: (a) buď skeptik další potvrzení předloží, čímž vyvrací své předchozí skeptické stanovisko, nebo (b) jej předložit odmítá a v takovém případě se dostává do rozporuplné situace, v níž se podle Peppera nachází každý dogmatismus. Z dogmatické pozice jsou totiž určitému poli faktů přisouzeny (v případě

⁸⁴ Pepper, Stephen C. (1942). *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Srov. především kapitolu III., „Evidence and Corroboration“, s. 39–70.

radikálního skepticismu jsou mu odepřeny) určité pořádací principy, které se pak dále rozšiřují na další nové a nové skupiny faktů. Důležitá je však skutečnost, že ačkoli jsou tyto principy (popř. jejich absence) zodpovědné za přisouzení nebo odepření kognitivní hodnoty v rámci daného pole faktů, jsou zároveň z aplikace jakýchkoli kognitivních kritérií *na ně samé* vyřazeny.

Je to právě hypotetická povaha každého zkoumání, co Pepperovo pojetí deskriptivní definice odlišuje od nominálních definic. Tento charakter je ovšem sám postaven na určitém předpokladu, a to předpokladu schopnosti neutralizovat vlastní teoretické předpoklady a zvážit z takto vytvořené distance kognitivní hodnotu nejen vlastních, nýbrž i alternativních modelů uspořádání příslušného pole faktů.⁸⁵ Nikoli náhodou Pepper připodobňuje tento akt distanciacie působení tzv. distance estetické, jako schopnosti neutralizovat či do značné míry pozastavit naše přirozené a z velké části prakticky orientované před-pokládání souvislostí v rámci žité reality a vytvořit prostor pro ustavení souvislostí nových.⁸⁶ Z tohoto hlediska není mezi „naivním“ realismem každodenního života a „vysokým“ metafyzickým realismem vědy či filozofie zásadní rozdíl. Vytvořením této produktivní odchylky (naznačené tentativním či hypotetickým charakterem všech tří symbolických operací) od stávajících, platných modelů uspořádání daného pole faktů se tak rozevírá i sebepotvrzující uzavřenost jednorozměrně chápaného Pepperova schématu.

Nekončí ale vše nakonec nanejvýš u nekonečného imaginativního množení modelů a hypotéz bez možnosti rozhodnutí, která z nich je, jak říká Pepper, „aproximativně nejpravdivější“? Pokud jsou naše kognitivní schopnosti omezené, a naše výchozí fakty jsou vždy již nějakým způsobem strukturované či prefigurované – Pepper je proto nazývá, jak jsme již naznačili, „středně velkými fakty“ (*middle-sized facts*), jakým způsobem zvolíme mezi vytvořenými modely ten „nejpravdivější“ a nikoli např. ten, který nejvíce vyhovuje arbitrárně diktovanému

⁸⁵ Tento předpoklad samozřejmě rovněž není samo-evidentní, je otevřený falzifikaci a sám nepochybně vyžaduje další potvrzení. Relativní a dočasné „odcizení se“ naší výchozí pozici je z tohoto pohledu způsobeno již samotným otřesem našeho přesvědčení o pravé a skutečné povaze daného pole. Tento otřes je však pouze negativním aspektem vynoření se problému, jenž si žádá řešení, např. vpádu čehosi, co již nelze (jako tvorbu nové avantgardy) ignorovat coby pouhou kuriozitu nebo anomálii. Pozitivním aspektem je pak vynoření se dříve nereflaktovaných možností, jejichž zvážení nás logicky nutí k dočasnému opouštění dříve nezpochybňovaných pozic. Tento předpoklad tedy nutně neimplikuje jakoukoli schopnost dívat se na svět „odnikud“, poukazuje pouze na schopnost hypoteticky rozvíjet či syntetizovat heterogenní pole faktů (např. na základě fragmentů či sekvencí předchozích syntéz obsažených v tomto poli).

⁸⁶ Pepper, Stephen C. (1973-74). Metaphor in Philosophy. In *Dictionary of History of Ideas*, Vol. 3, Philip P. Wiener (Ed.), New York: Charles Scribner's Sons; reprint. Pepper, Stephen C. (1982). Metaphor in Philosophy. *The Journal of Mind and Behavior*, 3 (3-4); dostupné též na http://people.sunyit.edu/~harrell/Pepper/pep_metaphor.htm.

dobovému „teoretickému vkusu“? Klíčový problém tedy stále spočívá v absenci nezávislých kritérií pro posouzení této pravdivosti či v tomto případě spíše správnosti vytvořených hypotéz.

Pro Peppera existuje jediný spolehlivý a nedogmatický základ teoretického i předteoretického přesvědčení o povaze určité oblasti evidence (či faktů) a tím je (na rozdíl od víry v neomezenou platnost určitých principů nebo v samozřejmost daného) potvrzení této evidence další evidencí (*coroboration of evidence*). Kde se však bere potřeba vše neustále a donekonečna potvrzovat, nejsou snad závěry a výsledky vědy a filozofie za úctyhodnou dobu jejich existence dostatečně přesvědčivé a potvrzené? V tomto ohledu Pepper poukazuje na skutečnost, která nám z perspektivy konce dvacátého století – nikoli z perspektivy Pepperovy – může připadat samozřejmá, a to na diskontinuitní povahu vývoje (přinejmenším evropského) myšlení. Podle Peppera můžeme v tomto historickém dědictví rozlišit několik způsobů uspořádávání evidence, z nichž každý si osobuje nárok vysvětlit svět vcelku a není převoditelný beze zbytku na zbývající způsoby. Pokud vezmeme tento fakt vážně, musíme se podle Peppera smířit (alespoň prozatím) s nevyhnutelnou otevřeností a relativitou našeho poznání. Pokud je pak radikálně skeptická reakce na toto prozření vnitřně defektní, nezbývá než se zaměřit na ty způsoby poskytování evidence, které nám navzdory zhroucení představy o konečném, totálním, byť ještě úplně nehotovém „poznání všeho“ zbyly.

Pepper rozlišuje uvnitř poznávací situace dvě základní úrovně evidence – kritickou evidenci, tzn. potvrzování ve smyslu specializovaného, propracovaného poznání, a evidenci nekritickou ve smyslu našeho předteoretického, nespécializovaného a zdánlivě samozřejmého pojmání žité reality. První z Pepperových kroků při analýze poznávací situace je zaměřen na rehabilitaci tohoto druhého typu poznání. V protikladu k převážné části filozofické tradice, která tento „common-sensuální“ typ faktů nepokládá vůbec za druh *poznání*, nýbrž za *cosi*, co má teprve být skutečným poznáním nahrazeno, Pepper tvrdí, že ať se nám to líbí či nikoli, jedná se o to jediné, co nám až dosud po selhání všech grandiózních kognitivních projektů zůstalo. „Žádné poznání nemůže klesnout níže než na úroveň,“ píše Pepper, „na které je *common sense*, neboť právě ve chvíli, kdy se vzdáme pokusů cokoli poznávat, známe věci tímto způsobem.“⁸⁷ Tato oblast je podle své povahy vymezena značně široce. Pepper ji nazývá s odvoláním se na část filozofické tradice *common sense*, ale jakýkoli termín ji těžko

⁸⁷ Pepper, Stephen C. (1942). *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, s. 43.

vystihne vcelku a uspokojivě, neboť „uspokojivě“ zde znamená vždy *kriticky*, ale uchopováno je cosi, co je svou povahou předkritické či předanalytické.⁸⁸ Oblast nekritické evidence tedy nezahrnuje pouze „soubor obecně sdílených přesvědčení“, jak bývá často chápán termín *common sense*, nýbrž fakty nejširšího druhu od věcí, které běžně vidáme, cítíme nebo slyšíme po věci, které považujeme za samozřejmé, aniž bychom se s nimi kdy setkali.

Pepper je ale dalek postulování jakékoli čisté, přirozené nebo prapůvodní oblasti poznání, do níž bychom se měli po vystřízlivění z metafyzické iluze o odhalitelnosti konečných základů reality, nebo alespoň konečných základů poznání samého, vrátit. Tato oblast evidence se totiž vyznačuje třemi základními rysy. Za prvé, nikdy nemůžeme tuto oblast z pozice kritického poznání ovládnout, neboť zaměřením kritické pozornosti ji proměňujeme v oblast evidence kritické (*it is not definitely cognized and generally not definitely cognizable*). Tento typ poznání vždy ochotně uvolní místo svému váženějšímu protějšku a stáhne se za jeho hranice. V této eluzivnosti pak spočívá i druhý jeho rys. Tato oblast je zvláštním způsobem odolná, a skýtá proto výše uvedené bezpečí, ztratíme-li dočasně oporu v našich pečlivě budovaných teoriích (*is secure in that it is never lacking*). Pepper připodobňuje tento druh poznání k hladině, na niž vždy vyplaveme, vracejíce se z našich hlubokých kognitivních ponorů do „pravé“ povahy věcí. Nestabilní „tělo“ této oblasti navíc ochotně přijímá či absorbuje fragmenty a zlidovělé verze prosadivších se koncepcí a teorií, které se tak na rovině každodenního života nepředvídatelným způsobem prolínají ve zvláštní směs, a není tedy nijak překvapivé, setkáme-li se zde s tvrzením, které sice odkazuje na výsledky vědeckých výzkumů posledních let, nicméně zcela bez zábran obsahuje nesourodé zlomky či usazeniny teorií dávno překonaných, či dokonce – z hlediska obecného povědomí – zcela zapomenutých.

Tato odolnost a bezpečí založené na nestabilní a přizpůsobivé povaze nekritické evidence svým způsobem odkazují k jejímu třetímu a pro nás nejdůležitějšímu rysu. Ačkoli hraje tento typ evidence mnohem významnější roli, než jsme obvykle ochotni připustit, je nutno přiznat, že jeho podřízenost vůči kritickému poznání je v jistém smyslu a do jisté míry pochopitelná. Třetím rysem této oblasti poznání je totiž skutečnost, že je „kognitivně iritabilní“ (*is cognitively irritable*). Jinými slovy, tento typ evidence je ve svém základu rozporuplný – proměnlivý i rigidní, omezený i vágně mnohoznačný. Obvykle jej akceptujeme a v naprosté

⁸⁸ Ibid., s. 39.

většinu našich každodenních rozhodnutí se jím řídíme. Pokud bychom však na tuto oblast evidence upřeli kritickou pozornost, bude se nám jevit v lepším případě spíše jako fantastický sen (pro seriózního vědce pak jako sen zlý). Pepper právě z těchto důvodů označuje toto poznání za „naprosto nezodpovědné“ (*utterly irresponsible*). Občas ob stojí ve zkoušce kritického poznání takřka bez zaváhání a jindy se složí při prvním pokusu o ověření.⁸⁹

Tento charakter, který pociťujeme jako vadu či nedostatek na této úrovni evidence, však není nedostatkem z hlediska celé poznávací situace. Naopak. Je to právě tento rys, který určuje dynamiku poznávací situace. Uvnitř nekritického typu evidence je to právě tento imanentní rys, který je zodpovědný za to, že poznání nejen nezůstává vězet uvnitř rozporuplného světa common-sensu, ono tím totiž nezůstává vězet uzamčeno v sobě samém, nýbrž překračuje sebe samo podle směru dalšího potvrzování do oblasti evidence kritické. Zachycení či střetnutí se s rozporuplností na úrovni nekritické evidence tak nemusí být nahlíženo jako absence poznání, nýbrž primární impetus každého poznání. Je to tato kognitivní iritabilita, která je prvotním rozlišením, která určuje výchozí rozměr možných řešení. Ačkoli zdánlivě ještě „nic nevíme“, přesto rozlišujeme či spíše tušíme jakési gravitační centrum daného problému. Tento impuls je samozřejmě veden úsilím o odstranění přítomného rozporu či zacelení objevivší se mezery a k tomu slouží následné aktivity zužující problematické pole, aplikace metod osvojených při řešení analogických situací, popř. při jejich adaptaci či vytváření postupů zcela nových.

Precizace a následné symbolické formulování těchto postupů pak samozřejmě pomáhá k rozšíření jejich efektivity, nicméně snadno lze zapomenout, že se již dávno nenacházíme v oblasti, z níž jsme vyšli, ale že se jakoby zničehonic ocitáme v oblasti evidence kritické, která nyní zcela vyplňuje celý prostor poznání. Common-sensuální, nekritická evidence jako by byla minulostí, jsouce nahrazena poznáním spolehlivým a stabilním. Jako by se jednalo o zcela plynulý přechod z jedné oblasti poznání do druhé. Tato nová oblast se však vyznačuje rysy naprosto protikladnými vůči rysům definujícím oblast výchozí – v případě kritického poznání usilujeme o uchopitelnost, stabilitu a bezrozpornost.

Nejsme v tuto chvíli na logickém konci celého procesu poznání? Proč bychom nemohli nadále stavět na takto vytvořené, spolehlivé, stabilní a bezrozporné půdě kritické evidence? Přestože

⁸⁹ Ibid., s. 44.

je tento neustále se vracející sen mnoha filozofů pochopitelný, nelze jej podle Peppera realizovat, a pokud zůstanou naše kognitivní schopnosti omezené, měli bychom pozměnit naši představu o povaze a pokroku poznání tak, aby zahrnovala oblast, již se mnozí tak snadno a rádi zbavují – oblast nekritické, předteoretické evidence. Stability a bezrozpornosti výsledků kritické evidence je dosaženo za velikou cenu. Aby mohlo být dosaženo opakovatelnosti a ověřitelnosti závěrů kritického poznání, dochází k již zmíněnému zužování variačního prostoru. Využívány jsou obecně sdílené formy vyvozování, artikulace či symbolizace a svět, v němž se naše kritické poznání nachází, tak visí izolovaně zachycen v prostoru příliš úzkém a křehkém na to, aby se do něho vešel byt' jen zlomek robustní a mnohoznačné žité reality. Zodpovědné kognitivní úsilí po jistotě, spolehlivosti a bezrozpornosti tak může nakonec shledat „samo sebe velmi nejistým v důsledku důkladnosti svých ctností“, píše doslova Pepper.⁹⁰

Vezmeme-li v potaz tendenci k posilování stability a vnitřní konzistence kritického poznání jako hybný moment, který je v poznání vůbec přítomen již v jeho před-kritických počátcích, společně s tvárností a ochotou nekritické evidence vyklízet pole pro kritické poznání nebo absorbovat jeho výsledky (i když nekritickým způsobem – všichni např. vědí, že teorie relativity na rozdíl od newtonovské fyziky umožňuje pochopit některé přírodní zákonitosti při rychlostech srovnatelných s rychlostí světla, jen nemnozí však dokážou celou věc i vysvětlit), stává se zřejmé, jak snadno může dojít k povýšení vztahu mezi symbolem a definicí na vyjádření skutečné povahy zkoumaného výseku reality. Vytěsněním nekritické strany poznání se tak kritická evidence uzavírá při své často dobře míněné snaze o vlastní konzistenci v sobě samé a v rámci neustálého potvrzování si své vlastní identity může vylučovat vše, co je s ní neidentické, vše, co se iritujícím způsobem čas od času připomíná zvnějšku této oblasti povýšené na poznání jediné.

IV.

Kde se ale bere vůle hájit celistvost poznávací situace, stojíme-li (v tuto chvíli) celou svou vahou evidentně na půdě evidence kritické? V Pepperově podání se jedná o jakýsi sebezáchovný impulz poznání samého, které si navzdory rapidnímu prosazování se výsledků

⁹⁰ Pepper, Stephen C. (1942). *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, s. 45.

moderní vědy stále více uvědomuje, jak se vinou svých „ctností“ uzamyká v neméně nejisté situaci, než z jaké se chtělo jednou provždy dostat. Mimo Pepperův záběr však zůstává skutečnost, že vyšší „ontologická jistota“ jako jeden z hlavních příslibů pokroku kritického poznání se stále více proměňuje ve vyšší ontologickou závislost na nejrůznějších výstupech tohoto typu poznání, stejně jako na příslušném typu institucí s tímto poznáním spojených. To by samo o sobě nemuselo mít až tak negativní důsledky – prostředky, díky nimž se lidské bytosti adaptují na své prostředí, se proměňují souběžně s tímto prostředím a samotný aspekt změny nemusí být v tomto ohledu ze své povahy alarmující. Přesto nominálně definovaná skutečnost není „defektní“ pouze teoreticky a její vliv se neomezuje pouze na zakrývání „dogmatismu a zmatku“ na straně svých popisů. Preskriptivní tendence posilované touto snahou o zakrytí mohou nést mnohem závažnější důsledky.

Dovolíme si v této souvislosti malou odbočku. Michel Serres v jednom ze svých textů popisuje událost, již byl sám svědkem a která velmi dobře poodhaluje odvrácenou stranu právě popisovaných preskriptivních tendencí vysokého a zodpovědného poznání.⁹¹ Popisovaná situace má dva hlavní aktéry, z nichž jedním je kapitán rybářské lodi a druhým inspektor zajišťující pravidelnou kontrolu stavu námořních map a navigačních přístrojů. Celá událost má mírně komický a příznačný charakter, neboť k důkladně uloženým a uzamčeným mapám a přístrojům je nejdříve poněkud obtížné se dostat, a tyto pak splňují předpokládaná kritéria více než uspokojivým způsobem – mapy i přístroje jsou zjevně netknuté, protože nepoužívané. Prvotní rozhořčení kontrolního orgánu nad zjevným ignorováním těchto prostředků jasná a zřetelná orientace vystřídá o něco lidštitější projev zvědavosti, jak to vlastně dotyčný kapitán dělá, chce-li se v období lovu tresek dostat k Murmanskmu nebo k Nové zemi. Po určitém váhání a příslibu, že přečin nebude trestán, začne kapitán svou metodu vysvětlovat asi takto:

„Musíte si představit krajinu bez ukazatelů cest. Který venkovan by ale zabloudil, když jde na návštěvu do sousedního statku? Na konci zelených křovisek zahne doleva, pokračuje až přímo k ořechu, pak sejde kolem kamenné zídky a to už je vidět dole v úvalu červenou střechu sousedova stavení, trochu skrytou za cedry. Tyhle otázky se prostě nekladou. Odpovědi se člověk učí současně s chůzí, řečí anebo viděním.

A takhle se pluje do Saint-Pierre: napřed k zapadajícímu slunci, až tam, kde se vlní zelené řasy, pak se dáte doleva, ale jen trochu, dokud všechno velice nezmodrá, nemůžete se mýlit ani zabloudit, vždyť jsou to oblíbené končiny sviňuch, je to přece tam, kde stálý proud

⁹¹ Serres, Michel (1991). Skutečnosti. *Scientia & Philosophia*, 2, s. 89–95. Tento text byl nejprve otištěn jako jedna z vyžádaných přednášek časopisu *Le Mond*, poté byl otištěn jako součást Serresovy knihy *Les Cinq sens. Philosophie des corps mêlés* (France-Loisirs 1986).

teče na sever, tam, kde převládající vítr vane mírně v krátkých nárazech, tam jsou vždy krátké vlny a velké šedé plochy, pak přijde místo, kde protnete cesty velkých lodí – jak je uvidíte, je tady první velký tah ryb, po větru.“⁹²

Kapitán údajně dlouze do noci nad mnoha lahvemi rumu vyprávěl, jak si postupně osvojoval vědění svých „učitelů“, jak postupně zaznamenával pravidelnosti a pro nezasvěceného těžko postřehnutelné rozdíly, jež mu nikdo příliš nevysvětloval – málomluvní velitelé ostatně často jen mávli rukou, když bylo třeba změnit směr a chod lodi. Zdánlivě jednotvárná mořská hladina se v jeho vyprávění stávala plastickou krajinou plnou jednotlivých údolí, rozrůzněnou rozmanitými obdobami lánů, mokřin, vinogradů. Kapitánův popis zachycoval do nejmenších detailů, jakoby podle nějaké velké všezahrnující encyklopedie, cosi, co zmizelo ze světa převrstveného či spíše prosetého skrze výsledky dostatečně ověřených měření. „Toho dne jsem viděl umírat vědění. Slyšel jsem umírat empirismus. Nyní naslouchám jeho hlasu, vystupujícímu z vod,“ uzavírá popis celé události Serres.⁹³

V souvislosti s tímto příběhem získává hlubší smysl i Pepperův apel týkající se odpovědnosti empirického poznání vůči faktům, odpovědnosti, která se tak snadno vytrácí v soběstačné síti co nejpřesnějších měření a konzistentních formulací. Co bychom si měli představit pod touto odpovědností? „Toho dne,“ píše Serres, „jsem pochopil nejstarší dialog moderní filozofie, dialog rozumu a smyslů.“⁹⁴ Popisovaný dialog rybáře a kontrolora je však z tohoto hlediska výjimečný, protože neobvyklý. Je spíše prolomením situace, kdy rozum, jak dále píše Serres, domlouvá nejstaršímu vědění, dohlíží na něj, kontroluje jej a v posledku jej ničí. Rozum již v takovém případě dialog nevede, a nebývá tedy vůči onomu druhému typu poznání, které je původní oblastí jakýchkoli faktů – dokonce i z etymologického hlediska, odpovědný. „Rozumem viděná mořská hladina je zcela jednotvárná, nikoli však vnímání onoho rybáře. Smysly se mýlí jen zřídka, jsou-li cvičeny, rozum se mýlí často, není-li trénován. Na obou stranách platí podobné zásady a na obou stranách jsou podobně jalové,“ odkazuje na celistvost poznávací situace svým způsobem Serres.

Věda dokáže mnohé, říká Serres, a mezi její nejúžasnější schopnosti patří moc učinit neviditelné viditelným. Pomocí prostředků kritického poznání lze prohlédnout až do míst, do kterých se pouhé smysly nikdy nedostanou. Tyto prostředky umožňují předvídat, kontrolovat

⁹² Ibid., s. 89–90.

⁹³ Ibid., s. 90.

⁹⁴ Ibid.

a využívat procesy, o kterých nekritické poznání nemá a ani nechce mít ponětí. Jako by však úžas vyvolaný výkony kritického poznání a přesvědčivostí jeho výsledků sám nestačil k jejich potvrzení, prosazuje rozum svou přirozeně nabytou moc normativně excesivním způsobem, jímž naopak dělá *viditelné neviditelným*. V tomto směru se kritické poznání snadno může propadnout do určité formy monologu, uzavřít se tak před skutečností, o které si však osobuje právo vynášet soudy, na nichž často osud této „skutečnosti“ závisí. Onen povrch oceánů, tzn. „mihotavý, pevný povrch, proměnlivý jako horské pastviny na jaře“, o němž mluví Serres, tak může zmizet nejen s pamětí těch, pro něž byl jejich životním prostředím. Pokud dojde ke ztrátě schopnosti rozlišování, těžko bude zaznamenáno i samo zmizení „rozlišitelného“.

Jak jsme se pokusili v této odbočce ukázat, může být podíl normativně preskriptivní teoretické praxe na takovém „mizení“ zásadní. Je třeba alespoň upozorňovat na fakt, že zdánlivě nevyhnutelný vývoj procesu poznání může mít i zcela nežádoucí, svému vlastnímu cíli takřka protikladné důsledky. Na fakt, že samo vysoké poznání je skrze moc, kterou vládne, v mnoha případech hlavním viníkem „opomíjení kvalit“, vinou něhož „viditelné odchází, vytrácí se do neviditelného“.⁹⁵ Stále však existují dvě cesty. Buď budeme, jak píše Serres, dále kreslit pouze bílé mapy poseté čísly, mapy, které vymazaly diferencovanou percepci rybáře, nebo budeme připraveni kreslit v dialogu s „bezprostředním poznáním“ míst mapy, které budou zachycovat obrázek „stínovaný a pruhovaný, tygrovaný, barevně protkávaný, zebrovaný, damaškový, rozmanitý, tak rozrůzněný, že umožní vidět i okolí viděného“.⁹⁶ Uznáním principiálně nehotové, procesuální povahy našeho poznání a uznáním metody hypotézy jako jediné (alespoň prozatím) dostupné *nedogmatické* kognitivní procedury, píše Pepper, se ani o písmenko nezmenší potenciál obsažený v propozicích kritického poznání.⁹⁷ Toto uznání však vyžaduje „otevřené přijetí takové situace, v níž původ hypotéz leží v oblasti nekritických, a tedy změnitelných faktů“.⁹⁸

⁹⁵ Ibid., s. 91.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Srov. Pepper, Stephen (1935). The Root Metaphor Theory of Metaphysics. *The Journal of Philosophy*, 32 (14), s. 365–374, s. 367; česky: Pepper, Stephen C. (2006). Teorie metafyziky založená na zdrojové metafoře. *Estetika* 42 (3–4), s. 35–45, s. 37.

⁹⁸ Ibid. Fakty, které označují neměnné entity, jsou podle Peppera za současného stavu vědění pouze ideálním cílem. Pepper se nesnaží podkopat jistotu či určitost našich vjemů, pocitů či bezprostřednosti vůbec, pouze připomíná, že předpokládat v těchto věcech ideální stabilitu a jistotu, o jakou usiluje kritické poznání, je dogmatické a mnohokrát v dějinách myšlení prokázané jako chybné. Nejedná se o změnitelnost faktů podle teorií, ale naopak, o připravenost změnit či korigovat teorie podle proměny faktů.

V.

Snadno a v dobré víře tedy může nastat situace, kdy vzájemně se podporující dvojice nominálních definic projektuje vylučujícím způsobem pouze hypoteticky vytvořené vztahy do oblasti žité reality. Protože je legitimita této projekce zajišťována výhradně konzistencí dyadického vztahu mezi symbolem a definicí, předepisuje tak teorie skutečnosti, jaká má být, nikoli jaká by být mohla. Vzhledem k tomu, že zde neexistuje další odvolání (resp. odvolání je vždy již v kompetenci nominálně definované teorie), je to, co této definici nevyhovuje, pokládáno za neskutečné nebo za irelevantní. Žitá realita však nadále zůstává především v oblasti evidence nekritické, a ta její část, která nevyhovuje stále jen *hypotetickým* parametrům kritického poznání, je touto cestou tacitně vyloučena. Pokud redukuje poznávací situaci pouze na oblast poznání jediného a pravého, dochází k vyřazení hybného momentu a korektivu poznání vůbec. Vzhledem k vysokému poznání komplementární oblast nekritické evidence může pro svou povahu působit na dosažené výsledky poznání značně rušivě. Kritické poznání se tím však zbavuje nejen svého zdroje, ale zároveň se skrytým odmítáním možnosti své vlastní falzifikace stává překážkou poznání vůbec, a přispívá tak, jak píše Pepper, nikoli k jasnosti, nýbrž ke zmatku dogmatismu.

Pepperův model deskriptivní definice se snaží reflektovat obě komplementární roviny poznání, kdy jedna bez druhé postupně vede k omezení možností poznání vůbec. Vynoření se problému na rovině, na níž se s příslušnými objekty či fenomény přímo setkáváme, vede k tentativní indikaci a ostenzivní definici jádra problému, jenž je poté deskriptivně definován pokusem o vytvoření konzistentního a maximálně inkluzivního modelu uspořádání, jenž má hypoteticky popisovat výchozí problematické pole a který je zároveň tímto polem zpětně verifikován. Verifikace pak probíhá prostřednictvím poskytování další a další evidence skrze dva opět komplementární způsoby potvrzování, tj. mnohonásobné a strukturální potvrzování (*multiplicative and structural corroboration*).⁹⁹ Tímto způsobem se začíná odlišovat různá „hodnota“ jednotlivých modelů, a to podle toho, kolik elementů daného pole a jakým způsobem (s jakou jemností rozlišení) jej ten či onen model dokáže obsáhnout. Kritéria k posouzení explikační mohutnosti jednotlivých definic jsou tedy generována zevnitř celého procesu a nejsou brána z jakékoli vnější, nedotknutelné či samozřejmé oblasti evidence.

⁹⁹ Srov. Dadejčík, Ondřej & Kaplický, Martin (2006). *Světové hypotézy a problematika estetického objektu u Stephena C. Peppera*. *Estetika*. 42 (3–4), s. 19–34.

Kdybychom se zaměřili pouze na zvyšování konzistence námi vytvořených modelů a nevztahovali je zpětně k našemu předteoretickému porozumění, ztratily by naše hypotézy svůj zdroj a my bychom zůstali viset ve velmi křehkém prostředí našich izolovaných konstrukcí. Právě ve zmíněné zpětné aplikaci našich modelů (teorií) na oblast výchozích faktů spočívá hlavní důraz Pepperovy myšlenky. Pokud naše symbolické uchopení výchozí problematické skutečnosti (např. problému vzniku nových uměleckých forem) – samo o sobě konzistentní – odpovídá oné výchozí situaci pouze za cenu toho, že jsou určité fakty vyloučeny *jako fakty*, potom dochází k normativnímu excesu. Naše výchozí porozumění nám skýtá dostatek evidence o tom, že se v případě nové avantgardy o umělecká díla jedná – tato díla jsou již desetiletí vnímána a oceňována širokým publikem, dochází zde ke sdílení stejného světa ve výše popisovaném smyslu. Pokud nejsme schopni generovat takovou teorii, která by vysvětlila, proč jsou natolik odlišné objekty jako Michelangelův *David* a Warholovy *Brillo Boxes* případem toho typu faktu, jež označujeme jako umělecké dílo, potom je chyba na straně teorie, nikoli na straně výchozí oblasti faktů.

Pepperův trojúhelník deskriptivní definice neuvažuje, jak by se mohlo zdát, nějakou fixovanou, statickou oblast výchozích faktů, s nimiž by měly naše modely korespondovat. Naopak naše výchozí porozumění, jehož kontradikce vyvolaly identifikaci problematické oblasti a její hypotetické řešení, je zpětnou aplikací – podle explanační síly daného modelu – modifikováno a celý proces se v jisté analogii s hermeneutickým kruhem rozebíhá opět ve chvíli, kdy se dostáváme (např. vznikem další nové formy umění) do jiné problematické situace.

Pozitivní působení teorie lze tedy lokalizovat přinejmenším následujícím způsobem: za prvé, v demaskování případů „normativního excesu“ některých teorií, tj. případů, kdy je určitá teorie, oprávněně vycházející z určitého souboru norem souvisejících s již ustaveným kánonem umělecké tvorby, zpětně projektována do této výchozí oblasti faktů s tím, že sama tato konstrukce je vydávána za (skutečnosti odpovídající, samo-zřejmý apod.) fakt, a nikoli za hypotetické uspořádání faktů, které je teprve třeba potvrdit, a to právě schopností daného modelu eliminovat výchozí rozpory a zahrnout co největší pole výchozích faktů; a za druhé, v samotném poskytování nenormativních modelů takových uspořádání, díky nimž se může příslušným oblastem dostat větší autonomie či svobody. Dziemidokova parcelizace světa umění na oblast, v níž bude se svými koncepcemi přežívat umění tradiční, a oblast, v níž se bude moci rozvíjet umění nové, je rezignací teorie před heterogenními fakty, vůči nimž

nedokáže předložit konzistentní hypotézu. Nicméně, alespoň nejsou z tohoto důvodu, tak jako v jiných případech, příslušné umělecké objekty známkovány jako neumělecké.

Pepper odmítá, že by výše uvedené výhrady vůči dyadickým formám kognitivních procedur byly pouze kosmetického charakteru. Nominální definice jsou „z definice“ preskriptivní. Stanovují totiž rigidní symbolickou referenci mezi definovaným symbolem a tím, co je tímto symbolem definováno. Pokud by pak měla být pravá definiční strana rovnice interpretována jako hypotéza s pravdivostní referencí vůči výchozímu poli faktů, je tato hypotéza podle Peppera „zmražena definicí“. Jakémukoli dalšímu zpochybnění hypotézy lze z jejího hlediska zabránit tvrzením, podle něhož nominální definice nepodléhá kritice z hlediska faktů, nýbrž sama rozhoduje o tom, co faktem je a co nikoli. Zkoumání samo je tak zablokováno definicí, která se o samotné fakty buď dále nestará, nebo je rigidně předpokládá skrze v sobě zakonzervovanou ostenzivní symbolickou relaci.

Pepper v závěru svého návrhu deskriptivní definice uvádí následující důsledky právě zmíněné blokace. Domníváme se, že identifikace těchto projevů s velkou pravděpodobností indikuje i tacitně vylučující charakter předkládaných teorií.

(1) Ten, kdo zkoumá pod ochranou nominální (resp. rovnicové) definice, může vyvíjet předpokládanou hypotézu v podstatě v deduktivním smyslu. V takovém případě však dochází k selekci pouze takové evidence, která je relevantní k jeho definici. Evidenci neobsažená ve sféře významů, které se připisují symbolům na pravé straně definice, je odmítnuta jako irelevantní. Jinými slovy, místo snahy zjistit fakty a přizpůsobit jim hypotézu přizpůsobují se zde fakty hypotéze implikované v rigidní definici.

(2) Tímto krokem je zkoumající veden k odmítnutí takových hypotéz, které nevyhovují jeho definici, a to bez jejich zvážení. To znamená, že alternativní hypotézy jsou z definice přehlíženy na základě skutečnosti, že používají jiné pojmy.

(3) V takovém případě, je zkoumající rovněž často nucen minimalizovat či relativizovat rozdíly mezi alternativními deskripcemi společně sdíleného empirického pole tvrzením, podle něhož jsou difference čistě nominální, a jsou tudíž pouze věcí jazyka.

(4) Pokud jsou nominální definice svým charakterem arbitrární a motivované pouhým zájmem udělit symbolu význam, není daleko k podezření, podle něhož jsou určení pole empirického zkoumání známkou či indikací zájmů zkoumajícího a nikoli projevem snahy o uchopení strukturní povahy zkoumaného pole. Tímto způsobem doktrína nominální definice skrytě předepisuje ontologické kategorie, určující povahu faktů a lidského vztahu k nim. Dodejme, že v tomto smyslu se konstrukce teorií stává snadným terčem kulturního či sociálního determinismu.¹⁰⁰

(5) Obrátíme-li se k vlivu, jaký má popisovaná doktrína nominální definice na své kritiky, zjistíme, tvrdí Pepper, že při zpochybnění rovníkové definice se zkoumající často dovolává logické čistoty své metody. „Diskuse mezi kritikem a zkoumajícím se pak odehrává na rovině metody, nikoli na rovině faktů. Přesto jsou hlavním a původním problémem fakty a jejich pravdivý popis,“ píše v polovině čtyřicátých let Pepper.

¹⁰⁰ Srov. kapitulu VI.

V. Kognitivistické teorie: Nelson Goodman a Arthur C. Danto

Vrátíme-li se k Dziemidokově plánu, je nyní na řadě obrátit pozornost zpět k filozofii, na jejíž půdě dochází o něco později k dalšímu významnému zpochybnění estetické koncepce umění. Hlavní zásluhu na tomto „kole“ zpochybnění mají nést dvě skupiny teorií: první označuje Dziemidok jako skupinu *kognitivních* teorií, teorie druhé skupiny pak nesou jeho souhrnné označení *kulturologické*.

Kognitivistické teorie prosazují jako hlavní a podstatnou funkci umění funkci kognitivní. Dziemidok připomíná, že v dějinách estetiky se nejedná o nic nového, kognitivní funkce (a tedy i hodnota) byla umění přisuzována již od antického Řecka (např. Aristotelovo pojetí *mimesis*). Tuto poznámku by bylo možné rozšířit o poukaz k teoriím estetické zkušenosti dvacátého století, které pojímaly kognitivní dimenzi *tohoto* typu zkušenosti jako zásadní – např. řada teorií navazujících na pojetí umění jako *zkušenosti* Johna Deweyho. Opět je tedy od počátku přinejmenším otevřené, nakolik níže uvedené kognitivistické teorie estetickou koncepci umění zpochybňují a nakolik ji spíše rozvíjejí či integrují.

V období, jež následovalo po opuštění realismu v umění na jedné straně a zpochybnění nejjednodušší verze kognitivismu, opírající se o princip *mimesis* coby imitace reality na straně druhé, byla podle Dziemidoka myšlenka kognitivní funkce na obou rovinách – v umění i v teorii – značně nepopulární. Tento stav měl trvat až do kritického období šedesátých let minulého století, kdy Nelson Goodman předložil takovou verzi symbolického chápání uměleckých děl, která umožnila i znovuoživení úvah o kognitivní funkci umění. Estetická zkušenost byla v Goodmanově teorii identifikována jako zvláštní případ zkušenosti kognitivní, píše Dziemidok.¹⁰¹ Dalším teoretikem, pro něhož je kognitivní funkce estetické zkušenosti základem jeho vlastní teorie, by měl být Arthur C. Danto. Není pochyb o tom, že oba dva podrobně rozpracované přístupy jsou v jistých, dokonce velmi podstatných bodech v napětí s obecně vymezenou estetickou koncepcí umění. Obě teorie zároveň přispěly k odhalení určitých slabin řady předchozích teorií spadajících pod estetickou koncepci, znovu však nelze říci, že by jedna či druhá teorie jednoznačně a nadobro odsunuly kritizovanou koncepci ve smyslu estetického paradigmatu umění do „muzea idejí“. Jelikož podrobnější rozbor vztahu

¹⁰¹ Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy about the Aesthetic Nature of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 28 (1), s. 7.

obou teorií k estetické koncepci Dziemidok nepředkládá a není na základě těchto stručných odkazů příliš zřejmé, jakým způsobem a do jaké míry se Goodman i Danto od otřeseného paradigmatu odklánějí, pokusíme se tuto mezeru v argumentaci vyplnit.

Nelson Goodman a *Jazyky umění*

I.

Zveřejnění nejznámějšího díla Nelsona Goodmana – *Jazyků umění* – znamenalo na poli estetických zkoumání nepochybně jednu ze zásadních událostí druhé poloviny dvacátého století. Nás však v tuto chvíli zajímá, do jaké míry a jakým způsobem Goodmanova teorie zpochybnila (či zpochybňuje) Dziemidokem vymezenou estetickou koncepci umění, přesněji řečeno její dva hlavní body – produkování či příležitost k estetické zkušenosti (prožitku) jako hlavní funkci uměleckého díla a estetické kvality a hodnoty coby jeho konstitutivního faktoru.

Kvůli přehlednosti začneme druhým bodem. Estetická hodnota rozhodně není, jak píše sám Goodman, v *Jazycích umění* hlavním předmětem jeho zájmu.¹⁰² Přehnaný důraz věnovaný otázce hodnoty je podle jeho názoru dokonce zužující příčinou a zkreslením estetického zkoumání. Pokud má pojem estetické zkušenosti (prožitku) sehrát roli, kterou od něj Goodman očekává, tj. napomoci vymezení celé oblasti umění, a platí, že „estetické“ nevylučuje ... „esteticky špatné“, je třeba se nad tuto hodnotící rovinu povznést.¹⁰³

Pro Goodmana je zásadním krokem odlišení otázky po hodnotě toho či onoho uměleckého díla a otázky, co leží v základu každého posouzení estetické hodnoty – ať už je pozitivní či negativní. Samotný verdikt, že umělecké dílo je kvalitní, dobré atd. je nakonec tvrzení informačně velmi chudé, protože se tím podle Goodmana vynechává to podstatné, tj. v čem je toto dílo významné, dobré či dokonce špatné. Pokud bychom si však vytkli za cíl hledání obecných měřítek estetické hodnoty, nadále bychom se mýjeli s cílem estetického zkoumání, podobně jako se mýjí s cílem svého zkoumání „psycholog stanovující kritéria ctnosti“.¹⁰⁴ Dostávali bychom se tak velmi blízko k hranici výše popisovaného normativního excesu,

¹⁰² Goodman, Nelson (2007). *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, s. 198.

¹⁰³ Ibid., s. 187.

¹⁰⁴ Ibid., s. 199.

který spočívá mj. právě v záměně formulace *způsobu*, jakým dosahují umělecká díla své specifické významnosti (co odlišuje významnost uměleckých děl od ostatních druhů významnosti), za neoprávněné zobecnění *prostředků, účinku a hodnot či norem*, které jsou vázány k určitému historickému segmentu uměleckých děl.

Budeme-li se ptát, v čem je konkrétní dílo hodnotné, můžeme obdržet odpověď, podle níž je např. „pěkné“, „krásné“ apod. Máme však bohatou zkušenost s díly, která bychom rozhodně takto neoznačili, která však za hodnotná považujeme. Jestliže i ošklivé může být svým způsobem krásné, „potom se ‚krása‘ stává jen náhradním a zavádějícím termínem pro estetickou hodnotu“, tvrdí Goodman. Pokud bychom za obecnější a zároveň informativnější určující rys estetická (tj. toho, co nenormativně vymezuje pole estetické hodnoty, ať už se jedná o objekty esteticky vynikající či mizerné) pojali poskytované uspokojení, nezbavíme se stále otázky, co činí umělecká díla dobrými či uspokojivými (popř. špatnými a neuspokojivými). Zavedení speciálních estetických pocitů či emocí je teoreticky neprůchodné, protože kruhové nebo regresivní – nezbavíme se totiž otázky, *co* činí tyto entity estetickými.

Posouzení hodnoty, tj. toho, zda je dílo dobré nebo uspokojivé, je zpravidla závislé na funkci či účelu, k jakému daný objekt slouží. Goodman zde vychází ze své, v této fázi jeho argumentace již provedené analýzy symbolických systémů. Jedním z jejích závěrů je zjištění, že umělecká díla či jejich provedení vždy vykazují jednu nebo více z určitého souboru referenčních funkcí, a náleží tak mezi významná a na jiné nepřevoditelná využití symbolů, jimiž pojmáme, tvoříme a přetváříme svět, v němž žijeme.¹⁰⁵ Je-li tedy více či méně účinná symbolizace nutnou podmínkou fungování uměleckých děl a spočívá-li tato symbolizace v určitých specifických druzích referenční funkce, klíčová otázka týkající se estetické hodnoty zní: „K jakému účelu [tato symbolizace] slouží?“ Jinými slovy, *podle čeho*, podle splnění *jakého druhu* kritérií hodnotíme umělecká díla jako významná, působivá nebo dobrá či uspokojivá?¹⁰⁶

Goodman nejdříve elegantně shrnuje stávající a dodnes hojně zastávané odpovědi na tuto otázku. Estetická zkušenost jako ten druh prožitku, který zakoušíme v kontaktu s uměleckými díly, bývá pokládána (1) navzdory své zdánlivé bezprostřednosti a nepraktičnosti za způsob

¹⁰⁵ Tyto referenční funkce – zobrazení, popis, exemplifikaci a expresi – analyzuje Goodman v I.–V. kapitole *Jazyků umění*.

¹⁰⁶ Goodman, Nelson. *Ibid.*, s. 195.

určité přípravy pro budoucí nástrahy života, za určitou metodu rozvíjení a cvičení našich možností a schopností; (2) symbolizace je nevyhnutelnou lidskou potřebou, kterou člověk provádí, ačkoli to žádný vnější účel nevyžaduje, neboť ho to jednoduše baví a nemůže si v tomto směru pomoci; a (3) konečným účelem symbolické aktivity, která je souhrnně označována jako estetický prožitek (zkušenost), je komunikace. Umělecká díla jsou jako důležité komunikační prostředky pojátkem, které drží lidskou společnost pohromadě, a jsou tedy vlastně „garantem toho, že člověk není na světě sám“.¹⁰⁷

Každé z těchto vysvětlení podle Goodmana vlastní účel umělecké tvorby i recepce, a tedy i povahu estetické zkušenosti (prožitku) jako zkušenosti s nimi spjaté přesahuje a deformuje zároveň. Procvičování symbolických dovedností nám může zlepšit naši praktickou dovednost, naše pohlčení při řešení hádanek, jež nám přináší interpretace uměleckých děl, má nesporně herní charakter a bez používání symbolů je komunikace za našeho současného stavu kognitivních schopností nepředstavitelná. Dodejme však, že příliš rozsáhlý rejstřík našich symbolických dovedností může praktickou zdatnost včetně komunikace i blokovat a samotné potěšení z řešení interpretačních komplikací těžko vysvětlí ohromnou komplexitu a rozsah umělecké tvorby. „Co všem třem pojetím uniká,“ říká Goodman, „je, že hnací silou je zvědavost a cílem poučení. Ne kvůli procvičování, ale kvůli porozumění používáme symboly nad rámec naší bezprostřední potřeby. To, co nás žene, je potřeba vědět, to, co nás těší, jsou nové objevy a komunikace je druhotná vzhledem k pochopení a formulování toho, co má být sděleno. Hlavním cílem je poznání pro poznání – poznání pro sebe samo. Praktičnost, libost, nutkání a potřeba komunikace, to vše se od toho odvíjí.“¹⁰⁸

Na základní otázku, podle jakého druhu kritérií hodnotíme umělecká díla, odpovídá Goodman následujícím způsobem: podle toho, jak coby symboly specifického druhu slouží kognitivnímu účelu. Tzn. podle toho, jakou jemnost rozlišení a trefnost aluzí nám nabízejí, podle toho, jakým způsobem „analyzují, třídí, řadí a uspořádávají, ... jak se podílejí na tvorbě, zpracování, uchování a přetváření produktů“.¹⁰⁹ Pokud nám umělecké dílo v tomto smyslu nedostatečně zprostředkovává pochopení či rozumění světu, popř. pouze opakuje tu verzi světa tak, jak ho již známe, můžeme je posuzovat jako špatné, neuspokojivé či nudné. To ovšem neznamená, že v jiných historických podmínkách nebude to samé dílo připadat

¹⁰⁷ Ibid., s. 196

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

bytostem s jinou zkušeností inovativní či enigmatické. Znamenitost, kterou přisuzujeme danému uměleckému dílu, je tak nevypreparovatelná z podmínek interpretace, z toho, co do díla na základě daného porozumění světu sami vkládáme, a z jeho vztahů v rámci konfigurace ostatních symbolických systémů, v nichž se tato interpretace děje. Z těchto důvodů je estetická znamenitost či *hodnota* nezobecnitelná jako kritérium, při jehož splnění by byl daný objekt, např. umělecké dílo, esteticky hodnotný „vždy a všude“.

Mezi znamenitým či hodnotným a estetickým tedy existuje dvojí rozdíl. Estetické je označení toho typu znamenitosti (hodnoty), který se realizuje prostřednictvím estetických objektů, tzn. že „estetická hodnota je taková znamenitost každého symbolického fungování, které se pro svou specifickou konstelaci vlastností kvalifikuje jako estetické“.¹¹⁰ Z tohoto hlediska nelze než prohlásit, že estetické kvality a hodnoty jsou pro Goodmana konstitutivními faktory významu uměleckého díla, a to vždy jako konkrétní výsledek či známka „úspěšnosti“ symbolického fungování uměleckého díla. Goodmanovo podřazení estetické hodnoty pod hodnotu kognitivní tak obchází problém estetické hodnoty ve smyslu hledání obecných, vždy platných kritérií estetické relevance. Goodman se však nezabývá úkolem formulovat specifické, byť ne zcela definitivní podmínky či „symptomy“ (tzv. „symptomy estetična“), které indikují situaci či zkušenost (prožitek), v jejichž rámci se tento specifický způsob známkování odehrává.¹¹¹ A v tomto smyslu je opět třeba prohlásit, že první bod Dziemidokova vymezení estetické koncepce umění, podle něhož je hlavní funkcí umění estetická funkce, která v posledku spočívá v poskytování *specifických* zkušeností, je naplněn.

II.

Očekávatelná námitka, podle níž přece Goodman podřazuje estetickou hodnotu a zkušenost (prožitek) pod hodnotu a zkušenost kognitivní, a tudíž popírá uvedené vymezení estetické koncepce umění, je založena na velmi hrubém výkladu jeho pojetí. Goodmanovo ostré vymezení se vůči „dodnes vlivné tradici, [která] líčí estetický postoj jako pasivní kontemplaci bezprostředně daného, jako přímé vnímání toho, co je předkládáno, neinfikované pojmy, izolované od všech dozvuků minulosti i hrozeb či příslibů budoucnosti a prosté všech praktických zájmů“,¹¹² je do jisté míry oprávněné. Rozhodně se však takto vymezená tradice

¹¹⁰ Ibid., s. 197.

¹¹¹ Srov. Goodman, Nelson (1996). *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa.

¹¹² Goodman, Nelson (2007). *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia. s. 185.

beze zbytku nepřekrývá s Dziemidokovou estetickou koncepcí. O „filozofických omylech a estetických absurditách“ takového přístupu není třeba nikoho příliš přesvědčovat, skutečně je velmi problematické tvrdit, jak činí Goodman, „že zaujmout správný estetický postoj k básni znamená zírat na potištěnou stránku, aniž bychom ji četli“.¹¹³ Je ale neméně problematické ztotožnit, tak jak to činí Dziemidok, celou tradici estetiky až do Goodmanova jistě významného počínu s tímto typem přístupu.

Goodman přesvědčivě ukazuje, jak neprůchodné je „hledat jednoduchý vzorec, podle kterého bychom v přibližné shodě s běžným územ rozřídili prožitky na estetické a neestetické“ pomocí postulování zvláštního typu emocí či pocitů. Tímto sice diskvalifikuje onu redukovanou „sensualisticko-hédonistickou“ verzi estetické koncepce, nicméně nevzdává se úsilí o neredukovatelné rozlišení estetického a neestetického modu symbolického fungování. V opačném případě by jeho pozdější filozofické teze, které formuloval ve svých *Způsobech světatorby* a jež se týkají plurality verzí, jimiž tvoříme a přetváříme svět, kdy tyto verze nejsou převoditelné na jednu privilegovanou, která by v sobě slučovala všechny ostatní, postrádaly smysl.¹¹⁴ Domníváme se, že pokud by zde Dziemidok opět nezaměňoval obecně vymezené estetické paradigma umění za jeho snadno zpochybnitelné instance, byl by nucen počítat Goodmanův filozofický výkon spíše k těm, které se snaží základní pojmy estetické zkušenosti (prožitku) a hodnoty reinterpretovat nebo transformovat, nikoli zpochybnit.

Nesprávně zaměřená pozornost může způsobit, že se zcela mineme se skutečně důležitými problémy, které před estetickou koncepcí umění v souvislosti s Goodmanovou teorií vyvstávají. Goodmanovo pojetí estetické zkušenosti (prožitku) – jako termínu, který sám explicitně používá – je mj. motivováno snahou vyvarovat se dvěma již částečně naznačeným nebezpečím. První z nich se týká jistého druhu nepřiznané aplikace určitého omezeného souboru norem, kdy např. při pokusu o vymezení určitého (estetického či uměleckého) pole faktů vycházíme pouze z objektů či děl esteticky významných, tzn. pozitivně hodnocených, a opomíjíme tak mnohem širší pole objektů či děl nevýznamných. Jestliže pole estetických faktů zahrnuje jak umělecká díla posuzovaná v daných podmínkách jako dobrá, tak i díla

¹¹³ Ibid. Je třeba poznamenat na obranu pravděpodobných adresátů těchto ironických poznámek – Monroea C. Beardsleyho a Cleantha Brookse – hlavních představitelů americké „nové kritiky“ (či amerického „formalismu“), že ani tito autoři se takovýchto filozofických omylů a estetických absurdit nedopouštějí. Neoddělitelnost formy a obsahu při interpretaci uměleckého díla jako důvod soustředění se na dílo samo a nikoli na jemu vnější formy výkladu – tedy formy historizující či intencionalistické interpretace, má k prázdnému zírání na potištěnou stránku přece jen daleko.

¹¹⁴ Srov. Goodman, Nelson (1996). *Způsoby světatorby*. Bratislava: Archa.

posuzovaná jako špatná, musí být tento hodnotící *obsah* (nikoli tedy problém hodnoty jako takový) z požadované definice vyloučen.

Podobné selhání, které jsme v jiné souvislosti označili jako „normativní exces“, hrozí vždy, když se určitý soubor faktů, jenž se stal výchozím materiálem pro konstrukci naší teorie, stává nedotknutelným z nepřiznaného důvodu, že jeho rozšíření či jakákoli jiná modifikace ohrožuje aplikovatelnost dané teorie. Neexistují žádné nezávislé, neutrální fakty – ty se jako fakty vážou vždy k určitým teoriím, a jelikož teorie jsou rovněž specifické symbolické systémy, jejichž účelem je poznání, jejich úspěšnost či „pravdivost“ je třeba posuzovat nikoli odkazem k „tam venku“ se nacházející realitě, nýbrž k tomu, jakým způsobem tyto symbolické nástroje řadí, třídí, uspořádávají ostatní data naší zkušenosti. Z tohoto hlediska není Goodmanovo odstavení problému hodnoty v podobě hledání aplikovatelných kritérií estetické relevance svévolným vyhnutím se obtížnému problému, nýbrž nutným důsledkem jeho reinterpretace samotného účelu tvorby a recepce uměleckých děl. Pokud jsou estetická funkce a s ní spojená estetická zkušenost (prožitek) specifickým případem zkušenosti a funkce kognitivní, je třeba posuzovat jejich předmět podle toho, jakým způsobem a v jaké míře tento účel naplňují, a nikoli podle toho, zda jsou podřaditelné či kompatibilní s tím způsobem symbolického fungování, jež jsme měli možnost si dostatečně osvojit.

Goodmanův „kognitivistický obrat“ v estetice není tak ojedinělou a bezprecedentní záležitostí, jak by se mohlo na první pohled zdát. Naopak v podstatných bodech tohoto obratu, mezi něž patří i paradoxně citlivost vůči problému hodnocení, je Goodman dědicem amerického pragmatismu, a tedy i snahy o transformaci *estetické* koncepce umění. Pro naše účely je důležité zjištění, že jakákoli plausibilní teorie spadající pod obecné vymezení estetického paradigmatu musí tuto šíři a dynamickou povahu pole estetických faktů respektovat. Protože si však každá teorie vymezuje rozsah výchozích faktů jako nutně omezený a ten je tímto vždy ohrožen objevením se faktů nových či dříve neuvažovaných, vystává i před Goodmanovou teorií estetické zkušenosti (prožitku) jako kognitivní zkušenosti, která se ve své symbolické povaze vyznačuje převahou specifických rysů, očekávatelný problém.

Tak jako se Goodman má na pozoru při svém hledání meze estetického a neestetického před normativním zužováním výchozího pole pouze na úspěšná, pozitivně známkováná (hodnotná) umělecká díla, může se ukázat jako obdobně problematické zužovat výchozí pole estetických

faktů pouze na umělecká díla. Je zcela zřejmé, že Goodman očekává od svých analýz toho symbolického fungování, které se pro svou specifickou konstelaci vlastností kvalifikuje jako estetické, především základ pro možnou definici umění jako specifické oblasti symbolů. Pojem estetické zkušenosti (prožitku) však není, jak od počátku zdůrazňuje i Dziemidok, koextenzivní pouze s uměním a nemůže z právě diskutovaných příčin rezignovat na vysvětlení své neumělecké extenze, především pak na vysvětlení specifické estetické aktivity, kterou je estetické vnímání a oceňování přírody. Je nasnadě, že marginalizace či redukce této oblasti estetických faktů na modely vycházející výhradně ze zkušenosti s uměním opět hraničí s jistou formou „normativního excesu“.

Hlavním filozofickým směrem, z něhož Goodman ve svém filozofickém díle vedle tradice amerického pragmatismu vychází, je již zmíněná tradice analytické estetiky. Ta byla kvůli své původní intenci revidovat stávající konceptuální aparát estetiky pochopitelně zaměřena výhradně na umělecké estetické jevy a na s nimi spojený jazyk kritiky. Ať už to bylo způsobeno čímkoli, byla pozornost estetiků od Hegela dále stále více zaměřena na uměleckou oblast a kulminační fázi tohoto zužování estetiky na filozofii umění lze klást právě do období, v němž vznikala první generace tzv. analytických estetických teorií. Z absence potřebného „diskursivně“ zpracovaného materiálu zkušenosti – která přes jisté dílčí změny trvá dodnes – však samo sebou nevyplývá druhořadost či zanedbatelnost neuměleckých estetických jevů. Každá budoucí estetická teorie, má-li být adekvátní, musí respektovat nejen (dříve výsostně) postavení uměleckých estetických jevů, nýbrž i jeho nereduktivní odlišnost vůči jevům neuměleckým.

S Goodmanovou teorií však přicházejí pro estetickou koncepci umění, resp. pro její dva opěrné body – pojmy estetické zkušenosti (prožitku) a estetické hodnoty – další dvě vážné komplikace. Richard Shusterman charakterizuje první z nich ve své přehledové studii nazvané provokativně *Konec estetické zkušenosti* následujícím způsobem: Goodmanova propracovaná redefinice estetické zkušenosti (prožitku), založená na dominanci určitých modů symbolizace s potlačením jakéhokoli odkazu k rovině přímého zakoušení, pociťování atd., činí samotný pojem *zkušenosti* poněkud zbytečný. Pokud zcela upřeme svou pozornost na sémantické symptomy umění a estetické zkušenosti jako způsobu, jímž chceme tomuto fenoménu na obecné rovině porozumět, zdá se přípustné termín „zkušenost“, jenž s sebou nese echo dnes velmi nepopulární „bezprostřednosti“, opustit. Shusterman shrnuje tuto námitku: „Estetická zkušenost (prožitek) je esenciálně kognitivní proto, že užívá symboly. Užívání symbolů

implikuje prostředkování (*mediation*) a dynamické zpracovávání informací, zatímco fenomenologický pocit a cítění (*affect*) implikují pasivitu a bezprostřednost, která nemůže nést význam. Proto nemůže být estetická zkušenost esenciálně fenomenologická, bezprostřední či emotivní (afektivní).¹¹⁵ Z toho plyne, jak se zdá, závěr, že *zkušenostní, pocitová a emocionální* dimenze našeho kontaktu s uměleckými díly (coby estetickými objekty) je druhotná a pro každou budoucí estetickou teorii nedůležitá.

Shusterman poukazuje mj. na tyto problematické rysy této námitky. Za prvé, plyne z ní pouze ten závěr, že pojem estetické zkušenosti (prožitku) – a derivativně i estetická koncepce umění – vyžaduje pro své vymezení *více* než jen charakter bezprostřednosti, nikoli to, že tento charakter není pro tuto zkušenost centrální. Za druhé, i přímé zakoušení, pocitování může zahrnovat bezprostřední percepcí významu, bezprostřední porozumění na vědomé úrovni vyžadují nevědomě zprostředkovaná zpracování nebo počítají s pozadím minulého vědomého zprostředkování.¹¹⁶ Dodejme však, že vynoření se nového významu, vytvoření nové predikativní souvislosti nelze redukovat na kombinatoriku předchozího prostředkování a role pocitů či emocí je v tomto ohledu nezastupitelná. Implikace pasivity, popř. ztotožnění pasivity s bezprostředností, jsou ale neudržitelné nejen z hlediska současných teorií emocí, ale byly neudržitelné dávno před zveřejněním Goodmanovy knihy. Nejen pro řadu kontinentálních filozofických proudů, ale i pro (Goodmanovi bližší) pragmatismus byla principiální neoddělitelnost přímého zakoušení a myšlení zcela zásadním bodem. Nicméně pozitivní zdůvodnění toho, proč je tato „zkušenostní“ rovina problému pro formulaci adekvátní estetické teorie *nezbytná*, je dalším z nových, dříve nekladených nároků, které Goodmanovo pojetí vyneslo vzhledem k předchozí tradici estetiky na povrch.

¹¹⁵ Shusterman, Richard (1997). The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1), s. 29–48. Zde je třeba upozornit, že se u mnoha analyticky orientovaných filozofů (mezi něž Shusterman podle svých vlastních slov náleží) lze setkat s velmi omezeným výkladem a používáním termínů *fenomenologický* nebo *fenomenologie*. Zpravidla se tím míní pouze přímo či bezprostředně zakoušená, smyslová stránka zkušenosti, popř. její zkoumání. S kontinentálním chápáním těchto pojmů, založeným na Husserlově pojetí fenomenologických zkoumání, se tento výklad samozřejmě radikálně rozchází.

¹¹⁶ Ibid.

Arthur C. Danto a „Konec umění“

I.

Autorem druhé z kognitivistických teorií, které měly zpochybnit estetickou koncepci umění, je Arthur Coleman Danto – s Nelsonem Goodmanem nejcitovanější filozof umění v anglicky psané literatuře druhé poloviny dvacátého století. Jaký je tedy Dantův podíl na celé kontroverzi?

Dziemidok ve své shrnující studii neříká více než to, že „základní idea Dantovy koncepce je zcela jasně svým charakterem kognitivistická“.¹¹⁷ V Goodmanově případě jsme viděli, že tento charakter se nemusí vylučovat s estetickou koncepcí umění, resp. s jejími dvěma klíčovými body. Naším hlavním úkolem je tedy upřesnění toho, jakým způsobem Danto onen kognitivní charakter naší zkušenosti s uměním ve svých úvahách míní a jakým způsobem a v jaké míře se tím problematizují oba hlavní body estetické koncepce umění – estetická zkušenost (prožitek) jako *raison d'être* uměleckého díla a estetická hodnota jako jeho konstitutivní faktor.

Od tradičního umění (v protikladu k umění modernímu a postmodernímu) podle Danta očekáváme, že bude vzhledem k neuměleckému zbytku reality věrné, pravdivé, vzbuzující důvěru apod. a nebude pouhou hříčkou, pouhým fantazijním derivátem. Očekáváme, že se bude blížit tomu, jak se nám sama realita ukazuje, jak se nám jeví. Na druhé straně nesmí umělecké dílo s touto realitou splývat, musí být rozlišitelné *jako umění*, jinými slovy, mělo by zůstat vůči realitě diskontinuitní a v tomto smyslu *ne-reálné*. Danto přivádí na tomto pozadí pozornost teoretiků a filozofů umění k neschopnosti tradičních estetických teorií vysvětlit skutečnost (fakt), že za současného stavu uměleckého světa je možné, aby byla vystavena *a přijata za umělecké dílo* malba, která je např. pouhým čtvercovým plátnem natřeným podkladovou barvou, či socha, která sestává z bedny vyrobené běžným tesařem. Tedy umělecký objekt, pro který lze nalézt jeho běžný, reálný a především na první pohled identický *neumělecký* protějšek. V tuto chvíli nezáleží na tom, tvrdí Danto, zda se jedná o umění špatné, či dobré, „zarážející je zde samotný fakt, že to je vůbec umění“.¹¹⁸

¹¹⁷ Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy About the Aesthetic Nature of Art. *The British Journal of Aesthetics*, 28 (1), s. 7.

¹¹⁸ Danto, Arthur C. (1964). The Artworld, *The Journal of Philosophy*, 61 (19), s. 571–584, s. 581.

Dantova argumentace je založena na velmi osobité interpretaci dějin umění a na značně zúženém chápání některých základních pojmů (mimesis, estetická distance aj.) a *pouze tehdy*, pomineme-li tyto aspekty, působí konzistentně. Pro podstatnou část dějin západoevropského umění je podle Danta charakteristický určitý metafyzický rozvrh, který určoval umění podle svých konkrétních historických instancí specifické místo a program. Umění bylo v mnoha obměnách pokládáno za určité zrcadlo nastavené přírodě či skutečnosti vůbec. Tento úkol umění se však vždy (ve všech svých variantách) odvozoval od nahlédnutí či poznání reality samé, což zůstává v rámci této tradice v popisu kognitivně nadřazených formací, v posledku pak vědění a hranicích a formách vědění, tedy filozofie (přesněji řečeno metafyziky). V tomto platonsko-sokratovském programu, jež umění ochotně přijalo v počátcích západoevropské civilizace jako své poslání, se na konci devatenáctého století objevují jisté trhliny – dodejme, souběžně se stále zřetelnější krizí (stávající) metafyziky. S nástupem dvacátého století se pak tento program rozpadá zcela.

Ačkoli je imitační teorie umění (*Imitation Theory of Art*), jak Danto souhrnně označuje vlivné formulace tohoto naturalistického či mimetického programu, schopna vysvětlit řadu jevů spojených se vznikem a hodnocením mnoha uměleckých děl či celých uměleckých směrů a stylů, je ve své podstatě neuspokojivá. Ponecháme-li stranou poněkud svévolné zúžení mnohotvárného pojmu nápodoby (mimesis) na teorii imitace (ve smyslu pouhé kopie),¹¹⁹ je nedostatečnost tohoto pojmu pro rozlišení umění a neumění zřejmá. Tak jako se zrcadlový obraz nestává uměním jenom proto, že je imitací reality, není umění uměním z toho důvodu, že je imitací. *Být imitací*, tvrdí Danto, není postačující podmínkou pro vymezení umění.¹²⁰ Příčinou vytrvalosti, s jakou procházela tato teorie celé věky, by měla být podle Danta skutečnost, „že umělci *byli* zapojeni do imitace, jak v době Sokratově, tak poté, a nedostatečnost této teorie byla zaznamenána až s vynálezem fotografie“.¹²¹

V tomto pomyslném bodě se dostáváme k druhé významné fázi dějin umění, kterou bychom mohli označit jako modernistickou či avantgardní. Teorie, které formulují její program, označuje Danto jako teorie založené na realitě umění (*Reality Theory of Art*). Jakmile je

¹¹⁹ Pro nereduktivní a komplexní povahu pojmu mimesis srov. Zuska, Vlastimil (1997). Věčný návrat mimesis. In *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 27–41; a Zuska, Vlastimil (2006). „Denaturalizovaná mimesis: Několik poznámek k proměnám pojmu. *Estetika* 42 (1–3), s. 46–49.

¹²⁰ *Ibid.*, s. 571.

¹²¹ *Ibid.*

dovršen onen dlouhověký mimetický, resp. imitační program umění, a to vynálezem fotografického postupu (umožňujícího posléze takřka dokonalé zachycení pohybu), který činí celý podnik, do něhož bylo vloženo tolik energie, zbytečným, odvěká a především falešná esence umění – „produkce ekvivalentů percepční zkušenosti“ – v podobě mimetického principu nadobro odpadá nikoli pouze jako podmínka postačující, ale i jako podmínka nutná. Vyvstává se stále větší intenzitou problém: ona diskontinuita, ona požadovaná technologická zvláštnost, která činí umění uměním, se ztrácí (přesněji řečeno banalizuje) a my ztrácíme samotné kritérium, jak odlišit umění od neuměleckých instancí mimetické produkce. Na začátku dvacátého století si umělci stále více začínají klást otázku – „třebaže jen svými činy – ... co jim zbývá vykonat, když teď byla pochodeň tak říkajíc předána jiným technologiím“.¹²² Snaha samotného umění uniknout tomuto problému zesilováním či množováním nemimetických elementů ústí podle Danta v *cosi* realitě natolik nepodobného, že vyvstává stejná otázka na druhé straně: Na čem založit onu konstitutivní odlišnost umění, jak rozlišit tento výtvor jako produkt umění, máme-li zde pouze další „část“ pouhé reality – ovšem s tím předpokladem, že nechceme každou nově vzniklou věc vydávat za umělecké dílo.¹²³

Danto si je velmi dobře vědom problematické situace, do níž se teorie či filozofie umění ve dvacátém století dostává. Nemůžeme z hlediska teorie prohlásit, že současné umění již „v podstatě“ uměním není, protože nedokážeme vysvětlit, v čem spočívá jeho uměleckost. Navrhuje analogii mezi objevením se úplně nové třídy uměleckých děl a objevem zcela nové třídy faktů, která nyní čeká ze strany teorie na vysvětlení – stejnou analogii, kterou jsme sledovali v souvislosti s tvorbou nové avantgardy.¹²⁴

Ve vědě, říká Danto, „stejně jako jinde, často přizpůsobujeme (*accommodate*) nové fakty starým teoriím cestou pomocných hypotéz, což je omluvitelný konzervativismus, je-li příslušná teorie pokládána za příliš cennou nato, aby byla okamžitě opuštěna“.¹²⁵ Pokud se však protipříklady množí, nepomohou ani pomocné teorie, vysvětlující umělcův odklon od mimetičnosti např. jeho úchylností, neobratností nebo šílenstvím.¹²⁶ Vyvstává zde otázka, zda se v případě vytváření takovýchto „pomocných teorií“ jedná skutečně o konzervativismus

¹²² Danto, Arthur C. (1984). *The End of Art*. In *The Death of Art*. Berel Lang (Ed.), New York, s. 5–35; česky: Danto, Arthur C. (1998). Konec umění. *Estetika* 35 (1), s. 1–18, s. 10.

¹²³ *Ibid.*, s. 29.

¹²⁴ Srov. kap. III.

¹²⁵ Danto, Arthur C. (1964). *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, 61 (19), s. 572. Je poněkud sporné, zda je takový konzervativismus omluvitelný, zda bychom neměli spíše přizpůsobovat, jak dále uvádí i Danto, naše teorie novým faktům.

¹²⁶ *Ibid.*

omluvitelný a nikoli o konzervativismus dogmatický, a tedy vylučující, a zda lze tyto „pomocné fakty“, jak říká Danto, nestranně ověřit.¹²⁷ Představme si proto, že stávající teorie je už jednoduše neopravitelná, protože nefunkční, a my ji musíme něčím nahradit – „když nefungují naše vědecké teorie, tak – alespoň v ideálním případě – to neklademe za vinu světu“, říká doslova Danto¹²⁸. Připomeňme, že požadovanou teorii není potřeba vyvíjet proto, že by se bez ní umělci neobešli – významné jsou přinejmenším dva již dříve zmíněné důvody: za prvé, sama problematická situace ztráty orientace v tom, co je a není umění, vede ke generování nových modelů uspořádání; a za druhé, z hlediska nových alternativních teorií lze čelit „normativním excesům“ těch teorií, které se ze všech sil brání tomu, aby byly pro svou neúspěšnost odstaveny.

Vyvíjí se tedy nová teorie, pokračuje Danto, která se snaží pojmut či vysvětlit maximum faktů teorie předchozí, společně se vzpurnými či nepohodlnými novými fakty.¹²⁹ Na rozdíl od Dziemidokovy v nekonečný regres ústící představy o koexistenci dvou (nebo tří, čtyř, pěti...?) zcela nekompatibilních světů umění se svými vlastními teoriemi Danto zdůrazňuje, že nastává-li konceptuální revoluce uvedeného typu, je měřítkem správnosti schopnost teorie pojmut jak staré, tak nové fakty. Stručně řečeno, schopnost vysvětlit, proč je uměním Rafaelovo *Nanebevzetí Páně*, stejně jako Duchampova *Fontána*.

Do podobného stavu krize se podle Danta dostává vlivná imitační teorie umění postupně, a to od postimpresionistů dále. Umělecká tvorba je stále více „chápána nikoli jako imitace reálných forem, nýbrž jako úspěšné vytváření forem nových, reálných stejně jako ty formy, které staré umění, tak, jak bylo chápáno, napodobovalo“.¹³⁰ Umění je od té doby chápáno v silném slova smyslu jako kreativní a postimpresionisté jsou pokládáni za původce tohoto obratu. Nová rodící se teorie (*Reality Theory of Art*) pak nabízí zcela nový způsob pohledu na malbu, jak starou, tak i novou. Tyto nové umělecké objekty vyplnily nově vytvořenou mezeru

¹²⁷ Rigidnímu zastánci mimetického paradigmatu se bude Matissova *Dáma se zeleným pruhem* (1905) jevit jako těžko srozumitelný obraz, a pokud se neprokáže, jak uvádí sám Danto, že madam Matissová trpěla ošklivou kožní chorobou nebo že Henri Matisse zapomněl malovat nebo že měl nějaký jiný než *umělecký* záměr (šokovat buržoazní obecnost, tropit si žerty z kritiky a sběratelů apod.), je jediným vysvětlením jeho šílenství. Ověřování tohoto faktu se pak těžko vyhne otázce, zda autor vnímá realitu takovou, „jaká skutečně je“. Velmi pravděpodobná situace, kdy autor při snaze zprostředkovat svou vizi ukazuje své obrazy, jej rozhodně z hlediska těch, kdo jsou stále zatíženi imitační teorií, zpět na stranu rozumných či ne-šílených nevrátí. Matissovův obraz používá včetně uvedených „pomocných hypotéz“ jako příklad i Danto: Danto, Arthur C. (1998). Konec umění. *Estetika* 35 (1), s. 10.

¹²⁸ Danto, Arthur C. (1998). Konec umění. *Estetika* 35 (1), s. 11.

¹²⁹ Danto, Arthur C. (1964). The Artworld, *The Journal of Philosophy*, 61 (19), s. 572–573.

¹³⁰ Ibid., s. 573.

mezi reálnými objekty a kopiemi reálných objektů. „Proto se Van Goghovy *Jedlíci brambor*, jako důsledek určitých zcela zřejmých distorzí, stávají ne-kopiemi skutečných jedlíků brambor; a jelikož to nejsou kopie jedlíků brambor, Van Goghův obraz má jako ne-imitace stejné právo být nazýván reálným objektem jako jeho domnělé objekty.“¹³¹ Prostřednictvím této rodící se teorie (*Reality Theory of Art*), s menším zdržením ve slepé uličce tzv. teorie exprese, umělecká díla znovu vkročila do prostoru věcí, z něhož byla podle Danta vypuzena platonsko-sokratovskou imitační teorií – „pokud nebyla více reálná než to, co vytesá tesař, nebyla alespoň reálná méně. Postimpresionisté zvítězili v ontologii.“¹³²

A je to právě teorie založená na realitě uměleckých děl, nikoli na imitaci reality, skrze kterou bychom měli chápat současné umění, tvrdí Danto a na mysli má právě část již diskutované umělecké produkce šedesátých let.¹³³ Popisovaný proces rekonceptualizace, vyvolaný více či méně samovolným vyčerpáním imitačního programu, má však dvojí důsledek. Především filozofie umění přestává mít z pochopitelných důvodů nad uměleckou tvorbou onu kontrolu, kterou vykonávala skrze různé formulace imitačních teorií. Na druhé straně si takto uvolněná umělecká tvorba začíná stále více uvědomovat a testovat své hranice, začíná stále více reflektovat sebe samu, což se nakonec podle Danta stane v jistém zvláštním smyslu i jejím koncem. Umění samo si stále více klade, stejně jako filozofie umění, otázku, která je „v atmosféře“ teorie založené na realitě uměleckých děl (*Reality Theory of Art*) nevyhnutelná: Co činí umění uměním, co jej odlišuje od „zbytku reality“, Dantovými slovy, co je obsahem pojmu umění?

II.

Představme si uměním příliš nedotčeného člověka, kterému musí uvaděčka radit, aby si do vystavené a na první pohled jen trochu podivné postele nelehal, aby se nedopouštěl oné často karikované záměny současného umění za realitu. Jak je ale možné zaměnit realitu za realitu? Tento člověk jistě dělá nějakou chybu, je ale třeba vysvětlit, v čem tato chyba spočívá a co umožní dotyčnému jedinci vidět v této posteli umělecké dílo a nikoli *pouhou* postel.

¹³¹ Ibid., s. 574.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

Podle Danta můžeme vztah mezi reálnými věcmi jako pouhými věcmi a uměleckými díly jako specifickými reálnými věcmi zobecnit následujícím způsobem: nikoli každá část uměleckého díla je částí reálného objektu, i když reálný objekt je částí uměleckého díla a může být od něj oddělen a nahlížen jako pouhý reálný objekt. Existuje určitý akt přisouzení objektivit, určité „je“, jak říká Danto, jehož je udělení uměleckého statutu pouhé věci zvláštním případem. Tento akt nalezneme v běžném jazyce, kdy i děti bez problémů identifikují sami sebe a své rodiče na jakémukoli realismu velmi vzdálených obrázcích, kdy v divadle snadno poznáme Krále Leara, i když víme, že se o žádného krále „ve skutečnosti“ nejedná apod. Věta „Toto je Lear.“ je zde naprosto slučitelná s větou „Toto není Lear“, aniž bychom jakoukoli stranu této podvojně deskripce mínili význačně. Často dokonce pravdivost jedné věty vyžaduje i pravdivost na první pohled protikladné věty druhé, jako v právě uvedeném případě. Danto nazývá toto přisouzení či rozpoznání – formálně „a je b“ – *aktem umělecké identifikace (is of artistic identification)*.

Dantovy oblíbené příklady takových aktů jsou založené na dvou perceptuálně nerozlišitelných objektech, kdy ke každému z nich se váže odlišný výklad a my si postupně uvědomujeme, jak se ten samý obrazec v závislosti na dané interpretaci začíná odlišovat od svého protějšku. Obdobně jako jiní s Dantem spříznění filozofové umění (Ziff, Walton), i Danto poukazuje na důsledky takového přiřazení, kdy rozpoznání určitých aspektů vede k rozpoznání dalších a naopak vylučuje v daném okamžiku aspekty ostatní. Daná identifikace vládne celku díla, určuje, kolik a jakých elementů zahrnuje, přičemž „odlišné identifikace jsou nekompatibilní jedna s druhou“, píše Danto, „a je možné říci, že každá z nich tvoří jiné umělecké dílo, dokonce i tehdy, jestliže každé z uměleckých děl obsahuje jako svou součást identický reálný objekt.“¹³⁴

Co tedy říci onomu pověstnému cizinci ve světě umění, který po všech poskytnutých výkladech zatvrzele prohlašuje, že vše, co vidí, je malba, která se skládá z bílé natřeného obdélníku a s dělicí černou čarou uprostřed.¹³⁵ Podle Danta mu není co vyvracet, vidí vše, co vidět má, „co může vidět kdokoli z nás, estéty nevyjímaje“.¹³⁶ Pokud se tedy ptá, co dalšího by v daném díle mohl vidět, nezbyvá nám než rezignovat, nic *dalšího* mu totiž ani ukázat nemůžeme. Není mu pomoci, „dokud neovládne onen *akt umělecké identifikace* a tím

¹³⁴ Ibid., s. 578.

¹³⁵ Dantovy příklady v tomto textu jsou založeny na odlišném výkladu nerozeznatelných objektů – bílých svíse umístěných obdélníků rozdělených uprostřed černou čarou.

¹³⁶ Ibid., s. 579.

nekonstituuje umělecké dílo. Pokud něčeho takového nedosáhne, nikdy nebude pohlížet na umělecká díla, bude jako dítě, které vidí tyče jako tyče.¹³⁷ Identifikace uměleckého díla *jako* uměleckého díla jsou proto závislé na teoriích a dějinách umění a pouze vůči nim získávají příslušná díla svůj umělecký status. První Dantova slavná teze tedy zní: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže kritizovat (*decry*) – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“¹³⁸

III.

Tváří v tvář objektu (či skupině objektů), jakým jsou např. Warholovy krabice od mýdla *Brillo*, nás přirozeně napadá otázka, co odlišuje obyčejný objekt a obyčejný objekt *jako* umělecké dílo, jsou-li na první pohled nerozeznatelné. Pro Danta tato otázka není vedlejším efektem této instalace, není něčím nepatřičným, co je třeba tajit, abychom snobsky neprozradili, že tomuto uměleckému činu vlastně nerozumíme. Tato otázka je jejím „sémantickým obsahem“. Nerozlišitelnost objektů co do manifestních vlastností vylučuje tradiční rozumění dílu v podobě oceňování výjimečnosti jeho jevové formy nebo předvedené virtuozity a vše, co dílo nabízí, tak spočívá v exemplifikaci této otázky. V roce 1964 byla podle Danta tato otázka položena Andym Warholem natolik jasně, že její po desetiletí trvající, tentativní a stále ještě artefaktuální kladení uměleckými avantgardami dospělo ke svému konci. Tím skončila i fáze hledání cesty ze složité situace, kdy najednou nebylo proč pokračovat v tisíciletém projektu napodobování skutečnosti. Jak k tomu došlo a s jakými důsledky – především pro estetickou koncepci umění – je třeba počítat?

Stále zřetelnější a rozšířenější odchylování se od vytváření percepčních duplikátů reality postupně ztratilo svůj šokující charakter a přestalo být otázkou okrajové, a tedy nevýznamné deviace. Tímto se však, jak jsme již uvedli, začal zvyšovat tlak na teoretické vysvětlení této abnormality. Posledním vlivným pokusem o teoretickou resuscitaci mimetického programu byla podle Danta *teorie exprese*.

Podle této varianty odvěké snahy o ovládnutí toho, jak se svět jeví, nejsou zjevné distorze reality na malbách moderních malířů a jejich předchůdců chybami v napodobení vnější reality, protože „předmětem“ napodobení je „realita vnitřní“. Ačkoli se jedná o na první

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid., s. 580.

pohled adekvátní a srozumitelné vysvětlení, rozložila se tato, podle některých autorů poslední velká jednotící teorie, kvůli problémům spojeným s neschopností dostatečně doložit a vysvětlit povahu onoho složitého interpretačního aktu, jehož prostřednictvím se stav umělcových pocitů obsažený v díle objektivizuje. Nevyjasněné problémy s identifikací onoho „předmětu napodobení“ byly vskutku v průběhu první poloviny dvacátého století terčem stále intenzivnější kritiky.¹³⁹ Teorie exprese jako stále ještě mimetické vysvětlení „nemimetičnosti“ problematické části umělecké tvorby však podle Danta otevřela v dosud živém paradigmatu umění ještě jiný závažný problém.

K jeho objasnění je však třeba vyjít od zmíněných nedostatků teorie exprese. Rozdíl mezi obrazem a vnímanou realitou je podle této teorie dán záměrem vyjádřit autorův komplexní emocionální vztah k zobrazenému předmětu, je spíše „zvnějšněním“ či objektivizací umělcových pocitů vůči tomu, co zobrazuje.¹⁴⁰ Tyto pocity či vztah autora k předmětu zobrazení ale divák opět odvozuje na pozadí adekvátní teorie. Hypotézu, podle níž byl námět zobrazený *tímto způsobem* kvůli vyjádření autorova komplexního vztahu k zobrazovanému a nikoli pro nedostatek technických dovedností, lze formovat pouze za obecně sdíleného předpokladu – na pozadí teorie – podle něhož chce umělec vyjádřit, jaké má vůči objektu zobrazení pocity. O dvě stě let dříve, v atmosféře jiné teorie, by byl stejný způsob zobrazení s největší pravděpodobností interpretován již zmíněnými způsoby, buď jako nevysvětlitelná ztráta jinak evidentních tvůrčích schopností, nebo jako politováníhodné *vyšinutí* smyslů.

Pokud tedy formulujeme interpretační hypotézu o tom, co nám příslušné dílo sděluje, mohou, podle proslulého Wimsattova a Beardsleyho argumentu, nastat dvě možnosti.¹⁴¹ Buď nejsme při formování hypotézy úspěšní a nejsme schopni akt umělecké exprese dešifrovat – což je v případě pocitů, jak poznamenává Danto, velmi delikátní a epistemologicky problematická záležitost i v běžné komunikaci. Nezbyvá nám tedy než zjišťovat obsah umělcova expresivního sdělení z jiných, sekundárních zdrojů. Pomineme-li značně omezený rozsah takových příležitostí, je zřejmé, že dílo, které není schopné tento obsah úspěšně reprodukovat, pro nás ztrácí jakoukoli hodnotu. Druhou možností je situace, kdy se nám daří vytvořit konzistentní hypotézu. V takovém případě však přestávají být ony sekundární informace o

¹³⁹ Za vrchol této kritiky lze považovat odhalení „intencionálního bludu“ Wimsattem a Beardsleyem (Srov. pozn. 141).

¹⁴⁰ Danto, Arthur C. (1998). Konec umění. *Estetika* 35 (1), s. 11.

¹⁴¹ Srov. Wimsatt, W. K. & Beardsley, M. C. (1978). The Intentional Fallacy. In *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, s. 293–306.

stavu umělce nitra relevantní, resp. budou nám dávat smysl pouze do té míry, do jaké budou potvrzovat naši představu zformovanou na základě uměleckého díla. Tzn. že tyto informace budou naši interpretační hypotézu potvrzovat (a my budeme tímto objevovat žádoucí souvislosti) pouze tehdy, budou-li do ní integrovatelné či s ní kompatibilní. Pokud takové nebudou, budeme je spíše ignorovat.¹⁴²

Přenesením předmětu zobrazení do nitra, do oblasti umělcových pocitů či duše, se navíc komplikovala i představa, podle níž má umění dějiny ve smyslu teleologického procesu směřujícího odněkud někam, jako určitého progresivního vývoje, kdy jednotlivá stadia po sobě následují podle určité nutnosti či logiky. Jakmile se teorie nápodoby chápána jako vytváření percepčních ekvivalentů vnější reality rekonceptualizuje na teorii exprese, neexistuje žádná technika výrazu a její zdokonalování. Každé období samozřejmě přichází podle této teorie se svými transformacemi a se svým „jazykem emocí“, vzájemná návaznost a představa pokroku se však vytrácí a převádí se na sled diskontinuitních kulturních formací bez možnosti jejich uchopení v rámci nějakého velkého „Příběhu umění“: „Dějiny umění už nemají žádnou budoucnost v tom smyslu, že nedovolují extrapolace, jaké připouští paradigma pokroku.“¹⁴³

Ačkoli by tedy bylo možné formulovat jistý, velmi nepřesný „slovník vyjádření pocitů“ dané epochy – bez něhož by nakonec běžná komunikace byla stěží možná – pojem exprese nezabrání (nebo dokonce vede k) jeho další relativizaci na slovník vyjadřování jednotlivých uměleckých stylů, a v posledku jednotlivých škol, jednotlivých autorů a jednotlivých děl. Velký jednotící ideál grandiózního projektu nápodoby vnější reality se tak do nekonečna drobí v nevypočitatelný sled jednotlivých a nesrovnatelných ideálů malých, odvozených z uměleckých životopisů, reflexí apod.

V tuto chvíli jsou všechny premisy Dantovy druhé nejznámější teze pohromadě. Za prvé, máme zde, vzhledem k současnému umění (umění druhé poloviny 20. století) úctyhodnou avšak nepoužitelnou imitační teorii umění (*Imitation Theory of Art*), která nicméně byla teorií,

¹⁴² Jan Mukařovský ukazuje, jak se nám to, co nelze organicky včlenit do zformované hypotézy, jeví vzhledem k danému dílu jako nezáměrné a naopak (ať už byly skutečné pocity a záměry tvůrce jakékoli). V podobném smyslu můžeme říci, že hluboký dojem či smysl uměleckého díla v nás zůstává i poté, co se např. dozvíme, že bylo autorem důkladně a chladně vykalkulováno. Co si se v průběhu příslušného prožitku uskutečňuje (realizuje) a následně prozření ohledně faktických okolností vzniku díla na tom v zásadní míře nic nemění. Srov. Mukařovský, Jan (2007). Záměrnost a nezáměrnost v umění. In *Studie [I.]*, Miroslav Červenka a Milan Jankovič (Eds.) Brno: Host, s. 353–388.

¹⁴³ Danto, Arthur C. (1998). Konec umění. *Estetika* 35 (1), s. 12.

na jejímž pozadí ještě dávaly dějiny umění smysl. Za druhé, úspěch její rekonstruované verze – teorie exprese (*Expression Theory of Art*), opírající se o vysvětlení všeho umění jako výrazu pocitů, trval jen do té doby, než se plně odhalily její vnitřní inkonzistence a především než se vlastní vývoj umění v jejím světle proměnil v dějiny nesouvislosti. Díváme-li se na celou situaci z hlediska teorie založené na realitě uměleckých děl (*Reality Theory of Art*) a z ní odvozené Dantovy první teze o určující roli „světa umění“ (přesněji řečeno jeho nejvýznamnější komponenty – atmosféry teorie) lze celému příběhu opět navrátit jistý smysl.

„Logika“ dějin umění je podle Dantovy verze příběhu ovládána snahou o dosažení určitého druhu poznání a v tomto smyslu má každá naše zkušenost s uměním vždy skrytou či otevřeně kladenou kognitivní povahu. Tímto druhem poznání je ona otázka po podstatě umění, otázka, co činí umění uměním, otázka obsažená v každé nové podobě umění, stejně jako se každý nemechanický akt myšlení (soud) pokaždé znovu ptá: Co je myšlení? Dějiny čehokoli podle Danta končí, tak jako životní příběh každého jednotlivce, dosažením sebevědomí, sebepoznání, kdy už nelze do daného příběhu nic nového zařadit. Nahlédnutím své vlastní podstaty tak končí i dějiny umění a jejich konec ohlašuje po Hegelově vzoru nástup umění jako filozofie, neboť je to právě filozofická (či teoretická) interpretace, co je jeho esencí, co jej (odjakživa) činí uměním. „Umění se konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí,“ říká doslova Danto.¹⁴⁴

Historické stadium umění tedy končí (přijmeme-li Dantovu tezi), neboť již víme, „co je umění a jaký má smysl“.¹⁴⁵ Umělecká tvorba se samozřejmě může nerušeně rozvíjet dále, bude však postrádat onen dějinný smysl posunování hranic směrem k předpokládanému cíli. Dějiny umění končí, říká Danto, „nikoli však jeho postavy, které žijí od té doby šťastně dál, provozující ve své narativní bezvýznamnosti, cokoli se jim zlíbí. Cokoli dělají a cokoli se jim přihodí, už není součástí příběhu, který prožily, jako by tyto postavy byly prostředkem a příběh skutečným subjektem“.¹⁴⁶ Jakmile je možné dělat a tvořit cokoli, nelze tuto činnost chápat jako před-voj (*avant-garde*) jdoucí *nutně* určitým směrem a za určitým cílem – pojem směru ztrácí použití (je jedno, jakým směrem se dále vydáme) a pravý smysl avantgardního úsilí se tak vytrácí dosažením svého cíle.

¹⁴⁴ Ibid., s. 16.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

IV.

Překotné vznikání uměleckých směrů před II. světovou válkou i po ní se zpravidla neobešlo bez doprovodné – podle Danta fundující – teorie, jejímž účelem mělo být objasnění umělecké aktivity jako aktivity *umělecké*. Po ztrátě velkého ideálu vnější nápodoby a po rozplynutí se regulativního ideálu exprese měla role teorie začít v umělecké tvorbě i recepci vystupovat stále více do popředí, a to až do bodu, kdy si umělci uvědomují, že je to právě ona, co tvoří podmínku možnosti umělecké tvorby. Dantovo sugestivní pojetí konce umění, nikoli nepodobné situaci, kdy po úspěšné arteterapii ztrácíme nahlédnutím pravého důvodu našeho nutkavého jednání i důvod k této pomocné „umělecké“ činnosti (ačkoli ji můžeme dále pěstovat pro zábavu a potěšení), však samo vykazuje několik slabých míst.

Umělci, kteří tvoří umělecká díla nerozlišitelná od neuměleckých reálných protějšků těchto děl, nepochybně vyvolávají v myslích filozofů i nefilozofů otázku, co činí dané objekty uměleckými díly. Stále je však velmi nedourčené, nakolik a jakým způsobem je pro tyto umělecké aktivity centrální záměr formulovat určitou *koncepti* nebo *teorii* umění.

Kubisté například narušili představu, podle níž výtvarné dílo musí při zachování figurativnosti následovat pravidla konstruování geometrické perspektivy, představitelé abstrakce zrušili samotný předpoklad figurativnosti a konceptualisté dokonce nabourali představu o nezbytnosti hmotného, umělecký čin ztělesňujícího a zachovávajícího artefaktu. Z toho však nevyplývá, že samo překročení hranice určitých ustálených představ o charakteru umělecké tvorby je již artikulací či předložením určité koncepce či teorie umění. Fakt, že filozof či teoretik, jímž bezpochyby může být sám umělec, následně formuluje či konkretizuje jednu z interpretačních možností, které se oním inovativním uměleckým činem otevírají, neklade, jak soustavně předpokládá Danto, rovnítko mezi umělecký výkon a teoretickou interpretací. Pokud bychom chtěli tvrdit opak, opět narážíme, jak se pokusíme ukázat, na argumenty, které se vážou ke sporům o relevanci autorských intencí.

V souvislosti s tvorbou původní i nové avantgardy jsme ukázali, že avantgardní vykročení mimo ustavené předpoklady umělecké tvorby nevytváří problematickou situaci pouze ve vztahu k již formulovaným teoriím, nýbrž především vzhledem k běžným a všeobecně sdíleným představám o tom, co je či může být uměním. Tento určitou dezorientací se vyznačující stav, jenž je důsledkem onoho uměleckého činu, jsme označili jako výchozí

problematickou situaci. Samotné uchopení, byť jen ve formě zakoušení, pocíťování této problematičnosti, se ukazuje jako nutný předpoklad její následné artikulace – prostřednictvím využitelných fragmentů našich předchozích představ – a dále případných řešení. Přechod mezi předteoretickou, *common-sensuální* rovinou, na níž se běžně pohybujeme a na níž generujeme v podobných situacích určité modely řešení, a rovinou teorie v striktním slova smyslu, na níž činíme s pomocí určité abstrakce, formalizace a omezení totéž, lze pojímat různým způsobem. Nicméně vždy platí, že první rovina bez druhé výrazně ztrácí na rozsahu a efektivitě možných řešení, zatímco druhá rovina bez první ztrácí samotný svůj zdroj a účel. Avšak i v případě, že rezignujeme na rozlišování těchto dvou rovin a budeme je po Dantově vzoru pojímat jako jeden velký a komplexní výkon teoretické interpretace, domníváme se, že platí následující:

(1) Existují-li konkurující si, alternativní teoretické výklady vzniklé problematické situace – této pluralitě by Danto vzhledem k naprosté většině jeho tvrzení nepochybně přitakal – budeme považovat za správný ten, který bude kognitivně nejbohatší a nejpropracovanější (bude nabízet řešení integrující nejvíce různých faktů s největší konzistencí), a nikoli ten, který byl předchůdně či následně formulován autorem. Tímto empirickým způsobem nakonec Danto konstruuje i svou vlastní meta-teorii, tzn. jako teorii, která je podle svého autora schopna – na rozdíl od ostatních – zahrnout více různých faktů s vyšší mírou konzistence.

(2) Vyvoláním problematické situace se dočasně ocitáme ve stavu, kdy aplikace stávajících teorií selhávají a nové teoretické interpretace ještě neexistují (nebo jich existuje příliš mnoho a proces výběru těch nejučinnějších je teprve ve svých počátcích). Přestože je tedy daný umělecký akt příčinou výchozí problematické situace, nejedná se o ten samý – pouze artefaktuálně realizovaný a implicitní – akt teoretické interpretace, která objektu udílí jeho umělecký statut. Je-li ona interpretující identifikace „uměleckého tvrzení“ (*artistic statement*) aktivitou povstávající z plurality možných interpretací a jestliže nelze výsledek jednoznačně identifikovat jako to, co bylo dílem (přesněji řečeno jeho autorem) skutečně míněno, nehrozí ani splnutí uměleckého a (následného či předchůdného) teoretického výkonu, ať už jde o jakkoli „konceptuální“ umělecký čin.

(3) Pokud by bylo historickým úkolem umělecké tvorby dospět ke své esenci a touto esencí se ukázala, jak tvrdí Danto, teoretická interpretace, teprve vůči níž se každé umělecké dílo jeví jako umělecké, je pochopitelné, proč odpadá potřeba nadále podnikat onu komplikovanou

artefaktuální okliku a je smysluplnější pokračovat nadále tou konceptuálně „nejčistší“, tzn. diskurzivní cestou. Proklamovaná svoboda (možností) umělecké tvorby získaná takovým prozřením, kdy „člověk může být abstrakcionistou ráno, fotorealistou odpoledne a minimálním minimalistou večer“,¹⁴⁷ se ale zdá být v tomto světle poněkud sporná. Osvobozením se ze zajetí jednoho problematického metafyzického obrázku (realismu) a přímým vkročením do obrázku jiného, neméně problematického (relativismu), příliš svobody nezískáme. Umělecká tvorba, opět odsouzená k věrnosti nějaké esenci – tentokrát spočívající v konstruování teorií, na tom o mnoho lépe než dříve není. Imperativem *světa umění* je stále tvořit „Umění“, nikoli malovat „staré hezké obrázky“. Být umělcem tedy znamená naslouchat tomuto imperativu, resp. odpovídat nárokům, které toto strategické místo ve světě umění jako určitém poli produkce od umělce vyžaduje. Přestože Danto předpokládá i postupný rozpad této instituce, vykazuje tento posthistorický „supermarket“ možností nebývalou vitalitu.

(4) Dantův příměr ke konci příběhu, po němž jeho postavy žijí šťastně dál a provozují „ve své narativní bezvýznamnosti, cokoli se jim zlíbí“ poukazuje spíše na bezradnost ohledně dalšího pokračování příběhu, neboli toho, jak to s těmito postavami bude dále, než na jistotu konce. Připočteme-li k tomu zdánlivě nepatrné zamlčení faktu, že sám Danto je jednou z těchto postav a nikoli „všemocným vypravěčem“ (*omnipotent narrator*), dostává se celá teze o konci umění skrze-jeho-transformaci-ve-filozofii do velmi hypotetické a spíše efektní roviny. Navzdory konci „velkých vyprávění“ stále platí, že konec odhaluje svůj „smysl konce“ teprve tehdy, stává-li se příběh, jehož je koncem, datem či událostí v rámci jiných příběhů. Vzhledem k této zákonitosti každé narativní (tedy i historické) deskripce jsme stále situováni uvnitř „příběhu umění“, který – parafrází názvu jedné ze studií Paula Ricoeura – stále svého vypravěče (a tedy i svůj konec) hledá.¹⁴⁸

V.

Dostává-li se materiál výtvarného uměleckého díla, jeho „hmotný kontinuant“, mimo hru, resp. odhaluje-li se jako možný, avšak nikoli nezbytný prostředek umělecké tvorby, zdá se zřejmé, že umění si vystačí s tím, bez čeho představitelné není. Umění tak splývá s myšlením,

¹⁴⁷ Ibid., s. 17.

¹⁴⁸ Srov. Ricoeur, Paul (1991). *Life: Story in a Search of a Narrator*. In *A Ricoeur Reader*. Mario J. Valdés (Ed.), Toronto: Toronto University Press, s. 425–437.

s teoretickou interpretací, která udílí umělecký statut jak Zeuxidově malbě, která oklamala (teoretickou interpretaci postrádající) ptáky, tak běžným objektům, které dodnes klamou mnohé (teoretickou interpretaci postrádající) návštěvníky současných galerií.¹⁴⁹ Pokud by nám připadaly *ready-mades* jako příliš okrajový a teoreticky nad- či přeinterpretovaný příklad pro teorii o rozsahu, jakou je Dantova, nabídne její autor jinou volbu: co bychom označili jako „umělecké dílo“ Rembrandtova *Polského jezdce*, nebo zcela identickou barevnou plochu vzniklou nahodile za přispění plátna, barev a centrifugy? Nalezneme alespoň jeden rozdíl?

Vzhledem k hlavním otázkám, které si Danto klade, a na pozadí obou jeho hlavních tezí začínají být zřejmé i nároky na otřesené paradigma estetické koncepce umění. Samotné přímo vnímatelné či manifestní vlastnosti díla, včetně těch, jež se realizují v estetické zkušenosti (prožitku), nejsou postačujícím a dokonce ani nutným kritériem pro rozlišení mezi uměleckými díly a běžnými objekty. Aby pojem estetické zkušenosti (prožitku) vykonal úkol odlišení umění a ne-umění, naše zkušenost (prožitek) by se měla lišit „v závislosti na tom, zda se jedná o responzi vůči uměleckému dílu, nebo vůči pouhé věci, kterou nelze od tohoto díla rozeznat“.¹⁵⁰

Podle Danta vyvstává zásadní problém: „Nemůžeme se dovolávat [těchto odlišností] ... abychom na nich založili naši definici umění, jelikož [nejprve] potřebujeme definici umění, abychom identifikovali ten druh estetických responzí, jež jsou náležité vzhledem k uměleckým dílům a nikoli k pouhým věcem.“¹⁵¹ Pojmy estetické zkušenosti (prožitku), postoje nebo estetické kvality nenabízejí možnost odvodit distinkci, která by zahrnula jak umění tradiční, tak umění současné. Dokonce se ukazuje, jak se snaží dále doložit Danto, že tato estetická koncepce je se svými klíčovými pojmy pouze neoprávněnou hypostazí určitých historicky omezených (a tedy proměnlivých) podmínek (konvencí) umělecké prezentace. Jestliže se tyto podmínky promění, tak jak se tomu stalo v průběhu dvacátého století, přestane být nejen platná ona dříve hegemonní koncepce, ale na povrch se dostane i již diskutovaná skutečná esence umění.

¹⁴⁹ O soupeření dvou malířů (5. st. př. Kr.) referuje Plinius Starší ve své *Historia Naturalis*. Podle této reference Zeuxis z Herakleie strhne závoj ze svého obrazu, na který se vzápětí slétnou ptáci, neboť jsou na něm velmi dovedně namalovány hrozny. Poté žádá svého soka – Parrhasia z Efězu – aby učinil totéž. V tu chvíli vyjde najevo, že závoj je rovněž jen namalovaný a Parrhasios vítězí, neboť dokázal oklamat i člověka. Vidíme, že oceněna je vyšší dokonalost iluze, přestože tato dokonalost vychází najevo až po selhání smyslů v rozlišení mezi realitou a jejím obrazem a následném rozpoznáním tohoto selhání.

¹⁵⁰ Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of Commonplace*. Harvard University Press, s. 94–95.

¹⁵¹ Ibid.

Estetikové se po dlouhou dobu domnívali, jak tvrdí Danto, že naleznou jistý užitek v pojmu psychické či estetické distance, kterou měla být míněna speciální izolace, vložená mezi nás a objekt naší pozornosti, a to změnou či transformací našeho běžného, praktického postoje. Původ tohoto vymezení klade Danto oprávněně do Kantovy doktríny vkusových soudů, v níž hraje pojem *nezainteresovanosti* zásadní roli coby jeden ze čtyř definičních momentů soudů vkusu – dnes bychom řekli spíše estetického soudu. Nicméně vyjadřuje vzhledem k tomuto kantovskému vymezení nedůvěru, přesněji řečeno, nezdá se mu oprávněné hájit pojetí, podle něhož by měly „existovat dva odlišné postoje, jež lze zaujmout k jakémukoli objektu s tím, že rozdíl mezi uměním a realitou je nakonec méně rozdílem v druhu věcí než v druhu postojů, a tedy nikoli otázkou, k čemu se vztahujeme, nýbrž otázkou, jak se k tomu vztahujeme“.¹⁵²

Tato v druhé polovině dvacátého století velmi rozšířená psychologizace pojmů estetického postoje a estetické zkušenosti nachází – tak jako u Goodmana a dalších – ohlas i u Danta. Podle této donekonečna opakované „karikatury nejužšího z Kantovských formalismů“ (jak výstižně poznamenává Shusterman), která bývá povšechně označována jako „formalismus“ – ať už se jedná o Kantovu *Kritiku estetické soudnosti*, pojetí *signifikantní formy* Clivea Bella nebo pojetí *psychické distance* Edwarda Bullougha, vznikají estetické kvality a hodnoty naprostou izolací od objektu vnímání a následným pasivním kontemplováním jeho jevové formy bez jakékoli konceptuální, interpretační příměsi. Není divu, že Danto, jemuž jde o rozlišení objektů majících své místo především v síti účelností, které definují praktický svět, od jejich uměleckých, co do materiálu nerozlišitelných protějšků, shledává takové pojetí neuspokojivé.

„Vždy je možné,“ tvrdí Danto, „suspendovat praktičnost, nečinně přihlížet, zaujmout nezaujaté stanovisko k objektu, vidět jeho tvary a barvy, s potěšením zakoušet a obdivovat jej pro něj samotný, oddělující jej od všeho zřetele k užitečnosti. Protože se ale jedná o postoj kontemplativního odstupu (*detachment*), jenž může být zaujat k čemukoli, jakkoli nezvyklému (pomyslete na to, jak nástroje vypadávají ze svých *Zeugganzes* praktického zacházení a povyšují se na objekty estetické kontempace), je možné na celý svět pohlížet z [hlediska] estetické distance jako na spektakl, komedii či cokoli jiného. Ale právě z *tohoto*

¹⁵² Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s. 22.

důvodu nemůžeme vysvětlit vztah (*connection*) mezi uměleckými díly a realitou na základě této distance, která je vzhledem k tomuto vztahu kolmá.¹⁵³

Podle tohoto výkladu, tím, že se „oddělujeme od praktické stránky věci“ (Bullough), nebo naše zalíbení „nespojujeme s představou existence objektu“ (Kant), opouštíme jeho převážně praktické kategoriální zařazení, uvolňujeme daný objekt z kontextu, jenž mu dává jeho význam nebo mu udílí určitou funkci.¹⁵⁴ Nepoznáváme jej, ani jej nepoužíváme jako prostředek k dosažení nějakého jiného, vnějšího cíle. Jediné, co podle Danta cestou této teoretické reflexe získáváme, je distinkce mezi nezajímavou kontemplací a konceptuálně vázanou percepcí. Vzhledem k tomu, že do tohoto typu postoje, jak přiznává Danto, lze „přepnout“ kdykoli a vůči čemukoli, tato distinkce nám v případě dvou totožných objektů, uměleckého díla a jeho neuměleckého protějšku, nepomůže. Osy distinkce mezi *uměleckým* a *neuměleckým* a distinkce mezi *estetickým* kontra *neestetickým* se nejen nepřekrývají, nýbrž jsou na sebe kolmé.

V tomto bodě se Dantovo řešení na moment přibližuje Dziemidokovu. Obě osy zde rovněž dělí pole všech lidských artefaktů na umělecká díla s určující estetickou hodnotou, na umělecká díla, pro něž je estetická hodnota irelevantní, a dále na esteticky významné běžné objekty a běžné objekty esteticky nevýznamné.

Zajímavý je ale následující posun v Dantově argumentaci. Ačkoli je pojem estetického postoje (a s ním s velkou pravděpodobností i pojem estetické zkušenosti) shledán pro vymezení uměleckého díla neuspokojivým, je patrné, že není zpochybněn předmět tohoto pojmu, tzn. není zpochybněn význam a působnost toho, co tento pojem popisuje. Podle Danta navíc existují i případy, „kdy by dokonce bylo chybné a nelidské zaujímat estetický postoj a vkládat mezi nás a určité skutečnosti psychickou distancí“.¹⁵⁵ Pohlížet například na policejní násilí nebo na výbuchy bomb jako na zvláštní dramatické výjevy je podle Danta těžko obhajitelné. „Z paralelních důvodů,“ tvrdí však dále Danto, „existují věci, které by bylo takřka amorální reprezentovat v umění, a to právě proto, že jsou tímto vloženy do určité distance,

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Srov. Bullough, Edward (1998). „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In *Estetická distance včera a postvčera*. Praha: Společnost pro estetiku, Sv. 2, s. 13; Kant, Immanuel (1975). § 2, In *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, s. 52.

¹⁵⁵ Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of Commonplace*. Harvard University Press, s. 22.

kteřá je z morálního hlediska nesprávná.¹⁵⁶ Podle Danta není správné tvořit (umění) tam, kde jsme osobně zaujati, „neboť to staví diváky právě do toho druhu odstupu, který má pojem distance za cíl popisovat.“¹⁵⁷ Jak sám Danto přiznává, výše řečené uděluje pojmu distance nikoli okrajový význam, přesto se tím, co tento pojem popisuje, dále nezabývá. Nelze totiž od tohoto pojmu očekávat požadovanou distinkci, „ačkoli by bylo možné tvrdit, že umělecké dílo je objektem, vůči němuž je náležité zaujímat estetický a nikoli praktický postoj“.¹⁵⁸

Raději tento problém zřekapitulujeme. Vzhledem k mimoumělecké extenzi toho, co pojem estetického postoje (v tomto případě estetické distance) popisuje, jej nelze údajně využít pro vymezení hranice mezi uměleckým a neuměleckým. Rozlišení mezi estetickým a neestetickým protíná mnohem širší oblast, než je svět uměleckých děl. Danto ale nenachází pro předmět tohoto pojmu jen určitou empirickou evidenci, on dokonce připouští jeho možnou konceptuální vazbu k tomu typu recepce, který je náležitý vzhledem k *uměleckým* dílům. Dokonce bychom se měli mít na pozoru před tím, aby se „cokoli“ stalo centrem uměleckého zájmu, neboť tato transfigurace neproměňuje pouze objekt, ale zásadním způsobem modifikuje i náš vztah k němu – což lze údajně nahlížet v některých případech jako nemorální či nelidské.

Dantovi je zdá se najednou zřejmé, že onen průsečík dvou os není nahodilým atributem uměleckého díla, ale přece jen se nějakým způsobem jeho „esence“ týká. Proč bychom se jinak měli mít na pozoru před vtažením některých ožehavých témat do „umělecké reprezentace“? Pokud by se to týkalo jenom určitého, jakkoli vymezeného „estetického“ typu uměleckých děl, stačilo by dávat pozor na to, jaký typ uměleckého podání je k danému tématu vhodný, a neobávat se uměleckého uchopení jako takového. Před Dantem tak vyvstává problém, jak tento nepohodlný a, jak se zdá, nikoli nahodilý moment průsečíku obou os, průniku aktu identifikace uměleckého objektu a „nástupu estetické distance“, vysvětlit.

Zde by se nabízel určitý krok zpět, směrem k revizi možností pojmu estetického postoje, jenž je za distinkci estetického a neestetického v tomto případě zodpovědný. Nezbytná korekce neustále opakovaného zúžení estetického postoje na pouhou izolaci objektu a analogické zúžení nezainteresovanosti na jednorozměrný vztah lhostejnosti vůči vnímanému staví

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

protnutí obou os do jiného světla. Přinejmenším u dvou zmíněných pojetí, Kantova i Bulloughova, je navzdory odlišnosti východisek míněna vždy především specifická modalita zájmu, díky níž se otevírají možnosti, jež jsou za běžných okolností vyloučeny pro zaujetí jiného (např. praktického či teoretického) zájmu a jím řízené selektivní percepce. Otázka by potom zněla, jak se tento vertikální přechod z roviny praktického, teoretického atd. pojmání objektu (i tyto postoje lze k uměleckému dílu nepochybně zaujmout) na rovinu reflektujícího či distancovaného posuzování liší v různých oblastech lidské aktivity, v umění a mimo něj.

Danto se však po tomto zaváhání vrací zpět ke zmíněné „formalistické karikatuře“ a takto interpretovaný pojem se mu oprávněně zdá v konfliktu s řadou empiricky ověřitelných faktů, např. s tím, že umění plnilo v dějinách nejrůznější, prakticky velmi důležité funkce – didaktické, politické, nebo pouze uvolňovalo napětí. Z tohoto hlediska by měl být pojem estetické (či psychické) distance adekvátní pouze vzhledem k některým obdobím a stylům. Určitě nebylo cílem vrcholného baroka, tvrdí Danto, uvádět diváka do stavu nezaujaté kontemplace, tento výtvarný sloh usiloval naopak o vyvolání duchovního pohnutí.¹⁵⁹ Pomineme-li fakt, že podobný rejstřík funkcí, které může umění nést (a tedy i postojů, jež lze k němu zaujmout), je představitelný v jakékoli době, ukazuje Danto svou přichylnost k výše uvedenému zúžení. Estetická koncepce umění (resp. pojem estetického postoje vymezující určitý typ zkušenosti) je adekvátní pouze pro takovému umění, které diváka „neruší“ ze stavu nezaujaté kontemplace a nijak se mu nesnaží jeho odstup komplikovat. Danto se tak po této odbočce vrací k Dziemidokově verzi, na rozdíl od něj však osu distinkce estetické/neestetické ponechává zcela stranou a věnuje se vysvětlení onoho nepohodlného, ale evidentního průniku mezi adekvátní recepcí či lépe interpretací uměleckého díla a jeho distancujícím působením.

Jak tedy vysvětlit ono distancující, přesněji řečeno od reálného vlivu ostatního světa nás oddělující působení každého umění, kterého se Danto obává? Bylo by opět nesmyslné obávat se něčeho takového, pokud by šlo pouze o záležitost některých stylů, škol či období.

Podle Danta je neoprávněné postulovat specifický typ postoje, který by byl za transsubstanciací hmotného objektu na objekt umělecký zodpovědný. V tomto ohledu se Danto hlásí ke kritice George Dickieho, přesněji řečeno k jeho hojně komentovanému odhalení „mytičnosti estetické distance“, které spadá do onoho období, kdy se analytičtí

¹⁵⁹ Ibid., s. 23.

estetikové pokoušeli zbavit estetiku nánosu předchozí metafyzické spekulace. Důvod této aliance (Danto–Dickie) je zřejmý: podle Dickieho je důvodem naší distance, tzn. důvodem toho, že se přímo neangažujeme při našem kontaktu s uměleckými díly, fakt, že zachováváme náležitý odstup, znalost konvencí uměleckého světa a nikoli nějaký „mysteriózní druh postoje“. Abychom věděli, že se scéna, již jsme svědky, odehrává v divadle, stačí se ujistit, „že se neděje ve skutečnosti“, potvrzuje Danto.¹⁶⁰ Nejprve přichází rozpoznání konvencí uměleckého světa, na něž reagujeme zaujetím adekvátního postoje. Např. konvenční hranice divadelního prostoru plní funkci, „která je analogická uvozujícím znaménkům, která slouží k přemístění čehokoli, co je obsaženo v běžné hovorové řeči, a tím k neutralizaci obsahů s ohledem na postoje, které by bylo náležité zaujmout v případě, že by ta samá věta byla míněna vážně“.¹⁶¹ Kdo takovýmto způsobem cokoli prohlašuje, činí tak proto, aby nenesl za obsah svého prohlášení takovou odpovědnost, která by byla na místě, pokud by svá slova mínil vážně.

Paralelní rysy lze podle Danta rozeznat v celé oblasti umění: „Obrazové rámy nebo pódia u divadelních představení dostatečně informují zasvěceného jedince o konvencích, které naznačují, aby nereagoval vůči tomu, co uvozují, jako by to bylo skutečné; a umělci je využívají právě za tímto účelem a porušují (*violate*) je pouze tehdy, bude-li jejich záměrem vytváření iluzí nebo vytvoření určité kontinuity mezi uměním a životem.“¹⁶²

Podle Danta *není pochyb* o tom, že pojem mimesis se postupně zužuje na projekt vytváření iluzí, čehož se měl v 10. kapitole své *Ústavy* obávat už Platon. Dokonce i sama nápodoba však fakticky „inhibuje“ – jsou-li příslušné konvence zřejmé – přesně ta přesvědčení, která bychom zastávali v případě, že bychom si těchto konvencí z jakéhokoli důvodu nebyli vědomi. Je to tedy důvěra ve srozumitelnost konvencí, co umožňuje umělci naplňovat program nápodoby až k jeho nejzazšímu bodu, tzn. snažit se v rámci příslušných uvozovek učinit jím vytvářený objekt co nejbližší realitě.¹⁶³

Základní cíl mimetické tvorby lze proto formulovat následujícím způsobem:

„Učinit cokoli takto uvozeného podobné realitě natolik uspokojivě, že je zaručena spontánní identifikace imitovaného, přičemž samy uvozovky garantují, že nikdo nebude výsledek

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

zaměňovat za realitu.“¹⁶⁴ Omyly sice existují, přesto jsou uvozující konvence umělecké prezentace efektivními inhibitory našeho přesvědčení o realitě vnímaného, tvrdí Danto.¹⁶⁵

Problém s distanciací, kterou vykazuje přechod od reálné věci k „reálné věci“ jako uměleckému dílu, se zdá být vyřešen. Uvedené uvozovky jsou coby srozumitelné konvence jedním z klíčových faktorů světa umění, který konstituuje umělecký objekt jako umělecký. Tyto konvence se v závislosti na změnách světa umění (jako jedna z jeho hlavních komponent) proměňují, a zdá se proto neoprávněné postulovat na základě historicky vázaného souboru konvencí – např. takových konvencí, které odpovídají nezaujatému a lhostejnému postoji – jakýsi transhistorický, universální typ postoje, aplikovatelný na veškerou uměleckou produkci od maleb v jeskyni v *Lascaux* až po dnešek. Vše, co je vysvětlitelné skrze estetickou koncepci umění a její klíčové pojmy (estetický postoj a estetická zkušenost), je vysvětlitelné skrze pojem světa umění a konvencionální interpretační rámce, které s sebou nese. Konkrétní podoba tohoto konvencionálního interpretačního rámce je proměnlivá, nicméně je nezbytné – má-li existovat umění jako specifická lidská aktivita – aby zde nějaké konvence byly.

Abychom byli schopni rozlišit umění od pouhých „částí“ reality, musíme se orientovat v prostředí světa umění, které je tvořeno určitým teoretickým klimatem (teoretickou interpretací) a konkrétními umělecko-historickými okolnostmi neboli stávajícími konvencemi světa umění. K uměleckým objektům nezaujíkáme stejný postoj jako k objektům reálným proto, protože jsme dostatečně poučeni o tom, jaký postoj máme zaujmout. Jedná se čistě o změnu zaměření pozornosti z jednoho souboru aspektů na jiný, kdy příslušným ukazatelem nám je adekvátní teoretická interpretace. Tato, slovy Richarda Shustermana, „hermeneutizace“ estetické zkušenosti coby jádra estetické koncepce umění, kdy jsou zakoušené, pociťované zkušenosti (prožitky) fakticky ignorovány, resp. skrz naskrz determinovány, a zcela podřazeny kritériím adekvátní teoretické interpretace, dochází ve zpochybnění (diskutované koncepce), zdá se, prozatím nejdále.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ibid., s. 23–24.

¹⁶⁵ Ibid. Tyto uvozující rysy jsou samozřejmě žádoucí tím více, čím je vyšší míra předpokládaného realismu a naopak. Čím je míra mimetičnosti nižší, tím méně je třeba těchto uvozujících prostředků. Pouliční divadlo klade tedy důraz na zjevnost svých kostýmů a masek, zatímco herci v kamenném divadle si mohou, dostatečně oddělení od reality proscéníem, dovolit realističtější oblečení. Vše funguje podle Danta, jak má, a občasná selhání na straně diváků nás neopravňují k postulování specifických „nezajímavých“ stavů myslí.

¹⁶⁶ Srov. Shusterman, Richard (1997). The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1) s. 38.

VI.

Posledním bodem této podkapitoly věnované Dantově koncepci filozofie a dějin umění by mělo být zodpovězení otázky, jak je tomu z hlediska této koncepce s problémem estetické hodnoty coby konstitutivního faktoru uměleckého díla. Na základě odhalení specificky kognitivní podstaty umění – a tedy i zkušenosti uměleckého díla – bychom mohli konsekventně odkázat na odpovídající transformaci estetické hodnoty v hodnotu kognitivní. Nicméně, právě v této souvislosti narážíme na další citlivá místa Dantova přístupu.

Především jsou ti, kteří přijímají Dantovu druhou, radikálnější tezi opírající se o jeho osobitou teleologii západního umění, vystaveni otázce, jakou kognitivní hodnotu lze očekávat tam, kde již žádný přírůstek významu, smyslu či „poznání esence“ není možný. Vývoj uměleckého poznání totiž postupoval dopředu spolu s odkrýváním či demaskováním pravé ontologické povahy celého podniku (umění) a poté, co byl tento proces završen, lze než obdivovat, citovat nebo recyklovat jeho nejvýznamnější fáze. Kognitivní hodnota takového počínání je však ve srovnání s předchozí dynamikou „poznávání“ ovládající celý proces zjevně minimální.

Dantovi ale zajistila dostatečný věhlas už jeho teze první, týkající se určující povahy světa umění, a existuje mnoho takových, kteří ji akceptují, aniž by následovali jejího autora až k závěrům teze druhé. Vzhledem k nepopíratelnému vlivu tohoto základního kamene Dantova pojetí, ať už v oblasti teorie či filozofie umění nebo v ostatních regionech či „končinách“ světa umění, mají některé v tomto pojetí obsažené problémy spojené s otázkou hodnocení závažné implikace.

Svět, o němž je řeč, je totiž stejně jako širší svět, jehož je součástí, soustavou vzájemně propojených, nicméně strategicky rozdílných, tzn. zcela odlišné zájmy sledujících aktivit (pozic), které drží pohromadě díky sdílení určitých konvencí a kritérií své vlastní úspěšnosti. Na základě čeho obhájit onu rozhodující roli, kterou Danto přisuzuje v rámci této soustavy teoretické interpretaci (která navíc, jak víme, v určité chvíli splývá s uměleckou tvorbou)? Jinými slovy, na základě jaké evidence jsou kritéria a konvence teoretické interpretace nadřazeny kritériím a konvencím ostatních strategických účastníků světa umění, především pak komerčním, kurátorským, manažerským a jiným zájmům udržujícím celou soustavu v chodu?

Víme, že podle Danta se umění vyvazuje ze závislosti na jakýchkoli specifických strukturách jevení (ve smyslu manifestních vlastností artefaktu) a přestává být oblastí – redukuje-li pojem estetická na pouhé vnímání harmonie barev a tvarů – v níž je dominantní *estetická* funkce. Takto problematicky pojatý estetický postoj a k němu komplementární estetická funkce jsou jako faktory udělující objektu zdůrazněním určitých aspektů zvláštní status (odlišný od prakticky uchopovaných či teoreticky pojímaných objektů) nahrazeny adekvátní teoretickou interpretací a příslušnými konvencemi světa umění. Instituce světa umění, resp. její opěrné body – teoretická interpretace a konvence uchovávané a určované ostatními činiteli světa umění – nastavují hranice prezentovatelného a představují základní nabídku, v níž se pak odehrává nejen recepce umění, ale i sama umělecká tvůrčí aktivita. Jak říká sám Danto, umělci konvence využívají právě za účelem odlišení umění od reality a porušují je pouze tehdy, chtějí-li vytvářet iluzi, nebo nějaký jiný typ zdánlivé kontinuity mezi realitou a uměním.¹⁶⁷

Jestliže Danto ponechává vztah či vzájemný poměr rolí mezi *teorií* a ostatními komponentami světa umění značně nedourčené, na Danta navazující institucionální a sociologické teorie umění (k nimž se Danto, nutno přiznat, příliš nehlásí – což neplatí o jejich vztahu k Dantovi) důvodně zdůrazňují spíše vliv a motivace ostatních strategických činitelů světa umění. Producent teoretické interpretace (ať už je jím umělec či filozof) se z tohoto hlediska stává nikoli klíčovou, nýbrž pouze jednou z mnoha rolí, potřebných k provozu celé instituce.

Dosud běžně akceptovaná představa, podle níž je umělecký výkon, tvůrčí aktivita umělce ohniskem a jádrem celého světa umění, od nichž se vše ostatní odvíjí, a pomocné aktivity od kritiky přes teoretiky a kurátory až po prodavače lístků poskytují pouze více či méně potřebný servis, se pouhým posunutím perspektivy snadno promění. Kdo je v onom posthistorickém světě otevřených možností ten, kdo určuje, o čem se bude mluvit, jaké náměty bude galerijní, výstavní politika preferovat, jaké granty, v jakém rozsahu a na jaký druh umění se budou vypisovat atd.? Jsou-li rozsah i vnitřní hodnotová struktura světa umění natolik determinovány vzorcem odvozeným z panující atmosféry teorie a konvencí západního uměleckého kánonu, stává se již zmíněný výrok Roberta Smithsona z poloviny šedesátých let, týkající se toho, kdo stanovuje ve světě umění onen koridor možného a kdo je onou

¹⁶⁷ Ibid., s. 23.

Skinnerovou krysou, která v něm běhá, aktuální nejen pro umělce, ale i pro ty, kteří umění „pouze“ konzumují.

Vzhledem k první Crowtherově ose normativity, která spočívá ve faktorech a kritériích, pomáhajících nám rozlišit umění od ostatních druhů kulturní praxe (a zpravidla je nad ně povýšit), lze poukázat na dva problematické body. Za prvé, pokud je za distinkci uměleckého a neuměleckého objektu zodpovědná teorie společně s ostatními aktéry světa umění, vzniká, jak jsme naznačili výše, velké nebezpečí, že se role teorie vyprázdní a stane se přinejlepším podpůrnou funkcí ostatních kontextuálních faktorů. Pokud jde o Dantovo pojednání druhé osy normativity, tj. distinkce tvůrčí hodnoty mezi jednotlivými díly, je opět tato otázka po vyčerpání kreativního potenciálu (tj. odhalování podstaty umělecké činnosti) irelevantní. Tacitně vylučovací, jinými slovy normativně excesivní (tj. řadu zjevných faktů přehlížející) charakter Dantovy teorie zde začíná být patrný. Paul Crowther tuto skutečnost stručně shrnuje slovy: „Více než 30 000 let umělecké produkce celého světa v transkulturním rozsahu je [z hlediska Dantovy teorie] redefinováno a kolonizováno na základě (přinejlepším) marginálního západního paradigmatu kreativity.“¹⁶⁸

Pokud by někdo namítal, říká v této souvislosti dále Crowther, že právě v Dantově vizi posthistorického, a tudíž čemukoli otevřeného stavu světa umění dochází sluchu a vidu kulturně minoritní či politicky angažované umění, jež nebylo zprostředkovatelné skrze tradičnější umělecké formy, je tato námitka rovněž problematická. Vřazením do institucionálního rámce tvořeného světem západního umění se do značné míry stírá komplexní sociální či dokonce rituální kontext, v němž nachází dané minoritní dílo svůj smysl, stejně jako jsou dobře míněné snahy tzv. angažovaného umění rekontextualizovány v objekt kulturní konzumace.¹⁶⁹ Dantova teorie se tak vedle naznačených historických a konceptuálních nejasností navíc ukazuje jako tacitně či skrytě vylučující.

¹⁶⁸ Crowther, Paul (2003). Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61 (2), s. 125.

¹⁶⁹ Srov. *ibid.*

VI. Kulturologické teorie

I.

Této poslední skupině, zpochybňující oba hlavní pilíře estetické koncepce umění, věnuje Dziemidok, podle jehož přehledové studie jsme zvolili náš postup, opět velmi malý prostor. Naprostá většina představitelů obou skupin teorií – kognitivní i kulturologické – nezpochybňují *univerzalitu* estetické koncepce umění otevřeně, vědomě, a často ani konzistentně, tvrdí Dziemidok.¹⁷⁰ Jak jsme se pokusili ukázat v předcházejících dvou podkapitolách věnovaných tzv. kognitivním teoriím, je toto tvrzení oprávněné, nicméně nikoli ve smyslu, v jakém jej soudě podle jeho závěrů míní Dziemidok. Pochybnosti o historické i konceptuální adekvátnosti a konzistenci v případě těch kritik estetické koncepce umění, které Dziemidok označuje přímo jako kulturologické, se zde z velké části překrývají s předchozími „vlnami“ zpochybnění.¹⁷¹ Sám Dziemidok v době zveřejnění své studie pravděpodobně netušil jaké popularity a rozsahu se tento poslední kritický směr s razantním rozvojem tzv. *kulturních a vizuálních studií* dočká.

Ani kulturologické teorie netvoří jednotnou „frontu“. Dziemidok do ní opět klade velmi různorodou směs, což nutno přiznat, v tomto případě vskutku odpovídá skutečnosti: nalezneme zde institucionální teorii estetika a filozofa George Dickieho, články teoretika počítačové estetiky Timothy Binkleyho, (neo)marxistické koncepce Poznaňské školy a další „filozofy kultury“.¹⁷² Tento výčet jistě neaspíruje na vyčerpávající úplnost, a je proto důležité, že navzdory mnoha zásadním rozdílům specifikuje Dziemidok dva základní společné rysy.

Za prvé, kulturologické koncepce pojímají, tvrdí Dziemidok, umění jako kulturní fenomén (!) a používají k tomu kategorií jako je „sociální praxe“, „umělecká praxe“, „svět umění“, „sociální instituce“, „kulturní entity“, „kulturní kontext“, „umělecká konvence“, „sociální hierarchie hodnot“, „axiologická preference“, „pravidla kulturní interpretace“ atd. Za druhé, v opozici proti naturalistickým, psychologickým a individualistickým koncepcím umění,

¹⁷⁰ Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy about the Aesthetic Nature of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 28 (1), s.

¹⁷¹ Není divu, Dantovy teze související s určující rolí „světa umění“ a jeho institucí, dále využitě v tzv. institucionální teorii umění George Dickieho, jsou zdrojem argumentů mnoha autorů z oblasti kulturních nebo vizuálních studií.

¹⁷² Ibid. Sem Dziemidok řadí Jerzy Kmitu, Terezu Kostyrko a Włodzimierze Ławniczaka.

tito představitelé v rámci svých teorií „dosti konzistentně eliminují definice a teoretickou závažnost pojmů „estetické zkušenosti a estetického postoje“, jež jsou nanejvýš důležité pro estetickou koncepci umění“.¹⁷³ Někteří tak podle Dziemidoka činí explicitně (ačkoli ne zcela konzistentně), jiní například volí místo pojmu estetické zkušenosti méně kontroverzní termín „zkušenost uměleckého díla“. Řada autorů raději těchto pojmů spjatých s estetickou koncepcí umění údajně vůbec neužívá.

Z těchto útržkovitých informací si příliš velkou představu o míře a závažnosti tohoto typu zpochybnění neuděláme. Navíc, opět je zvláštní s jakou samozřejmostí Dziemidok ponechává bez komentáře prosté ztotožnění pojmů estetické zkušenosti a estetického postoje pouze s „naturalistickými, psychologickými a individualistickými koncepcemi umění“ ze strany kulturologických teorií. Pokusíme se proto v několika bodech tento směr kritiky uvedených pojmů shrnout a poukázat na některé jeho vnitřní rozpory.

II.

Nejen v rámci naturalistických, psychologických a individualistických redukcí pojmu estetické zkušenosti figuruje tato zkušenost (prožitek) jako typ percepční aktivity vymezené v protikladu k ostatním typům (praktické, teoretické aj.), jinými slovy percepční aktivity nesledující jiný, jí vnější účel, nýbrž vykonávané pro ni samu (*for itself*), a tímto udělující určitým objektům specifický typ funkce a hodnoty, který dominuje všem ostatním potenciálním funkcím a hodnotám příslušných, tj. uměleckých objektů. Tyto objekty pak recipročně slouží jako privilegované „příležitosti“ k pěstování a rozvíjení tohoto typu percepce.

Tento topos – vnímání, či vykonávání určité aktivity, popř. objektu tohoto vnímání či aktivity jen pro ni samu (*for itself*) – nalezneme v celých dějinách estetického myšlení a v tomto smyslu jej nelze jednostranně odmítnout jako *teorii* či *koncepci*, neboť svůj smysl a oprávněnost nachází až v rámci příslušné teorie a nelze jej proto od ní jednoduše oddělit. Důležité a z tohoto hlediska problematické je ovšem to, že pouze v rámci výše zmíněného druhu redukcí by se měla prostřednictvím určité varianty tohoto motivu specifickým

¹⁷³ Ibid., s. 8.

způsobem manifestovat povaha zkušenosti jako takové, neznečištěná žádným vnějším, partikulárním a tedy kontextuálně vázaným účelem nebo zájmem.

Univerzalistické nároky takových pojetí, překračující jakékoli (nejen) kontextuální hranice jsou pak oprávněným zdrojem kritiky. Formalistické teorie tohoto typu jsou nepochybně normativně excesivní, nebo jak říká Crowther, tacitně vylučující. Navzdory případné snaze zahrnout do tohoto pojetí i umělecké projevy neevropských civilizací (Clive Bell), je tak činěno na základě neoprávněného hypostaze zvláštního typu formálního uspořádání objektu nebo specifického typu psychologického působení (Monroe C. Beardsley). Tato hypostaze má však pro konzistenci těchto teorií neblahé důsledky. Dochází zde k opětovnému vynoření se určujícího typu vázanosti např. ke specifické „harmonii tvarů a barev“, nebo k reintrodukcii svým způsobem praktické funkce této zkušenosti, probíhající již nikoli „pro ní samu“, nýbrž kvůli psychologicky pojímanému prožitku. Cena za tyto kroky je v těchto případech vysoká: dochází zde totiž ke ztrátě schopnosti vysvětlit, co činí danou formu, nebo dané psychologické působení, specificky estetické.

Od poloviny minulého století byla v estetické teorii a filozofii umění předložena řada argumentů vyvracejících tento typ formalismu. Mnoho významných autorů, ze zmíněných např. Nelson Goodman a nakonec i Arthur C. Danto, ukázalo, že pojem estetická i umění dalece přesahuje takto vymezené formální kvality. Nicméně vehemence, s kterou byla tato kritika vedena, přispěla k vytvoření do značné míry imaginárního nepřítele – spojovaného právě s pojmy estetické zkušenosti (prožitku) a postoje – který začal žít svým vlastním životem. Jak se pokusíme v závěru této studie ukázat, výše uvedený topos, tradičně zodpovědný za distinkci estetické/neestetické nemusí být s tímto typem formalismu fatálně spjat.

K uvedené kritice vedené z pozic samotné filozofické estetiky se však v druhé polovině dvacátého století přidává řada dalších, nově vznikajících disciplin, povětšinou přebírajících onen naturalisticko-psychologicko-individualistický výklad charakteru estetických zkoumání. K již známým argumentům je tedy připojeno několik dalších:

Za prvé by to měla být proměna samotné zkušenosti či „obecné senzibility“, související mj. se vznikem „nových médií“, vzhledem k nimž se nástroje tradičních teorií, tj. již mnohokrát diskutované opěrné body estetické koncepce umění, mnohým jeví jako zastaralé. Právě

z tohoto důvodu vkládá W. J. T. Mitchell sám sobě jako hypotetickému reprezentantu nových, do této kulturní fronty spadajících studií, do úst otázku: „Proč je disciplína, která se věnuje nejvýznamnějším novým uměleckým formám dvacátého století [filmová studia], tak často marginalizována ve prospěch oborů, jež pocházejí z osmnáctého a devatenáctého století?“¹⁷⁴ Za druhé, v průběhu minulého století se vynořila dříve nereflektovaná oblast nejrůznějších „prostředkujících“ článků. To, co se dříve zdálo transparentní, najednou vyvstává v podobě nejrůznějších variant diskurzivity, které poukazují na sociální či kulturní determinaci zakoušeného a zjevně tak problematizují klíčový pojem estetické koncepce umění (estetickou zkušenost), definovanou nikoli ve formě Dziemidokových „libých emocionální zkušeností“ nebo „uspokojení pocházejícího z pohlížení na krásné výjevy“, nýbrž zpravidla skrze dva komplementární rysy – *nezainteresovanost a bezprostřednost*.¹⁷⁵

Osvobozením se od přímé vazby k subjektivní zkušenosti na straně jedné a k objektivnímu označovanému na straně druhé ukazují tyto přístupy, jak naivní je uvedená formalistická představa, podle níž je to první i to druhé nezávislé na jazyku či jiných znakových systémech. Zkušenost subjektu se ukazuje skrz naskrz prostředkována různými jazykovými systémy, ideologiemi, mody reprezentace atd., a stává se tak přes svou zdánlivou autonomii spíše jejich produktem. Co bylo dříve prvotní, stává se odvozené a naopak. Tyto skutečnosti vyvíjejí na „starou alianci“ vědních disciplin a tedy i na paradigma estetické koncepce umění pochopitelně značný tlak. W. J. T. Mitchell tento tlak prezentuje jako vrážení klínu do teritoria vymezeného starým spojenectvím a reakcí má být obranný manévr podobný sevření kleští, jímž se estetika a především dějiny umění údajně snaží tento klín (reprezentující nové vědní disciplíny) opět vytěsnit.¹⁷⁶

V širokém a nepřehledném terénu, v němž se estetická teorie v druhé polovině dvacátého století nachází, lze rozlišit několik strategií. Prvním, poměrně častým způsobem řešení je ponechat věci tak, jak jsou, tzn. pouze obstarat pro nové fakty nové teoretické disciplíny a připojit je k těm starým. Jak jsem viděli, takové řešení by s největší pravděpodobností přivítal právě Dziemidok. Tento přístup příliš velkou explanační sílu nenabízí, neboť dříve či později narazí na vnitřní rozpory obsažené v nerevidovaném sloučení tradičních a „nových“ koncepcí.

¹⁷⁴ Mitchell, W. J. T., s. 166–167. Zmíněnou disciplínou jsou zde sice míněna *vizuální studia* jako jeden ze současných nejvlivnějších proudů kulturní (či kulturní nebo kulturologické) kritiky.

¹⁷⁵ K tomuto, jak se domníváme přesněji, vymezení paradigmatického pojetí nejen estetické zkušenosti, ale estetika jako takového srov. kap VIII, s.

¹⁷⁶ Mitchell, W. J. T. s. 167.

Druhou cestou řešení je odstavit tradiční disciplíny a jejich pojmy do „muzea idejí“, a to ve světle narůstajícího objemu evidence, potvrzující neudržitelnost některých verzí těchto pojmů. Tato cesta nabývá dvou podob či ubírá se dvěma odlišnými směry: podle prvního z nich tradiční konceptuální aparát estetiky svou úlohu již splnil, dnes je však již nepoužitelný, neboť neodpovídá potřebám současné situace; podle druhého svou úlohu plní nadále, ovšem v negativním smyslu, neboť nám vnucuje představu o jakési čisté modalitě vnímání, čímž zakrývá pravdu o jeho sociálním a kulturním prostředkování. Třetí a nejsložitější cestou je zkoumání nevyužitých či potlačených potencialit tradičních pojmů vzhledem k novým skutečnostem a případný pokus o jejich rekonstrukci. Tento poslední směr řešení se ovšem netýká, nebo alespoň není dominantní v rámci diskutovaného druhu zpochybnění estetické koncepce umění, ale je spíše pokusem o obhájení udržitelnosti této koncepce. K tomuto typu řešení se vrátíme v závěru této studie, nyní se pokusíme krátce rozvést první dva (resp. tři) směry kulturologické kritiky.

III.

1. K prvnímu způsobu řešení problému je obtížné cokoli dodat, neboť tento přístup v zásadě žádným řešením není. Nejedná se v zásadě o teorii, tzn. o teorii jako hypotézu uspořádávající určité pole výchozích faktů. Tento přístup žádný model uspořádání nenabízí, pouze přidává k již existujícímu agregátu stávajících teorií další.

2.1. První varianta druhého směru řešení se v mnoha bodech velmi blíží tomu druhu vyprávění, které je v pozadí jak Dziemidokova přístupu, tak i do jisté míry přístupu Dantova. Estetika jako v pravém slova smyslu moderní disciplína měla jako produkt myšlení své doby, tj. osmnáctého století, podle tohoto výkladu klást důraz na psychologické ustrojení člověka se všemi esencialistickými a universalistickými nároky osvícenství. Její klíčové pojmy pak údajně sehrály významnou roli v historii osvobození umělecké tvorby z područí dřívějších institucí. Poté co se oblast krásného umění prosadila měl však její pojmový aparát zatuhnout v dogmatický skelet, který drží pohromadě právě díky dvěma zmíněným rysům svého času užitečného pojmu estetické zkušenosti (prožitku). Hlavní problém pak spočívá ve skutečnosti, že důvody opravňující vznik a existenci těchto koncepcí jsou již dávnou minulostí. Samotná umělecká tvorba se stejně jako ostatní oblasti života radikálně proměnila, což je reflektováno,

vyjma estetiky, všemi ostatními filosofickými a především nově vznikajícími disciplinami jako jsou např. kulturní a vizuální studia.

Pokud jde o tento argument, podle něhož je konceptuální aparát estetiky vzhledem k rozvoji nejen „nových uměleckých forem“, ale i razantními rozvoji a sílícímu vlivu nových médií zastaralý, pak sám o sobě neobstojí. Komplexnější situace samozřejmě vyžaduje komplexnější rejstřík přístupů a způsobů jejího uchopení, avšak právě v *uchopení* situace spočívá hlavní problém. Klíčové pojmy estetiky skutečně nevznikaly v prostředí rozvoje nových médií, relevantní diskvalifikací však může být až neschopnost hlavních estetických pojmů uspořádat stále se měnící pole faktů, nikoli samotný poukaz na tuto proměnu. Rozrušování, a tedy i otevírání hranic tradičních oborů, jež může v posledku vést, jak upozorňuje Mitchell¹⁷⁷, k jejich rozpuštění v nových vědních konfiguracích s velmi nezřetelnými hranicemi, neruší, nýbrž zvyšuje potřebu korigovatelných modelů pro uspořádání vztahů mezi výsledky vzájemně nespojitých analýz. Akademické označení původu takového modelu je pak zjevně záležitost druhotná.

2.2. V rámci druhé varianty druhého směru řešení získávají tyto události nejen mnohem dramatičtější charakter, ale i zcela odlišný význam. Předcházející pojetí je z tohoto hlediska vlastně jen dodatečnou historickou extenzí podnes se odvíjejícího sporu ohledně smysluplnosti pojmů estetického postoje, zážitku a percepce, který byl vyvolán v druhé polovině minulého století jednoznačným odmítnutím těchto pojmů ze strany některých představitelů tzv. analytické estetiky, jak tvrdí asi nejvýraznější představitel této kritiky estetické koncepce umění Pierre Bourdieu.¹⁷⁸ Tito „odpůrci“ však podle této linie kritiky nečiní přes veškerou rozhodnost svého přesvědčení nic jiného než to, že napomáhají k legitimizaci kritizovaných pojmů či k uznání jejich pozitivní role v dějinách kultury. Požadované odstranění údajných anachronismů na pokračování této tradice ve své podstatě nic nemění, neboť čirá negace je opět pouze jedním ze způsobů jak na tuto tradici navázat. Mocenská struktura pole, k jehož ustavení byly vynalezeny totiž zůstává i po jejich odchodu „do penze“ nedotčena.

¹⁷⁷ Mitchell, W. J. T. s. 167.

¹⁷⁸ Nejucelenější pojetí jeho přístupu je možné najít v Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul (překlad francouzského vydání, z r. 1979); dále pak např. v Bourdieu, Pierre (2000). *The Rules of Art : Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press.

Konceptuální síť, která prochází estetickou koncepcí umění a především pojmem estetické zkušenosti a která vymezuje estetické jako relativně autonomní oblast zkoumání, je ve směru této kritiky pokládána za teoretické ospravedlnění třídně či druhově založeného systému preferencí, který od počátku hraje v podobě zcela nezajímavého a ušlechtilého zálibení nanejvýš *zajímavou* roli v strukturách moci západní společnosti.

Vznik filozofického diskursu estetiky je z tohoto hlediska bytostně spojen se dvěma komplementárními procesy. První proces směřuje k ustavení autonomní sféry produkce zvláštních objektů všeobecné úcty – krásného umění. Nejedná se o vysvobození lidské tvořivosti ze služebnosti náboženským, politickým či jakýmkoli jiným než svým vlastním účelům (jak tvrdí některé verze estetické koncepce umění, včetně výše uvedeného prvního směru kritiky), nýbrž o pouhou rekontextualizaci objektů náboženské úcty či respektu k politické moci. Láska k bohu a úcta k panovníku byla nahrazena láskou a úctou k umění. Druhý proces vede k vytvoření a souběžnému teoretickému ospravedlnění specifických kompetencí a dispozic, které umožňují vstup do oblasti čistého estetického a tím pro určitou skupinu vyvolených i participaci na poli kulturní produkce a spotřeby. Pod rouškou vkusových diskusí osmnáctého století, kulminujících v založení nové „vědy čistého vnímání“, je tak demaskována ideologie rodící se vládnoucí třídy - buržoazie.¹⁷⁹

Ideologie vkusu, který „klasifikuje, čímž klasifikuje toho, kdo klasifikuje“, zavádí distinkci mezi těmi, kteří jsou schopni rozlišit mezi krásným a ošklivým a těmi, kteří toho schopni nejsou.¹⁸⁰ Substanciálním vyjádřením a teoretickou legitimizací této schopnosti se pak stávají teorie estetické zkušenosti či postoje. Představitelé těchto teorií – nejvýznačněji Immanuel Kant – údajně zásadním způsobem přispěli k zavedení distinkce mezi nízkými požitky smyslů a praktickými radostmi každodenního života na straně jedné a kontemplativní, nezajímavou libostí na straně druhé.¹⁸¹

¹⁷⁹ Terry Eagleton sleduje toto „zrození nové politické hegemonie“ hlouběji, až k filosofům tzv. vnitřního či morálního smyslu, za jejíhož centrálního architekta považuje Anthonyho Ashleyho Coopera (lorda Shaftesburyho). Srov. Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of Aesthetic*. Oxford : Blackwell, s. 36.

¹⁸⁰ Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul, s. 6.

¹⁸¹ Schopnost zakoušet estetickou libost, vnímat umění a poslouchat i ostatní kulturní a přírodní objekty náležitým, tzn. nezajímavým způsobem, se stává jakousi známkou „druhé, vyšší přirozenosti“. Simultánně tím dochází k rozlišení v oblasti sociálních vztahů. Tato zdánlivě žádným účelem „nezkorumpovaná“ schopnost se tak ukazuje jako konstitutivní element třídního rozdělení společnosti. Její produkt – zálibení v krásném - je však zakoušen se vši bezprostředností a estetické se tak nadlouho stává projevem politického nevědomí.

Kantova teorie estetické soudnosti figuruje v tomto příběhu jako vědomý či nevědomý odraz již existujících sociálních rozdílů a zároveň z hlediska dalšího vývoje jejich nejvlivnější opodstatnění. Obecným rysem navazující tradice je ambice zmocnit se transhistorické či ahistorické esence estetické zkušenosti, neoprávněně konstruované na základě singulární zkušenosti jedince žijícího v určité době a v určitých sociálních vztazích.¹⁸² Pozdější varianty tohoto „kantovského“ založení se z tohoto pohledu údajně odlišují už jen v různém důrazu na již diskutovaný izolacionistický a zároveň univerzalistický moment popisovaného typu zkušenosti (nám známé oddělení, vyřazení se z okolního světa), suspenzi diskursivních a analytických aktivit (potlačení sociologického a historického kontextu), neosobní, oddělenou kontemplaci (odstavení minulých i budoucích zájmů) anebo lhostejnost vůči existenci předmětu.

Pokud jde o tuto druhou variantu druhého způsobu řešení, je situace mnohem závažnější, neboť námitky již směřují ke konkrétním estetickým pojmům a k jejich fungování. Zásadní výhrady vycházejí z některých výše zmíněných teorií destruujících představu o „nevinosti oka“ či o jiné, jazykem a ostatními znakovými režimy nedotčené sféře subjektivní zkušenosti. Pro takovou kritiku se zdá být centrální pojem estetického prožitku (a jím zastřešené pojmy estetické percepce, estetického postoje aj.), tradičně vymezený dvěma rysy – svou bezprostředností a nezajímavostí – na první pohled ideálním terčem. Fakty předkládané těmito vědními formacemi pak dosvědčují *zprostředkovanost* domněle bezprostředního a skrytou a hlubokou *zajímavost* údajně nezajímavého. Přes značnou přesvědčivost tohoto způsobu uchopení naší situace je zde obsažena nám již z jiných oblastí kritiky známá redukce a jedno závažné nebezpečí.

Přítomná redukce spočívá, jak již víme, ve zúžení pojmu estetické zkušenosti (prožitku) pouze na jeho čistě nezajímavou, a tedy i zcela bezprostřední podobu (názor, jenž je problematický i v Kantově pojetí estetické soudnosti). Tato redukce izoluje pouze jednu, byť zásadní fázi (či moment) a zcela eliminuje její vazby k předchůdnému a následnému stavu nejruzněji strukturované, a tedy *prostředkované* zkušenosti. S touto redukcí pak souvisí i zmíněné nebezpečí, které svým způsobem opakuje nedostatky předchozího řešení. Pouhý důraz na sociální či diskurzivní podmíněnost naší zkušenosti totiž vede opět k jisté normativní verzi relativistického paradoxu, jenž činí takovou pozici kognitivně

¹⁸² Bourdieu, Pierre (1987). The Historical Genesis of a Pure Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 46 (2), s. 202.

bezpečnou.¹⁸³ Jestliže máme k dispozici dosti hluboké stopy evidence potvrzující možnost překračování hranic naší vlastní kulturní a sociální podmíněnosti, důvodně se ptáme, jakým způsobem lze tyto dvě oblasti faktů uchopit, nemáme-li zůstat vězet uprostřed neřešitelného sporu dvou vzájemně se vylučujících pozic.

IV.

Normativní verze relativistického paradoxu máme na mysli opět určitý exces, kdy se tvrdí více než je možné potvrdit, a to jak vinou určitého vyloučení či ignorování některých faktů, tak pro vnitřní tenze, jež bývají v této druhé, závažnější variantě kulturní kritiky obsaženy.

V čem ale nejprve spočívá přínos těch teorií, které, jak píše Dziemidok, užívají kategorií jako je „sociální praxe“, „umělecká praxe“, „svět umění“, „sociální instituce“, „kulturní entity“, „kulturní kontext“, „umělecká konvence“, „sociální hierarchie hodnot“, „pravidla kulturní interpretace“ apod., a z jakých důvodů je jejich terčem estetika, konkrétně pak pojmy estetické zkušenosti a estetického postoje?

Výše zmíněný a z mnoha stran kritizovaný ústřední topos (přínejmenším moderního) estetického myšlení může za určitých okolností zavdat příčinu k domněnce, že se jím míní taková modalita našeho vnímání, která je, jak jsme již uvedli, neznečištěna žádnými konceptuálními a praktickými vazbami. Jako by se tímto vnímáním mínilo „vnímání samo“, vnímání zbavené všech zkreslujících příměsí. Jedním z mála spojujících předpokladů dosti heterogenního souboru teorií, které jsou označovány jako kulturní (nebo coby jejich odnož jako *vizuální*) studia, je zjištění, podle něhož je každá zkušenost, zejména pak ta vizuální – hluboce podmíněna kódy či protokoly té kultury, z níž vzešla, a to navzdory tomu, že z laického hlediska může být doprovázená dojmem bezprostřednosti. Paradox, na nějž je upřena pozornost kulturních a vizuálních teoretiků lze podle W. J. T. Mitchella formulovat různým způsobem, znamená však vždy zdůraznění určité hranice našeho poznání. Naše vidění či percepce obecně (souhrnně bychom mohli říci zkušenost) jsou *jako takové* nenahlédnutelné

¹⁸³ Radikální varianta takového tvrzení se ukazuje jako vnitřně rozporná, neboť předkládá obecně platné tvrzení, které, aplikujeme-li na něj to, co tvrdí, přestává být obecně platné.

– jak píše v souvislosti s tzv. vizuálním obratem sám Mitchell: „naše vidění je samo neviditelné; nemůžeme vidět, co je vidění; naše bulva není transparentní“.¹⁸⁴

Tento fakt je v průběhu druhé poloviny dvacátého století stále více potvrzován různými speciálními vědními obory a především, nově se začínají reflektovat možné důsledky těchto zjištění. Před zásadním zpochybněním metafyzické víry v nezávislost toho, čemu říkáme skutečnost, na jazyku (či jazycích), které používáme, se tato zjištění mohla zdát marginální. Po obrazech, které proběhly na poli poznání a v přístupu k jazyku, se pak fakt kulturní relativity stává v humanitních oborech vůdčí myšlenkou, vůči které se jeví jakákoli formulace percepční aktivity vykonávané pro ni samu za podmínek vyřazení praktických a teoretických zájmů, nutně jako návrat naděje v přístup ke kulturně nezprostředkované realitě a umění coby její reprezentaci.

Podlehnutí tzv. naturalistickému bludu, přesvědčení o tom, že skutečnost je taková jakou ji vidíme *nezávisle* na tomto vidění, je na úrovni běžné, nekritické evidence (v každodenním životě) naprosto pochopitelné a do značné míry nevyhnutelné nebo dokonce „přirozené“. Na úrovni evidence kritické, tj. na úrovni vědy či filozofie, se to ovšem dnes může zdát jako snaha o zastření faktů o kulturní vázanosti, a to s výraznými rysy tacitního kulturního vylučování. Prezentuje-li se určitá zvláštní, *estetická* modalita percepce jako možnost vnímat skutečnost nezávisle na oné kulturní determinaci, resp. je-li podmínkou tohoto typu percepce jisté vykročení mimo tuto determinaci, činí se tak nepochybně na základě určité historicky i teritoriálně omezené konstrukce reality. Pokud vydáváme tento druh vnímání jako cosi zaznamatelného ve všech kulturách a dobách, vnucujeme údajně svému okolí nejen představu o určité formě percepční aktivity, nýbrž, podle této linie kritiky, i jí odpovídající formu privilegované a této aktivitě odpovídající produkce nazývané umění.

Jeden z hlavních opěrných bodů estetické koncepce umění – určitá specifická modalita vnímání či zkušenosti – se tak zdá být vyvrácen z jeho naturalistických kořenů a zcela přeložen do kompetencí jednotlivých aktérů v rámci poli produkce dané kultury, resp. do systémů symbolických prostředkování, které užívají. Distinkce mezi estetickým a neestetickým jakoby ztrácela spolu s kritickým vystřízlivěním z naturalistického bludu

¹⁸⁴ Mitchell, W. J. T. (2002). *Journal of Visual Culture*, 1 (2), s. 165–181, s. 166.

jakoukoli oporu a stávala se tak věcí historie. Chtěli bychom v této souvislosti než poukázat na určitý problematický aspekt tohoto střízlivění.

Již minimálně dvě staletí se pozvolna probíráme v rámci naší západní kultury z onoho vpravdě metafyzického bludu a „univerzalizující naturalismus osvícenství“, jak píše Martin Jay, se začíná směřem k současnosti stále více rozkládat: „cokoli zbylo ze skutečného (*the real*), již není kladeno do oblasti, kterou bychom označili jako příroda, nýbrž do toho, co označujeme diakritickým termínem kultura, přesněji řečeno do plurality různých kultur vzpírajících se univerzalizaci“.¹⁸⁵

Zdá se, že pozbývá smyslu hledat přesnou hranici mezi tím, co je v nás přirozené a co kulturní, neboť, jak tento přístup popisuje Martin Jay, „i kdyby v kulturním nakrásně cosi přirozeného zůstalo – jak tomu napovídá původně zemědělský pojem kultivace – radikální kulturní relativista bude tvrdit, že to nemůžeme nikdy uchopit jinak než skrze určité kulturní prostředkování.“¹⁸⁶ Jestliže tedy prohlásíme „toto je vlastní celému lidskému druhu a odtud je to záležitostí kulturní diference“, předpokládáme podle relativisty poznání skutečnosti přesahující evidenci, kterou jsme schopni pomocí našich *kulturních* prostředků poznání poskytnout.¹⁸⁷ Vystřízlivěním z „naturalistického bludu“ se tak zdá být stav, kdy si plně uvědomujeme naši situaci, skrz naskrz determinovanou kódy vlastní kultury. Celé se to nakonec ale jeví jako zlý sen.

Nejprve zakoušíme pocit volnosti při zbavování se nejrůznějších aspektů iluzorní představy o konečné poznatelnosti světa „tam venku“ (nebo alespoň mezi a principů našeho poznání). Tato představa tuhne na úrovni kritické evidence stále více v dogmatická tvrzení v Pepperově smyslu, tj. v tvrzení, která postrádají potřebnou evidenci ke svému potvrzení, a jsou tudíž předkládána jako zcela a nezpochybnitelně samozřejmá. Výsledkem tohoto vysvobození z tenat naturalistického dogmatismu je stav, kdy nacházíme nové přesvědčení o kulturním relativismu či spíše determinismu zkušenosti vůbec. Jak ale potvrdit toto zjištění, jsme-li uzamčení v mezích našeho kulturního prostředkování a právě uvedený *náhled* nutně předpokládá určitou formu kognitivní distance vůči tomu jak vnímáme či zakoušíme náš svět?

¹⁸⁵ Jay, Martin (2002). Cultural Relativism and the Visual Turn, *Journal of Visual Culture*, 1 (3), s. 267–278, s. 272.

¹⁸⁶ Jay, Martin, „Cultural Relativism and the Visual Turn“, *Journal of Visual Culture*, Vol 1(3), 2002, s. 267–278, s. 272.

¹⁸⁷ Tímto není nikomu upřeno, aby dosáhl jakéhosi soukromého vhledu do pravé povahy věcí, tento vhled nám – kteří jej nemáme – však bude muset do nějakého jazyka přeložit.

Něčeho takového bychom neměli být po totálním vystřízlivění z naturalistického bludu schopni a budujeme tedy obrázek, jenž je jen o trochu méně problematický než byl ten předchozí.

Jakoby se kyvadlo dostávalo od pólu, který W. J. T. Mitchell nazývá „naturalistický blud“ (*naturalistic fallacy*) k opačnému pólu triumfující kulturní determinismu. Ten Mitchell označuje jak „blud naturalistického bludu“ (*naturalistic fallacy fallacy*) a oprávněně tuto tendenci pokládá za pokus nahradit jedno dogmatické přesvědčení druhým.¹⁸⁸ Pokud je tedy naturalistická interpretace pojmu estetické zkušenosti nepřijatelná, protože tvrdí více než je schopna potvrdit (což má nemalé tacitně vylučující důsledky), potom je striktní popření jakéhokoli pojmu estetické zkušenosti z hlediska kulturologických teorií rovněž nepřijatelné, a to přinejmenším ze dvou důvodů. Za prvé, s ohledem na vyloučení velkého množství kontrevidentních faktů tj. faktů překračování stávajících mezí nejrozličnějších systémů prostředkování jak v rámci jednoho kulturního prostředí, tak mezi jednotlivými kulturami. A za druhé, pokud vykazuje tuto schopnost měnit úhel pohledu a rekonfigurovat dané uspořádání naší kulturou sdílených verzí světa nejen věda a filozofie, ale i umění (pokládáme-li ovšem tyto formace za *různé* verze světa v Goodmanově smyslu), otevírá se zde možnost uvažovat o jemu (umění) odpovídající formě nadhledu, kognitivní distance či nezainteresovanosti na příslušném systému prostředkování (souhrnně zkušenosti).

¹⁸⁸ Mitchell, W.J.T. Ibid., s. 171, „Blud překonání naturalistického bludu (mohli bychom jej nazývat blud naturalistického bludu nebo naturalistický blud²) není pouze přijímaná idea, která ochromila rodící se disciplínu vizuální kultury. Toto pole uvízlo uvnitř celého souboru s touto ideou souvisejících předpokladů a představ, které se bohužel staly společnou výbavou jak těch, kteří brání vizuální studia jako nebezpečný doplněk dějin umění a estetiky, tak těch, kteří na něj útočí.“

VII. Fakty, strategie, argumenty

Až dosud jsme se věnovali první z rovin, na níž se v druhé polovině dvacátého století odehrává podstatná část kritické diskuse o smyslu a další použitelnosti klíčového pojmu moderních estetických teorií – pojmu estetické zkušenosti. Jako výchozí orientační plán jsme zvolili shrnující studii Bohdana Dziemidoka. Její autor provedl, z perspektivy konce osmdesátých let minulého století, jednu z prvních komplexních reflexí tohoto (tehdy stále ještě ve svých důsledcích nepříliš zřetelného) problému. Přestože většinu jeho studie zaujímá pouhý výčet jednotlivých pozic či spíše jednotlivých účastníků celého sporu, pokusil se Dziemidok zároveň – podle svých vlastních slov – vnést do celé diskuse řád.¹⁸⁹ Tento řád je pak pro Dziemidoka oporou jak pro určitý druh závěru o aktuálním stavu estetické teorie, tak pro zvážení jejích dalších možností.

V předcházejících kapitolách jsme se tedy zaměřili na jednotlivá ohniska zpochybnění estetické koncepce umění (jejímž je pojem estetické zkušenosti jádrem), dospěli jsme však v mnoha ohledech k odlišným dílčím závěrům. Místo shrnujícího opakování již řečeného se na tomto místě pokusíme o něco jiného. Za prvé, poukážeme na některé již v tuto chvíli zřejmé nedostatky Dziemidokových závěrečných tvrzení; za druhé, pokusíme se na základě našich dřívějších zjištění „reformulovat“ – jak se domníváme – chybně „umístěný“ a problematicky formulovaný řád celé diskuse; a nakonec za třetí, závěrem bychom chtěli korigovat Dziemidokovu prognózu týkající se dalšího osudu estetické koncepce umění a jejích klíčových pojmů.

I.

Nejdříve celkové závěry. Dziemidok na konci svého zkoumání věří, že stojíme tváří v tvář pouze dvěma možnostem: „Bud' rozšířit naše chápání pojmu ‚estetických fenoménů‘ (hodnot, objektů, zkušeností) natolik, že ztratí svůj původní význam a specifičnost; nebo přijmout fakt, že estetické kvality nejsou pro umění jediné umění-vytvářející kvality. To znamená, že

¹⁸⁹ Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy about the Aesthetic Nature of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 28 (1), s. 1–17, s. 1.

estetické hodnoty (v úzkém smyslu) nejsou jedinými esenciálními a specifickými hodnotami umění.¹⁹⁰

Toto dilema, v němž Dziemidok podle očekávání volí možnost druhou, je podloženo následujícími tezemi. (a) Především soudobá umělecká praxe ukázala, že „je možné vytvářet taková umělecká díla, která budou úplně (nebo skoro úplně) postrádat estetické hodnoty jakéhokoli druhu“.¹⁹¹ (b) Umění je navíc kulturním fenoménem, a kulturní kontext má tudíž poslední slovo v určení toho, co uměním je a co nikoli.¹⁹² A nakonec, (c) ačkoli se udály v umění dvacátého století uvedené změny, „nepřestává být umění jako celek zdrojem estetického uspokojení“ – zároveň je ale pravda, že „některá umělecká díla současného umění ve skutečnosti estetické uspokojení neposkytují nebo je poskytují jen pro nemnohé vnímatele, aniž by při tom ztratila svůj status uměleckých děl“, uzavírá poněkud matoucím způsobem Dziemidok.¹⁹³

Začneme-li předkládaným dilematem, zjistíme, že již samotná jeho formulace je velmi problematická. První stranou dilematu, kterou Dziemidok uvádí, je rozšíření „způsobu, jakým je pojem estetických fenoménů (hodnot, objektů, zkušeností) chápán“, což by mělo nutně vést ke ztrátě „původního významu a specifičnosti“ tohoto pojmu. Jak jsme se pokusili ukázat v první, třetí a zčásti i čtvrté kapitole, je případná „ztráta původního významu a specifičnosti“ závislá na možnostech redefinice, které diskutovaný hypotetický model nabízí.

Nicméně, hlavním předmětem Dziemidokova zájmu je estetická koncepce umění jako paradigma určité teoretické disciplíny a toto paradigma je na počátku celé analýzy vymezeno odpovídajícím, tj. velmi obecným způsobem. Vzhledem k tomu, že toto obecné vymezení oblasti uměleckých estetických fenoménů Dziemidok z nevyřčených důvodů záhy a *bez jakékoli argumentace* zužuje, rozhodně není „ztráta *původního* významu a specifičnosti“ nutným důsledkem snahy o rozšíření, rekonstrukci nebo redefinici estetického pojetí umění. Nanejvýš by bylo možné říci, že snaha o rekonstrukci či adaptaci subjektivisticky založeného „sensualisticko-hédonistického modelu estetické zkušenosti“ (nebo jeho objektivisticky založeného formalistického protějšku) je neproveditelná, protože se tento model ukazuje tvář v tvář novým faktům jako neadekvátní.

¹⁹⁰ Ibid., s. 15.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

Snaha o rekonstrukci pojmů estetické zkušenosti, postoje či hodnoty však není nezbytně spjata ani s osudy sensualisticko-hédonistického modelu, ani modelu reduktivně formalistického. Pokud Dziemidok zaměňuje tyto modely podle potřeby s „estetickou koncepcí umění“ jako takovou, bylo by na místě doložit, z jakých důvodů opomíjí jiné a nikoli marginální verze téhož.

Druhá strana dilematu spočívá v přijetí faktu, podle něhož estetické kvality nejsou pro umění jedinými kvalitami, které se podílejí na jeho statutu coby díla *uměleckého*. Tento závěr je opět poněkud zarážející, neboť tento fakt lze přijmout, a je přijímán bez výhrad, aniž by kvůli tomu bylo nutné opouštět estetickou koncepci umění. Jinými slovy, role kontextu (vnějších informací, kategorií umění, stylů, světa umění atd.) spolukonstituující statut uměleckého díla není v principiálním rozporu s teorií, pro niž zůstávají pojmy estetické hodnoty a estetické zkušenosti smysluplné. V páté kapitole jsme se pokusili ukázat, že mezi pokusy o nehédonistická a neformalistická vysvětlení toho, co umění v rámci *estetického* typu zkušenosti činí, patří např. Goodmanova reinterpretace příslušného pojmu. Tu ovšem Dziemidok pokládá bez dalšího zdůvodnění za jednoznačné zpochybnění celé koncepce. Tento postoj dává opět smysl pouze na pozadí záměny koncepce za jednu její neadekvátní verzi.

Navíc, Dziemidokovo následné vyvození z této druhé možnosti, podle něhož estetické hodnoty (v úzkém smyslu!) nejsou jedinými esenciálními a specifickými hodnotami umění, je přinejmenším víceznačné. Není zřejmé, zda Dziemidok překvapivě doufá, že v *širokém smyslu* by mohly esenciálními a specifickými hodnotami zůstat. Pokud ano, není příliš pochopitelná výše uvedená obava před rozšířením či redefinicí způsobu, jakým je pojem „estetického fenoménu“ chápán. Pokud nikoli, dostává se Dziemidok do mnohem závažnějších potíží.

Je nepochybně žádoucí, jak jsme se snažili doložit ve čtvrté kapitole, aby teorie zůstala odpovědná faktům, tzn. aby nepřizpůsobovala zkoumané pole faktů sobě, nýbrž aby byla verifikována svou schopností tyto fakty zahrnout. Z takového hlediska je nezbytné připustit hypotetický charakter samotné konstrukce teorií. Esence čili pravé a skutečné podstaty jsou sice za stavu našich kognitivních schopností nepoznatelné, nicméně stále se můžeme rozhodovat mezi lepšími a horšími způsoby vysvětlení. Existují tedy závažné teoretické

důvody pro otevřenost vůči různým alternativám teoretického uchopení zkoumaného pole. Uznání této plurality možných vysvětlení je vedeno snahou o co nejotevřenější (co do rozsahu) a nejkonzistentnější (co do jemnosti rozlišení) teorii. Stav, který Dziemidok oprávněně pokládá za *fakt*, tzn. existence různých a především zcela kontradiktorních instancí jednoho faktu (uměleckého díla), je však faktem pouze ve smyslu vysoce problematické situace, která si teprve žádá nějaké konzistentní vysvětlení, nikoli vysvětlením samotným.¹⁹⁴ O jakou evidenci, tj. o jaké teoretické potvrzení se opírá přesvědčení, podle něhož estetické hodnoty nejsou „jedinými esenciálními a specifickými hodnotami umění“?

Pokud tak Dziemidok činí na základě toho, že produkty tradičního umění a tvorba nové avantgardy vypadají na pohled (či poslech apod.) jinak, potom je tento fakt identifikován na rovině předteoretické evidence (či preanalytických dat) a jako takový je pro svou rozporuplnost teprve potenciální výzvou k vytvoření teoretického modelu, jenž by měl toto heterogenní pole vložit do vzájemných souvislostí v co největším rozsahu a jemnosti. Pokud Dziemidok činí tento závěr na základě zjištění, že již existují různé teorie definující tuto problematickou situaci v různém rozsahu a jemnosti, měl by omezit své tvrzení na různost teorií, nikoli na různost „esencí“. V opačném případě totiž připouští, že esence a specifičnost, kterou umění má či nemá, je pouze záležitostí nominálně chápané definice, což je pozice velmi problematická, protože v posledku preskriptivní.¹⁹⁵ Jako vlastní teoretické tvrzení je pak tento náhled neudržitelný, neboť připouští dvě rovnocenné a zároveň nekompatibilní deskripce jednoho, v tomto případě *uměleckého* faktu, což konzistentní definici uměleckého díla podstatným způsobem diskvalifikuje.¹⁹⁶

Uvedené dilema je tedy jako výsledek reflexe současného stavu jedné ze zásadních diskusí na poli estetické teorie druhé poloviny dvacátého století nepřijatelné. Pokud sestoupíme k podpůrným tezím, lze v tuto chvíli říci následující:

Ad (a) Soudobá umělecká praxe neukázala „možnost vytváření děl bez jakékoli estetické hodnoty“. Jak jsme se pokusili podrobně doložit ve třetí kapitole, tvorba nové avantgardy nanejvýš radikálně zpochybnila stávající systém přijatých estetických norem. Přesto nelze popřít tlak, který tyto posuny vyvíjejí na existující formy teoretické reflexe, a dokonce je

¹⁹⁴ V tomto ohledu je Dantův přístup metodologicky poctivější. Srov. kap V.

¹⁹⁵ Srov. kapitolu IV.

¹⁹⁶ Srov. Pepper, Stephen C. (1935). The Root Metaphor Theory of Metaphysics. *The Journal of Philosophy*, 32 (14), s. 365–374, s. 366.

možné, že mnohé předpoklady bude třeba opustit. Přesto, opět je třeba zdůraznit, že sama formulace, podle níž nová díla „postrádají estetické hodnoty jakéhokoli druhu“, je problematická, neboť hodnota je vždy záležitostí vztahu – jedna a ta samá věc může nabývat různých hodnot, pohlížíme-li na ni z různých hledisek – a nelze ji tedy pojímat jako jednou provždy danou vlastnost objektu.

Ad (b) Umění je nepochybně kulturním fenoménem, a jak bývá v průběhu dvacátého století stále více zdůrazňováno, kulturní kontext zásadním způsobem spolukonstituuje rozsah toho, co je považováno za umění a co nikoli. Nicméně, v šesté kapitole jsme se pokusili ukázat, že vložit veškerou odpovědnost za význam a hodnotu uměleckých děl do rukou kulturní determinace má – přinejmenším na teoretické úrovni – neblahé důsledky.

Ad (c) Závěrečná Dziemidokova naděje ohledně koexistence dvou typů uměleckých děl – estetických a neestetických – jen znovu exemplifikuje výše uvedené problémy.

Nalezený řád, o který se uvedené teze opírají nebo z něhož přímo vycházejí, formuluje Dziemidok pomocí tří oblastí – oblasti faktů, oblasti metodologických argumentů zpochybňujících estetickou koncepci umění a oblasti strategií zaměřených na obranu této koncepce.

II.

Fakty:

(1) Fakt, že objekt má estetickou hodnotu, není postačující podmínkou pro uznání tohoto objektu za umělecké dílo, pokud existují určité přírodní objekty a mimoumělecké, člověkem stvořené produkty, které mají rovněž estetickou hodnotu. Jinak řečeno, estetické hodnoty nemohou být pojímány jako hodnoty specifické pro umění, protože je můžeme nalézt i mimo umění.

(2) Pokud jsou všechny avantgardní produkty uznané jako umělecká díla vskutku uměleckými díly, estetické hodnoty nejsou pro člověkem stvořený produkt nutné k dosažení uměleckého statutu.

(3) Pokud jsou (1) a (2) správné, potom fakt, že člověkem stvořený produkt evokuje estetické zkušenosti, není nutnou ani postačující podmínkou, aby byl příslušný artefakt uznán jako umělecké dílo.

(4) Rovněž nelze popřít, že se hodnoty, jež jsou specifické pro konkrétní formy umění (tj. hodnoty specificky literární, hudební atd.), liší v takovém rozsahu, že je nelze uchopit jedním pojmem, a vytvářejí tedy pouze jakousi falešnou estetickou pseudo-třidu hodnot.

(5) Totéž lze říci o zkušenostech vyvolávaných díly, která patří do jednotlivých oblastí umění. Rozdíly mezi literárními zkušenostmi a hudebními zkušenostmi nebo zkušenostmi, které vyvolávají výtvarná umění, jsou natolik zásadní, že klást je všechny do jedné třídy estetických zkušeností je pochybné rozhodnutí.

(6) Estetické zkušenosti vyvolané přírodním objektem (krajinami, lidským tělem) a mimouměleckými lidskými produkty podle Dziemidoka vždy přinášejí uspokojení či libost (nebo naopak nespokojenost, šok, znechucení) z přímo vnímaných objektů. Zkušenosti vyvolávané mnohými druhy umění (zvláště literárními díly, divadelními představeními a filmem) jsou mnohem komplikovanější a bohatší a většinou vždy zahrnují kognitivní komponenty, které jsou občas čistě intelektuální povahy. Tvrzení, podle něhož pouze estetické zkušenosti jsou specifické a náležité zkušenosti pocíťované během kontaktu s uměleckými díly, je tedy pro Dziemidoka neudržitelné. Rozdíly mezi estetickými zkušenostmi, tak jak jsou popisovány psychology, tj. jako odlišné od kognitivních, náboženských, erotických zkušeností apod., a zkušenostmi vyvolávanými některými mistrovskými díly jsou co do povahy kvalitativní. Pokud tedy chápeme estetickou zkušenost v jejím specifickém a úzkém významu, potom se nejen zkušenosti vyvolávané uměleckými produkty nové avantgardy, ale také zkušenosti vyvolávané některými druhy tradičního umění neshodují s paradigmatickou estetickou zkušeností.

Komentář:

Ad (1) Uznáním mimoumělecké extenze estetična lze vyvrátit pouze teorii, která by hájila názor, podle něhož výhradně umělecká díla jsou instancemi estetických objektů. Umělecká

díla jako paradigmatické estetické objekty však nejsou pro estetickou koncepci vycházející z pojmu estetické zkušenosti odvěkým předpokladem, naopak, jejich výsadní postavení se v tomto ohledu omezuje pouze na část devatenáctého a dvacátého století. Fakt, že se množina uměleckých děl beze zbytku nepřekrývá s množinou estetických objektů, není dostatečnou evidencí pro argument, podle něhož zde nemohou existovat dvě rovnocenné či navzájem odvozené kompatibilní instance *estetického* objektu. Naopak, ta definice uměleckého díla *jako estetického objektu*, která dokáže zahrnout adekvátní distinkci mezi uměleckým estetickým a neuměleckým estetickým objektem, by měla být pokládána za „pravdivější“ či správnější ve smyslu, který jsme se pokusili vyložit ve čtvrté kapitole. Estetické hodnoty tedy *mohou* být pojímány jako specifické pro umění, přestože je lze nalézt i mimo něj, stejně je kognitivní hodnota specifická pro vědu, která rovněž není jediným producentem poznání. Hodnota je vždy věci vztahu, je konstituována prostřednictvím relace mezi hodnotícím a hodnoceným a není, jak je implikováno v Dziemidokově vyvození, jednou provždy daným atributem.

Ad (2) V tomto případě se především nejedná o fakt, ale nanejvýš o velmi problematickou, protože nepotvrzenou hypotézu. Pokud shromáždíme výchozí fakty, které nám nabízí předteoretická evidence (žádné fundamentálnější fakty dostupné nejsou – pokud ano, bylo by náležité příslušný zdroj uvést), potom je zcela evidentní (ať už máme na mysli konec osmdesátých let nebo současnost), že díla nové avantgardy umělecká jsou, neboť jsou jako taková nejen tvořena, ale i vnímána a oceňována. Dále je možné dostatečně potvrdit fakt, že se naprostá většina děl nové avantgardy v různé míře liší od toho, co nazýváme tradičním uměním (závěsný obraz, socha, klasické hudební formy apod.). Tvrzení, podle něhož první část uměleckých děl estetické hodnoty postrádá a druhá nikoli, pak lze vyložit dvojím způsobem: Buď se v něm tvrdí, že příslušný vnímatel nebyl schopen estetické hodnoty konstituovat, a v takovém případě by se jednalo o neoprávněné normativní zobecnění individuálního estetického soudu.¹⁹⁷ Nebo se zde tvrdí, že z hlediska určitého pojetí estetické hodnoty (odvozeného ze sensualisticko-hedonistického modelu estetické zkušenosti), podle něhož spočívá estetická hodnota ve „vyvolávání libých emocionálních zkušeností a uspokojení založených na kontemplotování krásných výjevů“, díla nové avantgardy estetické hodnoty postrádají. V takovém případě se ale takové pojetí uměleckého díla jako estetického objektu diskvalifikuje, neboť je usvědčeno z neschopnosti vysvětlit rozsáhlé pole relevantních

¹⁹⁷ Tato námitka samozřejmě neupírá estetickému soudu jeho nárok na obecnost či objektivitu. Pouze poukazujeme na rozdíl zdůrazněný již Kantem: je kvalitativní rozdíl mezi tvrzením „Tato růže je krásná“ a „Růže jsou krásné“.

faktů, a je třeba se obrátit k teoriím jiným. Oba výklady mají k tomu, co by bylo možné označit jako „fakt“, velmi daleko.

Ad (3) K tomuto bodu nelze říci více, než že (1) a (2) správné nejsou, protože se jedná nanejvýš o velmi problematické, bez jakéhokoli potvrzení deklarované fakty. Následné tvrzení, podle něhož fakt, že člověkem stvořený produkt evokuje estetické zkušenosti není nutnou ani postačující podmínkou, aby byl příslušný artefakt uznán jako umělecké dílo, tedy není platné jako vyvození z předcházejících dvou premis. Nicméně, již na základě dostatečně potvrzeného faktu mimoumělecké extenze estetická je zřejmé, že evokace estetických zkušeností nemůže být postačující podmínkou uznání statutu uměleckého díla, neboť se tím problematizuje distinkce mezi uměleckým a neuměleckým. O tom, zda je podmínkou nutnou, lze opět rozhodnout pouze zvážením příslušného pojetí estetické zkušenosti. Na základě Dziemidokem redukováného modelu zjevně nutnou podmínkou není, to ovšem nepotvrzuje výše uvedené esencialistické vyvození.

Ad (4) Odlišnost jednotlivých uměleckých druhů a jim odpovídajících hodnot a zkušeností skutečně popřít nelze, nicméně z nějakého důvodu je označujeme jako *umělecké*, tudíž jakousi třídu vytvářejí. Pokud by Dziemidok vážně tvrdil, např. po vzoru zpochybnění možnosti teorie v oblasti umění Morrise Weitze, že umění nelze definovat, byla by to jistě námitka *také* vůči estetické koncepci umění, nicméně by ji bylo třeba podložit nějakými argumenty – sama o sobě evidentní není. Znovu se tedy nejedná o dostatečně potvrzený fakt, nýbrž o velmi problematickou, s dogmatickou skepsí hraničící hypotézu.

Ad (5) Z hlediska redukce pojmu estetické zkušenosti na sensualisticko-hédonistický model – nebo např. na formalistické pojetí *signifikantní formy* – je skutečně obtížné vysvětlit, v čem se zakoušená libost nebo kontemplovaná signifikantní forma u jednotlivých uměleckých druhů liší. Nicméně, tato odlišnost spíše vyvolává otázku, *co* mají tyto zkušenosti společného, pakliže přiznáváme tomuto pojmu (zkušenosti) teoreticky závažnější než pouze psychologický význam. Jinými slovy, vyvolává otázku, co odlišuje zkušenost spojenou s recepcí uměleckých děl od ostatních zkušeností – smysluplnosti této otázky se nevzdávají ani favorizovaní kritikové estetické koncepce Nelson Goodman a Arthur C. Danto.¹⁹⁸ Dziemidokem předkládaný „fakt“, že tyto zkušenosti nemají společného nic (nebo mají

¹⁹⁸ Srov. kapitolu V.

společného tak málo, že je nelze definovat), je opět nanejvýš hypotézou, které schází potvrzení.

Ad (6) Poslední předložený fakt je konstruován na základě určité formulace odlišnosti mezi estetickými zkušenostmi vyvolávanými mimouměleckými, především přírodními objekty, a zkušenostmi spojenými s uměním. Rozdíl těchto *typů* zkušenosti by měl spočívat v bezprostředním, jednoduchém a emocionálním charakteru těch prvních a komplikovaném, intelektuálním charakteru těch druhých. Pomineme-li pravděpodobně nezáměrné zpochybnění předchozího faktu nezobecnitelnosti zkušeností spojených s uměleckými díly, je uvedená specifikace odlišnosti (nikoli fakt odlišnosti) z několika důvodů neudržitelná. Za prvé, jak se pokusíme ukázat ve zbývajících kapitolách, proti tendenci přisuzovat estetické zkušenosti s prostředím, v němž žijeme, ať už se jedná o zkušenost uvnitř velkoměsta nebo o zkušenost pohybu krajinou, méně komplexní a intelektuální ráz než zkušenosti s uměním, svědčí značný objem evidence poskytované nejrůznějšími environmentálními disciplínami v celé druhé polovině dvacátého století. Za druhé, předpoklad, podle něž by tento charakter měla vykazovat právě *estetická* zkušenost s mimouměleckým estetičnem, je možné klást pouze z hlediska mnohokrát zmiňované redukce. Toto zúžené pojetí vylučuje, stejně jako v případě umění, obrovské množství předteoretické evidence, a je tudíž neudržitelné. Korektní závěr by však z pozice takto redukovaného pojetí zněl: Pokud chápeme estetickou zkušenost v jejím specifickém a úzkém významu, potom se s ní neshoduje nejen zkušenost s tvorbou nové avantgardy, ale i s většinou tradičních uměleckých děl. Dziemidokův závěr se však týká paradigmatické estetické zkušenosti, a i kdybychom rozuměli pojmu paradigma v jeho nejširším významu jako základnímu předpokládanému vzorci či souboru rysů, který prochází skrze nejrůznější teoretická pojetí po určité období, pak je výše uvedený závěr, učiněný na základě vskutku příliš „specifického a úzkého“ významu, neoprávněný.

III.

Metodologické argumenty odpůrců:

(1) Koncepce estetické povahy umění je chybná, protože jako všechny ostatní esencialistické teorie je založena na chybném předpokladu, podle něhož umění obsahuje zjistitelnou (definovatelnou) esenci (podstatu).

(2) Koncepce estetické povahy umění je chybná, protože opomíjí kulturní povahu umění a místo toho hledá odlišující rysy v oblasti smyslově vnímaných vlastností uměleckých objektů a v oblasti individuálních zkušeností recipientů umění.

(3) Nejen umění je kulturním a historickým fenoménem: rovněž estetické hodnoty, preference a zkušenosti jsou kulturně determinovány. Avšak nejdůležitějším faktem je kulturní a historická determinace spojení mezi estetickými hodnotami a uměním. Byly zde doby v dějinách umění, kdy byly estetické hodnoty umění nesmírně důležité. Ale je možné, že se toto spojení uvolní, je tedy třeba přiznat jak v teorii, tak v praxi, že estetické hodnoty mají pro umění druhořadý význam.

Komentář:

Ad (1) Tento argument odkazující k antiesencialistickému naladění první generace analytických estetiků je třeba upřesnit. Vzhledem k tomu, že pojem umění určitým způsobem běžně používáme, rozlišujeme umění a neumění, je umění definovatelné ve smyslu deskriptivní korigovatelné definice, která zůstává odpovědná vůči faktům. Problematická by byla pouze taková definice, jejíž ambicí by bylo odhalení neměnné, jednou provždy dané esence umění. Nedogmatické teorie estetické povahy umění nemusí být pouze pro snahu definovat umění prostřednictvím pojmu estetické zkušenosti chybné. Vše závisí na schopnosti daného pojmu estetické zkušenosti vysvětlit zkoumané pole faktů.

Ad (2) Taková koncepce estetické povahy umění, která nevylučuje evidenci o kulturní vázanosti produkce i recepce uměleckých děl, nemusí být chybná. Zaměření se na pouhé smyslově vnímatelné či manifestní vlastnosti navíc také není paradigmatickým rysem estetické koncepce umění.

Ad (3) Fakt kulturní vázanosti spojení mezi estetickými a uměleckými hodnotami dosvědčuje obrovské množství evidence poskytované v posledních desetiletích nejrůznějšími obory. Doložení faktu, že kulturní fenomény jako estetické a umělecké hodnoty jsou spjaté s kulturou, pro niž jsou hodnotami, však není argumentem proti estetické koncepci umění. Naopak, omezení se na tento výsek evidence může vést k velmi problematickým koncům, na

kteřé jsme poukázali v šesté kapitole. Překonání bludu o jakési přirozené, čistě rovině vnímání může vést do pasti neméně rozporné, tj. pasti bludu opačného, podle něhož je veškeré vnímání (tedy i estetické) danou kulturou striktně determinováno. Zkušenost překračující hranice již známého, schopnost překračovat historicky i geograficky aktuální meze představitelného, vázané kulturou, jsou opačnou evidencí, na niž již nějakou dobu poukazují sami kritikové tradičních disciplín, jako je estetika. Před každou, tedy i estetickou teorií stojí požadavek zahrnout oba druhy evidence.

Je pravděpodobné, že podoba umění, pro kterou je dominantní estetická funkce, jednou skončí, promění se v cosi jiného nebo zanikne s kulturou, v které má smysl. Dokonce je možné, že se tak již děje. Stále se však jedná o hypotézy, které teprve čekají na potvrzení, a Dziemidokův závěr, podle něhož *již mají* estetické hodnoty pro umění druhořadý význam, je poněkud předčasný, neboť se jedná pouze o jednu z verzí celé kontro-verze.

IV.

Principiální strategie obránců estetické koncepce umění:

(1) První strategie spočívá v předložení nové, sofistikovanější a vůči kritice odolnější verze estetické definice uměleckého díla a estetické teorie.

(2) Druhá strategie se pokouší dokázat, že produkty nových avantgard zbavené estetických hodnot nejsou uměleckými díly, nebo, v umírněnější verzi, dokázat, že jejich umělecký status je pochybný.

(3) Třetí strategie je obrácením té druhé a spočívá v ukazování toho, že produkty a aktivity nové avantgardy, navzdory tomu, co umělci sami tvrdí, nejsou zbaveny estetických hodnot, ale že hodnoty, jež obsahují, jsou nového typu. Nová avantgarda ve skutečnosti rozšiřuje a obohacuje spektrum estetických hodnot a rozvíjí estetickou sensibilitu svých recipientů.

Čtvrtá strategie spočívá v kritizování těch teorií umění, které přímo ohrožují estetickou koncepci umění.

Komentář:

Ad (1) Strategie pokoušející se reflektovat proměnlivé pole faktů na předteoretické úrovni evidence a hypoteticky předkládat možné způsoby řešení problematických situací je oprávněnou strategií nejen pro obránce estetické koncepce umění. Pokusili jsme se však ukázat, že vůdčím motivem by neměla být vyšší odolnost vůči kritice, nýbrž odpovědnost vůči proměnlivému poli faktů.

Ad (2) Strategie pokoušející se upřít umělecký statut něčemu, co jej získává primárně nezávisle na teorii, popř. proti ní, je tacitně vylučující, protože, jak jsme se snažili ukázat ve třetí a čtvrté kapitole, vydává za fakt vlastní neschopnost vysvětlit transformované pole faktů. Jako taková je tato strategie dogmatická, a tudíž neadekvátní.

Ad (3) Třetí strategie se v ničem zásadním neodlišuje od strategie první. Pokud by se však taková teorie orientovala pouze na umělecké případy estetična, může se dostat do podobné pozice jako teorie, která bude své definice konstruovat na základě pouze klasické umělecké tvorby. Dostala by se tím totiž velmi blízko nebezpečí tacitního vylučování obrovského pole neuměleckých estetických faktů.

Kontroverze druhá: znovuzrození přírodní krásy

VIII. Kontroverze druhá: Znovuzrození přírodní krásy

I.

Z hlediska zpochybnění estetické koncepce umění jsme až dosud zvažovali nejznatelnější ohniska spojená tím či oním způsobem s uměleckou praxí. Čtenář, který by do celého problému vstoupil až nyní, by se mohl oprávněně ptát: Co tedy byl zpochybněno a jakým způsobem? Naše odpovědi by zněly asi takto – zpochybněna byla estetická koncepce umění jako soubor teorií, které dominovaly umělecko-estetickému oboru rozpravy takřka po celé trvání tzv. moderní doby (či novověku). Zpochybnění se týká další platnosti či využitelnosti klíčových pojmů této koncepce – především pojmu estetické zkušenosti – ve světle nových forem umělecké produkce a výsledků řady v druhé polovině minulého století vznikajících teoretických disciplín. Pokoušeli jsme se ukázat, že navzdory zjevným proměnám uvnitř umění jako po dlouhý čas privilegovaného pole zkoumání jsou prohlášení o zřejmé diskvalifikaci estetické koncepce umění buď unáhlena, nebo teoreticky neoprávněná.

Nebude-li hypotetický čtenář příliš obeznámen s estetikou coby menšinovým filozofickým žánrem, můžeme očekávat otázku: A co vlastně ony teorie spadající pod estetickou koncepci o umění říkají? Zde bychom museli přiznat, že říkají velmi odlišné věci, nicméně je spojují jisté předpoklady, a v tomto ohledu bychom se odvolali na původní nezúžené vymezení Bohdana Dziemidoka. Podle tohoto vymezení lze estetickou koncepci či „paradigma“ shrnout dvěma body. (1) Hlavní funkcí umění je estetická funkce, která v posledku spočívá v poskytování specifických, tj. estetických zkušeností (odlišných od zkušeností kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských a erotických). (2) Faktory, které jsou konstitutivní pro umělecké dílo, jsou podle této koncepce estetické kvality a hodnoty, a jejich existence je výsledkem kreativních schopností a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s prostředky typickými pro konkrétní formu umění.¹⁹⁹

Zde by se mohl hypotetický čtenář zarazit a oprávněně namítnout: Říkáte, že pro teorii, která spadá pod estetickou koncepci (či paradigma), je určující, aby pojímala umění nebo umělecká díla skrze pojem estetické zkušenosti a estetické kvality a hodnoty jako faktory, které podle ní

¹⁹⁹ Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy about the Aesthetic Nature of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 28 (1), s. 1.

konstituují umělecké dílo. Stěží bych očekával něco jiného, zajímalo by mne spíše, co podle vás činí tyto zkušenosti, kvality nebo hodnoty estetickými. Co to pro vás znamená, prohlašujete-li o něčem, že je to *estetické*? Jak já rozumím tomuto přívlastku, jedná se o zkušenost něčeho příjemného, sladěného, harmonického a takové mi rozhodně současné a vlastně ani mnohé starší umění nepřipadá. Zde bychom se zprvu zaradovali a poukázali bychom na naši předcházející snahu doložit, že někteří kritikové estetické koncepce, např. Nelson Goodman, někteří kritičtí sociologové nebo zástupci kulturních teoretiků – vědomě či nevědomě – zužují pojem estetické zkušenosti „v jeho tradičním smyslu“ buď na subjektivistickou verzi zkušenosti zahrnující libé, příjemné pocity a emoce, nebo na verzi objektivistickou, ve smyslu nominálně rigidního modelu zkušenosti, v jehož průběhu dochází k (ony pocity a emoce vyvolávající) kontemplaci specifické, od veškerého obsahu, pojmů a kontextuálních souvislostí oddělené, sladěné a sjednocené formy.

Dá se ale předpokládat, že by naše radost neměla dlouhého trvání. Předpokládejme totiž, že se náš hypotetický čtenář zamyslí a dále se ptá: Pokud tomu dobře rozumím, pokládáte za chybný tento výklad estetická nejen v případě uvedených filozofů, ale i v případě mého laického chápání. Jaký by tedy měl být ten správný? A nepřipadá vám podezřelé, že výklad pojmu estetická či estetické zkušenosti u vámi kritizovaných autorů se s tím mým neodborným, jak se zdá, shoduje, zatímco o tom vašem správnějším jsem se toho ještě moc nedozvěděl? Odkud vlastně berete přesvědčení, že existuje nějaké lepší vyjádření toho, co je estetické a co nikoli, existuje-li vůbec nějaké?

Naše pozice v rámci tohoto hypotetického dialogu se zdá velmi slabá, uvědomíme-li si, jakou váhu jsme vložili na požadavek zachování obou komplementárních složek kognitivní či poznávací situace, a tedy i na roli, kterou v ní hraje předteoretická sféra evidence jako vždy přítomný vnějšek kritického poznání. Až dosud byl naší úrovni problému čistě filozofický spor, a pokud chceme být konzistentní s vlastními předpoklady, je třeba doložit, jakým způsobem tento problém vyrůstá z celku kognitivní situace. Naším úkolem je tedy zůstat v dialogu s tou sférou poznání, která dává jakémukoli jinému poznání důvod i smysl, a neutopit ji v přemíře argumentace shromažďované jako výzbroj pro řešení čistě teoretického sporu. Pokusíme se o poněkud riskantní postup. Začneme na rovině našeho hypotetického dialogu, následně poukážeme na některé historické souvislosti a poté se opět vrátíme na rovinu, z níž jsme vyšli.

II.

Je možné, že termín „estetický“ již v běžném jazyce povětšinou ztratil souvislost s tím, co znamenal pro větší část novověkého estetického myšlení. Nakonec, tento termín byl původně, tj. v polovině osmnáctého století, využit jako vysoce technický pojem pro označení v té době ještě neustáleného pole významu, a i na teoretické rovině se plně prosadil až v průběhu devatenáctého století. Jakým způsobem jej až dodnes absorboval a přetavil běžný jazyk, je pozoruhodné, nicméně nikdo v tuto chvíli nechce předepisovat běžnému jazyku, jak má mluvit. Chceme pouze onoho hypotetického čtenáře odkázat na fakt, jenž je, jak se domníváme, sdílen dostatečně obecně na to, aby našel svou reflexi nebo aby jej bylo možné vyjádřit v předteoretickém jazyce každodenního života.

Existují situace, kdy jsme dokonce i v prostředí, které velmi dobře známe a kde by nás nemělo nic překvapit, zničehonic zaujati či dokonce fascinováni rysem, který jsme dříve opomíjeli. V tuto chvíli nás ono zaujetí zaměstnává natolik, že se rozvolňují či dokonce porušují obvyklé vazby, které danému předmětu nebo souboru předmětů dávají určitý smysl, a vynořuje se tak před námi neočekávaně strukturované „seskupení“ vztahů. Souběžně s tímto posunem navyklého vnímání se pokoušíme, pokud to situace dovoluje, stabilizovat a posléze znovu vřadit toto „vmezezení“ neznámého, přesto uspořádaného fragmentu, do širšího celku situace, která získává oním nečekaným „vpádem“ jakýsi pozitivně problematický charakter. Co bychom chtěli zdůraznit, není ani tak aktivní – dynamický či naopak postupně se rozvíjející – charakter celé činnosti, jako spíše skutečnost, že energii ke svému rozvíjení a určitému trvání získává ze sebe samé. Po tuto dobu nepředpokládáme žádný vnější cíl, kvůli kterému se neočekávaným předmětem našeho zájmu zaobíráme, ačkoli můžeme výsledek této činnosti posléze nějakým praktickým či teoretickým způsobem využít. V tuto chvíli jsme v dobrém slova smyslu zaujati tímto znenadání se vynořivším předmětem jakoby „pro něj samotný“. Nejedná se o absolutní odtržení od okolního světa – kdy bychom pouze vyměnili jednu situaci za druhou – ona původní situace zůstává určitým způsobem neustále přítomná, i když na určitý čas jakoby ustupuje na okraj naší pozornosti. Oním problematickým charakterem máme na mysli stav, kdy jsme jakoby na moment zaklesnuti mezi situací, která udávala směr a cíl našemu konání, a jakousi novou, nečekanou situací, kterou pro mnohost možných navázání a cílů zatím nejsme ani s to uchopit. Potud lokalizace určitého opakujícího se specifického momentu, jež snad lze rozeznat i na úrovni předteoretické evidence. Nyní učiníme velký skok na rovinu velmi hrubé historické reflexe.

Ve dvacátém století lze na poli estetiky, stejně jako v ostatních oblastech vědění, sledovat ústup velkých sjednocujících teorií. Odvrácenou stranou tohoto procesu bylo a je množení se vzájemně koexistujících, více či méně kompatibilních přístupů. Pro nás je ale nejdůležitější následující skutečnost. Ať už se totiž tyto přístupy zaměřují na nejrůznější estetické problémy spojené s uměním (či jeho jednotlivými druhy), přírodou, masovou kulturou atd., lze je rozdělit do dvou skupin. A to na přístupy (teorie, směry či koncepce), které vycházejí z tzv. tradičního založení estetické zkušenosti (percepce, postoje apod.), a přístupy, které se snaží toto založení z různých důvodů překonat.

Toto rozlišení je pak podle našeho názoru jedním a možná jediným řezem, který protíná celé pole současných estetických zkoumání. Zatímco tábor kritiků spojuje přinejmenším ona snaha o překonání, zůstává otázkou, co spojuje značně heterogenní pole teorií překonávaných. Co je minimálním pojítkem tak často skloňované „tradiční estetické koncepce“, nespokojíme-li se s tím, že všechny pod ni spadající teorie používají odvozeniny termínu „estetický“? Vrátime-li se vzhledem k námi sledovanému úseku dvacátého století o něco hlouběji, uvažoval právě Stephen C. Pepper na počátku dvacátých let minulého století o budoucnosti estetiky jako vědecké disciplíny. Zdála se mu, obdobně jako mnoha jeho současníkům, bezvýhodně a rozporuplně zaklíněna mezi kritickou praxí, filozofickou spekulací a empirickou psychologickou redukcí. Pepper si kladl otázku, na základě kterého pojmu (ve smyslu výchozí korigovatelné pracovní jednotky) by bylo možné budoucí „estetickou vědu“ vystavět.

Základním požadavkem pro tento pojem (pracovní jednotku) byla Pepperovi jeho snadná srozumitelnost, proto uvažoval o „více či méně common-sensuálním pojmu“.²⁰⁰ Pokud by totiž byl pojem příliš nejasný či temný, „pravděpodobně by zůstal nepovšimnut a ostatní by jej nahradili jejich vlastním oblíbeným pojmem“.²⁰¹ Pak bychom neměli žádný společný pracovní pojem, nýbrž bychom „měli stejný chaos, jaký máme nyní“, píše z perspektivy první čtvrtiny dvacátého století S. C. Pepper.²⁰² Pro nás je důležité, jakým způsobem je tento nejvhodnější kandidát pro takovou všem srozumitelnou základní „pracovní jednotku“ popisován.

²⁰⁰ Pepper, Stephen C. (1922). A Suggestion Regarding Esthetics. *The Journal of Philosophy*, 19 (5), s. 113–118.

²⁰¹ *Ibid.*, s. 117.

²⁰² *Ibid.*

Touto pracovní jednotkou „je oceňování věci pro ni samu v protikladu k jejímu hodnocení jako prostředku k něčemu jinému. [Tato jednotka] byla označována různě, jako ‚vnitřní‘, ‚nezajímavá‘, ‚nezávislá‘, ‚primární hodnota‘. Jednoduše vymezuje takový postoj, který je opakem praktického postoje.“²⁰³ Pepper uvádí, že ji nalezneme skoro ve všech velkých estetických koncepcích nehledě na odlišnost příslušných filozofických škol, do nichž náležejí. Spory mezi nimi se podle jeho názoru odehrávají až na rovině konkretizací tohoto základu, společné jádro vycházející z předteoretické či preanalytické báze zůstává společné. Pepperův poukaz míří k „základu nejmodernější estetické teorie“ a vše, co se očekává od jednotlivých teorií, je jeho osvětlení, jeho upřesnění a zjemnění. Cílem se pak Pepperovi nezdála konečná definice krásy, ale pojem, který zahrne nejrůznější estetické fakty, z něž by pak bylo možné pokračovat k dalším zobecněním, popř. formulacím příslušných zákonů a principů.²⁰⁴

Čteme-li Pepperovy úvahy z naší perspektivy konce dvacátého a začátku jednadvacátého století, nabízí se otázka, jak se jeho očekávání, která do tohoto základního stavebního prvku moderní estetiky vkládal, naplnila. S jistotou lze říci, že pro poslední generaci velkých filozofů (či filozofií), do níž můžeme klást předchůdce a zakladatele pragmatismu na jedné straně oceánu a fenomenologie, strukturalismu na straně druhé, byl tento základ integrální součástí zkoumání estetických jevů. Krátce, tzn. deset let před zveřejněním Pepperových úvah byla navíc publikována jedna z nevlivnějších prací naplňujících představu estetické koncepce vytvořené na základě této „pracovní jednotky“, a to studie o psychické distanci jako faktoru v umění a především jako *estetickém principu* od Edwarda Bullougha. Jestliže by si čtenář spojoval tento topos s izolacionistickým naladěním nejen tehdejší umělecké moderny, které našlo jedno ze svých filozofických vyjádření např. v díle Josého Ortegy-y-Gasset, nalezneme jej i u tak radikálního kritika kulturního elitismu a oddělování sfér umění a běžného života, jakým byl John Dewey.²⁰⁵ Postoupíme-li směrem k současnosti, objevili bychom jej v dosti odlišných podobách v řadě zásadních pojetí umění či uměleckého díla, bez jejichž vlivu si lze myšlení dvacátého století stěží představit – v Heideggerově pojetí uměleckého díla, v herním principu Gadamerovy hermeneutiky, v Ricoeurových analýzách tvorby významu jak na úrovni slov, tak celých vyprávění, a nakonec i v námi diskutované kognitivistické reinterpetaci estetické zkušenosti Nelsona Goodmana. Ani pro Goodmana navzdory jeho pohrdání formalistickým „prázdným zíráním na potištěnou stránku“ nespočívá charakter

²⁰³ Ibid., s.117–118.

²⁰⁴ Ibid., s. 118.

²⁰⁵ Srov. Dewey, John (1934). *Art as Experience*. London: George Allen and Unwin Ltd., s. 5.

estetické zkušenosti v poznání, které je vedeno potřebou těšit se z něj nebo jej jakkoli instrumentálně využít. Hlavním cílem je opět „poznání pro poznání – poznání pro sebe samo“, přičemž „praktičnost, libost, nutkání a potřeba komunikace se od toho odvíjejí“.²⁰⁶

Pokud bychom naopak sestoupili hlouběji, našli bychom tento topos nejen jako spojující prvek všech velkých a vůči sobě navzájem vymezovaných teorií konce osmnáctého a především devatenáctého století, od konečné fáze kritického projektu Immanuela Kanta přes Hegelovu *Estetiku*, Schopenhauerovu idealizaci estetické kontemplace, až překvapivě po subverzivní kritiku Friedricha Nietzscheho. V případě, že bychom překročili práh, od něhož je možné mluvit o estetice jako samostatné disciplíně, mohli bychom jej v určité nepřímé a přerušované linii „estetického myšlení“ stopovat až do starověku.²⁰⁷ Není v tuto chvíli naším úmyslem odkazovat na jakoukoli transhistorickou platnost tohoto motivu, pouze chceme zdůraznit dvě skutečnosti: za prvé, pokud si nějaký rys zaslouží být nazván *paradigmatickým* pro *pojem* estetické zkušenosti, potom je jím toto „minimální pojetí estetična“, jež prochází (přinejmenším) všemi zásadními estetickými teoriemi posledních dvou století. Za druhé, jestliže běžný význam slova *estetický* v současnosti rotuje spíše kolem čehosi libého, sladěného, vkusného apod., nelze než tento fakt akceptovat. Přesto se domníváme, že Pepperův předpoklad běžné srozumitelnosti (a tedy i předteoretické faktické ukotvenosti) oné „pracovní jednotky“ či „minimálního pojetí estetična“ ve smyslu percepční aktivity vykonávané pro ni samu stále platí.

Tento imaginární rozhovor nemůže mít nějaký přesvědčivý závěr, neboť jsme onoho hypotetického, teoretickými spory nezatíženého čtenáře sami stvořili. Nicméně, dejme tomu, že souhlasí. Cosi takového opravdu znám, říká nakonec, a čas od času to zakouším nejen na ulici, ale i na výstavách současného umění. Jaký je ale potom rozdíl mezi běžným a prchavým záchvěvem zvědavosti vyvolaným starou rozpraskanou zdí a seriózní zkušeností uměleckého, záměrně vytvořeného díla? Odvětili bychom prozatím zčásti vyhýbavým způsobem. Odpověď na tuto otázku závisí na teorii, která tuto „pracovní jednotku“ využívá. Přesto je již v tuto chvíli zjevné, že oba zážitky by měly z takového hlediska cosi hluboce společného.

²⁰⁶ Goodman, Nelson (2007). *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, s. 196.

²⁰⁷ Srov. Keller, Jane (1998). Disinterestedness. In *The Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. I., Michael Kelly (Ed.), Oxford: The Oxford University Press, s. 59–64. Dále k dějinám pojmu estetické zkušenosti s ohledem na diskutovaný rys srov. Tatarkiewicz, Władysław (1980). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Kap. XI. The Aesthetic Experience: History of the Concept, London: The Hague, s. 310–338; nebo Tatarkiewicz, Władysław (1973). Aesthetic Experience: The Early History of the Concept, *Dialectics and Humanism*, 1., s. 19–30; a Tatarkiewicz, Władysław (1974). Aesthetic Experience: The Last Stages in the History of a Concept, *Dialectics and Humanism*, 1.

III.

Jak jsme se pokusili na pozadí plánu narýsovaného Bohdanem Dziemidokem naznačit, přibližně s polovinou minulého století skutečně přichází několik vln zpochybnění další použitelnosti tradičního pojmového aparátu estetiky. Několikrát jsme zároveň zdůraznili, že Dziemidokova samozřejmá a nedoložená identifikace paradigmatického pojetí estetické zkušenosti s jednou jeho verzí, tj. „sensualisticko-hédonistickým modelem“ nebo s formalistickou redukcí „kontemplace formálních, od všeho obsahu oproštěných kvalit objektu“, není oprávněná. Jak jsme ale ukázali v šesté kapitole, řada kritiků, na něž Dziemidok právem poukazuje, klíčový rys nebo „minimální pojetí estetična“, které spojuje tradici estetických zkoumání, lokalizuje lépe. Cílenější zpochybnění paradigmatického vzorce estetické zkušenosti jako klíčového teoretického nástroje tedy směřují k výše zmíněnému toposu (tj. k různým verzím percepční či imaginativní aktivity vykonávané pro ni samu (*for its own sake*)) označovanému nejčastěji jako *nezainteresovanost* estetické zkušenosti.²⁰⁸

Na poli současné estetiky se vedle vlivných pojetí, která jako by cíleně navazovala na Pepperovy v jistém smyslu naivní představy o výchozí pracovní jednotce, jež později stmelí nesourodou estetickou teorií, setkáváme s názory, podle nichž plní tento pojem již jen neblahou roli přetrvávajícího dogmatu, bránícího nejen čerstvým objevům, ale omezujícího i samotnou uměleckou produkci. Např. Arnold Berleant píše doslova: „Ve světle intelektuálního vývoje XX. století je lákavé se nezainteresovanosti coby falešné a anachronické ideje zbavit. Tato idea je možná historicky významná, nyní je však zjevnou překážkou estetickému porozumění. Jednoznačné odmítnutí nezainteresovanosti není beze smyslu, uvážíme-li houževnatost, s jakou si tato teorie udržuje svůj vliv na současná zkoumání. Umělci ji již dávno opustili, z hlediska estetického hodnocení je irelevantní a teoretikové ji stále více napadají.“²⁰⁹ Situace se z tohoto hlediska jeví natolik vážná, že pouze opuštění stále přežívajícího estetického dogmatu nezainteresovanosti umožní, abychom

²⁰⁸ Pro další kritiku pojmu estetické zkušenosti a estetického postoje v souvislosti s tímto rysem srov. Zuidevaart, Lambert (1996). The Politics of Aesthetic Distance. In *Advocacy in the Classroom*. P. M. Spacks (Ed.), Palgrave Macmillan, s. 232–237; a Hein, Hilde (1996). The Internalization of Disinterestedness. In *Advocacy in the Classroom*. P. M. Spacks (Ed.), Palgrave Macmillan, s. 238–244.

²⁰⁹ Berleant, Arnold (1994). Beyond Disinterestedness. *The British Journal of Aesthetics*, 34 (3), s. 242–254, s. 243.

„navrátili umění a estetično na jeho nedílné místo, jež zaujímá ve většině lidských kultur a po většinu lidské historie“.²¹⁰

Této myšlence je ale přičítáno mnohem více. Tato hluboce zakořeněná představa, údajně ztuhlá v institucionálně prosazované dogma, měla způsobit fatální marginalizaci estetické dimenze přírody. Znovuobjevení zájmu o tuto oblast estetických jevů na poli teorie je u některých autorů spojováno právě se zásadní „rekonstrukcí filozofické estetiky“, spočívající v odstranění oné Pepperovy „společné pracovní jednotky“. Z ní vycházející tradiční filozofická estetika měla totiž údajně k ústřednímu pojmu (přírodního krásna) relativně málo co říci, neboť se příliš opírala o zplošťující vymezení „kritéria estetické relevance“, které v posledku nečinilo rozdíl mezi estetickým objektem umění a estetickým objektem přírody.²¹¹

Pohlédneme-li na celou situaci, v níž se současná estetická teorie nachází, nelze se ubránit dojmu určitého schizmatu. Na jedné straně je pro určité autory evidentní, že umění se pokouší setřást, nebo dokonce setřásl jeho dogmatické ideje nezainteresovanosti, čímž pomohlo znovuodhalit pole krásné a vznešené přírody. Naneštěstí mají tito autoři poměrně značné problémy s určením toho, co činí ony kvality přírody krásnými nebo vznešenými, jedním slovem *estetickými*. Na straně druhé jsou naopak ti, pro které je tato myšlenka stále smysluplná, i když už stěží pro vytvoření nějaké sjednocené estetické vědy. Naopak je pro ně tento topos či minimální pojetí tím, co by bylo třeba z hlediska adekvátního pojetí přírodního estetična zachovat, nebo alespoň znovu promyslet.²¹² Ve zbývajících dvou kapitolách se podíváme blíže na tuto druhou stranu v zásadě stejného příběhu, ve kterém tentokrát nedochází ke „smrti“ určité oblasti hodnot, ale spíše k oslavě jejího znovuzrození.

IV.

Ještě předtím je však potřeba učinit následující. Zkoumání důvodů a okolností údajného návratu k estetickým hodnotám přírody předpokládá, jak se domníváme, lokalizaci přírodního

²¹⁰ Berleant, Arnold (1994). The Persistence of Dogma in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (2), s. 237–239, s. 238.

²¹¹ Carlson, Allen (1993). Appreciating Art and Appreciating Nature. In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds), Cambridge: Cambridge University Press, s. 199–227.

²¹² Srov. Seel, Martin, (1998) Aesthetics of Nature and Ethics. In *The Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. III, Michael Kelly (Ed.), Oxford: Oxford University Press, s. 341–343; Seel, Martin (1996). *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; nebo Gasché, Rodolphe (2002). The Theory of Natural Beauty and its Evil Star: Kant, Hegel, Adorno. *Research in Phenomenology*. 32, s. 103–122.

krásna (či vznešena – obecně estetických kvalit přírody) v rámci estetického pole jako oblasti, která vymezuje „estetické fakty“ (situace, zkušenosti, prožitky, objekty atd.) od neestetických. Taková lokalizace předpokládá explicitní rozlišení přinejmenším čtyř rovin, na nichž paralelně, i když ne stejným tempem, naznačená linie proměn zájmu probíhá. Za prvé zde máme (1) vztah lidské kultury a přírody obecně; za druhé je zde užší chápání první roviny, tj. (2) vztah člověka k estetickým hodnotám přírody (k její kráse, vznešenosti atd.); (3) vztah člověka k estetickým hodnotám umění (včetně uměleckého ztvárnění přírody) a čtvrtou rovinou je ta, z které nyní hovoříme, tj. (4) možné uchopení vztahů mezi předchozími třemi rovinami na úrovni teorie.

Lze se odvolávat na nějakou stabilní hierarchii mezi těmito rovinami? Pouhý odkaz na zmíněné proměny poměru mezi rovinou (1), (2) a (3) nám kladnou odpověď výrazně ztěžuje. Je-li tato hierarchie uvnitř nestabilní, neexistuje alespoň nějaká pevná půda či základ, na nichž její proměny probíhají? V tomto ohledu se můžeme nejčastěji setkat s odvoláváním se na předěl mezi zákony ovládanou sférou přírody, v jejímž rámci lze mluvit o faktech v pravém slova smyslu (jako o tom, co *je*), a sférou kultury, která se řídí více či méně zjevnými, avšak korigovatelnými a proměnlivými pravidly, určujícími (na rozdíl od přírody), jak by věci *měly být*. Tento předěl mezi oblastí *faktů* a oblastí *hodnot* zhruba odpovídá zažitému, běžně chápanému rozdělení kompetencí celku našeho vědění – rozdělení na přírodní a humanitní či společenské vědy. Toto rozdělení nám ale značně zužuje manévrovací prostor na naší čtvrté rovině. Hlavní problém, určení povahy estetického hodnocení přírody, nás totiž klade přesně do rozmezí, v němž žádná neproblematická aliance není možná. Kdo je zde kompetentní – přírodovědec, antropolog, nebo filozof?

Přestože budou asi mnozí trvat na tomto svého času produktivním rozdělení, ukazuje se, přinejmenším v posledním století, že redukce přírodní sféry na to, co netečně a nezávisle čeká na své objevení, není bez hodnotových konsekvencí. Sám pojem přírody postupně pozbývá své masky pouze popisného pojmu a odhaluje (stejně jako pojem kultury) svůj (převážně neblaze) hodnotící charakter. Ačkoli příroda sama nepochybně transcendentní je, pro náš pojem přírody je konstitutivní právě *vztah* přírody a kultury, resp. interpretace přírodní sféry skrze prostředky dané kultury.

Na jedné straně je každé určení tohoto vztahu imanentní dané kultuře, která takto interiorizovanou relaci projektuje se všemi hodnotícími aspekty vně sebe sama. Na straně

druhé, samotná povaha vztahu jako takového neumožňuje prohlásit jakýkoli *takto* projektovaný vztah za konečný, neboť ten se sám nutně dostává do vztahu s tím, co tato projekce pomíjí. Vzhledem k tomu, že se vždy nacházíme a s největší pravděpodobností budeme i nadále nacházet *uvnitř* příslušných vztahů, a tedy uvnitř proměn či procesů probíhajících na výše uvedených rovinách, je nám upřeno pohlédnout na celek těchto procesů zvnějšku. Všechny čtyři zde obsažené, vzájemně se překrývající oblasti hodnot – význam živé i neživé přírody, estetické hodnoty přírody, estetické hodnoty umění a nakonec pravdivost či správnost našich teorií o vztazích mezi nimi – budou tedy vždy hodnotami *pro nás*. Jsou-li však základem těchto oblastí vztahy, pak je nevyhnutelná exteriorita vztahu jako takového zároveň spojuje s tím, co se nachází mimo tyto oblasti.

Je zřejmé, že abychom neupadli do pastí metafyzické spekulace, je třeba se vyvarovat jakýchkoli tvrzení o absolutním či konečném základu fundujícím příslušné procesy. To ovšem neznamená, že nám příslušné kulturně relativní zprostředkování přírody nemůže poskytovat dostatečně stabilní bázi uvažovaného druhu hodnocení. Problém se tím ale pouze přesunuje na druhou stranu. Rozmezí či hraniční oblast přírody a kultury, v níž jedině lze uvažovat o estetickém hodnocení přírody jako *přírody*, jsou nyní obsazeny všudypřítomnou interpretací vázanou na jednotlivé kulturně relativní kontexty. Každým novým obnovením tohoto vztahu, každým novým vytyčením hraničního území je zároveň realizována, jak se zdá, možnost jeho obsazení. Zmíněná nevyhnutelná exteriorita vztahu, nevyhnutelné *vně* každého *uvnitř*, neustále uniká a zdá se být spíše abstraktní úvahou, která se navíc velmi nebezpečně podobá nekonečnému regresu.

Jestliže bez výhrad, tzn. nekriticky přijmeme myšlenku, podle níž takto modifikované rozlišení přírodního a kulturního *zakládá možnost* či *předchází* rozlišení estetického a neestetického, lze říci, že estetické hodnocení přírody bude vždy hodnocení člověkem interpretované, a tedy v zásadě artefaktualizované přírody. Estetickým artefaktem *par excellence* je však, alespoň v rámci naší kultury, umělecké dílo, vycházející navíc z určitého historicky ustaveného souboru předmětů. Slovy Jana Mukařovského je v oblasti *umění*, na rozdíl od oblasti mimoumělecké (mj. přírodní), estetická funkce dominantní. Má-li být tento kánon v onom projektujícím směru selektivním kritériem *esteticky* významných přírodních předmětů, je to s proklamovaným návratem estetiky a filozofie k přírodě a jejím hodnotám, jak si vzápětí ukážeme, opět poněkud problematické. Dostáváme se totiž znovu na okraj normativního vylučování značného a navýsost relevantního pole faktů.

V.

Nicméně bylo by neoprávněné propadnout z těchto důvodů ohledně možnosti poznání vztahů mezi čtyřmi výše uvedenými rovinami naprosté skepsi. Začneme na předteoretické úrovni, která je, podle již zmíněné Pepperovy poznámky, onou hladinou, na kterou nakonec vždy z našich „hlubokých“ teoretických ponorů vyplaveme.²¹³ Na této úrovni se nám jeví dostatečně evidentní, neboli zřejmá, existence dvou odlišností. Za prvé je to rozdíl mezi tím, co je produktem člověka či lidské společnosti (kultury), a tím, čehož vznik a vývoj nebo individuální princip jsou na člověku nezávislé. Jakkoli lze protiargumentovat invazí člověka a lidské kultury do přírodního prostředí, ať už se jedná o manipulaci s velkými ekosystémy typu pralesa, krajiny či oceánu nebo o experimenty s genetickým kódem, neztrácíme ani v těchto případech dostatek evidence o tom, že ne vše je dílem člověka, ne vše je člověkem řízeno. Druhou odlišností je rozdíl mezi existencí krásných, vznešených či jinak esteticky hodnotných objektů a existencí předmětů, které esteticky hodnotné nejsou. Rozdíl mezi esteticky významnými a esteticky bezvýznamnými předměty pak nacházíme jak v přírodě, tak v oblasti člověkem vytvořených předmětů.

Zde si dovolíme připomenout ve čtvrté kapitole pojednávaný vztah nekritické (předteoretické) a kritické (teoretické) evidence tak, jak jej ve *Světových hypotézách* formuluje Stephen C. Pepper.²¹⁴ Ve chvíli, kdy začneme uvažovat o vzájemných vztazích výše uvedených a na common-sensuální rovině stále ještě srozumitelných distinkcí (přírodní/kulturní, estetické/neestetické kvality přírody, estetická/neestetická funkce umění), zbavujeme se tím sice naivní samozřejmosti, pozbýváme tak však i výsady přereflexivní úrovně evidence, tj. možnosti nechat věci být tak, jak jsou, se všemi obsaženými rozpory a nesoulady.

Vstupujeme na území kritické evidence, jehož hranice překračujeme právě uvědoměním si či reflexí obsažených rozporů. Ztracenou jistotu či *evidenci* předreflexivního, nekritického rozumění světu je pak sice možné do značné míry nahradit eliminací těchto rozporů předložením další, potvrzující evidence v podobě hypotézy o možném lepším, tzn. méně

²¹³ Srov. Pepper, Stephen C. (1932), *Middle-Sized Facts*, *University of California Publications of Philosophy*, 14, s. 3–28; nebo kap. IV.

²¹⁴ Pepper, Stephen C. (1942). *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, kap. III, § 1, s. 39–44.

rozporném uspořádání těchto vztahů. Taková hypotéza či model pak může zpětně ovlivnit naše porozumění světu a v lepším případě prohloubit jeho poznání, resp. orientaci v něm. Nikdy však nemůže nahradit svůj zdroj – oblast nekritické evidence – ačkoli je snaha o takové nahrazení nejen hybným momentem vzniku takové hypotézy nebo modelu, ale často i jeho neskrývanou ambicí. Sama o sobě je kritická vytříbenost vědeckého poznání zároveň jeho vlastní slabinou, neboť je z tohoto důvodu nekonečně užší než oblast nekritické evidence. Ta podle Peppera zahrnuje nejen naše artikulovaná přesvědčení, ale rozměr našeho zkušenostního poznání v nejširším smyslu, tj. vše, co vidíme, slyšíme – vše, na základě čeho se orientujeme např. v určitém prostoru a co do žádné mapy nelze přenést. Toto mnohem širší, a dodejme i mnohem starší poznání, jež jsme si odvykli vůbec za typ poznání pokládat, se často nechá poučovat a kontrolovat ze strany tzv. vyššího, kritického poznání, jemuž ochotně uvolňuje své místo. Přitom kritické poznání nemůže přežít bez respektu ke svému vlastnímu zdroji, neboť ten je ve své existenci na svém kritickém protějšku mnohem nezávislejší, než je tomu naopak.²¹⁵

Tyto úvahy před nás nevyhnutelně kladou následující otázky. Nevystačíme si ohledně estetického hodnocení přírody bez oné čtvrté roviny, bez estetické teorie jako hypotézy o poli, do něhož uvedené typy faktů (estetické přírodní objekty a umělecká díla jako artefakty, pro něž by měla být estetická funkce konstitutivním rysem) spadají? Nejsou zmíněná rozlišení dostatečně evidentní i bez této teoretické roviny, tj. bez ujasňování si vztahů mezi nimi?

Vždyť příroda se daleko méně než kterýkoli umělec, řemeslník či designér stará ve svých výtvorech o spory filozofů a její produkty budou s největší pravděpodobností pokládány za více či méně esteticky hodnotné, ať se o nich bude teoretizovat jakkoli. Není možné spokojit se s rozlišením uměleckých děl jako skupinou esteticky významných předmětů a rozlišením esteticky významných a nevýznamných přírodních předmětů? Vždyť každý krok nad rámec této „všeobecné samozřejmosti“ se z tohoto pohledu může jevit nejen nadbytečný, ale pro snahu nahradit všeobecnou míru shody něčím údajně „jistějším“ i povýšený a mentorský zároveň.

Připomeňme, že se nám o něco výše odhalil prostor, v němž se při zkoumání povahy přírodního krásna nacházíme – prostor, v němž se kříží kompetence našeho vědění, a to nejen

²¹⁵ Srov. Kap. IV.

v rámci *kritického* vědění, ale i v poměru vědění kritického a *nekritického*. Chceme-li totiž pevněji uchopit naše intuitivní rozlišování přírodního a artefaktuálního estetického, ztrácí se nám tato distinkce v jejím kulturním zprostředkování. Existuje řada teorií, které konsekventně dovádějí tuto problematičnost až k odhalení iluzorní povahy našeho předteoretického vhledu, který je masivně utvářen kulturními procesy, jež si v jejich vlivu ani neuvědomujeme.²¹⁶ Navzdory přesvědčivosti a oprávněnosti takových tezí se domníváme, že je nutné se zároveň ptát, zda přece jen není možné prokázat relevanci této oblasti hodnot předložením jiného modelu, jiné hypotézy o uspořádání diskutovaných vztahů. Jak totiž hájit oblast přírodních estetických hodnot v případě, dostane-li se do konfliktu s jinými oblastmi? Jak „potvrdíme“ tuto evidenci proti jiným, např. instrumentálním, ekonomickým hodnotám, jež zpravidla přicházejí dostatečně vybaveny nezbytnou potvrzující teorií a vůči nimž se náš *laický* obdiv či respekt vzhledem k esteticky významným jevům jeví tak naivní a iracionální?

Potřebujeme teorii, lépe řečeno potřebujeme fungující, nedogmatickou *hypotézu* ve smyslu kritického potvrzení naší výchozí evidence, která nám umožní jak obecné vymezení estetické hodnoty (tzn. estetického pole) v jejím vztahu k ostatním hodnotám (hodnotovým polím), tak vnitřní hodnotovou strukturu daného pole. Minimálním důvodem této potřeby pak není snadnější „obsazení“, ovládnutí či exploatace této oblasti, nýbrž argumenty pro to, aby byly např. přírodní či kulturní objekty a situace umožňující existenci těchto hodnot respektovány, a to nejen v teorii, ale především v praxi.

²¹⁶ Srov. kap. VI.

IX. Vznik environmentální estetiky

Dalo by se předpokládat, že vznikne-li nějaká nová vědecká disciplína nebo odvětví, souvisí tato skutečnost s vynořením se nějakého nového pole či typu faktů. Argumentovali jsme sice ve čtvrté kapitole vzájemnou neoddělitelností faktů a teorií v procesu potvrzování či rozvíjení jednotlivých hypotéz, nicméně „vynoření se“ nového zůstává, ať už se domníváme, že fakty svými teoriemi spoluvytváříme, nebo že je pouze objevujeme. Co se tedy vynořilo v případě environmentální estetiky? Samotné označení této disciplíny poskytuje dost informací – zjevně se jedná o estetiku zabývající se environmentem, tedy nejspíše o zkoumání estetických zkušeností, kvalit a hodnot nejrůznějších prostředí. Je tomu skutečně tak – přesto či právě proto vyvstávají následující otázky. Co je na tom, že esteticky oceňujeme prostředí, které obýváme nebo navštěvujeme, natolik nového, že je ke zkoumání těchto faktů potřeba zvláštního oboru? Turismus zaplavuje planetu plynule přinejmenším od osmnáctého století a záměrné i nezáměrné upravování přírodního terénu rovněž. Odhlédneme-li od toho, že vznik, vývoj i zánik akademických disciplín může být řízen i jinými procesy než potvrzováním faktů, proč dosavadní estetické teorie nestačí (nebo nestačily) na to, co si jako svůj úkol přibližně od sedmdesátých let minulého století klade environmentální estetika?

V této kapitole se pokusíme podívat na celou situaci z hlediska tohoto nového odvětví estetické teorie, které samo sebe prohlašuje za dědice svého času takřka zapomenuté estetiky přírody. Poukážeme na některé příliš ukvapeně přijímané předpoklady a přehlížené důsledky. Domníváme se totiž, že i vůči té oblasti předteoretické evidence, kterou označujeme jako estetickou zkušenost přírody a kterou si tak ochotně bere environmentální estetika na starost, dochází přinejmenším k nebezpečí toho, co jsme v předchozích kapitolách označili jako tacitní vylučování. Důvody, jak uvidíme, jsou pak velmi podobné těm, s nimiž jsme se setkávali v souvislosti se sporem o estetickou povahu umění.

I.

Co se týče rozsahu oblasti faktů, kterou se environmentální estetika zabývá, lze jej vymezit, jak tvrdí asi nejvýraznější představitel a průkopník tohoto odvětví estetiky Allen Carlson, pomocí tří ploch či rovin. Za prvé, předmět environmentální estetiky se rozprostírá od

panenské přírody až na hranici nejtradičnějších uměleckých forem. V tomto řezu zahrnuje environmentální estetika divoké oblasti, venkovské krajiny a zákoutí, městská panoramata, obytné čtvrti, tržiště, nákupní centra, skládky atd. Environmentální estetika tedy zahrnuje řadu různých směrů zkoumání, jakými jsou např. estetika přírody, estetika krajiny, estetika města a urbanistický design, ale také estetika architektury, a pokud bychom počítali i negalerijní umělecké instalace, potom i umění samotné.²¹⁷

Druhá kontinuita či rovina, z jejíhož hlediska lze charakterizovat environmentální estetiku, se týká velikosti zkoumaných objektů či jejich celků. Mnoho prostředí (environmentů), která jsou typickými objekty estetického ocenění (*appreciation*), je velmi rozlehlých: hustý prales, zdánlivě nekonečné pole pšenice, centrum velkého města. Na druhé straně se ale environmentální estetika zaměřuje i na malá, intimnější prostředí, jakými jsou dvorek, kancelář nebo pokoj, v němž žijeme. Co do velikosti „environmentu“ pak nejsou vyloučena ani tak drobná prostředí, s jakými se setkáváme tehdy, díváme-li se na kámen, prohlížíme-li si plíseň na chlebu nebo když cestujeme s pomocí mikroskopu kapkou vody z jezera. I tyto drobné environmenty nás mohou zcela pohltit (*engage*), ačkoli nás fyzicky neobklopují, tvrdí Carlson²¹⁸.

Třetí kontinuum je úzce spjaté s druhým. Rozprostírá se v rozmezí mezi neobyčejným a obyčejným, mezi exotickým a běžným. Environmentální estetika tak zahrnuje jak obyčejné scenerie, běžné pohledy, tak exotická a úchvatná prostředí, jako jsou Viktoriiny vodopády nebo rovníkový prales. Důležité je, že nejen výjimečné fascinující zážitky, ale i naše každodenní zkušenosti jsou vhodnými a náležitými objekty estetického ocenění a jako takové nejen spadají do rozsahu environmentální estetiky, ale také „tím, jak se stávají objekty estetického hodnocení či ocenění, stávají se jaksi méně obyčejnými“.²¹⁹

Podle environmentální verze estetiky je základním předpokladem, že každý environment, přírodní, venkovský nebo městský, velký nebo malý, obyčejný nebo neobyčejný, je bohatým potenciálem estetické zkušenosti, Carlsonovým slovy, estetického ocenění (*aesthetic appreciation*). Mimoumělecké estetické je z tohoto hlediska rehabilitováno jako neméně bohatý zdroj pozitivní zkušenosti, jako je umění. Specifičnost tohoto typu estetického ocenění

²¹⁷ Carlson, Allen (2002). *Aesthetics and Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, s. xx.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

by pak měla vyplývat ze samotné povahy environmentů či prostředí, tzn. (1) z toho, že nás obklopují; (2) že se jedná o neuspořádané a chaotické objekty hodnocení; a (3) z toho, že do nich býváme (na rozdíl od umění) vrženi bez potřebných vodítek oceňování.

Až potud nelze nic namítnout. Naopak největší předností či nejvýznamnějším aspektem těchto upřesnění se zdá být takřka neomezená inkluzivita předpokládané teorie. Až na explicitně umělecké předměty vázané kontextem světa umění by environmentální estetika měla být schopna zahrnout každý estetický fakt. Toto nastavení environmentální estetiky je oprávněnou reakcí na tendenci drtivé většiny předcházejících estetických teorií soustředit se pouze na případy uměleckého estetického a ty ostatní buď ignorovat, nebo pokládat z různých pomocných důvodů za teoreticky méně zajímavé. K tomuto stavu opomíjení nebo přímého odmítání neuměleckých estetických jevů však mělo podle Carlsona jako pionýra této nové disciplíny dojít následujícím způsobem.

II.

V rámci západní civilizace převládala podle Carlsona od starověku tendence pohlížet na umění jako na zrcadlo přírody. Myšlenka estetického vnímání přírody by však měla být mladšího data, měla by se postupně vynořovat s úsvitem renesance a další vývoj tohoto vztahu k přírodě měl být nerovnoměrný a episodický.²²⁰ Zpočátku, tvrdí Carlson, bylo estetické oceňování přírody stejně jako jeho filozofické zkoumání ochromené náboženstvím.²²¹

Přibližně v osmnáctém století začali britští estetikové jako Joseph Addison nebo Francis Hutcheson pojímat přírodu spíše než umění jako ideální objekt estetické zkušenosti a vyvinuli pojem *nezainteresovanosti* jako rozlišující rys tohoto typu zkušenosti. V průběhu století byl tento pojem podle Carlsona rozpracován způsobem, který vyloučil z estetické zkušenosti stále se rozšiřující rozsah asociací a konceptualizací. Tento filozofický pojem pak podle všeho

²²⁰ Ibid., s. 3.

²²¹ Náboženská tradice údajně nemohla považovat přírodu než za bezcenný objekt estetického ocenění, neboť „pohlížela na pohoří jako na opovrhované hromady zbytků zanechané povodní, divoké pustiny jako místa pro potrestání a pokání, a všechna díla přírody jako náhražky za dokonalou harmonii ztracenou vinou pádu člověka“. Bylo zapotřebí vzniku sekulární vědy a obdobně sekulárního umění, aby mohla být příroda osvobozena z těchto vazeb a učiněna přístupnou pro estetické ocenění. „V západním světě byla tedy evoluce estetického oceňování přírody provázána jak s objektivizací přírody, které dosáhla věda, tak s její subjektivizací, kterou vykonalo umění,“ píše Carlson (ibid).

výrazně ovlivnil sféru žité reality, neboť jím upřednostňovaný objekt estetické zkušenosti – britská krajina – měl být za pomoci nezainteresovaného estetického oceňování odtržen nejen od náboženských asociací, ale i od osobních, mravních a ekonomických zájmů vnímatele. Výsledkem bylo všeobecné přijetí specifického typu postoje, který pohlížel na přírodní svět okem „nikoli nepodobným distancujícím, objektivizujícím oku vědy“.²²² Tímto způsobem měla tato tradice nejprve rozšířit rozsah ocenitelných estetických fenoménů, a měla tak dát základ ideji vznešena. Prostřednictvím zkušenosti vznešeného pak bylo možné vnímat s potěšením i ty nejhrozivější přírodní výjevy, jakými jsou pohoří, divoké přírodní výjevy apod. Dřívější pocity strachu a odporu měly být nahrazeny nezainteresovaným, distancovaným pohledem moderního člověka²²³.

Nicméně, pojem nezainteresovanosti položil základy nejen pro vznešeno, nýbrž uvolnil pole i pro další, dosti odlišnou myšlenku *malebného*. Tato myšlenka přijala a široce prosadila spojení mezi estetickým oceněním přírody a subjektivním vyjádřením či pojetím přírody v umění. Termín „malebné“ (doslova znamenající „malbě-podobné“) odkazuje na modus ocenění, jímž je přírodní svět rozdělen do uměleckých scenerií. Tyto scenerie směřují, pokud jde o jejich předmět nebo o jejich kompozici, k ideálům diktovaným uměním, především poezií a krajinnou malbou.

Zatímco však nezainteresovanost a vznešeno přírodu obnažily a objektivizovaly, související idea malebného ji převlékla do nových subjektivních a romantických obrazů. Příroda se tak stala objektem umělecké reprezentace a jako taková se stala převládajícím estetickým ideálem anglických turistů, kteří potom houfně cestovali za malebnými sceneriemi do Lake District a do skotských Highlands.²²⁴ Příroda byla touto cestou stále více typizována do malebných, tj. malbě podobných výjevů a v tomto bodě začalo teoretické zkoumání estetických kvalit přírody upadat a postupně se zájem filozofů začal stále více přesouvat k tomu, co se v tuto chvíli, oproti předchozím staletím, stává vzorem krásné (či vznešené) přírody – k umění.

Carlson navzdory velmi zhuštěné a nutně zjednodušující historické deskripci popisuje ze svého hlediska zvláštní obrat, který znamenal proměnu paradigmatického objektu estetických

²²² Ibid.

²²³ Ibid., s. 3–4.

²²⁴ Ibid., s. 4.

zkoumání.²²⁵ Blížíme-li se stále více ke dvacátému století, začíná estetika navzdory lidové, běžné oblíbě přírodních scenerií v devatenáctém a dvacátém století s občasnými výjimkami skutečně přírodu jako relevantní zdroj faktů ignorovat. Zhruba v polovině dvacátého století pak tato pokračující slepota dostupuje svého vrcholu, z něhož americký estetik Monroe C. Beardsley uvádí svou velmi vlivnou učebnici estetiky bez jakéhokoli zaváhání slovy: „V estetice by neexistovaly žádné estetické problémy, ve smyslu, v jakém hodlám vyznačit toto pole zkoumání, kdyby nikdo nikdy nemluvil o uměleckých dílech.“²²⁶

Tato doba ale již těsně předchází momentu prozření. Shrneme-li až dosud řečené, sleduje environmentální estetika svůj původ až k jedné z historicky významných konceptuálních syntéz, kterou podle Carlsona do značné míry umožnilo teoretické využití pojmu nezainteresovanosti. Tento pojem nejprve pomohl k vyvázání přírody z konceptuální závislosti, znemožňující svobodné estetické ocenění. Následně ale přispěl k postupnému omezení tohoto pohledu, neboť se privilegovaným objektem estetického oceňování a posuzování stala krajina, resp. její formální, malebné kvality masivně zvýrazňované uměleckou tvorbou.

Využití tohoto centrálního pojmu mělo mít za následek vyzdvihnutí nezainteresovaného estetického postoje, který dovolil vyvázání pozornosti z praktických, kognitivních, ale také osobních či emocionálních souvislostí přírodního prostředí. To podle Carlsona na jedné straně vyvolalo bohatou tradici estetického osvojování si nejrůznějších typů *krajiny* (od krásné, malebné až po dramatickou, dramaticky „rozervanou“ či vznešenou), zároveň se tím však měla institucionalizovat bariéra mezi distancovaným divákem a estetickým potenciálem prostředí, dalece přesahujícím ocenění „obrazových kvalit, zahrnujících smyslově vnímatelný povrch a formální kompozici“.²²⁷ Spolu s dalšími faktory, zahrnujícími pozoruhodnou proměnu paradigmatického objektu estetického prožitku, jímž se záhy stává umělecké dílo, a stále radikálnější invazi člověka do přírodního prostředí, měl zájem o krajinu jako estetický objekt upadat a estetika přírody-krajiny měla postupně degradovat v normativní disciplínu, preferující výhradně určitý typ krajiny, který je ve shodě s nezainteresovanou, formalisticky

²²⁵ Pro odlišnou verzi tohoto příběhu srov. Dadejčík, Ondřej & Zuska, Vlastimil (2007). Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity. *Estetika*, 44, (1–4), s. 28–44.

²²⁶ Beardsley, Monroe C. (1958). *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., s. 1. Tuto citaci uvádí ve své průlomové studii i Ronald W. Hepburn. Srov. Hepburn, Ronald W. (1966). Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In B. Williams & A. Montefiore (Eds.), *British Analytical Philosophy*: London: Routledge & Kegan Paul, s. 285.

²²⁷ Carlson, Allen (2001). Environmental Aesthetics, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge: London, s. 423–436, s. 423–424.

chápanou percepcí. Estetika přírody tak postupně zkosnatěla, tvrdí Carlson, v normativní disciplínu preferující „velkolepé scenerie, jež mohou být snadno komponovány tak, aby zvyšovaly své obrazové, smyslové a formální kvality“.²²⁸

Navzdory tomuto úpadku, díky složité transformaci, jejímž prostřednictvím se teoretická pozornost přesunula od estetických kvalit přírody k umění, zůstaly hlavní klíčové elementy této koncepce v platnosti a rozvíjely se dále převážně v souvislosti s inovacemi, jež přinášela umělecká tvorba. Moderní reinterpretace nezainteresovanosti ve slavné Bulloughově studii dala podle Carlsona této centrální myšlence nový impulz na počátku minulého století. Formalismus jako souhrn přístupů využívajících myšlenku nezainteresovanosti se stal dominujícím směrem první poloviny dvacátého století. Tím byla příroda z tohoto hlediska odsouzena přežívat na okraji teoretického zájmu až do šedesátých let minulého století, tedy do doby, která těsně předchází vzniku environmentální estetiky.

V padesátých a v šedesátých letech totiž mělo dojít, díky analytickému zpochybnění a pravděpodobně konečnému prokázání škodlivého vlivu pojmu nezainteresovanosti a formalismu vůbec, ke „změně v pojetí estetického oceňování, která je natolik významná, že je o ní třeba přemýšlet jako o změně paradigmatu (*a paradigm shift*). Tato změna se však stále výlučně týkala světa umění a ponechávala (na rozdíl od umění) přírodu a neumělecký svět vůbec nadále přinejlepším v područí „distancované kontemplace smyslových a formálních kvalit.“²²⁹ Nicméně prolomení dogmatu nezainteresovanosti v umění mělo znamenat novou naději i pro znovuzrození teoretického zájmu o estetické kvality přírody.

Samotný vzestup environmentální estetiky byl podle Carlsona iniciován až vlivnou studií Ronalda W. Hepburna *Současná estetika a opomíjení přírodní krásy*.²³⁰ Vedle zdůraznění nepřijatelnosti redukce estetiky na filozofii umění stanovuje Hepburn, na rozdíl od většiny analytických estetiků, základní program pro diskuse ohledně estetiky přírody a environmentu vůbec pro celý zbytek druhé poloviny dvacátého století, tvrdí Carlson.²³¹ Obdobně jako na jeho studii navazující enviromentální estetikové v čele s Carlsonem, Hepburn údajně odmítl

²²⁸ Ibid., s. 424.

²²⁹ Ibid., s. 425.

²³⁰ Hepburn, Ronald W. (1966). *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In B. Williams & A. Montefiore (Eds.), *British Analytical Philosophy*: London: Routledge & Kegan Paul, s. 285–310.

²³¹ Carlson, Allen (2002). *Aesthetics and Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, s. 5.

předpoklad distancované kontempace a smyslových a formálních kvalit implikovaný ve starém paradigmatu, a pomohl tím k životu paradigmatu novému.²³²

Nové odvětví estetiky, stejně jako nové či spíše staronové pole faktů, je tedy podle této verze spjato s překonáním myšlenky, kterou mělo ve stejné době ukázat jako nefunkční nejen umění nové avantgardy, ale řada teoretických snah v druhé polovině dvacátého století. Je až s podivem, s jakou lehkostí a neochvějnou jistotou se v této verzi příběhu opakují značně problematická zúžení a redukce, na něž jsme naráželi v předchozích kapitolách souvisejících se sporem o estetickou povahu umění. Uchopení celých dějin umění od starověku po osmnácté století onou metaforou zrcadla je sice efektní a v mnohém pravdivé, nicméně výsledná imitační redukce pojmu mimesis nejen vytváří dojem falešné kontinuity, ale podkopává půdu pro další v mnoha ohledech zajímavá tvrzení. Nebudeme znovu poukazovat na neadekvátnost redukce myšlenky nezainteresovanosti na „nezainteresovanou kontemplaci smyslových a formálních kvalit“, kterou jsme se zabývali v předchozí kapitole, a nebudeme rovněž vyvracet nezdůvodněné podřazení všech estetických teorií, které ono tradiční „minimální pojetí estetična“ využívají, pod tento redukovaný „paradigmatický“ model. Bylo by však dobré připomenout, že Edward Bullough jako autor studie, která měla pro svou monomaniakální zaměřenost na umění znamenat jakýsi formalistický impulz pro dalších čtyřicet či padesát let opomíjení přírody, volí klíčový příklad, na němž je expozice jeho pojetí vystavěna, právě z oblasti přírody. Tento fakt lze přehlédnout jen velmi těžko, neboť George Dickie jako jeden z hlavních představitelů analytické kritiky padesátých a šedesátých let minulého století sám ironicky včlenil onu slavnou „mlhu nad mořskou hladinou“ do titulu jedné ze svých „staré paradigma“ vyvracejících a často citovaných studií.²³³

III.

Oproti dřívější formalistické hegemonii by měla v Carlsonových očích současná diskuse vedená především na poli environmentální estetiky zahrnovat odlišné přístupy či modely estetického oceňování či zkušenosti přírody. Tradičnější modely, které jsou spojeny spíše

²³² Carlson, Allen (2001). *Environmental Aesthetics, The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge: London, s. 427.

²³³ Srov. Dickie, George (1973). *Psychical Distance: In a Fog at Sea. The British Journal of Aesthetics*. 13 (1), s. 17–29. Bullough, Edward (1998). „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In *Estetická distance včera a postvčera*. Praha: Společnost pro estetiku, Sv. 2, s. 12–31.

s estetickým oceňováním umění, jsou podle Carlsona neadekvátní, neodpovídají totiž třem výše uvedeným specifickým rysům – naší obsaženosti v oceňovaném objektu, jeho chaotičnosti a absenci interpretačních vodítek.

Carlson předkládá na první pohled otevřený rejstřík přístupů či modelů, ukazuje se však, že vzhledem k jejich často tristní explanační síle (např. tzv. *mystery model* – model založený na prožitku tajemnosti, záhadnosti přírody) slouží tato pluralita pouze jako pozadí k předvedení a zvýraznění Carlsonova vlastního pojetí, tzv. přírodního environmentálního modelu (*natural environmental model*).²³⁴ Toto Carlsonovo vlastní pojetí je vybudováno v přímém protikladu ke dvěma tzv. tradičním modelům, které jsou v podstatě jen extenzí redukovaného a normativně excesivního pojetí nezainteresovanosti estetického postoje. Carlson v tomto obtížně přijatelném pojetí rozlišuje dva modely, které nazývá objektový a krajinný model (*object and landscape model*). Jak lze očekávat, první z nich vnucuje přírodě takový typ ocenění, který je adekvátní vůči soše, a druhý zase ten typ, který je podobný spíše ocenění krajinné malby. Objektový model se zaměřuje spíše na přírodní objekty a diktuje takové ocenění objektů, kterým bychom mohli oceňovat spíše abstraktní skulptury, „mentálně a fyzicky je vyjímající z jejich kontextů a prodlévající u jejich formálních vlastností“.²³⁵ Na druhé straně, krajinný model následuje tradici malebného a pojímá ocenění přírody, jako bychom oceňovali malbu krajiny. To vyžaduje, „abychom na přírodu pohlíželi jako na dvoudimenzionální výjev, u něhož se opět zaměříme na formální vlastnosti“.²³⁶ Ani jeden z těchto modelů neuvažuje podle Carlsona vážné, náležité oceňování přírody, neboť oba modely zkreslují pravý charakter přírody tím, že do přírody projektují to, co očekáváme od uměleckých děl. První z těchto modelů vytrhává přírodní objekty z jejich širších prostředí (environmentů), zatímco ten druhý rámuje a zplošťuje přírodní objekty do scenerií.²³⁷

Pravděpodobně bychom takové normativní rigidně formalistické pojetí snadno našli, avšak jak jsme snažili doložit v předchozích kapitolách, bylo by nepřijatelné, neboť diskvalifikuje samo sebe. Vylučuje totiž velké množství relevantních faktů, není schopno vysvětlit estetickou zkušenost přírody *jako přírody*, a není proto adekvátní a odpovědné k faktům. Carlsonovi však tato konfrontace se dvěma co do autorství nespecifikovanými a

²³⁴ Carlson, Allen (2002). *Aesthetics and Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, s. 5–11.

²³⁵ Ibid., s. 6.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

neadekvátními přístupy slouží ke zdůraznění *hypotetického* faktu, podle něhož to, co zakládá možnost náležitého estetického ocenění přírody, jsou kategorie, které by byly analogické uměleckým žánrům, stylům a kategoriím. Jinými slovy, abychom mohli teoreticky fundovat onen dynamický, nestálý charakter zkušenosti estetických kvalit přírody, potřebujeme – tak jako v umění – vědět, jaká příroda ve skutečnosti je. „Musíme oceňovat přírodu takovou, jaká je ve skutečnosti, tj. jako přírodu a jako environment,“ píše doslova Carlson. Na otázku, která v souvislosti s tímto tvrzením ihned vyvstane – jaká tedy příroda ve skutečnosti je – má Carlson připravenou odpověď. Tento model ukládá, že musíme oceňovat přírodu ve světle našich znalostí o ní, a ty nám poskytují přírodní vědy, a to především environmentální vědy jako geologie, biologie a ekologie. Přírodní environmentální model tak údajně zahrnuje jak pravdivý charakter přírody, tak naši běžnou zkušenost s ní a porozumění přírodě.²³⁸

Jistě je důvodné předpokládat, že ten, kdo je erudovaným odborníkem v oblasti kubistické malby, může prožít diferencovanější zkušenost než ten, kdo vidí kubistický obraz poprvé. Stejně tak je ale možný opak: dynamická povaha setkání se s něčím novým tu může stát proti znuděné rutinní klasifikaci mnohokrát viděného, stejně jako rozmrzelé nepochopení umělecké deformace proti hluboce podložené interpretaci daného díla. Pro nás je však v tuto chvíli důležité něco jiného. Odhlédneme-li od značně problematického požadavku oceňovat přírodu takovou, „jaká ve skutečnosti je“, je ochotné přijetí vědecké interpretace přírody jako ukotvujícího a prohlubujícího faktoru estetické zkušenosti přírody přinejmenším dvojsečné. Na jedné straně nám důkladná znalost „příběhu“ geologických vrásnění může při pohledu na zemský profil prohloubit estetickou zkušenost, obdobně jako nám znalost dějin umění může prohloubit zážitek konkrétního uměleckého díla. Na straně druhé teoreticky fundovat estetickou zkušenost přírody (či jakéhokoli jiného environmentu) na základě naší podrobné znalosti téhož vylučuje obrovskou masu zkušenosti, prožívané na základě překročení hranice nejen toho, co známe podrobně, nýbrž i toho, co jsme vůbec schopni pod nějaký určitý pojem podřadit. Carlsonův model není ani tak normativně excesivním modelem estetické zkušenosti či ocenění přírody, on spíše přestává být modelem estetického ocenění. Sám Carlson přiznává, že environmentální model může být považován za nepřilíš adekvátní estetickému oceňování přírody, protože nepojímá tento typ ocenění „úplně výstižně“.²³⁹ Ačkoli nezkrsluje, tvrdí Carlson, tak jako (normativní) objektový a krajinný model, přírodu samu (tzn. uchopuje ji

²³⁸ Srov. Carlson, Allen (1979). *Appreciation and the Natural Environment. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 37 (3), s. 267–275.

²³⁹ *Ibid.*

„takovou, jaká ve skutečnosti je“), může se zdát, „že zkresluje naše oceňování přírody. Jeho důraz na vědecké poznání dává tomuto ocenění vysoce kognitivní charakter, stejně jako cosi, co může být posouzeno jako vyloženě intelektuální kvalita.“²⁴⁰

Vzhledem k tomu, že Carlson na jiném místě přiznává i fakt,²⁴¹ podle něhož je příroda vždy přírodou *pro nás*, a je tudíž vždy předmětem lidské artefaktualizace a konceptualizace (byť by tato konceptualizace byla vědecká), není jeho model schopen vysvětlit ani jednu z distinkcí, jimiž jsme se zabývali v závěru předchozí kapitoly. Rozlišení mezi přírodním a kulturním je nejprve vloženo do kompetence vědy, poté je však překvapivě zpochybněno odkazem na další z adekvátních modelů (tzv. „postmoderní model oceňování přírody“),²⁴² podle něhož se i z hlediska vědeckého výkladu „jaká příroda ve skutečnosti je“ jedná rovněž pouze o interpretaci. Pokud Carlson tento alternativní model nepřipouští, měl by prokázat, v jakém smyslu se v případě vědeckého výkladu přírody o interpretaci nejedná, tj. co je onou na interpretaci nezávislou faktickou bází. Pokud platnost tohoto modelu připouští, nemůže dále považovat svůj přírodní environmentální model za adekvátní.

Z našeho hlediska je však významnější skutečnost, že hlavní očekávané a nereduktivní rozlišení mezi uměleckým a přírodním estetickým je zavedením přírodního environmentálního modelu zpochybněno zčásti přiznanou neschopností vysvětlit distinkci nejdůležitější, tj. distinkci mezi estetickým a neestetickým. Domníváme se, že je-li Carlsonova verze dominantním proudem environmentální estetiky, potom nenaplnuje deklarované cíle, neboť řada jejích tvrzení zůstává v rovině nepotvrzených faktů. V následující kapitole se tedy pokusíme vrátit na začátek, tzn. k textu, který měl údajný návrat teorie ke zkoumání estetické dimenze našeho životního prostředí (včetně přírody) iniciovat.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid., s. 10. K tomuto bodu srov. Dadejík, Ondřej & Zuska, Vlastimil (2007). Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity. *Estetika*, 44, (1–4), s. 28–44.

²⁴² Carlson, Allen (2002). *Aesthetics and Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge, s. 9–10.

X. Zpět na začátek: Ronald W. Hepburn a estetická zkušenost přírody

Pohlédneme-li na dějiny moderního estetického myšlení z perspektivy konce dvacátého století, k němuž stále náležíme, nalezneme málo idejí, jimž by byl přisouzen tak dramatický osud jako ideji přírodní krásy. Pro celé osmnácté století až po závěrečnou fázi Kantova kritického projektu (*Kritika soudnosti*, 1790), – pro století vzniku nejen estetiky jako svébytné větve filozofického zkoumání, ale i moderního systému umění, byla určující právě krása přírody a nikoli umění. Ještě pro Immanuela Kanta, klíčovou postavu celého dalšího vývoje estetického myšlení, byla nikoli krása umění, ale přírodní krása *ztělesněním* estetického objektu, neboť „přírodní krása je krásná věc“ a umělecká krása není než „krásná představa o nějaké krásné věci“.²⁴³ Ačkoli se nejedná z pozice Kantovy estetické koncepce o klíčové tvrzení, které navíc nedovoluje kvůli zavedení pojmu génia jednoduché rozlišení, je zásadní význam úcty k živé i neživé přírodě v Kantově myšlení mimo vši pochybnost. V následujících „pokantovských“ stoletích, jež lze z hlediska estetické teorie nahlížet jako více či méně kritický dialog s Kantovým výkonem, se však postavení přírodní krásy (a nakonec i vznešenosti) postupně propadá, a to nejen na rovině filozofických koncepcí, ale i v umělecké praxi a běžném životě vůbec. Paradoxní je, že většina kritizovaných formalistických teorií první poloviny dvacátého století, jimž bývá Kant velmi zjednodušeně přisuzován jako jejich zakladatel, estetické hodnoty přírody zpravidla zcela pomíjí (nehledě na to, že tak činí i teorie antiformalistické).

V závěru své práce o estetickém vnímání přírody v novověku, jenž je zároveň stručným výhledem do situace přírodní krásy ve dvacátém století, nastiňuje Stibral následující trajektorii. Zájem o tuto oblast estetických hodnot zaznamenal nejprve značný pokles (první desetiletí), ke svému minimu dospěl ve válečných a padesátých letech a od té doby postupně opět nabývá na síle.²⁴⁴ Uvědomíme-li si výše uvedenou nadřazenost a v některých případech takřka hegemonii přírodní krásy vůči kráse umělecké v osmnáctém a podstatné části devatenáctého století, vyvstávají dvě základní otázky: za prvé, co bylo příčinou onoho radikálního propadu zájmu na počátku minulého století a za druhé, co je příčinou jeho

²⁴³ Kant, Immanuel (1975). *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, s. 120.

²⁴⁴ Stibral, Karel (2005). *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, s. 131–132.

deklarovaného znovuzrození.²⁴⁵ Odpovědi na obě otázky nelze samozřejmě zcela oddělit a obě přesahují naše cíle i možnosti. Na závěr se proto budeme nejprve ještě jednou věnovat některým obecným úvahám souvisejícím s možnostmi a omezeními, jež před nás při zkoumání těchto otázek klade naše historická perspektiva, a poté se pokusíme poukázat na některé přehlížené motivy spjaté s obecně přijímaným momentem znovuzrození přírodní krásy na poli estetických teorií, jenž je připisován jedné ze studií Ronalda Williama Hepburna.

I.

Karel Stibral klade zcela oprávněně mezi jednotlivé příčiny poklesu zájmu o přírodní krásno všeobecnou fascinaci moderní technikou a ideou pokroku, s tím související modernistický odklon od tradičního způsobu zobrazování a dále otevřený obdiv a vzývání moderní techniky u některých avantgardních uměleckých směrů.²⁴⁶ Jaké jsou však příčiny údajného znovuobnovení tohoto zájmu, pokud se verze předkládaná environmentální estetikou ukazuje jako nevěrohodná? Moderní technika nás snad přestala fascinovat, umělci se vracejí k tradičním způsobům zobrazování a idea pokroku zcela ztratila svou platnost? Nikoli, i když je možné zaznamenat jisté střízlivění – umění, zdá se, opravdu vykazuje při srovnání s dobami avantgard jakousi ztrátu orientace a sama idea pokroku už také není to, co bývala. Snad jen nejnovější technologie jsou *občas* zdrojem nadšených vizí budoucích možností.

²⁴⁵ Co se týče onoho propadu, lze jej nahlížet i jako jednu z kulminačních fází dlouhodobějšího a velmi komplexního historického procesu, jež lze sledovat až k počátku devatenáctého, resp. konci osmnáctého století. Až v této době se však propad zájmu o estetické hodnoty přírody začíná projevovat ve všech pro nás důležitých oblastech – v běžném, každodenním životě, umění a teorii.

²⁴⁶ Určitý nezáměr o přírodní krásno vyplynul podle Stibrála již ze zaměření moderny mimo nápodobu vnějšího světa a směřování k abstrakci (Stibral, Karel, *Ibid.*, s. 132). Zde je ovšem nutné zdůraznit, že nezáměr o přírodní krásno je možná adekvátnější chápat spíše jako příčinu než jako důsledek tendence k abstrakci. Reakcí na implementaci tradičních modů reprezentace do způsobů „přírozeného“ uspořádávání vizuálního a sociálního prostoru a tedy i do typů, příkladů a vzorů jednotlivých přírodních *krás* bylo hledání toho, co této artikulaci vnímané reality uniká. Vztah moderního malířství nebo umění vůbec k estetickým kvalitám přírody či přírodnímu *krásnu* zůstal z tohoto pohledu otevřený. Modernistické odmítní romantického sentimentalismu a nostalgie po ztraceném počátku, snaha o osvobození lidské imaginace od přírody vyjadřující skrze umění ideu toho, co příroda není, je tedy v protikladu s přírodou pouze v určitém, omezeném smyslu, resp. je v protikladu vůči zavedeným, kultivovaným formám a symbolům přírodní krásy a vznešena. Naopak úsilí o zachycení toho, co těmto módům reprezentace uniká, jak píše J.-F. Lyotard, úsilí prezentovat to, čeho nelze podat žádný příklad, čemu žádný symbol neodpovídá, může stále odkazovat např. k neprezentovatelnému celku přírody, resp. k tomu, co se vzpírá vsazení do kontextu a podmínek prezentace. Právě v této „negativní (Kantovými slovy *abstraktní*) prezentaci“, dodává Lyotard, je třeba hledat hybný moment či zrod „abstraktního“ malířství na počátku dvacátého století (Lyotard, J.-F. (2002). *Návrat a jiné eseje*, Praha: Hermann & synové, s. 62–68). Zaměření „mimo nápodobu vnějšího světa“ a „směřování k abstrakci“ totiž může, jak prozíravě dodává i Karel Stibral, „naš cit pro jevy v přírodě (jak pro *určité struktury, tak pro rytmus a hlubší řád přírody*) zrovna tak tříbit.“ (Stibral, Karel. *Ibid.*, s. 132; kurz. O.D.).

Zkoumání důvodů a okolností údajného návratu k estetickým hodnotám přírody předpokládá, jak se domníváme, lokalizaci přírodní krásna (či vznešena) v rámci estetické hodnoty vůbec. Již od počátku však narážíme na již několikrát zmíněný problém: estetické teorie se přinejmenším posledních sto let orientují výhradně na svět umění a případy přírodní krásna figurují ve výčtech možných předmětů estetické zkušenosti (pokud vůbec) jen „do počtu“.

Domníváme se, že je přijatelné tvrzení, podle něhož rozlišení na *přírodní* a *kulturní* fenomény, objekty, procesy atd. je neredukovatelné. Jestliže, přírodní fenomény, objekty a procesy zůstanou vůči lidmi řízeným, produkovaným či generovaným objektům a procesům transcendentní, musíme se ptát, jakým způsobem nám tato osa přetíná pole estetických faktů či fenoménů. Ačkoli bude „přírodní“ oblast estetická vždy oblastí člověkem *interpretované*, a tedy v zásadě *artefaktualizované* přírody, a přestože se kulturní a přírodní procesy i fenomény vzájemně prolínají, neztrácíme smysl pro uvedenou distinkci. Slovy Martina Seela: „Náš smysl pro krásu přírody je na této distinkci založen – stejně jako vědomí toho, že dochází k ničení esteticky poutavé přírody.“²⁴⁷

Vyjděme tedy z faktu, že estetickým (a teoreticky nejpropracovanějším) artefaktem *par excellence* je, alespoň v rámci naší kultury, umělecké dílo, vycházející z určitého historicky ustaveného souboru předmětů. Slovy Jana Mukařovského je v oblasti *umění*, na rozdíl od oblasti mimoumělecké (mj. přírodní), estetická funkce dominantní. Pokud tedy máme formulovat model estetického hodnocení přírody *jako přírody* a zároveň bychom neměli stavět do popředí (našimi kognitivně omezenými možnostmi interpretované) funkce jiné, zbývá se zamyslet nad tím, jak by tomu bylo s udržitelností dominance estetického funkce i v oblasti, která zůstane vždy mimo náš rozvrh záměrů a cílů – v oblasti přírody.

V tento moment však přistupujeme k jádru našeho problému, v němž se skrývá zásadní a komplikovaný problém spíše epistemologického než estetického rázu. Máme zde dvě intuitivně nahlédnutelné, překrývající se sféry evidence. V rámci první sféry rozlišujeme předměty artefaktuální (kulturní) a přírodní, v rámci druhé esteticky významné a esteticky nevýznamné předměty. První rozlišení nachází v dějinách západního myšlení svůj kritický komplement na rovině filozofie, metafyziky či vědy, druhé rozlišení nachází své teoretické zastřešení v tradičním pojmu *krásy* či v modernějším vymezení oblasti *estetická*. Naším

²⁴⁷ Seel, Martin (1998). Nature: Aesthetics of Nature and Ethics, In Michael Kelly (Ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. II.: Oxford: Oxford University Press, s. 341–343, s. 342.

problémem jsou dvě instance jednoho faktu, jež intuitivně chápeme jako odlišné, resp. na sebe neredukovatelné – esteticky významný kulturní objekt a esteticky významný objekt přírody. Antitetická povaha obou oblastí ztěžuje jejich uchopení v rámci jednoho pole, neboť logickým požadavkem je souběžné uchopení neredukovatelného rozdílu a zachování *estetické* identity příslušného faktu. Není divu, jak připomíná Donald C. Crawford, že v klasických a neoklasických estetických teoriích stěží najdeme ve vztahu přírody a umění cokoli dialektického, příroda zde ztělesňuje model pro umění, které je co do estetické hodnoty či krásy závislé na jejím napodobení.²⁴⁸ Jinými slovy je zde rozdíl redukován na rozlišení primárního a sekundárního předmětu estetického hodnocení. Z tohoto pohledu moderní doba tento poměr do značné míry pouze převrací. U environmentální estetiky jako jednoho z vlivných směrů zdůrazňujících po dlouhých časech přehlížení význam estetických hodnot přírody můžeme pozorovat do jisté míry oprávněnou nedůvěru k jakémukoli „obecnému estetickému kritériu“, tzn. způsobu, jak odlišit estetický objekt či fakt od neestetického. Tato nedůvěra je zapříčiněna právě obavou před reálným nebezpečím redukce či asimilace, které s sebou, podle těchto autorů nezbytně, tradiční obecné estetické kritérium relevance přináší.²⁴⁹

Pokud nemůžeme omezit pojem krásy (či obecně estetické hodnoty) pouze na umění nebo pouze na přírodu, zdá se, že máme jen dvě možnosti: buď umění odvozuje, ať už pomocí nápodoby, exprese či exemplifikace, své estetické hodnoty z mimoumělecké oblasti, tedy i z oblasti přírody, anebo je příroda pouhým „projekčním plátnem“ kulturně, v našem případě uměním, determinované schopnosti rozlišovat určité estetické kvality, a její veškerý estetický půvab tak parazituje na naší zkušenosti se světem umění. Cenou, kterou je třeba zaplatit, přitakáme-li tomuto dvousměrnému modelu, je vzdání se intuitivního přesvědčení o neredukovatelném rozdílu přírodního a artefaktuálního krásna. V každém případě nemůžeme mít dvě zcela odlišné a zároveň rovnocenné instance *jednoho* faktu, aniž bychom tím nediskvalifikovali naši teorii jako teorii o určitém typu faktů, tedy jako *estetickou* teorii.

Zdánlivě nevyhnutelná a hlavně nežádoucí inferiorita jedné či druhé oblasti je pro některé současné teorie v čele s environmentální estetikou důvodem odmítnutí nároku na obecné vymezení estetického pole a v souvislosti s tím i popudem ke hledání či rovnou k nastolení

²⁴⁸ Crawford, Donald W. (1983). Nature and Art: Some Dialectical Relationships, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (1), s. 49.

²⁴⁹ Tuto obavu můžeme nalézt u různých autorů, srovnej např. Carlson, Allen (1993). Appreciating Art and Appreciating Nature, In S. Kemal & I. Gaskell (Eds.) *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 199–227; Carlson, Allen (2001). Environmental Aesthetics, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge: London, s. 423–436.

nového paradigmatu v pojetí estetického hodnocení nejen přírody, ale i umění.²⁵⁰ Nespokojenost s asimilací jednoho druhu hodnocení na druhý je jistě možné sdílet, přesto je v takovém případě žádoucí potvrdit je další evidencí, tzn. uvést, z jakého důvodu je nebo může být taková asimilace chybná nebo dokonce škodlivá. Každá teorie se přece snaží uchopit či popsat pole svých faktů nejvýstižnějším způsobem, a není tedy nakonec *faktem*, že přírodní estetické kvality jsou vůči těm kulturním jednoduše podřadnější – protože odvozené?

Jak už bylo řečeno, drtivá většina estetických teorií dvacátého století ráda využívá příkladů ze světa umění, vedle něhož estetický i kritický diskurs spojený s přírodou působí více či méně zastarale. Není se tedy co divit snaze aplikovat konceptuální aparát, vyvinutý na základě uměleckých objektů a uměleckého světa vůbec, na estetické přírodní fenomény. Výchozí úvahy o možnostech vysvětlení dramatických osudů přírodního krásna v posledních dvou stoletích nám tedy odhalují terén, na němž se hodláme v následujícím textu pohybovat a jenž je vymezen těmito otázkami: (1) Můžeme udržet diferencii estetického hodnocení přírody a umění, aniž bychom tím redukovali jedno na druhé nebo podřazovali jedno druhému? (2) Jestliže ano, je to možné, aniž bychom tím zpochybnili možnost samotné estetické teorie – jinými slovy, je možné udržet takové dva typy hodnocení v rámci jednoho estetického pole?²⁵¹

Toto jsou otázky, které podle našeho názoru na nejobecnější rovině vymezují znovuzrozený teoretický zájem o zkoumání estetických hodnot či kvalit přírody. V závěru celé práce se proto již nebudeme zabývat jednotlivými přístupy, ale zaměříme se na počátek jejich rozvoje – na moment znovuzrození (teoretického) zájmu o přírodní krásu (vznešenost či obecně estetickou hodnotu), za který je obecně pokládáno uveřejnění již zmíněné Hepburnovy pionýrské studie.

²⁵⁰ Srov. Berleant, Arnold (1986). The Historicity of Aesthetics I. a II., *British Journal of Aesthetics*, 26 (2) a (3), s. 101–111 a s. 196–203.; (1994) Beyond Disinterestedness, *British Journal of Aesthetics*, 34, (3), s. 242–254; (1999) Re-thinking Aesthetics, *Filozofski Vestnik*, 20 (2), s. 25–33.

²⁵¹ Teorie, která zahrnuje dvě rovnocenné a zároveň nekompatibilní deskripce jednoho (v našem případě *estetického*) faktu, diskvalifikuje sebe sama jako *teorii*. Srovnej Pepper, Stephen C. (1935). The Root Metaphor Theory of Metaphysics, *The Journal of Philosophy*, 32 (14), s. 365–374; přeloženo jako Pepper, Stephen C. (2006). Teorie metafyziky založená na zdrojové metafoře, *Estetika*, 44 (1–3), s. 35–45.

II.

Poslední velkou jednotící estetickou teorií byla podle Hepburna teorie exprese, do níž lze velmi volně zahrnout *výraz* jako historickou fázi projevu absolutního ducha, jako projev nadindividuální, metafyzické vůle, jako projev modifikace vůle k moci, projev ducha doby, sebevýrazu umělce ve smyslu objektivace jeho prožitků, emocí a technických dovedností apod.²⁵² Ať už s tímto tvrzením souhlasíme či nikoli, zvedá se počátkem dvacátého století proti značně zjednodušené romantické představě umělce *vyjadřujícího* v aktu své tvorby sebe samotného či své *sepětí s přírodou* odpor, jenž vede ke zdůrazňování relevance inherentních, na svém okolí a *původu* nezávislých vlastností estetického objektu. Z hlediska teorie by neměl takto pojímaný objekt činit mezi artefaktem a přírodním předmětem jakýkoli rozdíl, tzn. neměl by zakládat důvod pro preferenci jednoho před druhým. Přidáme-li však k tomuto uvolnění vztahu mezi samotným vnímaným objektem a celkem, z něhož objekt čerpá svůj smysl, výrazné změny na ostatních rovinách umělecké a estetické senzibility²⁵³, je cesta k úplnému vytěsnění přírodní krásy otevřená.

Tomuto myšlenkovému proudu, jenž se z hlediska teorie ostře vymezil vůči „romantickému bludu“, je posléze dáno souhrnné a často nepřilíš adekvátní označení *formalismus* a bývá mu dnes ne zcela oprávněně přičítáno mnohé, mj. podíl na nešťastném osudu přírodní krásy ve dvacátém století.²⁵⁴ Pro nás je zajímavé, že tento velmi různorodý proud, jinak též označovaný jako *tradiční*, ztělesňuje protipól řady novodobých teorií estetického hodnocení přírody, navazujících na „protiformalistické“ teze přicházející v padesátých a šedesátých letech minulého století převážně z tábora anglo-americké analytické estetiky.²⁵⁵ A právě do této doby je kladena, jak jsme již zmínili a jak připomíná i Karel Stibral²⁵⁶, renesance zájmu nejen estetických teorií o estetické kvality přírodního prostředí.

²⁵² Hepburn, Ronald W. (1966). Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In B. Williams & A. Montefiore (Eds.), *British Analytical Philosophy*: London: Routledge & Kegan Paul, s. 287.

²⁵³ Máme na mysli především změnu v postoji umělců (nebo celého světa umění), projevující se v odklonu od tradičních, akademických modů umělecké reprezentace, a touto změnou umocněný posun ve vztahu člověka k samotným estetickým hodnotám přírody.

²⁵⁴ Srov. Dadejík, Ondřej, Zuska, Vlastimil (2007), *Krajina jako maska přírody: estetika subverze vs. estetika konformity*, *Estetika*.

²⁵⁵ Vedle již zmiňovaného environmentálního modelu sem můžeme zařadit např. tzv. *estetiku zapojení* (*aesthetics of engagement*), model předkládaný *pozitivní estetikou* (*positive aesthetics*) aj. Stručný přehled současného myšlení o estetickém hodnocení přírody je možné nalézt např. v Carlson, Allen (1998) *Nature: Contemporary Thought*, In Michael Kelly (Ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. II.: Oxford: Oxford University Press, s. 346–349; nebo Budd, Malcolm (2002), *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Oxford University Press, s. 110–148.

²⁵⁶ Stibral, Karel. *Ibid.*, s. 135.

V rámci znovuzrození teoretického zájmu o přírodní krásno ve dvacátém století vyčnívají dva, co do vzniku na sobě nezávislé texty. Dlouhé období ojedinelých a okrajových poznámek na toto téma nejdříve přetíná Hepburnova studie, mj. autora, jehož váže mnohé k výše uvedené anglo-americké myšlenkové tradici. Tato studie je známá nejvíce pod názvem „Současná estetika a opomíjení přírodní krásy“.²⁵⁷ Její autor nejen reflektuje zvláštní nezáměr estetiků a filozofů o tuto „staronovou“ oblast hodnot, ale snaží se vzkřísit zájem o ni výchozí analýzou. Druhým textem, jenž jako jeden z prvních reflektuje a navíc rozkládá hluboké příčiny a pravděpodobné důsledky neradostné situace přírodní krásy jsou příslušné pasáže posmrtně publikované *Estetické teorie* Theodora Wiesengrunda Adorna.²⁵⁸ V obou případech vystupuje do popředí pro nás významná distinkce přírodní a umělecké krásy, ale již na první pohled lze zaznamenat patrný rozdíl. Hepburnovi slouží umění spíše jako neproblematický komparativní materiál, pro svou ustavenost a propracovanost využitelný pro konstruování chybějícího modelu estetického posuzování přírody. Naopak Adornovo dialektické pojetí je stejně tak, neli více, zaměřeno na složitou situaci, v níž se z jeho hlediska nachází právě *umění*. Tato situace pak podle jeho názoru hluboce souvisí s absencí dimenze, jež se modernímu člověku postupně vytratila ze zorného pole a jejíž jméno – přírodní krásno – jak píše Adorno, vymizelo.²⁵⁹ Tento rozdíl zmiňujeme pouze proto, že pro linii myšlení o estetických hodnotách přírody, jejíž představitelé uvádějí jako svůj inspirační zdroj právě Hepburnovu studii, je určitá neochota vidět obě oblasti estetické hodnoty jako komplementární (tj. v rámci jednoho pole), typická.

Navzdory tomuto rysu nelze říci, že by studie postrádala komplexnost. Naopak, ve velmi zhuštěné a zároveň jemné podobě předznamenává většinu z později se prosadivších koncepcí estetické hodnoty přírody – jak dokonce potvrzují někteří jejich představitelé.²⁶⁰ Těžko však

²⁵⁷ Hepburnova studie vyšla poprvé pod názvem „Aesthetic Appreciation of Nature“ (*The British Journal of Aesthetics*, 2 (3), 1963, s. 195–209), a v této podobě byla přetištěna v antologii *Aesthetics in the Modern World*, (H. Osborne (Ed.), London, Thames and Hudson, 1968, s. 49–66). Rozšířená verze tohoto textu se pod názvem „Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty“ stala součástí antologie *British Analytical Philosophy* (B. Williams & A. Montefiore (Eds.), London: Routledge & Kegan Paul, 1966), a v této podobě se stala známou. Později pak byla autorem začleněna jako úvodní kapitola i do jeho knihy *Wonder and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*: Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984, s. 9–35. Nadále budeme odkazovat k verzi z roku 1966.

²⁵⁸ Adorno, Theodor W., *Estetická teorie*. Panglos, Praha, 1997, s. 85–107; původně *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, s. 97–122.

²⁵⁹ Adorno, Theodor W., *Ibid.*, s. 88.

²⁶⁰ Srov. např. Budd, Malcolm (2002). *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Oxford University Press, s. 110; Carlson, Allen (1998). Nature: Contemporary Thought, In Michael Kelly (Ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. II, , New York: Oxford University Press, s. 346.

rozhodnout, čemu přesně tuto kvalitu v rámci textu připsat, neboť zde nenalezneme ani ucelenou hypotézu, ani souvislou linii argumentace. Sám autor podle vlastních slov nenabízí než přehled filozofické situace doplněný vybranými příklady.²⁶¹ Zároveň však citlivě poznamenává, že jeho pokus je nezbytným kompromisem, a to právě mezi konceptuálním přehledem a analýzou uvedených příkladů. Estetik totiž z povahy své činnosti nemůže, píše Hepburn, na jedné straně podávat *pouze* obecný, teoretický výklad, aniž by se pokusil vztáhnout uvažovaná pojetí ke konkrétním estetickým prožitkům, a na straně druhé „monomaniakální zabývání se samotnou analýzou“ může způsobit ztrátu zřetele k celku zkoumání (resp. ztrátu vnímavosti k tomu, jak se analýza příkladů projevuje na celkovém pojetí).²⁶² Právě citlivost k popisovaným faktům (včetně jejich výběru), mohli bychom říci citlivost k naší intuitivní, předteoretické sféře evidence, neoddělitelně spjatá s otevřeností vůči možnému (nikoli konečnému) pojetí pozorovaných skutečností, tvoří, jak se domníváme, nejvyšší hodnotu Hepburnova textu. Ta se ovšem, jak jsme se pokusili ukázat v předchozích kapitolách, u jeho následovníků poněkud ztrácí.

Hepburn nepřichází, jak bylo řečeno, s hotovou koncepcí, ale uvažuje nejprve o možných způsobech, jak popsat různost naší estetické zkušenosti s přírodou. Pro deskripci tohoto zanedbaného předmětu estetických zkoumání volí dvojí postup. Nejprve sám stopuje rozdíly mezi přírodním estetickým faktem a jeho z hlediska kritického diskursu mnohem propracovanějším a respektovanějším uměleckým protějškem. Hepburn se oprávněně domnívá, že umělecké objekty vykazují řadu obecných charakteristik, které příroda nesdílí. Důležitější však je, že absenci těchto rysů nepokládá, opět na rozdíl od svých následovníků, pouze za prostředek negativního vymezení estetické zkušenosti přírody, nýbrž za možný způsob jejího pozitivního uchopení. Tyto rozdíly neukazují na estetickou nevýznamnost jednoho či druhého, nýbrž řada z nich podle Hepburna zakládá možnost porozumění odlišné povaze estetické zkušenosti přírody. Jedná se o typy zkušenosti, jež umění „nemůže nabídnout v takové míře jako příroda a které v určitých případech nemůže nabídnout vůbec,“ píše Hepburn.²⁶³ Výsledky těchto výchozích pozorování jsou pak rozvinuty na pozadí starších a soudobých teorií přírodní krásy. Druhou cestou jak opatřit potřebná data pro chybějící estetiku přírody, je v této studii obsažená revize soudobých srovnání estetického přístupu k přírodním a uměleckým objektům obsažených v teoriích *umění*. V obou směrech nalezneme

²⁶¹ Hepburn, Ronald W. Ibid., s. 288.

²⁶² Ibid., s. 288–289.

²⁶³ Ibid., s. 293.

významné vhledy, jež se dotýkají problémů klíčových pro zkoumání přicházející po opětovném probuzení zájmu o estetickou dimenzi přírody. V této kapitole se však budeme věnovat pouze onomu prvnímu Hepburnovu kroku – komparativní analýze přírodních estetických objektů.

V úvodu svého textu Hepburn tvrdí, že nelichotivý stav, v němž se z hlediska teorie přírodní krásno nachází, je třeba napravit, a to ze dvou důvodů: za prvé se tím estetika či teorie vůbec zbavuje příležitosti zkoumat důležitý a značně komplexní soubor relevantních dat. Za druhé se v důsledku toho onen teorií ignorovaný soubor zkušeností stává postupně stále méně přístupný, neboť „nejsme-li schopni nalézt smysluplný jazyk, kterým bychom tyto prožitky popsali, bývají zakoušeny rozpačitým, nejasným způsobem, jakoby mimo mapu (*off-the-map*) – a co se nachází mimo mapu, je zřídka navštěvováno“, říká Hepburn.²⁶⁴ Přestože nelze přeceňovat vliv teorie na běžný život – tedy i na běžný, každodenní vztah k životnímu prostředí – domníváme se, že Hepburnova dobře míněná poznámka ztělesňuje jádro našeho hlavního problému.

Je totiž vůbec možné vykročit mimo již „obsazená“ území, zaměřit ony opuštěné oblasti nacházející se „*off-the-map*“, a znovu je tak připojit k oblastem, nacházejícím se „*on-the-map*“, aniž bychom tím pouze nerozšířili kultivované území, které mapa zachycuje, a nepotvrdili tak nezvratnost našeho údělu, jehož symptomem je právě nostalgie po ztracené kráse přírody? Doslovně vzato, vzhledem k tomu, že až na několik málo zmenšujících se rezervací je přírodní terén nenávratně kultivován, naše reálné mapy už hrozivé a neznámé oblasti na okrajích osídleného světa neobsahují. Environmentální estetikové berou tuto situaci s odzbrojující samozřejmostí a rovnou navrhují používat nadále místo reality již neodpovídajícího pojmu *přírody* pojem adekvátnější, tj. širší – *environment*.²⁶⁵ Abychom však nezneužívali Hepburnovu metaforu, je třeba zmínit, že její autor má na mysli spíše mapu kognitivní, a vymazání nebo marginalizace estetického rozměru přírody může mít i v tomto případě negativní (i když nepřímý) vliv jak na přírodu samu, tak i na kvalitu našeho *lidského* životního prostředí.

²⁶⁴ Ibid., s. 298.

²⁶⁵ Srov. Dadejčík, Ondřej & Zuska, Vlastimil (2007). Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity. *Estetika*, 44, (1–4), s. 28–44.

Přesto zůstává v Hepburnově varování jeden problematický aspekt. Do jaké míry či v jakém smyslu můžeme tvrdit, že je žádoucí, aby naše prožitky přírodní krásy byly zakoušeny *nerozpačitým, jasným* způsobem? Bude se pak stále jednat o prožitky *přírodní* krásy? Připomeňme jen, s jakou samozřejmostí se nám ve vztahu k přírodním objektům, ať už jsou jakkoli komplexní, vnucují socio-kulturní, a zvláště pak umělecké (ale i *vědecké*) rámce hodnocení. Pokud bychom měli ztotožnit hodnocení prožitku přírodního krásna s mírou stability a jednoznačností významu, ocitáme se opět nebezpečně blízko normativnímu, a tedy reduktivnímu určování krásné (ale vznešené, malebné, tajemné atd.) přírody. Podívejme se, zdali se v Hepburnově průkopnickém kroku přece jen neskrývá potenciál pro zodpovězení otázky po nereduktivním pojetí distinkce obou oblastí estetických hodnot.

III.

Úvodním Hepburnovým příkladem konstitutivní diference je stupeň, v jakém je divák pohlcen či obsažen v samotné přírodní estetické situaci. Příležitostně se sice divák může vztahovat k přírodním objektům jako statický, nezaujatý divák, daleko typičtější je však na rozdíl od umění, tvrdí Hepburn, těmito objekty ze všech stran obklopen. Divák sám se navíc může pohybovat, a pohyb se tak stává významným prvkem estetické situace. Dochází k vzájemnému propojení (*involvement*) diváka i objektu, a to včetně aktů reflexe, díky nimž divák zakouší sám sebe neobvyklým a intenzivním (*vivid*) způsobem. Tato neobvyklost pak není v průběhu prožitku pouze prchavě zaznamenána, nýbrž u ní divák prodlévá, sytí se jí.

Hepburn v jednom z klíčových odstavců zdůrazňuje, že tento příklad poukazuje na nezbytnost důkladné analýzy významu jak „estetického oddělení, odpojení (*detachment*)“, tak i „estetického vtažení, zapojení (*involvement*)“. Divák je podle Hepburna v přírodní estetické situaci na jedné straně esteticky „vytržený“ ze žité zkušenosti v tom smyslu, že nevyužívá přírodu, nemanipuluje s ní, ani nepromýšlí, jak s ní manipulovat.²⁶⁶ Z druhé strany je však „zároveň hercem i divákem, je součástí krajiny i tím, kdo prodlévá u tohoto bytí, hrajíc si s přírodou a nechávajíc přírodu hrát s ním samotným, včetně jeho vlastního vědomí sebe sama“.²⁶⁷ Je zřejmé, že vztah těchto dvou poloh estetické zkušenosti přírody, je-li u Hepburna

²⁶⁶ Carlsonovo tvrzení o Hepburnově jednoznačném odmítnutí momentu nezainteresovanosti postrádá vzhledem k samotnému Hepburnově textu (nejen v tomto případě) jakýkoli smysl.

²⁶⁷ Hepburn, Ronald W. *Ibid.*, s. 289–290.

pro její vymezení pojmán jako konstitutivní, již od počátku odporuje pro přítomnost onoho negativního momentu odpojení či oddělení se jakékoli představě o zážitku přírodní krásy jako výhradně harmonického splynutí dvou „kdysi dávno“ rozdělených částí jednoho „přirozeného“ celku. Hepburn prozíravě poznamenává, že zkoumání těchto dvou poloh by bylo záludnější (*more slippery*), než je tomu v případě uměleckého díla – nicméně žádoucí. V jeho stručném popisu můžeme rozlišit tři modalities přítomné v situaci zakoušení přírodního krásna: *oddělení (detachment)*, *zapojení (involvement)* a *vyvolání reflexe (reflexive effect)*.

Ačkoli má Hepburn tendenci klást první dvě modalities spíše vedle sebe jako dva různé případy a nevysvětluje jejich vztah k faktoru reflexe, lze v jeho poznámce číst předpoklad hlubších vzájemných vztahů. V takovém případě by se otevírala možnost jejich uchopení v rámci jednoho procesu percepce ve smyslu minimálního vymezení estetické zkušenosti či estetického pole, jež je společné oběma sférám, přírodě i umění.²⁶⁸ Do otázky by se ale opět dostávala požadovaná diference mezi oběma druhy estetické zkušenosti.

Druhý příklad vyzdvihuje následující rys uměleckých objektů. Ačkoli zdaleka ne všechna umělecká díla mají skutečný rám či podstavec, všem je podle Hepburna společný specifický způsob, jímž se oddělují nebo vyčleňují ze svého okolního prostředí (*environment*). Mohli bychom říci, že umělecká díla jsou „rámována“, resp. stávají se *uměleckými* díly až zasazením do určitého rámce (*frame*). Tento rámeček nám jinými slovy pomáhá v jejich odlišení od jiných, např. přírodních objektů.²⁶⁹ Pomáhá nám v rozpoznání formální úplnosti samotných děl a rozpoznání vlastností, které nevycházejí z jejich relace vzhledem k prostředí, v němž se nacházejí. Přes menší výhrady je zde možné s Hepburnem souhlasit, umělecká díla jsou *primárně* ohraničené objekty, ačkoli mohou z dnešního hlediska tuto hranici problematizovat a mohou získávat mnohé z jejího překračování. Jejich vlastnosti jsou v zásadní míře spoluurčeny jejich vnitřní strukturou a souhrou jejich vnitřních elementů.²⁷⁰

²⁶⁸ V těchto třech bodech připomíná Hepburnův již klasickou koncepci Edwarda Bullougha obsaženou ve studii „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. Pro explikaci faktoru sebereflexe srovná studii Vlastimila Zusky „Estetická distance – dialog sebereflexe“. Obojí (1998). In *Estetická distance včera a postvčera*. Praha: Česká společnost pro estetiku, Sv. 2, s. 12–31 a s. 3–11.

²⁶⁹ To neznamená, že by se krása v přírodě nevázala k určitým objektům. Není však předem dáno žádné omezení, co je a co není adekvátní součástí percepčního pole.

²⁷⁰ Hepburn, R. W., *Ibid.*, s. 290. Lze namítnout, že existuje řada uměleckých aktivit jako *land art*, *street art*, nebo nejrůznější druhy *performance* včetně nejrůznějších divadelních představení, které ruší nejen pevně stanovené rozmezí či hranici mezi dílem a tím co je jeho okolím, ale vtahují diváka do svého dění. Tematizací hranice či jejím překračováním se jí tato díla však nezbavují.

V kontrastu s uměleckými díly vyvstává jistá „bezrámcovost“ (*framelessness*) přírodních objektů. Tato skutečnost se zpočátku jeví jako nedostatek, v přírodě skutečně postrádáme pevně a předem stanovené hranice toho, co je třeba do percepčního pole zahrnout a co již nikoli. Tento „nedostatek“ je však podle Hepburna kompenzován možností (dodejme *svobodně*) zahrnout do objektu, a tedy i do estetického prožitku to, co se původně nacházelo mimo výchozí hranice naší pozornosti. Cokoli leží mimo jakkoli problematický rámec uměleckého objektu, se obvykle nemůže, nebo *nemělo by se* stát relevantní součástí estetického prožitku. Náhodné zahoukání vlaku, píše Hepburn, je obtížné integrovat do vystoupení houslového kvarteta, neboť takový vstup nežádoucím způsobem zasahuje do našeho hodnocení. Je-li však estetickým objektem příroda, schází jakýkoli (pevný) rámec a jakýkoli zvuk či jev přicházející zpoza původních hranic naší pozornosti před nás staví možnost jeho integrace a tím, dodejme, i možnost nové reintegrace celé zkušenosti. Tento proces však proběhnout nemusí, dodává Hepburn. Je možné či dokonce pravděpodobné, že zpravidla zůstáváme vůči této možnost uzavření. Důvody takové neschopnosti otevřít se nestabilnímu charakteru estetického prožitku přírody mohou být různé. Dodejme opět, že významnou roli zde může hrát tlak rámců interpretace osvojených např. skrze naši zkušenost s uměním. Ať už se k takové výzvě postavíme jakkoli, poznamenává Hepburn, jsme postaveni před možnost prožitku, jehož prostřednictvím dochází k náhlému rozšíření imaginace a společně s tím i k výskytu „percepčních překvapení“. Tento rys pak činí estetickou kontemplaci přírody „dobrodružně otevřenou“.²⁷¹

Bylo by ukvapené v tomto bodě soudit, že estetická kontempace umění na rozdíl od kontempace přírody „dobrodružně otevřená“ není. Jak již bylo zmíněno, R. W. Hepburn pouze ohledává pomocí uvedených odlišností sféru naší estetické zkušenosti s přírodou a nezkoumá, jakým způsobem se projasnění této zanedbané relace (krása umění–krása přírody) zpětně promítá do našeho chápání estetické zkušenosti s uměním, popřípadě do našeho pojetí estetického faktu či pole vůbec. Na základě těchto příkladů je předčasné usuzovat, jakým způsobem bude možné rozdíl obou typů krásy uchopit.²⁷²

²⁷¹ Ibid., s. 291.

²⁷² Na potíže s odlišením uměleckých děl a estetických objektů v přírodě na základě přítomnosti, resp. absence rámce, upozorňuje (souběžně s Hepburnovou analýzou) již Francis E. Sparshott. Není pravdou, tvrdí Sparshott, že v přírodě nenacházíme stabilizované vnímání ohraničených objektů (ať už se jedná o člověka nebo o svět zvířat), – to je běžné pro percepci v nejširším smyslu. Na druhé straně není pravdou, že pevný, materiální rámec je nutnou podmínkou existence uměleckého díla, nebo fixované, neměnné zaměření pozornosti podmínkou percepcce uměleckého díla. V obou sférách se vnímání objektu ukazuje jako více či méně proměnlivá interakce mezi vnitřní koherencí předmětu a zaměřením divácké pozornosti. Jestliže podle Sparshotta tvrdíme, že vnitřní koherence uměleckého díla (přítomnost rámu či rámce) umožňující jeho pozornostní izolaci, jej odlišuje od

Podle Hepburna lze tento rozdíl formulovat jako distinkci *určitého* a *neurčitého*. V případě malby její rám zaručuje, že každý element v díle je determinován, co se týče vnímaných kvalit (včetně emocionálních) omezeným a definitivním kontextem. Barva modifikuje jinou barvu, forma modifikuje jinou formu – vše se ale odehrává v uzavřeném rámci všech relevantních modifikátorů, každá barva či charakter mají v úspěšné malbě kontextuálně *vázaný* charakter. V přírodě se s takovou determinací nesetkáváme. Jistěže je estetický dojem, jímž na nás působí strom, spoluurčován svým kontextem, tento kontext má však zcela jiný, mnohem nestálější charakter. Je vždy proměnlivý, a to jak podle změny zaostření či měřítka našeho pohledu, tak vzhledem k procesům, jež v něm nezávisle na nás probíhají (např. přicházející bouřka). „Jakákoli estetická kvalita v přírodě je prozatímní, korigovatelná vzhledem k odlišnému, spíše širšímu kontextu, ale i kontextu užšímu, zkoumanému ve větším detailu. Pozitivně vyjádřeno vytváří tento prozatímní, prchavý charakter přírodních estetických kvalit neklid, zvýšenou pozornost a hledání vždy nových hledisek a komplexnějších sjednocení“, píše Hepburn.²⁷³

Třetí a poslední příklad konstitutivní odlišnosti je podle Hepburna založena na společném rysu obou druhů prožitku. U obou typů objektu můžeme rozlišit konkrétní estetický účinek, působení objektu a určité obecné „zkušenostní“ pozadí či „pozařové“ zkušenosti, které jsou společné všem esteticky významným situacím a „jsou samy esteticky hodnotné“ (*are of aesthetic value in themselves*).²⁷⁴ I zde můžeme sledovat významný rozdíl. Oběma objektům, resp. prožitkům těchto objektů, je společný určitý typ potěšení či požitek (*delight*) působící aktivity (*exhilarating activity*). V případě uměleckého díla zakoušíme potěšení či radost nad aktivním uchopováním smysluplnosti percepčního celku. Při této činnosti jsme vedeni různými „vestavěnými“ (*built-in*) vodítky a kontextuálními souvislostmi usměřujícími naše imaginativní akty. Jsme si navíc vědomi, že tyto rysy byly do objektu jednoznačně vtěleny

přírodních objektů, potom by cokoli, co je rámováno jednoduše vykazovalo požadovaný stupeň koherence. Pokud někdo je schopen zaměřit kus dřeva nebo motýlí křídlo, může jej vnímat jako umělecké dílo. Některé výjimečné přírodní objekty tedy mohou vykazovat stejné kvality jaké vykazují umělecká díla. V jakém ohledu jsou ale výjimečné, ptá se Sparshott. V tom, že jsou krásné, popř. esteticky hodnotné? Potom se celý argument založený na bezrámcovosti estetických objektů přírody hroutí. Podle Sparshotta nelze v tomto případě argumentovat ani tím, že při estetickém rámování nalezených objektů aplikujeme na přírodní objekty vizuální mody, jež jsme si mohli osvojit pouze zkušeností s uměleckými díly. „Neboť kdykoli něco pozorně vnímáme, vidíme to izolovaně na určitém potlačeném pozadí“, píše Sparshott. Ať už se jedná o diferenci reduktivní či nereduktivní, nelze ji zdůvodnit na základě přítomnosti či absence rámce. Sparshott, Francis, E. (1965). *The Structure of Aesthetics*. Toronto: University of Toronto Press, s. 92–93.

²⁷³ Hepburn, Ronald W. *Ibid.*, s. 292.

²⁷⁴ *Ibid.*

jeho tvůrcem. Pokud příslušný estetický objekt není artefaktem, nýbrž přírodním objektem, můžeme podle Hepburna sledovat paralelní, avšak zajímavě odlišnou „pozařovou zkušenost“. Opět se jedná u určitý druh potěšení, přírodní formy rovněž nabízejí prostor pro uplatnění či *hru* imaginace – „struktura listu připomíná žilkování či uspořádaný vzor, forma mraků formu pohoří, forma pohoří zase lidskou podobu“.²⁷⁵ Jako by nás toto dění opět tlačilo k představě určitého záměru, jakési intence analogické předchozí situaci. Ačkoli si v takový moment řada diváků dosadí tvůrce adekvátního vzhledem k rozměru díla, Hepburn zcela oprávněně připomíná, že abychom pocíťovali toto potěšení, není teistické hledisko nezbytné (a v některých případech by mohlo být vzhledem k „prozatímnímu, prchavému charakteru přírodních estetický kvalit, neklidu“ a „hledání vždy nových hledisek a komplexnějších sjednocení“ dokonce kontraproduktivní). Prohlašujeme-li o přírodě, že je krásná nikoli ve smyslu jedné z estetických kategorií, souřadné s *malebným* či *komickým*, nýbrž ve smyslu obecné estetické kategorie, odlišující esteticky významnou situaci od situace esteticky nevýznamné, je „důležitou součástí významu schopnost přírodních forem poskytovat tento prostor pro *hru* imaginace.“²⁷⁶

Hepburn se ve shodě s naší výchozí, předteoretickou intuicí domnívá, že umělecké objekty vykazují řadu obecných charakteristik, které příroda nesdílí, a naopak. Důležitější však je, že absenci těchto rysů nepokládá, opět na rozdíl od svých následovníků, pouze za prostředek negativního vymezení estetické zkušenosti přírody, nýbrž za možný způsob jejího pozitivního teoretického uchopení. Tyto rozdíly neukazují na estetickou nevýznamnost, a tedy nedostatečnost či podřadnost jednoho či druhého, nýbrž řada z nich podle Hepburna zakládá možnost porozumění odlišné povaze estetické zkušenosti přírody.

Hepburnova komparativní analýza tedy přináší pro řešení našeho hlavního problému několik důležitých konstitutivních opozic: (1) triadickou relaci mezi estetickým oddělením, estetickým zapojením či ponořením se a faktorem reflexe, (2) vztah určitosti a neurčitosti, jenž se opírá o přítomnost (resp. absenci) určitého *rámce*, a nakonec (3) rozdíl v požitku či libosti, kdy na jedné straně pocíťujeme radost nad uchopováním smysluplnosti percepčního celku uměleckého díla, z určitého „dění smyslu“ a na straně druhé pocíťujeme paradoxně radost z analogického procesu, jenž ovšem vykazuje absenci kontextuálních vodítek v předešlém významu.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid., s. 293.

Co se týče prvního výsledku Hepburnovy tentativní analýzy, dovolíme si učinit krok, jenž je v něm obsažen pouze implicitně. Reflektovaný vztah mezi pohlcením v přírodním prostředí a oddělením či odstupem, přesněji řečeno ztrátou zájmu na přímé či nepřímé manipulaci s tímto prostředím, se nezdá být tím, co samo odlišuje zkušenost přírodní krásy (nebo vznešenosti) od prožitku těchto kvalit v případě uměleckého díla. Jak je nakonec naznačeno i v Hepburnově poznámce o komplikovanějším uchopení tohoto vztahu v *oblasti přírody*, jedná se spíše o cosi, co je oběma druhům estetické percepce společné. Pokud tedy hledáme diferenci mezi oběma druhy percepce, měli bychom ji hledat spíše uvnitř pole vymezeného tímto triadickým vztahem. Ani druhý vztah se v podobě, v jaké je Hepburnem předkládán, nezdá být dělicí čarou mezi oběma druhy estetické percepce. Jinými slovy, nelze říci, že v umění jsou nám rámce (ať už jimi myslíme rámce interpretační – žánry, styly, kategorie apod. – či fyzické) vždy plně k dispozici, zatímco ve sféře přírodního estetična je postrádáme.²⁷⁷ Překračování ustavených rámců interpretace a hodnocení je dokonce v řadě pojetí pojímáno jako jedna z hlavních charakteristik dění uvnitř světa umění, „historie umění má mnohem spíše ráz stálé revolty proti normě“, píše například Jan Mukařovský.²⁷⁸ Přestože je s touto nestabilitou související dynamický vztah mezi *určitostí* a *neurčitostí* opět společný oběma oblastem, začínají přece jen na takto vymezené půdě vystupovat zřetelnější rozdíly. Rovněž i výsledek třetí Hepburnovy komparace přináší rozdíl uvnitř pole, jež je společné jak umění, tak i přírodě, tj. v rámci schopnosti obou druhů estetického objektu vytvářet prostor pro uplatnění a rozvíjení emocionálně a imaginativně bohaté percepce. Jestliže jsme v případě uměleckého díla vedeni vzájemnou interakcí vnějších vodítek (tj. interpretačních rámců) a vodítek vnitřních, vytvářející napětí mezi vnějším stylovým, žánrovým apod. zařazením díla a vlastním naplněním a překročením těchto schémat v díle samém, vyvstává nyní již konkrétněji položená otázka: v jakých aspektech se tento, oběma oblastem společný dynamizující či oživující princip liší v případě vnímání přírodního krásna (nebo vznešená). Pro možnou odpověď se znovu a naposledy vrátíme k Hepburnově textu.

²⁷⁷ Orientaci v přírodním prostředí nám naopak umožňuje široký rejstřík interpretačních rámců, a to od rámců ustavených každodenní praxí či pohybem v daném prostředí po rámce předkládané nejrůznějšími speciálními vědami.

²⁷⁸ Mukařovský, Jan (1966). *Estetická norma. Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 74–77, s. 76.

IV.

Již jsme upozornili na skutečnost, že Hepburnův text vznikl v čase a prostředí, v nichž docházelo ke křížení dvou protichůdných teoretických tendencí. Především to byly stále vlivné anti-intencionalisticky zaměřené teorie zdůrazňující výhradně kvality imanentní uměleckému dílu a dále rodící se směr uvažování, jenž naopak vracel určení významu a hodnoty díla zpět do jeho vztahu k vnějším faktorům (mezi něž patří právě i autorská intence). Oběma tendencím navíc nebyla cizí nedůvěra ke spekulativním, metafyzickým koncepcím. V takové atmosféře je pochopitelná i Hepburnova opatrnost či váhavost vzhledem k začlenění výsledků jeho komparativní analýzy přírodní krásy do jedné hypotézy. Hepburn tak osciluje mezi vzájemně protichůdnými pozicemi, což, nutno přiznat, mělo na výslednou podobu textu spíše pozitivní vliv.

Ve starší i soudobé literatuře Hepburn nachází dva způsoby pojmání přírodní krásy. První z nich se zaměřuje, jak bylo řečeno, na kontemplaci jednotlivých objektů v jejich individualitě a jedinečnosti. Druhý způsob, typický pro „metafyzicky odvážnější či ukvapenější“ autory, ukazuje prožitek přírodní krásy jako zakoušení tendence k ideálnímu „splynutí s přírodou“ nebo jako tendenci vedoucí k odhalení „jednoty“ v přírodě.²⁷⁹

Na jedné straně Hepburn zdůrazňuje, „že musíme otevřeně odmítnout potřebu jednoty, jednoty formy, kvality, struktury nebo čehokoli jiného. Estetickou libost je možné brát z širé plurality, ve hvězdách na nočním nebi, v ptačím zpěvu, jenž nemá začátek, střed ani konec.“²⁸⁰ Na straně druhé se nemusí jevit přístup zahrnující pojem jednoty nutně pošetilý či tmářský. Není nutné, tvrdí Hepburn, přijímat dva odlišné, vůči sobě nevztahované typy estetické významnosti, jeden založený na kontemplaci individuální jedinečnosti a druhý, jenž směřuje k jakési velkolepé syntéze. Hepburn argumentuje, že v prožitku izolované jednotlivosti existují neúplnosti či neuzavřenosti, které vyvolávají snahu, úsilí (*nisus*) o dosažení druhého pólu, tj. jednoty. Ačkoli je bezvýhradné ztotožnění se s nějakým určitým ideálem Hepburnovi podezřelé, zdůrazňuje samotný fakt tohoto pohybu, jež v nás energie vycházející z kontempace jedinečnosti a zároveň otevřenosti vnímaného objektu vyvolává.

²⁷⁹ Hepburn, Ronald W. Ibid., s. 294.

²⁸⁰ Ibid.

Brání-li nám opatrnost v dogmatické identifikaci s jedním ideálem, a tedy s jedním způsobem vřazení vnímaného objektu do určité interpretace celku (my bychom mohli říct – v jednoznačném přijetí předem daného interpretačního rámce), není podle Hepburna vyloučené uvažovat o pluralitě takových ideálů. Sám pak navrhuje čtyři možnosti, se kterými se lze při směřování k jednotě, či při uchopování smyslu vyvolaného vjemem přírodního krásna, setkat.

První z těchto pojetí bylo naznačeno již dříve. Jedná se o stále komplexnější a adekvátnější prozkoumání kontextu, jenž determinuje vnímané kvality přírodního objektu či scény. Jedním z motivů je v tomto ohledu touha po dosažení určité integrity či „pravdivosti“ naší estetické zkušenosti přírody. Zčásti jsme pak poháněni vědomím toho, že v rámci jakékoli estetické zkušenosti je to kontextuální komplexita, která mnohém více než kterýkoli jiný samostatný faktor umožňuje jemné rozlišení emocionálních kvalit, a podílí se tak ve vysoké míře na estetické hodnotě vnímaného objektu. Snahu o dosažení takového kontextuálního uchopení nazývá Hepburn „popudem či výzvou k integraci“, konkrétně výzvou k zaznamenání a přijetí nějakého tvaru či zvuku, jenž se původně nacházel mimo hranice naší pozornosti, za esteticky relevantní. „Výzva“ není podle Hepburna přehnané označení, neboť srovnáme-li stereotypní prožitky esteticky apatického a konvenčního jedince s bohatě a jemně diverzifikovanými prožitky „esteticky odvážného“ jedince, shledáme, že jeho odvaha spočívá právě v odmítnutí věnovat pozornost pouze těm rysům přírodního objektu či scény, které jsou pohotově k dispozici. Tato odvaha implikuje otevřenost vůči riziku zapomnění, shledání sebe sama neschopným udržet jednotlivé prvky pohromadě v rámci kontemplanace jednoho objektu, popř. neschopnost konstituovat z těchto prvků jakoukoli významnější estetickou zkušenost. Přestože estetické hledisko usiluje o zbavení se konvenčních a umrtvujících konceptualizací, neznamená to, že jsou veškeré interpretace, všechna „vidění jako“ (*seeing as*) překlopením do oblasti neestetického.²⁸¹ Naopak nahlédnutí faktu, že cokoli se pro nás stává *předmětem* vnímání, vnímáme v tomto modu (*seeing as*), otevírá možnost rozvolnění tohoto aspektového vidění, a tedy i možnost vidět cokoli *jako něco jiného*.

Nelze přehlédnout, že jsou zde skutečně přítomny všechny konstitutivní relace, které Hepburn vytěžil ze své předchůdné analýzy. Zbavujeme-li se na základě fascinace příslušným přírodním objektem stabilních konceptualizací, ztrácíme do značné míry kontrolu, a tedy i

²⁸¹ Ibid., s. 295.

distanci vůči danému prostředí. Jsme-li však schopni se udržet na rovině reflexe, obvyklé interpretační rámce ustupují do pozadí a před námi se v této mezeře otevírá možnost *jiného* prozkoumávání přírodního kontextu, v němž se nacházíme, a tedy i prostor jiného uspořádávání či syntézy prvků, do značné míry nepředvídatelně vstupujících do heterogenního percepčního pole. Toto pole má mnohem elastičtější hranice, než je tomu v případě umění, a skýtá proto větší prostor pro tvorbu imaginativních variací. Na druhé straně je však mnohem nestálější, a proto vždy ohrožené jak výše uvedeným roztržštěním, tak snadnou redukcí skrze projektované percepční schéma.

Druhý pohyb směrem od kontemplanace neinterpretovaných jednotlivostí je podle Hepburna znám jako „humanizace“ či „spiritualizace“ přírody. Hepburn nevěnuje tomuto pohybu příliš velkou pozornost, „jelikož v dějinách estetiky existuje mnoho příkladů“²⁸². Mnohem více pozornosti však věnuje třetímu pohybu, jenž se ve shodě s předchozími vhledy jeví jako částečná inverze jednostranného „zduchovnění“ duchaprosté přírody. Hepburn v této souvislosti uvádí následující příklad. Kdo kontemplanuje přírodní objekty, často shledává, že jeho emocionální kvality jsou popsitelné prostřednictvím slovníku běžných lidských pocitů a nálad. Často však dospíváme ke zjištění, že tyto kvality tímto slovníkem popsitelné nejsou. Na jedné straně můžeme v přírodě nacházet tvary a zvuky, které ztělesňují lidské emoce (melancholie, živost, mírnost), a potud se nám zdá příroda „zlidštěná“ nebo „humanizovaná“. Může však nastat i opačný případ. Konkrétní emocionální kvalita může být sice analogická vůči nějaké pojmenovatelné lidské emoci (řekněme sklíčenosti), přesná kvalita této emoce však může být odlišná, např. v intenzitě či ve svém zabarvení. V takovém případě nelze říci, že se jedná o „zlidštěnou“ přírodu, spíše se děje opak. „Estetická zkušenost přírody může být zkušeností takového souboru emocí, jež lidská situace jako taková bez podpory a doplnění nemůže evokovat.“²⁸³

Být „jedno“ s přírodou tak znamená uvědomovat si vlastní místo v krajině jako nenadřazenou formu v rámci jejích forem. Nejedná se o překonání „cizosti“ či „jinakosti“ přírody, ale naopak o možnost vstoupit s touto jinakostí do svobodné hry, „modifikující náš vlastní každodenní smysl bytí,“ dodává Hepburn.²⁸⁴ Zajímavá je Hepburnova konkretizace tohoto velmi obecného tvrzení. Ani v této oblasti nemusí být estetické vnímání omezeno na

²⁸² Jako příklady Hepburn jmenuje právě velké metafyzické koncepce devatenáctého století (G. W. F. Hegel, S. T. Coleridge). Hepburn, Ronald W. *Ibid.*, s. 296.

²⁸³ *Ibid.*, s. 296–297.

²⁸⁴ *Ibid.*, 297.

„kontemplaci neinterpretovaných jednotlivostí“ (zároveň se však tento Mukařovského slovy „bezpříznaký“ pól ukazuje stále více jako nezbytný), ale rozvíjí se v síť příbuzností, analogických forem, „překlenující anorganický i organický svět“ – „ve struktuře listu lze vidět žilkování či větvení, nebo vše najednou“.²⁸⁵ Prožitek má tak povahu „mnohosti v malém“ (*multum in parvo*). Podle Hepburna se nemusí (a vše svědčí o tom, že by se na základě předložené evidence ani *nemělo*) jednat pouze o jednosměrný proces „humanizace přírody“. Na základě oslabení vlivu každodenních interpretačních schémat dochází spíše k „zpřirodňení“ (*naturizing*) lidského diváka. Postrádá-li příroda u tohoto druhu estetické zkušenosti svou cizost, může to být proto, že my sami se stáváme cizími vzhledem k našim každodenním neproblematickým představám (*notion*) o nás samých, a nikoli z důvodu „asimilace přírodních forem na naše již existující, obrazy či představy“, píše Hepburn.²⁸⁶

Na rozdíl od prvních tří druhů pohybu směrem k jednotě či sjednocení, v nichž se pátrání po této jednotě odehrávalo jakoby bezprostředně kolem „ohniska“ konkrétní estetické percepcie (dosažení co nejkomplexnějšího sjednocení, uchopení sítě afinit apod.), poslední, čtvrtý typ se vztahuje k tomu, co zůstává v předchozích významech ne-sjednocené, co postrádá synoptické uchopení vzorce, jenž by dával jednotlivé formy do vzájemných vztahů nebo by vytvářel jiný druh sjednocení. Tato mezní úvaha je vedena tematizací toho, co Hepburn nazývá „požadovnou kvalitou emocí a postojů“.²⁸⁷ Právě nejistota ohraničenosti percepčního pole při estetickém vnímání přírody může vést ke „sjednocení“ ve smyslu momentálního, a dodejme v kontemplaci neudržitelného smazání rozdílu mezi vystupujícím obrysem a jeho pozadím, k jisté radikální otevřenosti vůči neuchopitelnosti celku a kontingenci přírodního dění. Otázku, zdali bychom měli tento čtvrtý typ pohybu pokládat za samostatný typ prožitku, nebo za rozměr potenciálně přítomný v estetické zkušenosti jako takové, ponechává Hepburn otevřenou. Nicméně bychom mohli vzhledem k již řečenému hledat nejvyšší intenzitu tohoto pohybu na hraně mezi pohlcením a distancí, mezi určitostí a neurčitostí v estetickém rozměru přírody.

Tímto výčtem jednotlivých aspektů tendence k významovému sjednocení estetického přírodního objektu by však neměl být zakryt zdroj této „sémantické energie“.²⁸⁸ Hepburnova

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Termín je opět vypůjčen z díla Jana Mukařovského. Srov. Mukařovský, Jan (2000). Záměrnost a nezáměrnost v umění, *Studie (I)*, Brno: Host: Strukturalistická knihovna, s. 360.

analýza celého problému začala u prosté kontemplance neinterpretovaného, nevztahového objektu ve vší jeho jednatlivosti a individuální odlišnosti (*individual distinctness*). Z dalšího výkladu je zřejmé, že k tomuto výchozímu bodu jakékoli estetické percepce se nelze dostat než skrze určitý moment negativity, spočívající v potlačení habituálních, interpretačních vzorců. Tímto pohybem se dostáváme zpět do světa nikoli neinterpretovatelných, nýbrž mnohoznačně interpretovatelných jevů, což ještě více zvyšuje již přítomné pohlčení v dané situaci. Co však činí tuto situaci estetickou, resp. co ji odlišuje od pouhé ztráty kontroly nad situací?

Hepburn tvrdí, že v případě onoho neinterpretovaného, nevztahového objektu se nejedná o pouhý výchozí bod, jenž by byl následnou snahou o nalezení „jednot“ opuštěn či ponechán stranou. „Naopak, estetická zkušenost zůstává spjata se svým zájmem (*concern*) o konkrétní (*particular*), i když je spojuje často velmi dlouhým provazem. Tento provaz zde zůstává i v případě, že jej vývoj a intenzita této zkušenosti napíná až k prasknutí,“ říká doslova Hepburn.²⁸⁹ Napětí, a tedy i přítomnost tohoto lana jsou pociťovány až k bodu, za nímž zvyšující se schopnost rozšíření a zjemnění našich synoptických uchopení percepčních kvalit začíná klesat. Napětí a přítomnost tohoto provazu pociťujeme i tehdy, riskujeme-li rozostření a zrušení námi vnímaných přírodních forem pod tíhou toho, jak se úporně snažíme vtěsnat naši zkušenost do vnímání stereotypizovaných a zdomácnělých emocionálních kvalit.

Pokud budeme brát tuto metaforu vážně, pak velmi připomíná výše uvedené, (v Hepburnově textu pouze implicitně obsažené) obecné vymezení estetického pole. Toto vymezení lze na základě textu určit jako reflektovaný percepční proces, v němž se vystoupivší kvalita daného objektu, narušující ustavené systémy organizace percepčního pole, stává potenciálem pro jeho znovuospořádání, a tedy i rozšíření. Hnací silou tohoto procesu je pak nejen snaha o významové zacelení mezery, vytvořené vpádem či objevením se této kvality, ale především využití potenciálu mnohoznačnosti, jenž je tímto vpádem či vynořením se otevřen a který Hepburn ve shodě s tradicí estetických teorií označuje jako prostor „hry imaginace“.

Dovoluje nám však Hepburnův text konzistentní formulaci nereduktivního rozdílu mezi přírodním a uměleckým estetičnem, jak bylo diskutováno v první části? Hepburn vpravdě spíše předkládá a otevírá jednotlivá témata, pokusíme se proto na závěr pomoci si zkratkou.

²⁸⁹ Hepburn, Ronald W. *Ibid.*, s. 299.

Již několikrát zmíněný Jan Mukařovský, uvažuje o vztahu záměrnosti a nezáměrnosti v umění, poukazuje na skutečnost, že umělecké dílo se stává estetickým znakem (tj. autonomním znakem bez jednoznačného věcného vztahu), až je-li vyvázáno z přímého vztahu jak ke svému účelu, tak i k subjektu, jenž je jeho původcem. Takové dílo či objekt se však nezbavuje svého účelného uspořádání, spíše vystupuje, jak píše Mukařovský, „záměrnost ‚sama o sobě‘“, jakási „čistá záměrnost“.²⁹⁰ Použijeme-li v tuto chvíli Hepburnovy formulace, pak se právě zbavením vazby ke svému cíli a původci objekt stává schopným otevřít imaginativní prostor možných sjednocení. Tento prostor je pak závislý na udržení napětí mezi „čistou záměrností“, řečeno kantovsky – mezi účelně utvářeným objektem, za nějž si nedokážeme dosadit žádný konkrétní účel, a reálnou potencialitou tvořenou systémy interpretačních rámců.

Toto napětí pak tvoří již zmíněný dynamizující princip pohánějící proces významového sjednocení. Je-li v případě uměleckého díla pro vytvoření onoho konstitutivního napětí potřeba vyvázat vnímaný objekt z jeho vazby k účelu a původci, přece jen se zcela nezbavujeme vědomí, že umělecké dílo je především znakem „určeným k tomu, aby prostředkoval mezi individui“.²⁹¹ V případě přírodního estetického objektu se celá situace ukazuje spíše opačná, jsme nejprve konfrontováni s účelným uspořádáním a veškerá naše spekulace o jeho původci a účelu zůstane jen *naším* omezeným pokusem o porozumění světu, v němž sice žijeme, který však nás a naše nástroje porozumění nekonečně přesahuje. Je-li tedy ono napětí konstitutivní pro obě oblasti, pak v žádném lidském umění nedosahuje takové intenzity jako ve světě přírody. V tomto smyslu nám pak zážitek přírodního krásna či vznešena dovoluje, na rozdíl od umění, alespoň na moment zakusit Hepburnem popisovaný stav, kdy se stáváme cizími sami sobě včetně našich každodenních, neproblematických představ o nás samých. V tomto stavu pak můžeme prožít, alespoň na chvíli, stav nezávislosti na člověkem skrz naskrz prefabrikovaném a interpretovaném světě.

²⁹⁰ Mukařovský, Jan (2000). Záměrnost a nezáměrnost v umění, *Studie (I)*, Brno: Host: Strukturalistická knihovna, s. 358–359.

²⁹¹ *Ibid.*, s. 358.

Literatura

Monografie & antologie:

- Adorno, Theodor W. (1997). *Estetická teorie*. Praha: Panglos.
- Aesthetics in the Modern World*. (1968), Harold Osborne (Ed.), London: Thames and Hudson.
- Aesthetic Concepts. Essays after Sibley*. (2001), Emily Brady & Jerrold Levinson (Eds.), Oxford: Clarendon Press.
- Aesthetics and Language*. (1954), William Elton (Ed.), Oxford: Oxford: Basil Blackwell.
- Aldrich, Virgil C. (1963). *Philosophy of Art*. N. J.: Prentice Hall.
- Beardsley, Monroe C. (1958). *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Bell, Clive (1913). *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers.
- Berleant, Arnold (1997). *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*. University of Kansas Press.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre (2000). *The Rules of Art : Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press.
- Budd, Malcolm (2002). *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Carlson, Allen (2002). *Aesthetics and Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London and New York: Routledge.
- Cavell, Stanley (1976). *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press.
- Crowther, Paul (1993). *Art and Embodiment. From Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford: Oxford University Press.
- Danto, Arthur C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press.
- Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of Commonplace*. Harvard University Press.
- Dewey, John (1934). *Art as Experience*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. (1997), Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum.
- Gablik, Suzi (1995). *Conversations before the End of Time*. London: Thames and Hudson
- Goodman, Nelson (2007). *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- Goodman, Nelson (1996). *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa.
- Hepburn, Ronald W. (1984). *'Wonder' and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hepburn, Ronald W. (2001). *The Reach of the Aesthetic. Collected Essays on Art nad Nature*. Ashgate Publishing Company.
- Hester, Marcus B. *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. The Hague: Mouton & Co. Publishers.
- Kant, Immanuel (1975). *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon.
- Kulka, Tomáš (2000). *Umění a kýč*. 2. vydání, Praha: Torst.
- Landscape, Natural Beauty and the Arts*. (1993), Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds), Cambridge: Cambridge University Press.

- Lyotard, J.-F. (2002). *Návrat a jiné eseje*, Praha: Hermann & synové.
- Morawski, Stefan (1985). *Na zakrecie: od sztuki do post-sztuki*. Krakow: Wydawnictwo Literackie.
- Mukařovský, Jan (2007) *Studie [I.]*, Miroslav Červenka a Milan Jankovič (Eds.) Brno: Host.
- Pepper, Stephen C. (1942). *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Pepper, Stephen C. (1945). *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ricoeur, Paul (1991). *A Ricoeur Reader. Interpretation and Imagination*. Mario J. Valdés (Ed.), Toronto: Toronto University Press.
- Philosophy in America*. (1965), Max Black (Ed.), Ithaca: New York: Cornell University Press.
- Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. (1972), Joseph Margolis (Ed.), revised edition. Philadelphia: Temple University Press.
- Seel, Martin (1996). *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Smithson, Robert (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Jack Flam (Ed.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Sparshott, Francis, E. (1965). *The Structure of Aesthetics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Stibral, Karel (2005). Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán.
- Tatarkiewicz, Władysław (1980). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. The Aesthetic Experience: History of the Concept, London: The Hague.
- The Death of Art*. (1984), Art and Philosophy Series, Vol. 2.. Berel Lang (Ed.), New York: Haven Publications.
- Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. (2003). Vlastimil Zuska (Ed.), Karolinum: Praha.
- Zuska, Vlastimil (1996). *K estetice XX. století. Mimesis – Fikce – Distance*. Praha: Gryf.

Studie:

- Armstrong, Robert L. Pepper on Truth and Beauty. A Comment on Yanal. https://people.sunyit.edu/~harrell/Pepper/pep_armstrong.htm 27. 3. 2008
- Berleant, Arnold (1986). The Historicity of Aesthetics I. a II., *British Journal of Aesthetics*, 26 (2) a (3), s. 101–111 a s. 196–203.
- Berleant, Arnold, (1994), Beyond Disinterestedness, *The British Journal of Aesthetics*. 34 (3), s. 242–254.
- Berleant, Arnold, (1994) The Persistence of Dogma in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (2), s. 237–239.
- Berleant, Arnold (1999). Re-thinking Aesthetics. *Filozofski vestnik* 20 (2), s. 25–33.
- Bourdieu, Pierre (1987). The Historical Genesis of a Pure Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 46 (2), s. 201–210.
- Bullough, Edward (1998). „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In *Estetická distance včera a postvčera*. Praha: Společnost pro estetiku, Sv. 2, s. 12–31.
- Carlson, Allen (1979). Appreciation and the Natural Environment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 37 (3), s. 267–275.

- Carlson, Allen, (1993). Appreciating Art and Appreciating Nature. In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds), Cambridge: Cambridge University Press, s. 199–227.
- Carlson, Allen (1998). Nature: Contemporary Thought. *The Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. II., Michael Kelly (Ed.), Oxford: The Oxford University Press, s. 346–349.
- Carlson, Allen (2001). Environmental Aesthetics, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge: London, s. 423–436.
- Cohen, Marshall (1965). Aesthetic Essence. In *Philosophy in America (1965)*. Max Black (Ed.), Ithaca: New York: Cornell University Press, s. 115–133.
- Crawford, Donald W. (1983). Nature and Art: Some Dialectical Relationships, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (1), s. 49–58.
- Crowther, Paul (2003). Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61 (2), s. 121–131.
- Dadejík, Ondřej (2003). Analytická estetika – úvod. In *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Karolinum: Praha, s. 11–21.
- Dadejík, Ondřej (2006). Několik konkretizujících poznámek k souborům Theresienstadt / Pars pro toto II. In *Radek Květoň. Theresienstadt. Pars pro toto 2006*. (katalog k výstavě), Litoměřice/Kubinstadt: ASS Press, s. 5–7.
- Dadejík, Ondřej & Kaplický, Martin (2006). Světové hypotézy a problematika estetického objektu u Stephena C. Peppera. *Estetika*. 42 (3–4), s. 19–34.
- Dadejík, Ondřej & Zuska, Vlastimil (2007). Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity. *Estetika*, 44, (1–4), s. 28–44.
- Dadejík, Ondřej (2007). Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století. (s předchůdnou poznámkou o vztahu estetiky a filmových studií). *Illuminace* 19 (2), s. 135–140.
- Dadejík, Ondřej (2007). Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn. *Estetika*, 44, (1–4), s. 2–27.
- Danto, Arthur C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61 (19), s. 571–584.
- Danto, Arthur C. (1998). Konec umění. *Estetika* 35 (1), s. 1–18.
- Dewey, John (1985). Qualitative Thought. In *The Collected Works. Later Works of John Dewey, 1925–1953*. Vol. 5: 1929–1930, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, s. 243–262.
- Dickie, George (1973). Psychological Distance: In a Fog at Sea. *The British Journal of Aesthetics*. 13 (1), s. 17–29.
- Dickie, George (1978). The Myth of the Aesthetic Attitude. In *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. (1972). Joseph Margolis (Ed.), Philadelphia: Temple University Press, s. 101–116.
- Dziemidok, Bohdan (1975). Roman Ingarden's Views on the Aesthetic Attitude. In *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Piotr Graff & Sław Krzemień-Ojak (Eds.), Warszawa: Polish Scientific Publishers, s. 9–31.
- Dziemidok, Bohdan (1986). On Aesthetic and Artistic Evaluations of the Work of Art. In *The Reasons of Art / L'Art a ses Raisons*. Ottawa: University of Ottawa Press, s. 295–306.
- Dziemidok, Bohdan (1988). Controversy about the Aesthetic Nature of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 28 (1), s. 1–17.
- Gasché, Rodolphe (2002). The Theory of Natural Beauty and its Evil Star: Kant, Hegel, Adorno. *Research in Phenomenology*. 32, s. 103–122.
- Hein, Hilde (1996). The Internalization of Disinterestedness. In *Advocacy in the Classroom*. P. M. Spacks (Ed.), Palgrave Macmillan, s. 238–244.

- Hepburn, Ronald W. (1966). Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In B. Williams & A. Montefiore (Eds.), *British Analytical Philosophy*: London: Routledge & Kegan Paul, s. 285–310.
- Hume, David (1826). Essay XXIII. Of the Standard of Taste. In *The Philosophical Works of David Hume*. Vol. III. Edinburgh, s. 256–282.
- Hume, David (2002). O normě vkusu. *Aluze 2*, s. 82–91.
- Isenberg, Arnold (1987). Analytical Philosophy and the Study of Art: A Report to the Rockefeller Foundation 1950. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, Special Issue: Analytic Aesthetics, Richard Shusterman (Ed.), s. 125–136.
- Jay, Martin (1999). Drifting into Dangerous Waters: The Separation of Aesthetic Experience from the Work of Art, *Filozofski vestnik*, 20 (2), s. 63–85.
- Jay, Martin (2002). Cultural Relativism and the Visual Turn. *Journal of Visual Culture*, 1 (3), 2002, s. 267–278.
- Keller, Jane (1998). Disinterestedness. In *The Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. I., Michael Kelly (Ed.), Oxford: The Oxford University Press, s. 59–64.
- Kristeller, Paul Oscar (1952). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II.) *The Journal of the History of Ideas*. 8 (1), s. 17–46.
- Lee, Otis (1944). Value and the Situation. *The Journal of Philosophy*, 41 (13), s. 337–360.
- Lee, Otis (1945). Value and Interest. *The Journal of Philosophy*, 42, (6), s. 141–161.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, 1 (2), s. 165–181.
- Mukařovský, Jan (1966). Estetická norma. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 74–77.
- Nehamas, Alexander (1998). Richard Shusterman on Pleasures and Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (1), s. 49–51.
- Pepper, Stephen C. (1922). A Suggestion Regarding Esthetics. *The Journal of Philosophy*. 19 (5), s. 113–118.
- Pepper, Stephen C. (1973-74). Metaphor in Philosophy. In *Dictionary of History of Ideas*, Vol. 3, Philip P. Wiener (Ed.), New York: Charles Scribner's Sons; reprint. Pepper, Stephen C. (1982). Metaphor in Philosophy. *The Journal of Mind and Behavior*, 3 (3–4); dostupné též na http://people.sunyit.edu/~harrell/Pepper/pep_metaphor.htm.
- Pepper, Stephen C. (1932). Middle-Sized Facts. *University of California Publications in Philosophy* 14, s. 3–28.
- Pepper, Stephen C. (2006). Teorie metafyziky založená na zdrojové metafoře. *Estetika* 42 (3–4), s. 35–45.
- Pepper, Stephen C. (1946) The Descriptive Definition. *The Journal of Philosophy*, 43 (2), s. 29–36.
- Pepper, Stephen (1935). The Root Metaphor Theory of Metaphysics. *The Journal of Philosophy*, 32 (14), s. 365–374.
- Putnam, Hilary (1990). Realism with a Human Face. In *Realism with a Human Face*. James Conant (Ed.), Harvard University Press, s. 3–29.
- Putnam, Hilary (1997). Realismus s lidskou tváří. In Putnam, Hilary & Rorty, Richard (1997). *Co po metafyzice?*, Bratislava: Archa, s. 42–43.
- Seel, Martin, (1998) Nature: Aesthetics of Nature and Ethics. In *The Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. III, Michael Kelly (Ed.), Oxford: Oxford University Press, s. 341–343.
- Seel, Martin (2004). Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – Fünf Thesen. In *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*, Sonderheft des Jahrgangs 2004 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, s. 73–81.
- Serres, Michel (1991). Skutečnosti. *Scientia & Philosophia*, 2, s. 89–95.
- Shusterman, Richard (1997). The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1), s. 29–48.

- Shusterman, Richard (1998). Interpretation, Pleasures, and Value in Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (1), s. 51–53.
- Sibley, Frank (1959). Aesthetic Concepts. *The Philosophical Review*. 68 (4), s. 421–450.
- Sibley, Frank (1963). Aesthetic Concepts: A Rejoinder. *The Philosophical Review*. 72 (1), s. 79–83.
- Sparshott, Francis E. (1952). Mr. Ziff and the "Artistic Illusion". *Mind*, New Series, 61 (243), s. 376–380.
- Tatarkiewicz, Władysław (1973). Aesthetic Experience: The Early History of the Concept. *Dialectics and Humanism*, 1., s. 19–30.
- Tatarkiewicz, Władysław (1974). Aesthetic Experience: The Last Stages in the History of a Concept. *Dialectics and Humanism*, 1.
- Yanal, Robert J. Pepper on Definition and Aesthetics.
https://people.sunyit.edu/~harrell/Pepper/pep_yanal.htm 27. 3. 2008
- Wimsatt, W. K. & Beardsley, M. C. (1978). The Intentional Fallacy. In *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, s. 293–306.
- Ziff, Paul (1951). Art and the 'Object of Art'. *Mind*. New Series, 60 (240), s. 466–480.
- Zuidevaart, Lambert (1996). The Politics of Aesthetic Distance. In *Advocacy in the Classroom*. P. M. Spacks (Ed.), Palgrave Macmillan, s. 232–237.
- Zuska, Vlastimil (1996). Mýtus o mýtičnosti estetické distance. In *K estetice XX. století. Mimesis – Fikce – Distance*. Praha: Gryf, s. 85–95.
- Zuska, Vlastimil (1997). Věčný návrat mimesis. In *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 27–41.
- Zuska, Vlastimil (1998). Estetická distance – dialog sebereflexe. In *Estetická distance včera a postvčera*. Praha: Česká společnost pro estetiku, Sv. 2, s. 3–11.
- Zuska, Vlastimil (2006). „Denaturalizovaná mimesis: Několik poznámek k proměnám pojmu. *Estetika* 42 (1–3), s. 46–49.

Abstrakty:

Mgr. Ondřej Dadejík, Katedra estetiky, FF UK, Praha

Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině dvacátého století

Dvě kontroverze: Konec umění a znovuzrození přírodní krásy

Abstrakt:

Tato disertační práce se zabývá kritikou pojmu estetické zkušenosti na poli estetiky druhé poloviny dvacátého století. Cílem práce je obhajoba soudržnosti a potenciálu pojmu estetické zkušenosti z hlediska nastupujícího dvacátého prvního století. Práce poukazuje na určité inkonzistence na straně kritiky a předkládá některé argumenty na podporu udržitelnosti tradičního rozlišujícího rysu estetické zkušenosti – nezainteresovanosti. Pozornost je zaměřena ke dvěma dominantním diskusím moderní estetiky, které jsou postaveny na přehodnocení a kritice pojmu estetické zkušenosti, konkrétně ke sporu o estetickou povahu umění a k tzv. znovuzrození teoretického zájmu o estetickou dimenzi přírody. Práce obsahuje deset kapitol, kdy každá je věnovaná určité stránce pojmu estetické zkušenosti. Kapitoly jsou uspořádány kolem „jaderné kapitoly“ (IV.), v níž je formulováno metodologické hledisko, založené na modelu deskriptivní definice (vycházející převážně z díla Stephen C. Peppera)

The Critique of the Concept of Aesthetic Experience in the Second Half of XX. Century

Two Controversies: The End of Art and the Rebirth of Natural Beauty

Abstrakt:

The present thesis explores the critique of aesthetic experience in aesthetics of the second half of the 20th century. The aim is to defend the consistency of the notion of aesthetic experience and highlight its potential for aesthetics in the 21st century. The thesis points out certain historical and conceptual inconsistencies in the critique, and advances some arguments in support of tenability of traditionally the main distinctive feature of aesthetic experience: disinterestedness. We focus on two dominant discussions in modern aesthetics that both built on re-evaluation and critique of the concept of aesthetic experience, namely the controversy about the aesthetic nature of art, and the so-called rebirth of theoretical interest in aesthetic dimension of nature (and other living environments). The thesis comprises ten chapters, each devoted to a particular facet of the concept of aesthetic experience. The chapters are arranged around the 'nuclear chapter' (IV) that articulates the methodological point of view, based on an open model of descriptive definition (drawn mainly from the work of Stephen C. Pepper).