

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

DIZERTAČNÍ PRÁCE



Tereza Hadravová

Estetický soud z perspektivy filozofie, psychologie a neurovědy

Katedra estetiky

Vedoucí dizertační práce: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Studijní obor: Estetika

Praha 2014

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V dne

Podpis autorky

Název práce: Estetický soud z perspektivy filozofie, psychologie a neurovědy

Autorka: Tereza Hadravová

Katedra: Katedra estetiky

Vedoucí dizertační práce: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Abstrakt: Otázka vztahu vědy a estetiky mívá formu: Může mít věda pro estetiku nějaký přínos? Skepticismu, který často zaznívá z filosofických pozic, kontrastuje optimismus psychologů a, nověji, neurovědčů. V předkládané práci argumentují, že obě tyto odpovědi v posledku brání možnému vzájemnému obohacení vědy a estetiky. Za východisko práce slouží radikální formulace George Dickieho, podle které nemůže žádná vědecká informace být pro estetiku relevantní. Ukazují, že tento požadavek je ukotven v myšlenkovém odkazu logického pozitivismu a souvisí se snahou estetiku zachránit před postupnou eliminací. Argumentují, že převážná část analytické estetiky se vzdala psychologicky informovaného pojetí estetického soudu a v důsledku toho odmítla některé jemnější distinkce, které psychologická estetika vypracovala: především požadavek rozlišovat mezi soudy o příjemném a soudy o krásném. S pomocí různých autorů jak z oblasti psychologické tak filosofické estetiky se tyto rozdíly pokouším upřesnit. Na základě podrobného zpracování několika významných studií napsaných v uplynulém desetiletí v oblasti experimentální psychologie neuroestetiky ukazují, že ani tyto práce s uvedenými distinkcemi nepočítají, a argumentují, že je to činí zranitelné vůči kritice založené na alternativní interpretaci jejich experimentů.

Klíčová slova: analytická estetika, estetické hodnocení, neuroestetika, estetický soud, libost

Title: Aesthetic judgement from philosophical, psychological, and neuroscientific perspectives

Author: Tereza Hadravová

Department: Aesthetics Department

Supervisor: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Abstract: How does science relate to aesthetics? This question usually reads as a question concerning scientific contribution to aesthetics. Philosophers are mostly skeptical about the application of scientific results in their domain, whereas psychologists and, in recent years, neuroscientists are optimistic. In the thesis, I argue that both of these positions, in their extreme versions, impede the mutual enrichment of science and aesthetics. The starting-point of the thesis is George Dickie's radical claim that no scientific information has ever been relevant for aesthetics. The claim, I argue, is firmly embedded in the aftermath of logical positivism: it is related to the effort to "rescue" aesthetics from progressive elimination. As a consequence, most of analytic aesthetics discourse has ignored psychologically informed conception of aesthetic judgement, including some fine distinctions that such a conception enables, e.g. the difference between judgements about pleasure and aesthetic judgements. The distinctions are further elaborated and, in the last part of the thesis, the results of this elaboration are applied to some of recent contributions to aesthetics in experimental psychology and neuroaesthetics. I offer an alternative interpretation of results of the experiments the theories are based on.

Keywords: aesthetic judgement, aesthetic appraisal, pleasure, analytic aesthetics, neuroaesthetics

OBSAH

PŘEDMLUVA	i
ÚVOD /// Empirická a filozofická estetika: základ, nebo paralelní výzkum?	1
PRVNÍ ČÁST /// ESTETICKÉ HODNOCENÍ V ANALYTICKÉ ESTETICE	13
I. KAPITOLA /// Psychologie není, a nemůže být, pro estetiku relevantní	14
I.i Filozofická estetika podle Dickieho	16
I.ii Psychologická estetika podle Dickieho	24
I.iii Závěr	27
II. KAPITOLA /// O bezúčtčnosti estetiky	30
II.i Hodnotové soudy jsou pseudosoudy	31
II.ii Skromný estetický program	35
II.iii Závěr	38
III. KAPITOLA /// Psychologická estetika	40
III.i Aspektové vnímání	42
III.ii Základní typy (estetického) hodnocení	45
III.iii Závěr	54
IV. KAPITOLA /// Závěr první části	55
DRUHÁ ČÁST /// RŮZNÉ DRUHY ESTETICKÉHO SOUZENÍ	64
I. KAPITOLA /// Estetické a esteticky založené soudy	65
I.i Estetické soudy v širokém smyslu	66
I.ii Smyslové soudy	68
I.iii Reflexivní soudy	71
I.iv Ostatní esteticky založené soudy	75
I.v Závěr	78
II. KAPITOLA /// „Rychlé myšlení“ v estetice	80
II.i Estetická heuristika	81
II.ii Souzení prototypem	83
II.iii Závěr	85
III. KAPITOLA /// Závěr druhé části	86

TŘETÍ ČÁST /// EMPIRICKÝ VÝZKUM ESTETICKÉHO SOUZENÍ	96
I. KAPITOLA /// Pouhé vystavení se podnětu a procesuální plynulost	97
I.i Co je „pouhé vystavení se podnětu“?	98
I.ii Co je „procesuální plynulost“?	100
I.iii První pochybnosti	103
I.iv „Efekt pouhého vystavení“ v estetice	107
I.iv.i Diskuse	110
I.iv.ii Dodatek k „efektu pouhé vystavení“	115
I.v „Procesuální plynulost“ v estetice	118
I.v.i Diskuse	121
I.vi Závěr	124
II. KAPITOLA /// Neuroestetika	132
II.i Co je neuroestetika?	133
II.i.i Obrat k mozku v kognitivní vědě	133
II.i.ii Kritika kognitivní anatomie	138
II.ii Semir Zeki	141
II.ii.i Signifikantní konfigurace	142
II.ii.ii Jak <i>signifikantní</i> je tato teorie?	147
II.ii.iii Dodatek: Clive Bell	149
II.iii W. P. Seeley	152
II.iii.i Diskuse	157
II.iii.ii Dodatek: Kendall L. Walton	158
III. KAPITOLA /// Závěr třetí části	162
ZÁVĚR	164
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	168

Předmluva

Tato práce vznikala na více místech a v různých obdobích mého doktorského studia: její podoba se několikrát od základů změnila a materiálu, který jsem nakonec nepoužila, je přinejmenším stejné množství jako toho, který jsem se rozhodla zařadit. Ráda bych zde popsala některé důležité momenty a některá významná setkání, které proměnily můj přístup k vybranému tématu a jež v důsledku daly vzniknout této práci v její současné podobě.

Mým původním záměrem bylo se pozorně věnovat velmi živé oblasti zvané „neuroestetika“. V době, kdy jsem se k tématu dostala, na straně filosofické estetiky chyběla jakákoli teoretická reflexe tohoto „hnutí“; mezi neuroestetikou, o které jsem se dozvíдалa především z populárně-naučných zdrojů, a filosofickou estetikou, kterou jsem vystudovala, zela citelná propast, a mezi mými kolegy – s podstatnou výjimkou mého vlastního školitele – panovala vůči neuroestetice silná, ač argumenty nepodložená nedůvěra. Situace se mezitím proměnila: přibylo jak těch filosofů, kteří výsledky neuroestetických bádání explicitně kritizují, tak těch, kteří se pokoušejí o jejich využití či zařazení do kontextu své vlastní disciplíny.

Ve třetím roce svého studia jsem získala roční stipendium na Simon Fraser University (SFU) v kanadském Vancouveru, kde jsem začala studovat na katedře filosofie pod vedením Kathleen Akins a Martina Hahna. Jejich hluboký zájem o empirický – především neurovědecký – výzkum a neortodoxní přístup k filosofickým otázkám byl nakažlivý. Díky Kathleen jsem se naučila pracovat s vědeckými studiemi: přestala jsem přeskakovat část týkající se sběru dat, přestala jsem podceňovat grafy a suchopárné popisy experimentů a věnovala se

jím přinejmenším s toutéž pečlivostí, s jakou jsem do té chvíle četla – pro člověka s humanitním vzděláním srozumitelnější – úvody a závěry příslušných studií. Zároveň jsem si uvědomila, že mé porozumění je značně omezené tím, že dostatečně neznám kontext neurovědeckého bádání. Začala jsem proto navštěvovat kurzy neuropsychologie a neuroanatomie na SFU.

Výsledek tohoto ponoru byl dvojitý: za prvé jsem objevila, jak rozsáhlé – a v případě mé osobní vědecké dráhy spíše nedobytné – je území neurověd. Za druhé jsem však na tzv. neuroestetické studie začala nahlížet se vzrůstající nedůvěrou. Jejich vědecká právě tak jako estetická relevance se mi začala jevit problematičtější. Zdálo se mi – především v případě v současnosti nejvíce citovaného propagátora neuroestetiky, Semira Zekiho – že nově „objevené“ území neuroestetiky je využíváno ke kolonizaci, jejíž důvody jsou spíše geomocenské než edukativní a vědecké.

Nejen v rozhovorech s Kathleen a Martinem, ale například i s neurovědcem Donaldem Katzem a dalšími, s nimiž jsem měla možnost se setkat na letní škole na Central European University (CEU), jsem si uvědomila, jak obtížné je charakterizovat, obzvlášť pro badatele mimo oblast filosofické estetiky, jaký typ chování vlastně estetika zkoumá. Problém, který v předkládané práci kritizuji a jenž různá setkávání neuro- a dalších věd a estetiky provází od samého počátku, spočívá právě v předpokladu, že estetický vztah ke skutečnosti – obzvlášť ke skutečnosti nějakým způsobem „estetizované“ (tedy např. k reprodukcím uměleckých děl) – je automatický: vzniká na požádání či při správně zvolené stimulaci a každý jím rozumí totéž.

Výsledná práce je tedy do značné míry reflexí toho, jakým způsobem vlastně člověk naplňuje požadavek po estetickém hodnocení. Tento výzkum by měl být stejně úkolem estetika jako psychologa, v ideálním případě estetika a

psychologa zároveň – a tím vskutku i byl, dokud se přinejmenším angloamerická estetika nezačala od psychologie programově odlišovat. I z toho důvodu se v předkládané práci zabývám rovněž kořeny tohoto rozdělení – stejně jako, v souvislosti se současnými tendencemi v oblasti experimentální estetiky a neuroestetiky, jeho důsledky.

Po návratu z Kanady se mi narodila dcera. Teprve při prožitku odloučení od akademického života jsem si uvědomila, jak obtížné je přemýšlet a psát v domácím prostředí, jak důležité jsou – často i náhodná – setkání, přednášky, rozhovory, ke kterým dává akademická půda příležitost. Předkládanou práci bych nikdy nedopsala, kdyby mi moji kolegové z katedry estetiky – Štěpán Kubalík, Ondřej Dadejík, Jakub Stejskal a Tomáš Kulka – v posledních měsících nevěnovali pravidelné čtvrtední odpoledne a neučinili tak pro mne mé téma znovu živé. Můj dík patří rovněž mému školiteli, profesorovi Vlastimilu Zuskovi, který dokázal každou z otázek, kterou jsem s ním měla příležitost probrat, vsadit do nového rámu, a Josefu Šebkovi, který práci doslova v předvečer jejího odevzdání přečetl a provedl její jazykovou korekturu.

Ráda bych také poděkovala Markovi, jeho mamince a svým rodičům, kteří se střídali v době dokončování této práce v péči o Emmu.

18. 5. 2014 v Lokti

ÚVOD

Empirická a filozofická estetika: základ, nebo paralelní výzkum?

Za zakladatele empirické estetiky bývá považován Gustav T. Fechner.¹ Notoricky známým heslem Fechnerova přístupu bylo vystavět estetiku „zdola“. Ta má, jak říká, „začít s prožitkem toho, co je libé a nelibé, a na něm založit všechny pojmy a zákony, které mohou v estetice hrát nějakou roli“.² Ve svém rozsáhlém díle se Fechner zabýval řadou témat³ – od otázky tzv. estetického prahu (jak souvisí intenzita vlastností s jejich líbivostí)⁴ přes výzkum zlatého řezu⁵ po dotazníkové šetření toho, která ze dvou verzí tzv. *Meyerovy Madony* je krásnější.⁶ Experimenty s jednoduchými obrazci, které zavedl především v souvislosti s ověřováním hypotézy zlatého řezu, byly téměř *ad nauseam* opakovány následujícími generacemi psychologů (přičemž Fechnerovy výsledky nebyly vždy potvrzeny).⁷ Fechner sám rozlišoval více možných metod výzkumu estetického pole – „metodu vytváření“, „metodu použití“ a

¹ Pro přesnější historické zasazení Fechnerovy estetiky v kontextu německé estetiky a poetiky a zhodnocení jeho vlivu srov. Richter 2010: 129–142.

² Fechner 1998: 635.

³ Mám zde na mysli Fechnerovo dílo související s estetikou. Fechner vedle toho zkoumal celou řadu dalších témat – především v oblasti tzv. psychofyziky.

⁴ Srov. Richter 2010: 140.

⁵ Srov. Livio 2006: 161–162.

⁶ Jedná se o obraz *Panna Maria s rodinou purkmistra Meyera* od Holbeina (srov. Gombrich 1992: 301), který je znám také pod názvem *Darmstadtská Madona*, a jeho kopii (která byla Holbeinovi rovněž připisována, mj. i Fechnerem, a někdy dokonce považována za originál, nikoli reprodukcí), známou pod názvem *Drážďanská Madona*. Tyto obrazy byly vystaveny poprvé společně v Drážďanech v roce 1871. Fechner této příležitosti využil k tomu, aby s pomocí dotazníků zjistil, který z obrazů se líbí lidem více. Srov. Berlyne 1971: 10. Srov. také anotovanou bibliografii ke „kontroverzi *Meyerovy Madony*“, včetně anotací Fechnerových příspěvků do diskuse, v Michael (2013): 325–327.

⁷ Livio 2006: 162–164.

„metodu výběru“;⁸ tzv. metoda výběru, během níž byli účastníci experimentu požádáni, aby vybrali ten ze série obrazců, který se jim nejvíce líbí, však zapustila nejhlubší kořeny. Většinu experimentů dodnes prováděných v rámci empirické estetiky lze zařadit pod tuto metodu.⁹

O jaký typ experimentu se jedná? Jeho cílem je obvykle stanovit tzv. preferenční žebříčky. Je krásnější kruh, nebo čtverec? Jaký je nejlíbivější poměr stran v obdélníku? Podněty se účastníkům experimentu představují v sériích několika variant obrazců, které se zpravidla liší v jedné z vlastností – tvaru, počtu stran, barvě, velikosti atd. Fechner, jehož cílem bylo ověřit hypotézu zlatého řezu v souvislosti s obdélníky, použil deset obdélníků (včetně jednoho čtverce) s různým poměrem stran, avšak stejným obsahem. Chtěl přitom určit, která z těchto dimenzí má na estetické preference největší dopad. Taková strategie obvykle vyřadí z experimentálního výzkumu estetického vnímání umělecká díla, což však, jak bývá při té příležitosti občas zdůrazňováno, je jen ku prospěchu věci: psycholog zde ve vší skromnosti ustavuje to bazální – jakousi základní gramatiku lidské citlivosti,¹⁰ přičemž věří, že jeho zjištění pokládají základy ke zkoumání „vyšších“ pater estetického vnímání.

Podle Fechnera jsou filozofické teorie krásy pouhými „obry stojícími na hliněných nohách“.¹¹ Tento obraz – vratkosti filozofie a pevnosti vědy, vzduchozámkovitosti teorií a reality dat a faktů – má, navzdory vlivu Poppera, Quina a mnoha dalších na koncepci vědeckého poznávání, stále svou

⁸ Srov. diskuse v Berlyne 1971: 10 ff.

⁹ Srov. Shimamura 2012: 15.

¹⁰ Srov. Stafford 2007: 199.

¹¹ Fechner 1998: 634.

přitažlivost. V soudobém kontextu se s ním setkáme například v kontextu tzv. neuroestetiky. Jeden z jejích nejúspěšnějších představitelů například prohlašuje:

Veškerá lidská aktivita je diktována organizací a zákony mozku, pročež nemůže existovat žádná skutečná teorie umění a estetika, která není založena neurovědecky.¹²

Na následujících několika stránkách naznačím, s jakou reakcí se tento požadavek „pevného základu“ – který jsem ne náhodou nazvala „vírou“ – setkal na straně filozofické estetiky. Ještě předtím bych však ráda podotkla, že vůči metodologii experimentu, který byl při stanovování tzv. preferenčních žebříčků používán, se stavěli kriticky i někteří psychologové. Takový typ výzkumu totiž závisí na problematickém pojetí čistě kauzálního vztahu mezi „podnětem“ a „reakcí“. *Locus classicus* kritiky takového paradigmatu experimentální psychologie představuje studie Johna Deweyho, „The Reflex Arc Concept in Psychology“ (Pojem reflexního oblouku v psychologii) z roku 1896. Dewey zde argumentuje, že psychologové, kteří při zkoumání vnímání mluví o podnětu a reakci, opomíjejí to, co podnětu předchází, a že toto opomenutí je zásadní. Podnět totiž není možné adekvátně popsat bez zmínění reakce: není pravda, že nejprve pouze vidíme světlo a poté se jej pokusíme dotknout – samo vidění je od počátku „viděním-za-účelem-uchopení“.¹³ Podnět je tak podle Deweyho „konstituován“ reakcí.

Na skutečnost, že faktorů, které při vnímání ovlivňují následnou reakci, je mnohem více než jen „obsah“ podnětu, upozornil ve své práci z roku 1931 také psycholog F. C. Bartlett. Představuje zde dva argumenty proti laboratorní praxi,

¹² Zeki 2002: 54.

¹³ Dewey 1896: 360. Ve své pozdější práci zavádí Dewey termín „způsob chování“: rozumí mu jako substrátu pro vznik určité emoce. Způsob chování předurčuje, jaký repertoár reakcí bude připadat v úvahu.

kteřá nebere v úvahu možná další narušení experimentálního paradigmatu. Za prvé – podobně jako Dewey – upozorňuje na to, že jednoduchý podnět může způsobit složitou reakci, která se bude u různých subjektů významně lišit. Příklad, který uvádí, není v kontextu této práce bez zajímavosti. Popisuje situaci, kdy toutéž krajinou prochází geolog, umělec a přírodovědec:

„Kdybychom před tyto tři osoby položili [v laboratoři] kus skály, rozdíl v reakcích by zůstaly zachovány, a dokonce by mohly i zesílit.“¹⁴ Za druhé pak argumentuje, že – i kdybychom nějakým způsobem tyto rozdíly eliminovali a podařilo se nám určitou izolovanou, obecně platnou reakci získat – nemůžeme předpokládat, že její podmínky a mechanismus zůstanou zachovány i tehdy, když se stane součástí složitější formy chování, do které bývá normálně integrována.¹⁵

Právě z tohoto druhého důvodu je onen článek víry v možnost přechodu z „nižších“ k „vyšším“ úrovním složitosti pro mnohé kritiky empirického přístupu v estetice hlavním kamenem úrazu. Není pravda, že umělecká díla představují pouze vizuálně složitější podněty. Některá plátna ostatně nemají o moc více oddělitelných dimenzí než různě manipulovatelné mnohoúhelníky, které používají psychologové ve svých estetických experimentech. Aby však výsledky, ke kterým psychologové zkoumající estetické preference dospívají,

¹⁴ Bartlett 1997: 4. Podobně argumentuje o několik let později ve své kritice „strojové teorie nervového systému“ i Wolfgang Köhler, který říká: „Podle této teorie smyslové funkce musí být objektivní zkušenost sestavena z čistě lokálních smyslových událostí, jejichž povaha je přísně determinována korespondující periferní stimulací. [...] Z toho vyplývá, že procesy v jiných částech nervového systému nemohou změnit smyslovou zkušenost. Konkrétně: smyslová zkušenost nemůže být ovlivněna změnou postoje subjektu.“ (Köhler 1970: 113)

¹⁵ „Psycholog se musí neustále hlídat, aby se nedopustil fatálního omylu – totiž toho, že by předpokládal, že podněty, které se při analýze zdají poměrně jednoduché, jsou nutně korelovány s reakcemi, které tvoří funkční východisko [jeho výzkumu].“ (Bartlett 1997: 16) Bartlett zde předznamenal rozsáhlou a dodnes vlivnou kritiku laboratorní psychologie z ekologické perspektivy formulovanou Jamesem Gibsonem.

měly kýženou validitu, musejí být přenositelné: tatož vlastnost (či kombinace vlastností) by si musela podržet svůj „estetický potenciál“ i ve svazku s jinými vlastnostmi. Avšak, jak na mnoha místech podrobně argumentoval například Ernst Hans Gombrich, nejen expresivní, ale i mimetické vlastnosti uměleckých děl se proměňují v závislosti na takových faktorech, jako jsou očekávání vnímatele, znalost škály expresivních možností, slovníku umělce ad.¹⁶

Psycholog by mohl na tomto místě vyhlásit částečnou kapitulaci, tj. vzdát se nároku, že se někdy jeho teorie zasadí o přesnější výsledky na poli filozofické estetiky. Nic by mu však, zdá se, nebránilo v experimentech pokračovat s nadějí, že přispívá k odhalení toho, jak lidský organismus reaguje prostřednictvím pocitu libosti a nelibosti na různé jednoduché podněty – s politováníhodnou výjimkou uměleckých děl, která mezi pohled a senzitivitu vkládají „izolační“ vrstvu kontextu, struktury a interpretace, jež ruší řádný průběh experimentu. Zůstaneme-li však u jednoduchých tvarů, pak můžeme, doufá psycholog, postupnou eliminací nepatřičných asociací, individuálních rozdílů, případně odbornou prací se subjekty výzkumu dosáhnout bodu, ve kterém si můžeme být téměř jisti, že jsme získali srovnatelná data.

K čemu nám taková data ovšem budou? Pro Fechnera bylo základním úkolem experimentální estetiky, tj. „nauky o tom, co je příjemné a co je nepříjemné“,¹⁷ odpovědět na otázky: „Proč v nás určitá věc vzbuzuje libost či nelibost? A jakým právem vzbuzuje libost či nelibost?“¹⁸ Všimněme si, jak se tyto dvě

¹⁶ Nejvýznamnější postřehy – včetně slavného příkladu PING a PONG, na kterém ilustroval potenciální složitost dvouprvkového systému – lze najít v závěrečné kapitole knihy *Umění a iluze*, „Od zobrazení k expresi“ (Gombrich 2003), a v kapitole „Expresie a komunikace“ v Gombrich 1985.

¹⁷ Fechner 1998: 663.

¹⁸ Tamtéž: 635.

otázky liší: zatímco první žádá kauzální vysvětlení, které je kontingentní (tj. vztahuje se k člověku jako určitému organismu, součásti přírody) a usiluje o vysvětlení na způsob formulace přírodního zákona, druhá naznačuje možnost normotvorného přístupu, tj. implikuje, že ne všechny věci v nás vzbuzují (estetickou) libost stejným právem. Odpověď na první otázku tedy může poskytnout kauzální vysvětlení. Pokud se například ukáže, že všem, většině či některým lidem se líbí tvary, které jsou symetrické, pak můžeme například formulovat „zákon“, podle kterého se „na samém počátku, tj. přinejmenším neškolenému oku [...], explicitní symetrie jeví jako esteticky příjemná“.¹⁹ Druhá odpověď oproti tomu seznam vlastností uzavírá: právě vlastnosti *P*, *Q* a *R*, tvrdí, v nás vzbuzují estetickou libost *oprávněně*. Vyzbrojena takovou informací by pak empirická estetika mohla rozhodovat o tom, které estetické soudy jsou pravdivé, a ukotvit tak požadavek jejich intersubjektivní platnosti. Zároveň by také mohla poskytnout umělcům teze, ze kterých by bylo možné odvodit, jak tvořit díla, jež se budou – všem a vždy – líbit.

Současná neuroestetika opět může poskytnout příklad takového uvažování. Její nejcitovanější představitelé – Semir Zeki, Vittorio Gallese či V. S. Ramachandran – se domnívají, že lze identifikovat, které nervové struktury jsou aktivní během estetického souzení. Podle Zekiho přitom platí, že čím intenzivnější prožitek krásy je, tím aktivnější nacházíme příslušné struktury. Odtud je jen krůček k tvrzení, že stačí objevit, které formální vlastnosti podnětů

¹⁹ Mothersill 1984: 127. Mothersill se ve své knize obšírně věnuje tomu, jakým způsobem se v angloamerické estetice dvacátého století objevovala dle jejího názoru velice neintuitivní idea existence zákonů a principů vkusu – idea, které podle Mothersill v posledku nikdo nevěří, jež je však natolik „svůdná“, že jí mnozí filozofové, včetně např. Beardsleyho, podlehli. Srov. Tamtéž: 75–144.

„spouští“ reakci v příslušných strukturách, abychom zjistili, co je univerzálně krásné.

Vidina „estetických kuchařek“ tradičně filozofy dráždila: nejenže dokazovala to, že se empirická estetika minula cílem estetických studií, která nepředepisují a nemají předepisovat to, co je hodnotné, ale také si „říkala“ o aplikování historického protiargumentu: žádné pravidlo, ke kterému psychologové došli, nikdy neuspělo v tom, aby trvale ujařmilo uměleckou aktivitu. Podřídila se snad všechna plátna, kterých si ceníme, imperativu zlatého řezu? Že pravidla, která experimentální estetika formuluje, nefungují neomezeně, ale nanejvýš jako normy, které lze v konkrétním uměleckém díle dodržet právě tak jako popřít, zdůrazňuje v několika přímých výpadech proti Fechnerovi a experimentální estetice například Jan Mukařovský.²⁰ Implicitní předpoklad, který řídí Fechnerovu druhou otázku – totiž naděje, že některé věci v nás vzbuzují estetickou libost oprávněně – není podle něj možné ukotvit „objevem“ zákonů, které řídí lidské soudy týkající se příjemného. Proč? Pro Mukařovského je tomu proto, že estetickou libost nevzbuzují vlastnosti věci *per se*, ale to, co tyto vlastnosti v rámci určitého společenství znamenají, totiž to, zda naplňují, či porušují momentálně působící estetický kánon.²¹ Sféra umění je pro Mukařovského „faktem sociálním“, ne biologickým.

²⁰ Mukařovský ovšem připouští, že vznik libosti usnadňují mezi jinými i jisté předpoklady antropologické „dané samou přirozeností člověka jako druhu“ (Mukařovský 2000: 102). Blíže v „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (původně vydáno v r. 1936) a „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“ (původně vydáno v r. 1941).

²¹ Termínem „společenství“ odkazují k práci „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“. Mukařovského pojetí estetické libosti je zhruba následující: Pokud příslušná věc naplňuje estetickou normu, přináší nám její vnímání estetickou libost; pokud ji porušuje – jak se tomu děje především v souvislosti s „novým“ uměním – pak ji vnímáme s estetickou nelibostí. Srov. „Problémy estetické hodnoty“ (1935–36).

Ke stejnému závěru – ovšem na základě jiné argumentace – dospívá George Dickie v jedné ze svých „mýtoboreckých“ studií.²² Všimá si, že většina empirických estetiků uznává, že psychologie v současné podobě nemůže ještě estetice mnohé nabídnout, protože, jak její zástupci tvrdí, složitost procesů, kterými se estetika zabývá, je příliš vysoká. Sarkasticky se ovšem ptá, jaká jsou vlastně ta velká tajemství estetiky, která by ony výsledky očekávané od nějaké budoucí psychologie měly osvětlit. I kdyby snad psychologie dokázala, že určitá skupina lidí – či dokonce všichni lidé – preferuje určitý tvar, barvu, křivku etc., změnilo by to něco na způsobu, jakým oceňujeme umělecká díla? Umělecká kritika, které jsou podle Dickieho závěry estetiků adresovány, by zůstala takovým druhem informace netknuta.

Dickieho argumentací se budu podrobněji zabývat v následující kapitole. Zde je třeba pouze zdůraznit, že jádrem sporu není otázka, co je obsahem psychologie (či empirické nebo experimentální estetiky): jak uvidíme, i ti nejméně tolerantní esteticí jsou ochotni připustit, že psychologie sbírá data o nějakých základních reakcích, Fechnerovými slovy „prožitcích toho, co je libé a nelibé“. V drtivé většině však nesouhlasí s tím, jakou roli mají tato data sehrát při výstavbě či prověřování estetických teorií. Zatímco psychologové či empiričtí esteticí se tedy domnívají, že výzkum toho, proč se něco líbí, může položit základy k výzkumu estetického hodnocení, má filozofická estetika za to, že se jedná o podniky nanejvýš paralelní, nespojité. Právě tento nesouhlas vyjádřil – jak jinak než lapidárně – Ludwig Wittgenstein ve svých přednáškách o estetice:

²² Dickie se proslavil zejména jako kritik Bulloughovy teorie estetické (či psychické) distance v Dickie 1964, kde prohlásil, že „estetický postoj je mýtus [...], který již není užitečný a jenž ve skutečnosti svádí estetickou teorii z cesty“ (Dickie 1964: 56). Článek, ke kterému zde odkazuji – Dickie 1962, lze považovat svým způsobem za předehru k Dickieho útokům na pojem nezainteresovanosti.

Lidé si představují, že psychologie jednoho dne dokáže vysvětlit všechny naše estetické soudy a na mysli přitom mají psychologii experimentální. To je velmi směšné – vskutku velmi směšné. Nezdá se, že by mezi tím, co dělají psychologové, a soudy o uměleckém dílu byl jakýkoli vztah. Možná bychom měli prozkoumat, jaký druh věci bychom byli ochotni nazývat vysvětlením estetického soudu.²³

V této práci se pokusím nabídnout alternativní přístup k otázce relevance psychologie – či obecněji vědy – pro estetická zkoumání a společně s tím i k otázce relevance estetické teorie pro zkoumání empirická. Budu tvrdit, že víra některých psychologů a neurovědců, že jednoho dne dokážou vysvětlit všechny estetické soudy, jež se zakládá na představě, že zkoumají „základní gramatiku lidské citlivosti“, je stejně pochybná jako víra některých estetiků, že mezi psychologií a estetikou není žádná spojitost. Obojí je založeno na jisté – limitující – představě o tom, co je, respektive může být psychologie či neurověda (a jimi inspirovaná empirická estetika): totiž že jejich úkolem je sbírat „fakta“, jež se týkají našich bezprostředních reakcí na určité podněty. Jak jsem se pokusila naznačit s pomocí odkazů k Deweymu a Bartlettovi, i mnozí psychologové si uvědomují, že otázka toho, kdo, nač, jak a za jakých okolností reaguje, je složitější, že každou „reakci“ je třeba kontextualizovat a interpretovat. A jakmile psycholog interpretuje, používá či vytváří pojmy, využívá či buduje určité – napadnutelné – teorie.

Wittgensteinovu váhavou výzvu učiněnou na konci citované pasáže tak vezmu velmi vážně, ale nebudu předpokládat, že rozdíl mezi „jimi“ – těmi, kdo si představují něco velmi směšného – a „námi“, kteří tuto směšnost dokážeme nahlédnout, následuje rozdíl mezi psychologickou či empirickou estetikou na

²³ Wittgenstein L. (1966): *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett (Oxford: Basil Blackwell), s. 19–20, § 7 (citováno podle Carroll – Moore – Seeley 2012: 32).

jedné straně a filozofií na straně druhé. Východiskem této práce je přesvědčení, že empirický přístup není druhově odlišný od přístupu filozofického: také empiričtí vědci tvoří a interpretují pojmy a předkládají teorie. Rozdíl mezi těmito dvěma přístupy je rozdílem ve stupni: filozofové jsou si obvykle více vědomi konceptuálního pozadí svých teorií, jejich „zapuštěnosti“ do teoretického diskurzu a slabin, případně silných míst nabízejících se alternativ. Z tohoto přesvědčení vyplývá také závazek, který „filozofická“ estetika má vůči estetice „empirické“: totiž doplňovat či sytit konceptuální a teoretické pozadí předkládaných teorií a posuzovat je z perspektivy toho, kdo zná případné alternativy. Cílem této práce je pokusit se toto přesvědčení naplnit při (nevyhnutelně dílčí) práci s konkrétními studii.

Název této práce, „Estetický soud z perspektivy filozofie, psychologie a neurovědy“, může znít jako příslib přehledové studie s důrazem na výzkum estetického souzení v rámci empirických věd. Čtenářka však záhy zjistí, že práce nepostupuje tak, že by pořádala a analyzovala různé teorie, které vznikly v kontextu empiricky orientovaných disciplín. K něčemu takovému se dostávám až ve třetí, závěrečné části, ve které se ovšem zabývám jen několika teoriemi estetického souzení, jež figurují v současné experimentální psychologii a neurovědě – celé jejich spektrum nevyčerpávám. Na druhou stranu se v této práci zabývám také mnoha jinými teoriemi estetického souzení, které nejsou – alespoň na první pohled ne – empiricky založené. V první části této práce se například poměrně extenzivně věnuji otázce toho, co znamená estetický soud pro ranou analytickou estetiku. V druhé části se zase zabývám teorií estetického soudu Immanuela Kanta.

Jaké je tedy pojítka předkládaných úvah? Domnívám se, že většina teorií estetického souzení je *v nějakém smyslu* empiricky informovaná,²⁴ tj. založené na nějakém, zpravidla (ale nikoli nutně) vlastním, prožitku estetického souzení. V průběhu psaní této práce, při přemýšlení o různých teoriích estetického souzení, jsem se proto pokoušela formulovat, jaká „empirie“ tvoří, nebo by mohla tvořit, evidenci pro příslušnou teorii estetického soudu, a rekonstruovat, jaká byla výchozí intuice diskutovaného autora. Dovolte mi zde citovat slova Mary Mothersill, která – až na jednu „drobnost“ – vystihují mé vlastní přesvědčení:

Hlavní smysl snahy v reflexi určit, jaký status mají primární estetické soudy [tj. základní příklady vlastních estetických soudů], spočívá v tom, nalézt místo logického kontaktu mezi teorií a intuicemi, které si s sebou neseme a proti kterým teorii testujeme. Bez tohoto logického kontaktu je teorie, jak poznamenal Wittgenstein, jako motor, který běží naprázdno: teoretikové mohou říci, co jim slina na jazyk přinese.²⁵

Stejně jako Mothersill mám za to, že teorii estetického soudu je třeba pěstovat v dialogu se zkušeností; oproti ní si však nemyslím, že by teoretikovy vlastní intuice měly za všech okolností být tím, čím by měl teorii poměřovat. Odtud pramení můj zájem o empiricky orientovanou estetiku, tj. takovou estetiku, která má nástroje k tomu, reflektovat, jaké „intuice“ o estetickém hodnocení mají ostatní lidé. Může tak objevit diferenci, kterou je třeba interpretovat. A tyto potenciální nesoulady mohou, alespoň dočasně, udat směr cesty k dalšímu zkoumání, motivovat potřebu využití jemnějších konceptuálních distinkcí. Ve třetí, závěrečné části této práce se věnuji některým soudobým teoriím

²⁴ Jak se ukáže hned v první části práce, analytická estetika první vlny měla k empirii velice daleko a její rekonstruovaná teorie estetického soudu proto působí velmi neintuitivním dojmem. Je příkladem „myšlení ve vakuu“, o kterém mluví Mary Mothersill v odstavci, ze kterého pochází také pasáž citovaná níže, srov. Mothersill 1984: 155.

²⁵ Tamtéž: 155.

estetického souzení, které vznikly v kontextu experimentální psychologie a neurovědy. Se zklamáním zde ovšem konstatuji, že možnost, kterou tyto empirické disciplíny zpřítomňují, nebyla, alespoň v textech, kterými se podrobně zabývám, naplněna, a že tyto disciplíny spíše utužují, než reflektují zavedené, obvykle implicitní, nekritické a zpravidla příliš homogenizující představy badatelů o tom, co je estetický soud.

PRVNÍ ČÁST

Estetické hodnocení v analytické estetice

I. KAPITOLA

Psychologie není, a nemůže být, pro estetiku relevantní

V úvodu jsem se pokusila načrtnout základní schéma sporu mezi určitou podobou empirické estetiky a určitou podobou estetiky filozofické. Zatímco empirici doufají, že jejich výzkum zaměřený na prožitky pocitu libosti může přinést základy pro estetické teorie týkající se hodnocení uměleckých děl, mají filozofičtí estetiky za to, že takový výzkum není pro estetické teorie nijak relevantní. Toto samozřejmě není celý příběh o vztahu estetiky a experimentální vědy a s jinými variantami tohoto vztahu se v této práci brzy setkáme. Záměrem této kapitoly je však tento rozkol vystupňovat, ukázat jej v čisté podobě.

Jeden z nejpřímočařejších útoků na požadavek empirické estetiky zaznívá v článku George Dickieho z roku 1962, kterému se budu věnovat v této kapitole. Výchozí otázka tohoto článku zní: „Je psychologická informace (či vědecká informace obecně) relevantní pro řešení problémů v estetice?“¹ Takto formulovaná otázka si žádá jednoznačnou odpověď a přesně tu Dickie v článku nabízí. Jeho „ne“ má ovšem několik fází; shrňme tedy nejprve, jakým způsobem zkoumané pole člení.

Otázkou, zda je psychologie relevantní pro estetiku, lze začít pouze na základě předem učiněného rozhodnutí o tom, co je estetika a co je psychologie. Dickie ve svém článku explicitně reflektuje pouze to první. Tradice, říká, rozumí estetice především jako zkoumání dvou odlišných typů otázek: za první otázek

¹ Dickie 1962: 285.

tzv. logických, které se týkají kritických termínů používaných při zkoumání významů děl, a za druhé otázek tzv. psychologických, které se zabývají popisem „estetického prožitku“. Toto rozlišení přejímá Dickie od Monroea C. Beardsleyho, podle kterého se „filozofická estetika soustředí na otázky o významu a pravdě kritických výroků“ a „psychologická estetika se zabývá otázkami po příčinách a následcích uměleckého díla“.² Dickie cituje úryvek z úvodní kapitoly Beardsleyho *Estetiky*, ve kterém její autor, poté, co prohlásil, že jeho kniha spadá spíše pod hlavičku „filozofické estetiky“, tvrdí:

Uvidíme však, že psychologii nemůžeme zcela ignorovat; její data a závěry se těch našich budou na mnoha místech dotýkat. Až se dostaneme například k logice hodnocení, budeme se muset ptát po povaze estetické zkušenosti – a to je otázka psychologická.³

Zatímco pro Beardsleyho jsou tak „psychologická“ estetika a estetika „filozofická“ vzájemně protkané – dokonce tak, že zkoumání centrální otázky, estetického soudu, se bez psychologické estetiky neobejde –, Dickie v úvodu prohlásí, že „estetika (alespoň filozofická estetika) se zabývá pouze jazykem a pojmy, jež jsou používány při popisu a hodnocení uměleckých děl“⁴ a s psychologickou odnoží nemá žádný styčný bod. Dickie tedy předem odmítá možnost, že by to, co Beardsley nazývá „psychologickou estetikou“, mělo nějakou relevanci pro „estetiku filozofickou“: filozofická a psychologická estetika pro něj představují dvě neslučitelné sféry bádání, přičemž Dickieho úkolem je prozkoumat, zdali psychologie má pro tu či onu nějakou relevanci.

² Beardsley 1981: 7.

³ Tamtéž.

⁴ Dickie 1962: 289.

I.i

Filozofická estetika podle Dickieho

Nejprve přistupme k otázce, zdali je – či může být – psychologická informace relevantní pro filozofickou estetiku. Dickie svou úvahu otevře následující otázkou: „Může být hudba nositelem významu?“ Pokusí se přitom ukázat, že empiricky inspirovaná estetika tuto otázku nedokáže vyřešit. Svůj argument zahájí popisem experimentu iniciovaného Vernon Lee, která mezi účastníky výzkumu rozdala dotazníky s otázkou: „Zdá se vám, že hudba nese nějaký význam, poselství, které ji přesahuje?“⁵ Dickie upozorňuje na to, že výsledky byly nepřesvědčivé – polovina respondentů se domnívala, že hudba nějaký význam má, druhá polovina měla za to, že ne. Svůj hlavní argument však Dickie nestaví na tom, k jakým výsledkům experiment Vernon Lee skutečně vedl. I kdyby, ptá se Dickie, byly jeho výsledky jednoznačné a všichni dotázaní se ve svých odpovědích naprosto shodli, „byla by tato ‚volba‘ vůbec relevantní?“⁶ Odpověď je podle Dickieho více než zřejmá. Zda má nějaká šifra význam, se také neptáme ve výzkumu veřejného mínění, ale hledáme někoho, kdo šifře rozumí.

Tento argument se zdá být na první poslech přesvědčivý. Všimněme si ovšem, jak při jeho rozvinutí Dickie proměňuje to, co je předmětem zkoumání; jak posunuje otázku, na kterou hledá autorka odpověď. Již název studie Vernon Lee – „Varieties of Musical Experience“ (Různé druhy hudebního prožitku) – a stejně tak i její původní otázka naznačují, že autorčiným záměrem nebylo

⁵ Tamtéž: 290. Verze, kterou uvádí Vernon Lee, zní: „Pokud vás hudba vůbec zajímá, má pro vás nějaký význam, jenž se jí zdá přesahovat, nějaké poselství; nebo zůstává pouhou hudbou?“ Lee 1918: 750. Důraz VL.

⁶ Dickie 1962: 290.

rozhodnout, zda hudba jako taková má nějaký význam, případně dokonce – jak Dickie patrně chce implikovat svou paralelou mezi rozuměním hudby a rozuměním neznámému jazyku či šifře –, jaký konkrétní význam nějaká hudební skladba má. Jejím cílem bylo zjistit, jakými způsoby se k hudbě lidé vztahují, jak rozumějí tomu, co znamená „poslouchat hudbu“. Ani na jednom místě své studie neuvažuje Vernon Lee o tom, zda to, jakým způsobem svou zkušenost popíše, hudbě odpovídá, či nikoli.

Není mým záměrem podrobně popisovat sběr dat a výsledky dotazníkového šetření více než dvou set subjektů, které Vernon Lee ve svém článku shrnuje. Nejenže zde není pro takové zkoumání místo, ale ani by to – na základě předložené studie – nebylo možné. Třebaže se autorka v úvodu hlásí k empirické estetice, kterou řadí pod hlavičku vědecké psychologie, její práce s daty je daleko méně rigorózní, než je pro uvedený žánr typické. Kromě přibližného počtu se o účastnících experimentu více nedozvíme; stejně nhrubo popsané zůstávají metodologie i samotné výsledky šetření.⁷ Přesto bych ráda uvedla, k čemu nakonec autorka směřuje. „Existují dva odlišné způsoby reagování na hudbu,“ shrnuje Lee své závěry, „přičemž každý z nich je těmi, kteří mu navykli, považován za ten jediný. Jeden můžeme nazvat *poslechem*, druhý *slyšením*.“⁸ Jejich podrobné charakteristice věnuje většinu své studie. V jejím závěru podotýká:

V základech těchto druhů hudebního prožitku a jejich mnoha podčeledí a hybridů leží otázka hudební pozornosti. Prvním ovocem, které mé dotazníky přinesly, tak je ustavení distinkce mezi poslechem hudby a pouhým slyšením hudby – mezi takovou reakcí,

⁷ Představení dotazníku si dokonce vysloužilo kritiku editora, kterou tento neváhal připojit přímo do poznámkového aparátu samotné studie. Lee 1918: 752, pozn. 1.

⁸ Tamtéž: 755.

kteřá vede k intelektuálním a estetickým aktivitám [...], a reakcí, jež spočívá z velké části v emocionálních a fantazijních denních snech, očištěných od osobních a praktických zájmů a plných osvěžujících vizí a ozdravných citových uspokojení.⁹

Se závěry, ke kterým Lee dospívá, můžeme nesouhlasit. Můžeme například tvrdit, že nabídnuté rozlišení není dostatečně jemné či že kategorie, které rozlišuje, nejsou stejného řádu obecnosti. Nebo můžeme zpochybnit její přesvědčení, že klíčem k rozdílným druhům hudebního prožitku je pozornost – což je, mimochodem, náhled, který je Dickiemu samotnému poměrně blízký (jak vzápětí uvidíme). Důležité ovšem je, že Lee jednoznačně patří do tábora „psychologické estetiky“ – jejím cílem je popsat různé druhy estetického prožitku –, a uvažovat proto o její práci jako o ukázkovém příkladu *irlevance* psychologického zkoumání pro „filozofickou estetiku“, jež usiluje, slovy Dickieho, o zodpovězení „logických problémů (Může mít hudba význam? A tak dále?)“,¹⁰ je zavádějící, ne-li scestné.

Druhá Dickieho ilustrace se zabývá studií C. C. Pratta,¹¹ ve které její autor popisuje experimenty, jejichž cílem bylo zjistit, jaká shoda panuje v oblasti přiřazování určitého významu (vyjádřeného popisným přívlastkem, například „skotačivý“) abstraktní malbě a hudební pasáži.¹² Oba experimenty ukázaly, že taková přiřazení jsou nadstandardně jednotná a odpovídají tomu, jak se o

⁹ Tamtéž: 757.

¹⁰ Dickie 1962: 288.

¹¹ Prattovu studii [Pratt, C. C. (1961): *Aesthetics. Annual Review of Psychology* 12, 71–92], ke které Dickie odkazuje, se mi bohužel nepodařilo získat. Pracuji zde s Prattovou výrazně ranější prací, ve které ovšem autor popisuje a interpretuje tentýž experiment (týkající se hudby), který zmiňuje i v článku, o němž píše Dickie. Srov. Pratt 1934: 42–45. Experiment týkající se maleb daná práce nepopisuje, a ve svém komentáři se mu proto nevěnuji.

¹² Jednalo se o přívlastky „skotačivý“, „majestátní“, „energický“ a „tesklivý“ na straně jedné a o úryvky z Mendelsohnovy *Předehry* ke *Snu noci svatojánské*, úvodní části Brahmsovy *První symfonie*, třetí věty Čajkovského *Šestá symfonie* a Mozartova *Houslového koncertu č. 3 G dur* na straně druhé. Srov. tamtéž: 43.

příslušných malbách či hudebních úryvcích vyjádřili předem konzultovaní odborníci. Dickie tento výsledek komentuje následujícím způsobem:

Co nám mají takové experimenty ukázat? Nejspíš to, že laici souhlasí s experty: ale kam nás to dovede? [...] Co by bylo možné považovat za evidenci pro tvrzení „Tehle úryvek z Mendelssohna je „skotačivý“? [...] Jediný problém je, zda příslušný úryvek má vlastnosti, které lze správně nazvat skotačovými, ale to není problém, který je nutné, či dokonce vhodné řešit s pomocí průzkumu veřejného mínění. Pouze analýza Mendelssohnova úryvku nám může pomoci problém vyřešit: nahlédnout, zda má ty „správné“ druhy vlastností, v daném případě nejspíš to, zda je zvukový rytmus svou strukturou blízký schématu čilých, skákavých pohybů nějakého zvířete.¹³

Opět je poučné srovnat Dickieho interpretaci s Prattovým vlastním komentářem. Pratt se o tom, jaký dopad podle něj příslušný experiment má na estetickou teorii, vyjadřuje explicitně: „Vysokou jednomyslnost názoru lze považovat za znamení, že příslušné soudy jsou učiněny na základě vnitřních vlastností kompozice, a ne na základě vnějších a proměnlivých asociací.“¹⁴ Tyto „vnější a proměnlivé asociace“ podle Pratta ohrožují objektivitu soudu vkusu a stojí v základech přesvědčení, že estetické soudy „jsou zcela a naprosto záležitostí individuálního vkusu“.¹⁵ Experiment, ke kterému Pratt odkazuje, tak podle něj poskytuje nejlepší dostupné kritérium objektivitě estetických soudů:¹⁶ protože by bylo vysoce nepravděpodobné, že by všichni cítili totéž a měli naprosto stejné asociace, shoda v soudech dokazuje, že nejsou založeny na nějakých idiosynkratických pocitech, ale na vnímání toho, jaké má hudba

¹³ Dickie 1962: 292.

¹⁴ Pratt 1934: 43.

¹⁵ Tamtéž: 44.

¹⁶ Kritérium objektivitě Pratt charakterizuje takto: to, zdali je „událost“ (vjem, prožitek, soud) skutečně „objektivní“, lze zjistit pouze tak, že ukážeme, že se změnami podnětu se – ve stejném smyslu – mění i událost. Takový test ovšem v případě hudebního díla není uskutečnitelný: tento podnět je příliš složitý, mnohadimenzionální. Srov. tamtéž: 43.

skutečné vlastnosti. Experiment tak podle Pratta ukazuje – v případě Mendelssohnova úryvku, zaštitěného naprostou shodou mezi dotazovanými, dokonce stoprocentně – že soudy vkusu mohou být objektivní.

Je však takový výsledek skutečně přesvědčivý? „Jednomyslnost soudů dalece překonala i ta neoptimističtější očekávání“,¹⁷ nadšeně komentuje výsledek Pratt; taková shoda by ovšem měla být spíše metodologickým varováním než důvodem k radosti. Výsledek Prattova experimentu lze lépe vysvětlit tím, že hodnotitelé měli úkol extrémně zjednodušený. Vybrána totiž byla právě čtyři adjektiva a úkolem posluchačů bylo přiřadit k nim právě čtyři úryvky. Prattova obrana této strategie je přitom více než pochybná (i když výmluvná): tvrdí, že proti „houštině asociací“, které hudba zpravidla vzbuzuje, bylo nutné správnou formu „soudu částečně vynutit [sic!] tím, že byl radikálně omezen jeho rozsah – což je“, pokračuje Pratt nepřesvědčivě, „naprosto legitimní procedura, vezmeme-li v potaz to, že neřízená pozornost společně s ohromným množstvím aspektů nevyhnutelně spěje do nesmyslné mnohoznačnosti“.¹⁸ Všimněme si zároveň, jak Prattova neochota naslouchat těm, které zkoumá, korunovaná tím, že je donutí k jakémusi „soudu“, jehož jednomyslnost je předem zajištěna, kontrastuje s přístupem Vernon Lee, kterou zajímá právě ona „houština“.

Pratt je tedy poměrně snadným terčem. Dickie však, domnívám se, opět svou kritikou míří vedle. Stejně jako v souvislosti s interpretací Vernon Lee i zde Dickie prostě předpokládá, že hlavním účelem Prattova argumentu je dokázat, které estetické vlastnosti příslušná pasáž má či že má vůbec nějaký význam – a jak Dickie podotýká, takový problém nelze „řešit s pomocí průzkumu veřejného mínění“. Pratt ale nechce dokázat, že uvedená pasáž je „skotačivá“

¹⁷ Tamtéž: 44.

¹⁸ Tamtéž: 43.

proto, že se na tom všichni shodnou; stejně jako Dickie se domnívá, že je taková proto, že (slovy Dickieho) „má ty ‚správné‘ druhy vlastností“, a nejspíš by souhlasil i s tím, jak Dickie tuto myšlenku rozvádí: totiž že „v daném případě [to znamená, že] zvukový rytmus je svou strukturou blízký schématu čilých, skákavých pohybů nějakého zvířete“.¹⁹ O blízkosti k Dickieho pojetí svědčí následující Prattovo tvrzení:

Velmi často se přehlíží, že zkušenosti v jedné smyslové modalitě lze duplikovat – co se jejich formy týká – v modalitě jiné. Rytmus může být buď zrakový, hmatový, či sluchový. [...] Takové fenomenální struktury [...] jsou chybně řazeny pod hlavičku subjektivní kategorie emocí. Přísně vzato to však žádné emoce nejsou. Pouze znějí a vypadají tak, jak jsou emoce pociťovány.²⁰

Hrozba subjektivismu, kterou chtěl Pratt zažehnat za každou cenu, jej přivedla k tomu, že oblast estetického soudu omezil na popisné výroky, které lze, jak tvrdí, zařadit pod hlavičku smyslových soudů. Ve studii, na kterou jsem se zde zaměřila, se Pratt pokouší dokázat, že jeho pojetí toho, co je estetický prožitek či soud, se vyskytuje i ve skutečnosti. Toto pojetí přitom – jak lépe vysvitne na následujících stránkách – Dickie a Pratt sdílejí: oba chtějí oblast „pravého“ estetického souzení zbavit emocí a citu. Rozdíl mezi Pratem a Dickiem spočívá v tom, že Pratt chce teorii, na jejichž konturách by se oba shodli, dopovědět. Jeho cílem je určit, jakým způsobem ony „správné“ druhy vlastností“ poznáváme. Prattovu ambici vysvobodit estetické soudy ze „subjektivního předpeklí“, ukázat, že jsou v podstatě soudy faktografickými či, řečeno slovníkem rané analytické filozofie, výroky pozorovacími, třebaže nezaměstnávají smyslové modalitě běžným způsobem, lze číst na pozadí vlivu

¹⁹ Dickie 1962: 292.

²⁰ Pratt 1934: 45.

logického pozitivismu – vlivu, který řídí i Dickieho vlastní argumentaci.

Rozpracování tohoto tématu se budu věnovat v následující kapitole.

Ve zde sledovaném kontextu je ovšem důležité poznamenat, že Prattovu studii bychom – podobně jako studii Vernon Lee – měli radit spíše do „psychologické estetiky“. Prattovou ambicí není rozhodovat o „logických otázkách“ estetiky, ale podpořit vlastní představu o tom, jak probíhá skutečné estetické souzení. Jak jsem výše argumentovala, experimenty, na kterých svou teorii testuje, Pratt předem nastavil tak, aby nic jiného než potvrzení své vlastní teorie při práci s hodnotiteli nezískal. Prattova studie tak sice není *dobrým* příkladem psychologické estetiky; nelze ji však kritizovat proto, že nedokáže s konečnou platností řešit otázky, které Dickie řadí pod hlavičku estetiky filozofické. Něco takového není její ambicí.

Posledním Dickieho příkladem, na kterém chce ilustrovat irelevanci psychologické informace pro filozofickou estetiku, tj. estetiku zabývající se logickými otázkami typu: „Má hudba nějaký význam?“, je studium preferenčních žebříčků (které jsem již zmínila v předchozí kapitole). Zde Dickie nepracuje s žádným konkrétním výzkumem, pouze v obecnosti odkazuje k řadě studií, které zkoumají, jakým způsobem respondenti seřadí barvy, tóny, jednoduché tvary atd. podle toho, jak se jim líbí či které „preferují“. Podobně jako u výše probíraných autorů i v tomto případě je Dickie ochoten připustit, že výzkum může vést k nějakému konečnému, úspěšnému výsledku; v tomto případě, že může s konečnou platností určit nějaký seznam podnětů, které za všech okolností vzbuzují libost. Pokračuje dále již známým způsobem:

Za jakým estetickým účelem mají být ovšem takové preferenční žebříčky sestavovány? Jistě mají ukázat víc než jen to, že takové žebříčky sestavit lze. [...] Jímá mě podezření, že hlavním účelem, ke kterému se [psychologové] upínají, je, že informace o preferenci budou sloužit jako základ normativních principů, které lze použít v [praxi] umělecké kritiky. [...] Odmítám však, že by výroky o tom, co se líbí nějakému člověku, skupině lidí, anebo dokonce, připusťme, úplně všem, mohly sloužit jako podpůrné důvody. Jediný správný druh podpůrného výroku či důvodu je ten, který vyzdvihuje nějaké vlastnosti uměleckého objektu.²¹

Na tomto místě – tam, kde se neodvolává k žádným konkrétním autorům – se Dickie zdá být nejpřesvědčivější: pokud je záměr příslušných výzkumů skutečně položit pevné, normativní základy pro estetické hodnocení, pak se nabízí celá řada pochybností a otázek. Jakým způsobem by měl například umělecký kritik poučený „zákony vkusu“ postupovat?²² Spočívala by jeho úloha v tom, že by pouze „chladně“ zaznamenal, které ze signovaných vlastností dílo má, a odtud by vyvodil, jak hodnotné dílo je? Získal by tím kritikův soud autoritu, proti které by nebylo možné nic namítat? Dickieho odmítnutí normativní úlohy psychologické estetiky je, všimněme si však, pouze deklamativní – chybí zde jakýkoli argument. Dickieho vlastní představa o tom, co je (nebo by mělo být) úkolem kritika, má přitom s tím, jak jsem právě popsala jeho fungování, nemálo společného: i Dickieho kritici mají pouze zaznamenávat to, jaké vlastnosti dílo má.

Tímto Dickie uzavírá diskusi o relevanci psychologické informace pro tzv. filozofickou estetiku. Své závěry založil na interpretaci tří různých typů

²¹ Dickie 1962: 294–295.

²² Touto otázkou se rozsáhle zabývá například Mary Mothersill. Podle ní se žádné takové principy nemohou nikdy ve skutečném provozu kritických diskusí uplatnit. Jsou totiž naprosto „neškodné“ – lze se k nim odvolat v každém případě: vždy můžeme použít ten či onen princip, který zpětně ospravedlní náš soud. Srov. Mothersill 1984: 119ff.

výzkumů, přičemž, jak jsem se pokusila ukázat porovnáním Dickieho interpretace s originálními studii, Dickie autorům připisuje odlišné cíle, než které sami mají; rozdíl přitom spočívá především v tom, že nikomu ze zmiňovaných autorů nešlo o to, odpovědět na otázku: „Má hudba nějaký význam?“. Jejich výzkum lze spíše podřadit pod nálepkou „psychologické estetiky“, jejímž cílem je podle Dickieho popsat estetický zážitek.

V souvislosti s Pratterem jsem upozornila na to, že Dickie sám určitou představu o tom, co je estetický soud, má: výroky kritika, na které se Dickieho filozofická estetika zaměřuje a jež jsou pro něj oblastí estetických soudů *par excellence*, podle Dickieho popisují vlastnosti, které dílo má, přičemž tyto vlastnosti onen kritik prostě vidí. Předpokladem Dickieho teorie tak je, že umělecké dílo je čistě perceptuální objekt, jehož všechny vlastnosti jsou smyslového charakteru, plně k dispozici pozornému pohledu. Jak dále uvidíme, tento předpoklad nelze v podstatě udržet. Zeptejme se na závěr sami, čím by vlastně „psychologická informace“ mohla „filozofickou estetiku“ ovlivnit. Například tím, že by ukázala, že teorie, která je v pozadí představy o tom, co znamená „estetický soud“ či „estetický pojem“, je chybná nebo neúplná.

I.ii

Psychologická estetika podle Dickieho

Ve druhé části své kritiky se Dickie zabývá otázkou, zdali psychologická informace může přispět k popisu estetického prožitku. Tato část byla později rozpracována do samostatné studie, která dodnes patří k čítankovým textům

analytické estetiky.²³ V tomto svém pozdějším článku Dickie prohlásil, že „estetický postoj“ – a stejně tak, můžeme s Dickiem dodat, „estetický prožitek“, „estetické vědomí“ či „estetické hodnocení“²⁴ – je „mýtus [...], který již není užitečný a jenž ve skutečnosti svádí estetickou teorii z cesty“.²⁵ Důkazem toho je právě sama „psychologická estetika“, která není podle Dickieho nejspíš ničím jiným než paradigmatickým příkladem „estetické teorie svedené z cesty“.

Právě proto, že Dickie od počátku nepovažuje „psychologickou estetiku“, tj. popis estetického prožitku, za legitimní pole zkoumání, k zodpovězení otázky po relevanci „psychologické informace“ k tomuto typu výzkumu se vlastně ani nedostane. Spokojí se s tím, že prohlásí, že tento podnik stojí – a padá – na mylné představě o tom, že „estetický prožitek [je] určitý svébytný druh entity, jenž se může stát předmětem experimentálního výzkumu“.²⁶ Dickie pochopitelně neodmítá, že umělecká díla nějak vnímáme, interpretujeme a hodnotíme. Stačí však podle něj říci, že je – v ideálním případě – vnímáme „s plnou pozorností“, což je ovšem podle něj natolik fádni pozorování, že na ně sofistikovanými nástroji experimentální psychologie není třeba plynout.

Dickieho odmítnutí „estetického postoje“ a jeho vlastní pozadová teorie o tom, jak probíhá vnímání uměleckých děl, byly v následných diskusích často napadány.²⁷ Hlavní strategie kritiků Dickieho pozice spočívá v tom, že

²³ Dickie 1964.

²⁴ Dickie 1971: 105.

²⁵ Dickie 1964: 56.

²⁶ Dickie 1962: 297.

²⁷ Diskusi k „estetickému postoji“ a Dickieho kritice tohoto pojmu shrnuje nejrozsáhleji David Fenner v knize *The Aesthetic Attitude* (Humanities Press, 1996). K této knize také na mnoha místech odkazuje autor, s jehož kritikou Dickieho útoku proti estetickému postoji a příbuzným konceptům pracuji níže – Kemp 1999.

nabídnou protipříklad: představí případy, za kterých byla pozornost dílu věnována plně, a které přesto nelze označit za estetický prožitek. Vzpomeňme si na výše učiněnou distinkci mezi těmi, kdo hudbu poslouchají, a těmi, kdo ji pouze slyší: ti první se podle Vernon Lee na hudbu plně soustředí, zatímco ti druzí ji používají k dennímu snění. Je možné tuto distinkci s Dickieho konceptem pozornosti zachytit? Lee se snažila ukázat, že onen druhý typ vztahu, „slyšení hudby“, není jednoduše nepozorností, ale že je spíše pozorností jiného druhu. Dickieho koncept „nepozornosti“ se zdá být příliš hrubým nástrojem. A podobně je tomu i s konceptem „pozornosti“. Dickieho kritici ukazují na případy, kdy se posluchači „plně soustředí“, avšak vnímají takové aspekty, které nejsou pro hodnotu daného díla jakožto díla uměleckého důležité (jsou například důležité pro jeho hodnotu ekonomickou nebo sociálně kritickou).²⁸

Dickie by mohl odpovědět, že „plná pozornost“, na kterou chce „estetický prožitek“ redukovat, je pozorností vůči dílu ve všech jeho – esteticky relevantních – aspektech.²⁹ Tím se ovšem, jak poukazuje například Gary Kemp, propůjčuje k psychologicky „plnokrevnější“ teorii, kterou už lze poměřovat s možnými alternativami. Kemp k tomu poznamenává:

Předpoklad, že tato alternativní definice estetického postoje je lepší, nechává to nejdůležitější nezodpovězeno. Dickieho tvrzení totiž nyní spočívá na předpokladu, že pojem nějakého specificky estetického postoje lze nahradit pojmem pozornosti k *estetickým vlastnostem*. [...] Avšak právě snaha vyhnout se pojmu estetické vlastnosti je v základech teorií estetického postoje – zvláště těch inspirovaných Kantem. Podle Kanta krása není pojmem, není vlastností nebo čímkoli jiným, čím bychom mohli

²⁸ Shrnutí diskuse viz v Kemp 1999: 393.

²⁹ Takovou odpověď naznačuje v Dickie 1967.

předměty doslova popisovat. Vlastním úkolem filozofie krásy pak je věnovat se zvláštním rysům estetického prožitku či soudu.³⁰

Jak jsem naznačila výše v souvislosti s východisky Prattova experimentu, Dickie stejně jako Pratt mají za to, že estetické soudy nejsou odlišné od jiných faktografických soudů: jejich správnost lze ověřit analýzou vlastností, které dílo má nebo nemá. Jak uvidíme v jedné z následujících kapitol,³¹ rozlišení estetických soudů a soudů poznávacích je jedním ze základních předpokladů Kantovy teorie estetického hodnocení. Dickie by mohl oprávněně namítnout, že pouhý odkaz ke Kantovi jeho teorii nijak neohrožuje: jednalo by se o případ „argumentu z autority“. A tím by vskutku byl, pokud by nebyl motivován ničím víc než jen výrokem „tak pravil Kant“. Jednu z motivací přitom, domnívám se, může poskytnout právě psychologie nebo psychologická estetika, pokud jí rozumíme jako vědě, která se pokouší zpřesnit naše vlastní intuice, na kterých často nevědomky zakládáme filozofické teorie estetického prožívání.

I.iii

Závěr

Všimněme si na závěr, že „psychologie“ vystupuje v Dickieho textu v rozličných úlohách. V první části, ve které Dickie nabízí interpretaci některých experimentálních estetických studií, je psychologie pro Dickieho stěžejí něčím víc než „průzkumem veřejného mínění“. Jak jsem se pokusila ukázat, jeho interpretace experimentů je zavádějící, a to mimo jiné proto, že ani Pratt, ani Lee nesbírají „prostě“ nějaká data, ale vytvářejí teorie. Je přitom

³⁰ Kemp 1999: 395–396.

³¹ Část II, kapitola I.

poučné všimnout si, jak odlišný přístup k experimentálnímu výzkumu mají. Zatímco Pratt – z obavy, aby nezískal příliš heterogenní výsledky – svou hypotézu, totiž že estetický soud má podobu perceptivního soudu, ověřuje způsobem, který předem zajistí její potvrzení, přístup Vernon Lee charakterizuje (jak se alespoň zdá naznačovat její hrubý popis vlastních očekávání, průběhu experimentu a způsobu práce s výsledky) co největší otevřenost vůči tomu, co se může od svých subjektů dozvědět; pro její výzkum je charakteristická snaha přizpůsobit teorii datům, nikoli naopak.

Ve druhé části jeho článku se ovšem Dickieho vztah k psychologii proměňuje. Zdá se, že za plané psychologizování zde považuje jakýkoli popis či jakoukoli teorii estetického prožitku, ať už je či není podložena experimentem či sběrem dat. Otázka „Je psychologie relevantní pro psychologickou estetiku?“ tak nakonec není zodpovězena, protože „psychologické estetiky“ samé chybí předmět zkoumání. Není-li o čem „sbírat data“, pak ani není třeba uvažovat o jejich relevanci pro estetickou teorii. Jak jsem se pokusila naznačit, není Dickieho vlastní představa o tom, co se děje při vnímání uměleckého díla, nijak neutrální: to, že divákům stačí věnovat dílu plnou pozornost, aby odkryli jeho estetické vlastnosti, představuje zárodek určitého psychologického náhledu,³² který je – přinejmenším v této nerozvinuté podobě – jednoduše chybný.

Dickie zřejmě nepovažuje za nutné pojem pozornosti nějak vysvětlovat: odkazuje k pozornosti jako k termínu, který patří do slovníku „lidové psychologie“ a jemuž nejspíš všichni rozumíme stejně.³³ To lze ovšem jen

³² Srov. Kemp 1999: 394.

³³ Termín „lidová psychologie“ si půjčuji od Daniela Dennetta, který zdůrazňuje, že pojmy lidové psychologie se – třebaže nereflexivně – učíme a jako takové představují „zakuklené“ teorie. Srov. Bennett – Dennett – Hacker – Searle (2007): 202, pozn. 2. V odpovědi na kritiku neurověd z pozice filozofie obvyčejného jazyka mluví Dennett o

obtížně posoudit, pokud Dickie neřekne explicitně, co „pozorností“ myslí. Z kontextu vyplývá, že plnou pozorností rozumí pozornost ke *všem* přítomným smyslově vnímatelným vlastnostem objektu. Ať už je či není tato implicitní interpretace pozornosti skutečně obecně přijatelná,³⁴ takový pojem pozornosti v souvislosti s uměleckými díly brzy narazí – a to nejen na případ literatury, kterou nelze (přínejmenším v kontextu lidové psychologie) převést na perceptuální objekt. Takové pojetí není udržitelné ani v rámci recepce zdánlivě čistě smyslových umění. Za příklad může posloužit Dickieho vlastní interpretace estetického pojmu „skotačivý“: vnímat první takty Mendelssohnovy *Předehry ke Snu noci svatojánské* není – ani pro Dickieho – prostou percepcí příslušného objektu v jeho fyzické realitě (jednotlivých zvuků), ale vnímáním vztahu (mezi strukturou zvuků a strukturou pohybů zvířat, resp. víl a elfů).

Je třeba také zdůraznit, že „pozornost“ nepředstavuje pouze vágní (ve smyslu nedostatečně reflektovaný) koncept „lidové psychologie“, ale označuje také mnoho různých, podrobně reflektovaných psychologických pojmů, které mají odlišná teoretická pozadí. Je přitom možné, že některé tyto teorie by dokázaly nabídnout konceptuální nástroje použitelné pro popis plnohodnotného vnímání uměleckého díla.³⁵ Tím bychom ovšem vstoupili do oblasti psychologie, před kterou se Dickie snaží estetiku ochránit. Úkolem následující kapitoly je představit, proč se Dickie do takové záchranné mise vlastně pustil.

„konceptuální krátkozrakosti: nakládat se *svými vlastními* (možná úzkými a špatně utvořenými) pojmy jako závaznými pro jiné s odlišnými plány a průpravou“. Bennett – Dennett – Hacker – Searle (2007): 85. Srov. dále část III, kapitolu II.i.ii.

³⁴ Domnívám se, že není. Myslím, že většina lidí se mnou sdílí názor, že pozornost znamená vnímání *některých* vlastností – na úkor jiných.

³⁵ Přesně o to se snaží ve své pozoruhodné studii například Richard Lind (1985).

II. KAPITOLA

O bezútěšnosti estetiky

Název této kapitoly odkazuje k práci J. A. Passmore, „The Dreariness of Aesthetics“ (O bezútěšnosti estetiky), která poprvé vyšla v roce 1951 v časopise *Mind*.³⁶ Studie byla později přetištěna ve vlivné antologii Williama Eltona *Aesthetics and Language* (Estetika a jazyk),³⁷ která podle mnohých historiků estetiky dvacátého století zahajuje sám projekt analytické estetiky jako takový. Podle Passmore je tvrzení, že (budu-li citovat Huma) „každá mysl vnímá jinou krásu“,³⁸ mezi lidmi zcela nekontroverzní. Estetické soudy jsou, tvrdí Passmore, lidmi obvykle považovány za „subjektivní a tedy, jak z toho lze vyvodit, nepřístupné diskusi, hodící se pouze k tomu, aby byly ohlášeny“.³⁹ Passmore zde vyjadřuje sentiment doby, nikoli vlastní přesvědčení:⁴⁰ sentiment, jehož původ můžeme spojit s vlivem logického pozitivismu. Tento „duch doby“ dosáhl nejexplicitnějšího a programového vyjádření v rané práci Alfreda J. Ayera z roku 1936, ve které její autor mimo jiné tvrdí, že „hodnotové výroky [...] jsou prostě výrazy emocí, jež nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé“.⁴¹

³⁶ Passmore 1951. Passmoreovu studii, jak poznamenává Mary Mothersill, proslavil především její název: ten je známý lépe než obsah textu. Mothersill 1984: 35–36. Samostatnou studii Passmoreovu textu věnuje Margolis 1993. Srov. níže pozn. 64 (část I).

³⁷ Oxford, 1954.

³⁸ Hume 2002: 83 (7). V části III, kapitole I. i se budu Humovu popisu dvou druhů zdravého rozumu podrobněji věnovat.

³⁹ Passmore 1951: 318.

⁴⁰ Jak uvidíme, Passmore není tomuto názoru příliš vzdálen, ale domnívá se, že objektivitu estetických soudů lze – pro určité predikáty – zachránit.

⁴¹ Ayer 2008: 102–103. Je přitom zajímavé si všimnout, že Passmore se domnívá, že na etiku se již „Ayerova klatba“ nevztahuje.

Passmoreova slova tak velmi dobře ilustrují to, jakým způsobem se filozofie může stát součástí „lidové moudrosti“.⁴²

Ayerova kniha – kterou lze pro její jednoduchost a přehlednost považovat za učebnici základů logického pozitivismu – nám může pomoci porozumět myšlenkovému pozadí, které formovalo teorie autorů, jako jsou Passmore stejně jako, jak budu argumentovat, Dickie. Její první kapitola se nazývá „Eliminace metafyziky“; kandidáty k likvidaci jsou ovšem také etika a estetika – přinejmenším ve svých tradičních podobách. Dickie i Passmore – oba analyticky orientovaní myslitelé – tak o estetice uvažují primárně jako o disciplíně v ohrožení. Ayerův základní rozvrh přitom nezpochybňují, jejich snahou je však najít místo pro estetiku v tomto rámci.

II.i

Hodnotové soudy jsou pseudosoudy

Ayer poskytl k odsudku spekulativní filozofie jakéhokoli druhu poměrně jednoduchý návod: „Naše obvinění proti metafyzikům spočívá v tom, že [...] pronášejí věty, které neodpovídají podmínkám, jež jediné činí věty doslova smysluplné.“⁴³ Test, který má ukázat, zda má příslušná věta smysl, nebo je nesmyslná, spočívá v následujícím: buď se jedná o výrok syntetický, který je možné empiricky verifikovat, anebo se jedná o výrok analytický, který je

⁴² Stejný postřeh – na základě jiného korpusu textů – vyjádřuje Hilary Putnam: „Idea, že ‚hodnotové soudy jsou subjektivní‘, je nedílnou součástí filozofie, jež postupně začala být mnoha lidmi přijímána bez pochybnosti, jako by se jednalo o zdravý rozum.“ Těmito slovy otevírá Putnam svou knihu *The Collapse of the Fact/Value Dichotomy and other Essays* (Pád dichotomie mezi faktem a hodnotou a další eseje), jež mne při psaní této práce ovlivnila. Putnam 2002: 1.

⁴³ Ayer 2008: 35.

pravdivý či nepravdivý na základě logických pravidel – tedy, podle Ayera, o tautologii. Výroky syntetické – Ayer je také nazývá „empirické hypotézy“⁴⁴ – jsou doménou vědy; výroky analytické patří pod hlavičku logiky. Do kategorie nesmyslných výrazů, tj. výroků, které nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé, náležejí pseudovýroky, které svou strukturou pouze *napodobují* výroky pravé.⁴⁵

Tradiční doménou estetiky, jak ji Ayer chápe, jsou „estetické soudy“ – soudy, ve kterých nějakému objektu připisujeme hodnoty jako „krásný“ či „ošklivý“.⁴⁶ Patří tyto soudy mezi výroky analytické, nebo syntetické? Analytické nejsou proto, že závisejí na zkušenosti. Jsou tedy syntetické? Ayer argumentuje, že estetické pojmy, které stojí v příslušném výroku na straně predikátu, jsou pouhými „pseudopojmy“, jejichž přítomnost ve větě nepřidává k subjektu žádný obsah.⁴⁷ Jinými slovy, věta jako „X je krásné“ má jen povrchovou gramatiku podobnou syntetickému výroku: „krásný“ není žádný predikát. Právě proto, že tyto „soudy“ nevyjadřují skutečnou propozici, není možné je ověřit ani o jejich pravdivosti vést diskusi. Nespadají, jak to formuluje Putnam, do

⁴⁴ Tamtéž: 31.

⁴⁵ Jak jsem již podotkla, Ayerova kniha je spíše „učebnicového“ rázu; její klady spočívají spíše v přehlednosti než v originalitě. Rozlišení různých vět na pravé, které zahrnují pravdivé i nepravdivé výroky, a falešné či pseudo-, které nejsou nepravdivé a zakládají se na charakteristicky chybném použití jazyka, pochází od Bertranda Russella. Srov. Popper 1952: 127–128. Popper dále vysvětluje, jakým způsobem se tato distinkce, jejíž původním účelem bylo zbavit se některých logických paradoxů, proměnila u Wittgensteina v metlu na vymítání filozofického ďábla.

⁴⁶ Ayer se ve svém textu zaměřuje především na etiku, ale v příslušné kapitole hned na úvod upozorňuje, že vše, co bude následovat, lze číst, *mutatis mutandis*, i ve vztahu k oblasti tzv. estetických výroků. Jak upozorňuje Putnam, takový postup není ojedinělý a v následujících letech se stal natolik běžným, že ani nebývá explicitně zmiňován. Ve Stevensonově vlivné knize *Facts and Values* (Fakta a hodnoty, 1963) – podle Putnama v mnohém inspirované osmou kapitolou Ayerovy knihy – není odkaz k žádné jiné hodnotě než etické. To není, jak vysvětluje Putnam, proto, že by si její autor existence jiných hodnot nebyl vědom, ale proto, že se domníval, že pokud se mu podaří zbavit se nároku na objektivitu v etice, „poskytne tím vysvětlení, které platí pro všechny další druhy hodnotových soudů“. Putnam 2004: 19.

⁴⁷ Srov. Ayer 2008: 107.

sféry racionality.⁴⁸ Hodnotové soudy jsou tak podle Ayera pseudosoudy: jejich role nespočívá v tom, něco říci; jsou nanejvýš nástroji rétoriky, jejichž posláním je změnit postoj druhého: „jsou to výrony či příkazy, jejichž účelem je vyprovokovat čtenáře k jednání [či cítění] určitého druhu“.⁴⁹

Jak se tato diagnóza vztahuje k estetice jako oblasti zkoumání? Ayerova odpověď, explicitně formulovaná ve vztahu k etice, je jasná: „Zjišťujeme, že náplní etické filozofie je jednoduše ukazování toho, že etické pojmy jsou pseudopojmy, a jsou tedy neanalyzovatelné. Zbývající úkol popisování odlišných pocitů, k jejichž vyjádření jsou používány různé etické termíny, a různých reakcí, které obvykle vyvolávají, je úkolem pro psychologa.“⁵⁰ To druhé pak Ayer přímo v souvislosti s estetikou rozvádí takto:

Estetické termíny jsou používány [...] nikoli proto, aby se staly součástí faktických výroků, ale jednoduše proto, aby vyjádřily jisté pocity a vzbudily jisté reakce. Z toho vyplývá [...], že nemá smysl připisovat estetickým soudům objektivní platnost; přít se v estetice o otázky hodnoty není možné, je možné se přít jen o otázky faktu. Vědecké estetické pojednání by nám ukázalo, jaké obecně jsou příčiny estetického pocitu, proč různé společnosti produkovaly a obdivovaly umělecká díla, proč se vkus v dané společnosti proměňuje atd. A toto jsou obyčejné psychologické a sociologické otázky. Mají samozřejmě jen málo či nemají vůbec nic společného s estetickou kritikou tak, jak jí rozumíme. Ale to je proto, že účelem estetické kritiky není poznávat, ale spíše komunikovat emoci.⁵¹

Jinými slovy, Ayer usuzuje, že estetika (stejně jako teologie a etika) v klasické podobě zanikne: její agendu si rozdělí filozofická estetika, jejímž úkolem bude

⁴⁸ Putnam 2004: 1. Srov. také s. 10–11.

⁴⁹ Ayer 2008: 103.

⁵⁰ Tamtéž: 112.

⁵¹ Tamtéž: 113.

ukázat, že estetické pojmy jsou pseudopojmy; a psychologie či sociologie, jejichž úkolem bude stopovat okolnosti, za kterých ten či onen člověk nebo skupina lidí prožívá pocit, k jehož vyjádření pak může použít nějaký estetický „pojem“.

Passmore a Dickie mají s Ayerem mnoho společného: Passmore se zřetelným odporem⁵² podotýká, že většina estetických pojednání slouží pouze jako „odrazový můstek pro transcendentální metafyziku“.⁵³ Spekulativní estetiku, která se snaží přijít s velkou teorií estetických hodnot napříč všemi uměními, lze podle Passmore oprávněně označit za bezúčelnou a formulkovitou – za výsledek snahy „uvalit na věci falešnou jednotu“.⁵⁴ Dickie by zcela jistě souhlasil s tím, že úkolem „nové“ estetiky je především „objasňovat následky našeho užívání jazyka“.⁵⁵ Stejně jako Ayer i Dickie považuje za základní úkol estetiky ukázat, že tradiční estetika je plná pseudopojmů a pseudosoudů. Dickieho (a stejně tak i Passmoreova)⁵⁶ kritika pojmu estetického prožitku je v mnohém předznačena v Ayerově kritice „religiózní zkušenosti“.⁵⁷ Celé pole zkoumání, které se týká estetického, potažmo religiózního prožitku, považují všichni tři autoři za pomýlenou snahu o poznání něčeho, co ve skutečnosti neexistuje.⁵⁸

Shoda mezi těmito autory je ovšem pouze částečná. Oproti Ayerovi se totiž Dickie ani Passmore – a stejně tak ani dříve zmiňovaný Pratt – nedomnívají, že

⁵² Aniž by, jak si všímá Mothersill, svá slova jakkoli podložil (nepočítáme-li jednovětou citací z – jak sám připouští – nevydařeného překladu Jacques Maritaina). Mothersill 1984: 36.

⁵³ Passmore 1951: 324.

⁵⁴ Tamtéž: 325.

⁵⁵ Ayer 2008: 133.

⁵⁶ Passmore 1951: 329.

⁵⁷ Srov. Ayer 2008: 119ff.

⁵⁸ Dickieho argument byl představen v předchozí kapitole; Passmore jej v mnoha ohledech předchází, srov. Passmore 1951: 329.

kritikové pronášejí pouze výroky, které obsahují pseudopojmy. Jiné porozumění tomu, co je kritická praxe, vede i k jinému porozumění tomu, jakou roli má sehrát psychologie ve vztahu k estetice a jaká je budoucnost estetiky jako metavědecké disciplíny.

II.ii

Skromný estetický program

Všimněme si nejprve, k jakému důsledku Ayerova vize nevyhnutelně spěje: pokud je jediná role, která pro filozofickou estetiku zbývá, „jednoduše ukazování toho, že [estetické] pojmy jsou pseudopojmy, a jsou tedy neanalyzovatelné“,⁵⁹ pak se její úkol dříve či později vyčerpává.⁶⁰ Pokud ovšem kritický diskurz obsahuje i jiné druhy soudů (tentokrát bez uvozovek) než pouhé emocionální výrony, pak by byla role estetiky jako metavědy zachráněna. Viděli jsme, že podle Dickieho je úlohou kritiky řešit určitý typ sporů, které v oblasti estetického diskurzu mohou nastat. Budeme-li například pochybovat o tom, zda je úvodní část Mendlessohnovy *Předešly ke Snu noci*

⁵⁹ Ayer 2008: 112.

⁶⁰ Tento rozklad je analogický rozpadu – a konci – filozofie ohlášenému logickým pozitivismem. Takto popisuje důsledky Wittgensteinovy teorie pro filozofii Popper: „[V]šechny pravé problémy jsou vědecké problémy; všechny domnělé filozofické problémy jsou pseudoproblémy; všechny domnělé filozofické propozice či teorie jsou pseudopropozice či pseudoteorie. [...] Úkolem pravé filozofie je odhalovat filozofické nesmysly a učit lidi mluvit smysluplně.“ V důsledku toho se pak lze „všechny domnělé filozofické problémy rozdělit do jedné ze čtyř skupin: 1. ty, jež jsou čistě logické či matematické; 2. ty, které jsou faktické, a na něž lze odpovědět nějakým výrokiem empirických věd [...], 3. ty, jež jsou kombinací 1. a 2. [...], a 4. nesmyslné pseudoproblémy“. Popper 1952: 126 a 128. Ayer však nemá za to, že eliminuje celou filozofii, pouze umožňuje její přeměnu v metavědu, jejíž agenda bude více méně souviset s klasifikací a reklasifikací vědeckých výroků do jedné z těchto čtyř kategorií. V tomto smyslu také v následujícím textu hovořím o „záchrance“ estetiky.

svatojánské „skotačivá“, musíme dokázat nahlédnout, „zda má ty ‚správné‘ druhy vlastností, v daném případě nejspíš to, zda je zvukový rytmus svou strukturou blízký schématu čilých, skákavých pohybů nějakého zvířete“.⁶¹ Právě takové soudy na základě dostupné evidence pronáší podle Dickieho kritik.

Řečeno slovníkem logických pozitivistů, kritika podle Dickieho patří do oblasti „vědy“; kritici předkládají „empirické hypotézy“, které jsou v posledku ověřitelné stejným způsobem jako hypotézy vznikající v rámci jiných vědeckých disciplín: totiž na základě přímého pozorování skutečnosti – v tomto případě uměleckého díla. Podobně jako Pratt, jehož teorie jsem se krátce dotkla v předchozí kapitole, i Dickie tedy odmítá, že by estetické pojmy – vlastnosti jako „skotačivý“ či „tesklivý“ – závisely na nějaké zvláštní citlivosti vnímatele. Jedná se o „normální“ vlastnosti, predikáty, které lze identifikovat prostým pozorováním. Ne všechny estetické soudy jsou tedy pseudosoudy.

Passmorova formule na záchranu estetiky je podobná. Také on tvrdí, že jediný způsob, jak se vyhnout bezúčtosti, ve které se většina estetického diskurzu utápí, je věnovat se kritice zaměřené na konkrétní díla. Tato díla pak, argumentuje, přirozeně spadají do různých – žánrových či druhových – kategorií, sdílejících tytéž predikáty. Ty označují „vlastnosti, ke kterým obvykle odkazují běžní kritici filmů, poezie, divadla a literatury“ a které jsou podle Passmora „objevitelné“ (stejně jako jsou objevitelné vlastnosti, které zkoumají jiné vědecké disciplíny). Objevovány jsou tyto vlastnosti „ve všednodenním provozu kritických diskusí“.⁶² Pro Passmora z toho vyplývá, že

⁶¹ Dickie 1962: 292. Srov. konec předchozí kapitoly, ve které jsem poukázala na to, že s Dickieho zárodečných konceptem estetické pozornosti lze takový náhled vysvětlit jen stěží.

⁶² Passmore 1951: 328.

„neexistuje žádná estetika, a přesto existují principy literární kritiky, hudební kritiky atd.“.⁶³ Estetika se má rozpustit do oddělených zkoumání jednotlivých uměleckých druhů.⁶⁴

Autoři, kterými jsem se zabývala v této kapitole, tedy – v odpovědi na hrozbu konečné likvidace estetiky – navrhují považovat kritiku za svého druhu vědní disciplínu, která objevuje, jaké vlastnosti mají umělecká díla. Dickie, Passmore a – okrajově zmíněný – Pratt se přitom shodují v tom, že tyto vlastnosti nemají nic společného s emocemi či prožitkem. Nesouhlasí tedy s Ayerem, podle kterého kritici pronášejí jen pseudosoudy, jimiž vyjadřují své vlastní emoce. Naopak, kritické soudy mohou obsahovat skutečné predikáty, které odkazují k deskriptivním vlastnostem, jež zařazují dílo do té či oné kategorie.

Důsledkem navrhovaného „osekání“ povoleného kritického diskurzu je to, že z něj vypadne například „krása“. Na té je, jak to formuluje například Passmore, „beztak něco podezřelého“. Obejdeme se bez ní, tvrdí, poměrně snadno a chybět bude jenom „kavárenským povalečům, kazatelům, metafyzikům a tvůrcům kalendářů“.⁶⁵ Soud typu „X je krásný“ tak patří tam, kam jej zařadil Ayer – do skupiny pseudosoudů, o kterých v posledku nelze vést racionální

⁶³ Tamtéž: 331.

⁶⁴ Kritiku a svým způsobem „aktualizaci“ Passmoreovy eseje představil Margolis v roce 1993. Margolis s Passmorem souhlasí v tom, že spekulativní estetika je často „bezúčelná“ a obecné pojmy, se kterými operuje (včetně např. „estetická“), si často nárokují platnost, jež jim nepřísluší. Lék proti bezúčelnosti nespočívá ovšem podle Margolise v tom, „rozbít“ estetiku na jednotlivé specializované „estetiky“, které se budou týkat vždy jen jednoho určitého druhu umění: všímá si, že zobecňování, které probíhá v jejich rámci, není druhově odlišné od toho, které je přesahuje směrem k obecnému „umění“ či „hodnotě“. Passmoreovu teorii kritizuje hlavně proto, že Passmore chybně identifikoval zdroj oné bezúčelnosti: tím podle Margolise je to, že estetika – včetně té aktuální – nedokázala dosud vstřebat hegelovskou lekci a nahlížet tak své vlastní myšlení (včetně pojmových nástrojů, které využívá) jako historicky relativní. Srov. Margolis 1993, především s. 133–135.

⁶⁵ Passmore 1951: 331.

diskusi. „Subjektivisté mají nejspíš, pokud jde o krásu, pravdu; estetika však zůstává vážných následků ušetřena.“⁶⁶

II.iii

Závěr

V této kapitole jsem argumentovala, že původ Dickieho a Passmoreova myšlení je třeba zasadit do kontextu logického pozitivismu dvacátých a třicátých let 20. století. Padesátá a raná šedesátá léta, ve kterých se první vlna analytické estetiky formovala, ovšem paradoxně zavádějí odlišný filozofický kontext, který je částečně vystaven právě na opozici vůči ústředním myšlenkám logického pozitivismu: jeho striktnímu empiricismu, antimetafyzice a požadavku verifikovatelnosti. Úzkost z anihilace estetiky, s pomocí které jsem interpretovala raně analytické pojetí estetického soudu, v tomto kontextu ztrácí své opodstatnění.

Jakým způsobem se analytická filozofie proměňuje? V padesátých letech vycházejí mnohé studie a knihy, které projektem analytické filozofie, jak byl načrtnut jejími pionýry – Carnapem, raným Wittgensteinem, Russellem a dalšími –, v základech otřásají a umožňují její přechod do „postpozitivistické“ či „postanalytické“ podoby.⁶⁷ Historikové tohoto období obvykle zmiňují tři klíčové práce: V roce 1951 publikuje W. V. Quine studii „Dvě dogmata empirismu“; o dva roky později vycházejí *Filosofická zkoumání* Ludwiga

⁶⁶ Tamtéž: 332.

⁶⁷ Termín „postpozitivistická“ analytická filozofie používá Richard Rorty (srov. Rorty 1997: 1); o postanalytické filozofii, jak poznamenává Peregrin, se běžně hovoří přinejmenším od vydání antologie *Post-analytic Philosophy* editované J. Rajchmannem a C. Westem (Columbia University Press, 1985). Srov. Peregrin 1994: 89.

Wittgensteina⁶⁸ a v roce 1956 pak esej „Mýtus daného“ Wilfrieda Sellarse.⁶⁹ Dalece by přesahovalo možnosti této práce podat byť jen základní přehled o výhradách, které tito a další autoři vůči tradiční analytické filozofii vznášejí. Zdá se však, že jedním ze společných témat je zpochybnění statusu, který raná analytická filozofie přikládala tzv. pozorovacím výrokům, a tím pádem také odlišný vztah filozofie a vědy.⁷⁰

Jak budu argumentovat v závěrečné kapitole první části, i přes změnu filozofického kontextu lze v analytické estetice dodnes zaznamenat některá omezení či předsudky, které pramení z jejího historického zasazení do kontextu rané analytické filozofie. Mezi ty mimo jiné patří strach před nařknutím z „psychologizování“ – psychologie je přece věda, která estetiku ohrožuje –, v jehož důsledku se obvykle nevěnuje pozornost skutečné rozmanitosti, kterou sféra estetického prožívání nabízí. Avšak dříve než otevřu diskusi o tom, nakolik je současná analytická estetika zatížena svým původem, ráda bych uvedla dobrý příklad empiricky informované teorie estetického souzení. Tomu je věnovaná následující kapitola.

⁶⁸ *Filosofická zkoumání* byla vydána dva roky po Wittgensteinově smrti; k vydání knihu připravila G. E. M. Anscombe.

⁶⁹ Právě tyto tři práce označuje ve svém úvodu k Sellarsovi za „klíčové“ pro porozumění posunu, který byl v oblasti analytické filozofie zahájen v padesátých letech, již zmíněný Rorty 1997: 1–2. Peregrin mezi klíčové autory řadí například také N. R. Hansona, který ve své knize z roku 1961 *Patterns of Discovery* (Schémata objevování) systematicky napadá pozitivistickou představu o vědě jako kumulativním podniku, či Nelsona Goodmana, který od konce padesátých let upozorňuje na zásadní – tj. světotvornou – úlohu jazyka, či obecněji symbolických systémů, ve vztahu ke světu (resp. světům). Srov. Peregrin 1994: 96–97, 103–105. Domnívám se, že místo mezi „posunovači paradigmatu“ analytického diskurzu si zaslouží také G. E. M. Anscombe pro svou krátkou studii „On Brute Facts“ (O faktech v surovém stavu), která vyšla v roce 1958, a neméně také práce K. R. Poppera. Na některé axiomy logického pozitivismu zaútočil Popper již v polovině třicátých let.

⁷⁰ K roli tzv. pozorovacích či protokolárních výroků při výstavbě poznání podle rané analytické filozofie srov. Peregrin 1994: 90–93.

III. KAPITOLA

Psychologická estetika

V předchozích dvou kapitolách jsem představila radikální požadavek nemožnosti spolupráce mezi estetikou a vědou, který formuloval Dickie, a pokusila se prohloubit myšlenkový kontext, jenž tento požadavek obklopuje. Podle Dickieho a dalších čeká estetické soudy typu „X je krásný“ právě ten osud, který jim ve své práci z roku 1936 předpověděl Alfred Ayer, a úkolem filozofické (rozuměj analytické) estetiky je usvědčit tyto a další pojmy a na nich založené soudy z toho, že jsou „pseudo-“ či falešné – že patří do sféry emocionálních výronů, zákonitosti jejichž výskytu může zkoumat psychologie či sociologie, ale nikoli estetika. To ovšem, upozorňuje Dickie, neznamená, že psychologie přebírá moc nad celou sférou estetických pojmů: Dickie a další tvrdí, že kritici používají ještě mnohé další pojmy, které lze oprávněně vtělit do opravdových soudů a jejichž analýze se může budoucí estetika bez obav věnovat. Tyto *pravé* estetické predikáty jsou deskriptivní a k jejich „objevu“ není třeba zvláštní citlivosti – stačí dílu věnovat plnou pozornost.

S lehkou nadsázkou bychom mohli říci, že Dickie redefinuje oblast estetického souzení: estetický soud ve formě „X je krásný“ interpretuje jako pouhý preferenční soud a na jeho místo v estetické kritice i teorii dosazuje soud poznávací. Dickieho popis kritické praxe je však přinejmenším v jednom ohledu matoucí. Je-li prací kritika pouze rozpoznávat ty vlastnosti, které dílo má, jak potom vysvětlíme výraznou selektivitu tohoto popisu? O mnohých z bezpočtu vlastností, které dílo má, kritik nic neřekne; proč? Rozumnou

odpovědí, zdá se mi, je, že kritik nejmenuje vlastnosti, které dílo má, z nějaké neutrální pozice, ale s ohledem na to, které vlastnosti považuje za relevantní pro vnímání díla jakožto díla uměleckého. Vlastnosti, jež kritik uvádí, hrají v příslušném kontextu roli důvodu pro připsání estetické hodnoty. V následující kapitole představím takové pojetí estetického hodnocení, které zhruba odpovídá tomuto popisu kritické praxe. Jak budu níže argumentovat, stírá takové porozumění estetickému hodnocení jasné oddělení soudů typu „X je krásný“ a „X je skotačivý“, které Dickie zavádí.

Vrátím se zde k oboru rozpravy, který Dickie označil jako „psychologickou estetiku“ a jejíž smysl se ve své studii pokusil jednou provždy zpochybnit. Její vzorový představitel, Edward Bullough, se stal terčem Dickieho kritiky při několika příležitostech.⁷¹ Bullough se proslavil především jako autor teorie „psychické distance“, kterou představil v článku z roku 1912.⁷² Tomuto textu však předcházelo několik experimentálních studií.⁷³ V jedné z nich se Bullough pokouší o základní klasifikaci různých „percepčních typů“. Bulloughovým závěrem mimo jiné je, že i tak jednoduchý objekt, jako je určitá barva, může vést k druhově odlišným typům estetického hodnocení v závislosti na tom, jak – totiž na základě jakého „aspektu“ – je předmět hodnocení vnímán.

⁷¹ Hlavním předmětem výše probírané Dickieho studie je Bullough 1919. Častěji se však jeho terčem stává pojem „psychické distance“, předložený v Bullough 1995, viz např. Dickie 1964 a Dickie 1971.

⁷² Bullough 1995.

⁷³ Na mysli mám tři studie o barvách, ve kterých shrnuje několik experimentů, jež prováděl ve své psychologické laboratoři v Cambridgi v prvních letech dvacátého století: „The Apparent Heaviness of Colours“ (O zjevné těžkosti barev, 1907), „The ‚Perceptive Problem‘ in the Aesthetic Appreciation of Single Colours“ („Percepční problém“ v estetickém hodnocení jednotlivých barev, 1908) a „The ‚Perceptive Problem‘ in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour-Combinations“ („Percepční problém“ v estetickém hodnocení jednoduchých kombinací barev, 1910). V této kapitole se budu zabývat pouze druhým z uvedených článků.

III.i

Aspektové vnímání

Začněme stručným shrnutím obsahu studie. Bulloughovým východiskem je tzv. „percepční problém“, který je „problémem odlišností, jež existují ve vnímání jednotlivých barev, a to nakolik tyto odlišnosti ve vnímání podmiňují různost v jejich estetickém dopadu“.⁷⁴ Tyto odlišnosti nazývá Bullough „aspekty“.

„Percepční typologie“, ke které Bullough dospívá, je zobecněním získaným na základě výpovědí účastníků experimentu: jedná se o idealizovanou tendenci upřednostňovat jeden určitý aspekt před druhým, zakládat estetické hodnocení podnětu vždy na jednom určitém aspektu. V závislosti na různých aspektech barvy, které rozlišil na základě rozhovorů s účastníky experimentu, Bullough rozlišuje čtyři různé percepční typy:⁷⁵ objektivní, fyziologický, asociativní a charakterový. Objektivní hodnotitelé se zaměřují na aspekt „čistoty“ barvy. Obvykle mají pevně ukotvená očekávání toho, jak by barva měla vypadat, a jsou nejvíce kritičtí – šmahem odmítají jakékoli smíšené barvy. „Fyziologičtí hodnotitelé“ se obvykle soustředí na aspekty, jako jsou teplota či studenost barvy nebo její „stimulační“ účinky. „Asociativní hodnotitelé“ se zaměřují na asociace, které v nich barva vyvolává, a „charakteroví hodnotitelé“ hledají v barvě originální charakter či osobnost.⁷⁶

V úvodní části práce se Bullough vymezuje vůči formalismu, podle kterého nemají jednotlivé barvy žádný estetický status, ale umožňují nanejvýš „slastnou stimulaci zraku“. Bullough zde neodkazuje k žádnému filozofovi, tradičně je

⁷⁴ Bullough 1908: 407.

⁷⁵ Níže budu mluvit spíše o typech soudu. To, domnívám se, nepředstavuje vůči Bulloughově myšlence zásadní posun.

⁷⁶ Tamtéž: 407.

však za vůči barvám kritického formalistu považován Kant, podle kterého je barvy „příhodné nazvat pouze příjemnými“, nikoli krásnými.⁷⁷ Bullough k tomu poznamenává:

Tento názor, jakkoli zvláštní nám může připadat, je částečně podpořen zkušeností, protože pro některé vnímatele nejsou jednotlivé barvy nikdy ničím víc než pouhou příjemností. Na druhou stranu by však převládající většina vnímatelů neváhala nazvat jisté barvy „krásné“, ať už estetická teorie říká cokoli.⁷⁸

Bullough vzápětí zdůrazní tutéž distinkci, tentokrát v odpovědi vůči tzv. hédonistické estetice, podle které je rozdíl mezi „krásným“ a „příjemným“ rozdílem ve stupni, nikoli v kvalitě:

V praxi nicméně tento rozdíl existovat nepřestal a většina z těch, kdo mají pro barvy smysl, má na rozdíl mezi použitím přívlastků „krásný“ a „příjemný“ na barvy vyhraněný názor. Hédonistická estetika se svými „teoriemi libosti“ přirozeně nedokáže vysvětlit rozdíl, který od počátku svých zkoumání popírá. A přesto: psychologicky je rozdíl mezi „krásným“ a „příjemným“ jasně přítomen.⁷⁹

Bullough se v těchto pasážích staví proti dvěma obecným teoriím estetického hodnocení, formalismu a hédonismu, přičemž tvrdí, že ani jedna z těchto teorií se nedokáže vyrovnat s rozdílem, který je pro některé vnímatele evidentní, totiž s odlišným použitím pojmů „krásný“ a „příjemný“. Jeho teorie má přitom tento rozdíl zohlednit – tento rozdíl je jejím východiskem – a zároveň vysvětlit, proč z pohledu některých vnímatelů není pozorovatelný.

Všimněme si na tomto místě, že pro Ayera – a v jeho stopách též pro zástupce první vlny analytické estetiky včetně Dickieho – je uvedené pozorování rovněž

⁷⁷ Srov. Kant 1975: 66 (§ 14). Bulloughova vlastní teorie je však, jak dále uvidíme, v jiných ohledech Kantem inspirována.

⁷⁸ Bullough 1908: 408.

⁷⁹ Tamtéž: 409.

problematické. Podle nich je sféra „emocionálního“, do které hodnotové soudy zařazují, vnitřně nerozlišená a z podstaty nepřátelská vůči souzení (v jakémkoli smyslu). Jak je pak možné vysvětlit, že pro některé vnímatele je rozdíl mezi „krásným“ či „libým“ podstatný?⁸⁰ Přitom, mohli bychom argumentovat, že rozdíl mezi „líbením se“ a soudem o kráse poměrně běžný i v řádu každodenní zkušenosti. Například kých se mnoha lidem líbí, aniž by jej však považovali za krásný.⁸¹ Bullougha v probírané studii zajímá ovšem především opačná situace: ukazuje, že otázka po „líbení se“ je přinejmenším pro ty, kdo připisují vnímanému předmětu hodnotu na základě tzv. charakterového aspektu, nesrozumitelná. Poznává, že si při rozhovorech s těmito hodnotiteli všimnul

stále se snižujícího pocitu nutnosti „soudu“, vědomého shrnování *osobních* dojmů na straně [hodnotícího] subjektu. [...] Nejzřetelněji se to ukázalo v případě vnímatele č. 35, kterého hodnocení barev v jejich neustále se proměňujících personalitách natolik pohltilo, že otázka po jeho „soudu“ mu téměř nepříjemně připomenula jeho vlastní existenci, cosi nacházejícího se mimo jeho momentální vědomí, a že často nebyl schopen říci, zda se mu barva „líbí“, či ne, navzdory nezpochybnitelné fascinaci a zaujetí, se kterým se k ní vztahoval.⁸²

Estetický soud se u Bullougha nevyčerpává připsáním „krásy“ – nebo nějaké jiné vlastnosti – určitému objektu. Takový soud tvoří spíše kontext či okolnost, za které se subjekt vztahuje k nějakým vlastnostem či aspektům hodnoceného předmětu. Jak si Bullough při práci s některými účastníky experimentu

⁸⁰ Tuto otázku zde kladu jako rétorickou, ale připouštím, že není správné předpokládat, že na ni existuje jednoduchá, všemi přijímaná odpověď. Je pravděpodobné, že by ti, kdo estetické soudy považují za čistě emocionální (čímž rozumějí čistě subjektivní), tvrdili, že se Bullough a jeho subjekty v popisu svých prožitků mýlí. Způsob, jakým by se pokusili onen domnělý rozdíl odvodit, by záležel na tom, jak byl tento specifikován.

⁸¹ K tomuto příkladu se znovu vrátím v části III, kapitole I.v.

⁸² Bullough 1908: 458.

všimnul, soudy samotné, v explicitní formě – tvrzení typu „X je krásné“ či „X se mně líbí“ – mohou dokonce v určitých případech působit rušivě. To ovšem nemusí znamenat, že estetické souzení je nepřátelské vůči estetickému prožívání; ale spíše že soud sám je ve své explicitní formě jen něčím „povrchovým“, něčím, co vyjadřuje a zároveň zakrývá složitý – a potenciálně různorodý – psychický proces. „Od samého počátku jsem se pokoušel subjektům vštípit“, vysvětluje Bullough svou metodologii, „že spíše než jejich *názor* na barvy si přeji znát důvody, které je k jejich soudům přivedly.“⁸³ Soud o kráse tak pro něj představuje pouze základní rámec, odlišný od rámce, který by poskytl soud o příjemném. Je „porozuměním či pochopením ‚významu‘ či významnosti nebo hodnoty“⁸⁴ určité věci.

III.ii

Základní typy (estetického) hodnocení

Již jsem zmínila, že estetický soud může podle Bullougha probíhat různými způsoby. Východiskem Bulloughovy práce je tzv. „percepční problém“. Ten se zakládá na pozorování, že vnímání je často – zvláště ve vztahu k tak „poddeterminovaným“ podnětům,⁸⁵ jako jsou barvy či jednoduché tvary –

⁸³ Tamtéž: 412.

⁸⁴ Tamtéž: 417 (pozn. 1).

⁸⁵ Bullough termín „poddeterminovaný“ nepoužívá, ale všímá si, že percepční problém vystupuje v souvislosti s barvami obzvlášť zřetelně, protože jejich „kognitivní hodnota je velmi nízká“ a barvy proto „mohou ‚znamenat‘ téměř cokoli“. Podobně to platí i pro jednoduché tvary. Srov. tamtéž: 407. Jenom na okraj poznamenávám, že toto pozorování je možné použít jako argument proti v úvodu zmíněnému předpokladu některých empirických estetiků, že v experimentech lze získat „čisté estetické reakce“, pokud jsou používány jednoduché tvary. Srov. s Bartlettem citovaným v úvodu, který ve svém příkladu s kusem skály poukazoval na obdobný problém.

nejednotné: různí lidé vnímají podnět pod různými „aspekty“⁸⁶ a to, jak jej vnímají, zásadně ovlivňuje jejich hodnocení. Během estetického prožitku podle Bullougha vystupují vnímané aspekty v roli důvodů v rámci estetického hodnocení. Tuto roli však mohou hrát různými způsoby. Ráda bych na tomto místě podrobněji představila tři Bulloughem navržené skupiny hodnotitelů: fyziologické, objektivní a charakterové.⁸⁷

Fyziologičtí hodnotitelé se, jak již bylo řečeno, orientují podle „stimulačních“ účinků, které na ně barva má. Hrubě řečeno, posuzují barvy podle toho, zda jim jsou nepříjemné, či příjemné, zda je „bodají do očí“, nebo „jsou teplé a hřejivé“. Bullough si všímá, že to, jak hodnotitelé barvy popisují – totiž jakou hodnotu do těchto popisů zabudovávají – závisí v posledku na „obecné konstituci daného jedince s ohledem na to, zda je raději stimulován, či uklidňován či zda preferuje teplo před chladem“.⁸⁸ Tito hodnotitelé, usuzuje Bullough, skutečně nerozlišují mezi „příjemností“ a „krásou“: obě kategorie jim splývají. Z toho důvodu také dosahují fyziologičtí hodnotitelé „nejnižší estetické hodnoty (pokud lze vůbec o estetické hodnotě v této souvislosti mluvit)“.⁸⁹

Výše jsem v souvislosti s první vlnou analytické estetiky poukazovala na to, že hodnotové soudy typu „X je krásné“ byly těmito filozofy pokládány za založené na „pouhé emoci“. Tyto výroky mají pouze kauzální historii: jsou

⁸⁶ Termín „aspekt“ v souvislosti s vnímáním proslavil Ludwig Wittgenstein. Tzv. „aspektovým viděním“ se zabývá především v jedenáctém oddílu druhé části *Filosofických zkoumání* (pův. vydání 1953). Bylo by velice zajímavé Bullougha s Wittgensteinem srovnat. Problematikou interpretace příslušné části Wittgensteinových *Zkoumání* a jejími soudobými interpretacemi jsem se zabývala v Hadravová 2012b.

⁸⁷ Ze svého přehledu vynechávám „asociativní“ hodnotitele, kterým se níže věnuji pouze okrajově, v poznámce 103.

⁸⁸ Bullough 1908: 452.

⁸⁹ Tamtéž: 461.

vysvětlitelné rozborem toho, jaká je, jak říká Bullough, „obecná konstituce daného jedince“ s ohledem na jeho specifické preference, ale nelze o nich vést racionální diskusi – nelze žádat důvody a přesvědčovat. Bulloughova empirická studie různých typů estetického hodnocení ukazuje na to, že taková teorie má jisté opodstatnění; že existují hodnotitelé, kteří tomu, co je krásné, rozumějí právě popsáním způsobem. Bullough se přitom shoduje s Dickiem a dalšími, že oblast estetiky se bez tohoto typu hodnocení obejde. Odmítá ovšem, že by tento popis vyčerpával celou psychologii estetického souzení.

Další hodnotící typ, který rozlišuje, jsou objektivní hodnotitelé. Ti se zaměřují na aspekt „čistoty“ barvy: mají jasnou představu o tom, jak by barva měla vypadat, a tu porovnají s tím, jak příslušná barva vypadá ve skutečnosti. Jsou nejvíce kritičtí a ke svému rozhodnutí dospívají téměř okamžitě. Tento hodnotitelský postoj, stipuluje Bullough, se netýká pouze barev, ale všech estetických objektů včetně uměleckých děl; lze mu rozumět jako

zvláštnímu případu velké třídy estetických hodnocení, která se zakládají na [...] ‚shodě s typem‘. Hodnocení tohoto typu jsou vnitřně komparativní; zakládají se na relativní blízkosti hodnoceného objektu nějakému typu či standardu, jež si subjekt pro tuto určitou třídu věcí ustanovil, a jeho přijetí či odmítnutí je podmíněno tím, jak podobný či odchylný od tohoto typu daný objekt je.⁹⁰

Ani v souvislosti s objektivním hodnocením Bullough neskryvá to, že tento typ hodnocení považuje za „podřadný“: toto hodnocení hraničí s poznávacím soudem, je „odosobněné“, chladné, neemocionální, a především vůči hodnocenému objektu necitlivé.⁹¹ Přesto je však Bullough označuje za „estetické“: vnímaný aspekt považuje hodnotitel za důvod k připsání estetické

⁹⁰ Tamtéž: 451.

⁹¹ Tamtéž: 450–451.

hodnoty: je-li příslušná barva dostatečně červená (a tak dále), pak může být označena za krásnou. Vzápětí uvidíme, že tento náhled později revidoval.

Opět se pokusme uvést tuto diskusi do vztahu k výše probíraným pracím analytických estetiků první vlny. Vezměme si příklad, který Dickie přejímá z popisu experimentálního průzkumu vnímání různých hudebních úryvků, jež provedl C. C. Pratt. Připomínám pouze, že Pratt volbu příslušného „aspektu“ svým posluchačům velmi usnadnil – dal jim na výběr pouze ze čtyř možných adjektiv. Ve svém komentáři jsem se pokusila ukázat, že Dickieho a Prattovo pojetí si nejsou – navzdory Dickieho kritice – příliš vzdálená. Velmi zhruba bychom mohli říci, že oba považují predikáty, které účastníci ukázkám ze čtyř hudebních skladeb přiřazují, za čistě deskriptivní. Otázka, která se nabízí, zní: Proč by však taková „katalogizace“ měla představovat estetický soud?

V kontextu Prattova experimentu nedává taková otázka smysl: úkolem bylo hudební ukázky prostě pojmenovat. V kontextu méně direktivního experimentu (anebo v reálné situaci) si však můžeme představit, že hodnotitelé vnímaný aspekt nahlízejí jako důvod k připsání estetické hodnoty. Někteří z těch, kdo označují Mendelssohnovu *Předehru ke Snu noci svatojánské* za „skotačivou“, ji považují za krásnou či esteticky hodnotnou proto, že odpovídá tomu, jak si představují, že by „skotačivá hudba“ měla znít.

Ještě zřetelněji vystupují kontury tohoto hodnotitelského typu při četbě výše probíraného Passmore. Podle něj, připomínám, se má estetika vzdát obecných pojmů, jako je krása, a nahradit je termíny, jež figurují „ve všednodenním provozu kritických diskusí“.⁹² Proč? Ty totiž označují vlastnosti, které sdílejí všechna „dobrá literární díla“ (například *Král Lear* a *Odyseus*, avšak ne

⁹² Passmore 1951: 328.

Alenka v říši divů – sic!). Pokud se ukáže, že tyto vlastnosti jsou „objevitelné“, což, dodává Passmore, nejspíš jsou, pak už

nebude pouhým aktem libovůle popsat „dobrou literaturu“ jako ta díla, jež mají tyto vlastnosti. Nebudeme mít ani důvod, proč bychom neměli nadále obdivovat díla, která přesto popisujeme jako „špatnou literaturu“; skutečnost, že nejsou „dobrou literaturou“, je nezbavuje možnosti, aby byly „dobrymi thrillery“, „dobrymi duchařskými příběhy“ či „dobrymi absurditami“.⁹³

Všimněme si, že označení „dobrá literatura“ vystupuje v této ukázce ve dvojroli: za prvé Passmore naznačuje, že existuje rozdíl mezi „dobrou literaturou“ na jedné straně a „špatnou literaturou“ na straně druhé a že tento rozdíl přesahuje žánrové hranice. Přívlastky „dobrý“ a „špatný“ zde vystupují v klasifikační roli. Passmore to příliš nerozvádí, ale jeho příklady prozrazují, že by nejspíš souhlasil s tím, že se jedná o čistě konvenční označení: „dobrá“ literatura v tomto smyslu zahrnuje žánry či literární druhy, které za dobré považují akademici – „tragédii“, „epos“ či „poezii“, „špatná“ literatura pak ty, jež jsou obecně považovány za „nízké“. „Dobrá literatura“ je však pro Passmore také žánrovým označením, přesněji bychom měli říci pouze „literatura“, stejně jako je jím „thriller“ či „horor“. Přívlastek „dobrý“ v sousloví „dobrý thriller“ není klasifikační, ale evaluativní⁹⁴; kritik pak (deduktivně) rozhodne o tom, zdali určité dílo tyto vlastnosti vykazuje, spadá pod jejich hlavičku. Estetické hodnocení v tomto smyslu je – slovy Bullougha – „vnitřně komparativní; zakládá se na relativní blízkosti hodnoceného objektu k nějakému typu či standardu, jež si subjekt pro tuto určitou třídu věcí

⁹³ Tamtéž: 328.

ustanovil, a jeho přijetí či odmítnutí je podmíněno tím, jak podobný, či jak odchylný od tohoto typu daný objekt je“.⁹⁴

Dosud jsem mluvila o dvou způsobech estetického hodnocení, které Bullough odlišuje, objektivním a fyziologickým. Můj argument přitom byl, že tato hodnocení lze považovat za jakýsi předobraz pravého estetického soudu a estetického pseudosoudu, o kterých mluví Dickie a raná analytická estetika. Nabízí se však následující otázka: Jedná se vůbec o *estetická* hodnocení? Nejde spíše – jak by zdůraznil každý Kantem inspirovaný filozof – o soud o příjemném na jedné straně a soud logický či poznávací na straně druhé?⁹⁵ Tato otázka nabude na naléhavosti, když si všimneme, že Bullough je „Kantem inspirovaný psycholog“; jak prozrazuje například jeho požadavek od počátku odlišovat „pouhou libost“ od soudu vkusu.

Proč tedy Bullough vůbec označuje tyto soudy za estetické?⁹⁶ Důvody jsou, domnívám se, dva: Za prvé, právě takto – nekantovsky, chcete-li – rozumějí požadavku po estetickém souzení mnozí lidé. To samozřejmě neznamená, že nelze říci, že se tito lidé – z hlediska logiky soudů vkusu – dopouštějí chyby. Přesně to si ostatně myslel Kant, který si také povšimnul, že mnozí „kritici vkusu“ uvádějí za typický příklad estetického soudu to, co je ve skutečnosti nutně soudem logickým. „Jeden z obou soudů musí být mylný,“ poznamenává v této souvislosti, „buď onen soud kritiků, který připisuje uvedeným tvarům krásu, nebo náš, který pro krásu požaduje nutně účelnost bez účelu.“⁹⁷ Bullough

⁹⁴ Bullough 1908: 451.

⁹⁵ K této problematice se vrátím v kapitole I druhé části práce.

⁹⁶ Já budu v následující části tyto soudy označovat za protoestetické.

⁹⁷ Kant 1775: 78 (§ 22). Tyto logické soudy, které pro mnohé představují typické soudy vkusu, se týkají jednoduchých, pravidelných tvarů. „Geometricky pravidelné tvary [...] [jsou] kritiky vkusu uváděny obvykle jako nejjednodušší a nejnepochybnější příklady krásy.“ To je však podle něj mýlka, protože takové tvary – právě proto, že jsou považovány za pravidelné

sám k takové silnější pozici dospěje ve své pozdější teoretické studii.⁹⁸ V tuto chvíli jej však zajímá více to, jakými způsoby lze požadavek po estetickém hodnocení v praxi naplnit.

Podobným způsobem – i když v jiných souvislostech – uvažuje Mary Mothersill. Podle Mothersill jsou dobrým počátkem formulování teorie krásy ty estetické soudy, které pronášíme v kontextu běžné, neformální komunikace:

Mohli byste namítnout, že titul „soud vkusu“ si každé nahodile učiněné doporučení nezaslouží, a že když někdo řekne, že „M je dobrý film“, tak z toho nevyplývá, že právě provedl *estetické* hodnocení. To je sice pravda, ale všimněte si [...], že pokud jde o to, poskytnout explicitní definici estetického predikátu (či predikátů), pak je to něco, v co doufáme jako ve *výsledek* nějaké teorie. V mezidobu jsme odkázáni na své intuice, i když si jsme vědomi toho, že často pokulhávají.⁹⁹

Ve výzkumu toho, co znamená „estetické hodnocení“ pro různé hodnotitele – jakými způsoby požadavek po estetickém soudu běžně interpretují – tak můžeme vidět snahu prohloubit a diferencovat tento prozatímní základ sloužící pro výstavbu teorie.

– jsou „pouhá znázornění určitého pojmu“. (Tamtéž).

⁹⁸ Ve své pozdější studii Bullough (1995) navrhuje různé hodnotitele rozlišovat podle „schopnosti větší či menší stupeň distance udržovat“. Nabízelo by se proto umístit jím rozlišené typy hodnotitelů na distanční škálu. Otázkou ovšem je, zdali ti, které Bullough ve studii o barvách popisuje jako objektivní hodnotitele, mají sklon k udržování většího stupně distance, či zda by jejich chování bylo přesnější popsat jako ztrátu distance, jež je zároveň „ztrátou estetického porozumění a hodnocení“ (Bullough 1995: 14). Jak prozrazují následující slova, zdá se, že objektivní hodnocení, jak je Bullough (1908) popisuje, se nachází spíše mimo distanční rozkmit, v oblasti tzv. předistancování, ve kterém se ztrácí osobní charakter hodnocení. „Členové tohoto typu ve skutečnosti působí dojmem, že se nemohou dostat do žádného důvěrnějšího vztahu a že, vzhledem k absenci osobnější sympatie, nacházejí východisko v distancované, téměř nepřátelské pozici“ (Bullough 1908: 450).

⁹⁹ Mothersill 1984: 78.

Zatímco o estetickém charakteru „fyziologického hodnocení“ Bullough pochybuje i v diskutované studii, objektivní hodnocení označuje pouze jako „nejhrubší“. Objektivní hodnocení totiž splňuje Bulloughovu výchozí podmínku, kterou klade na estetické souzení. Tu můžeme označit za minimální podmínku estetického soudu: subjekty hodnocení mluví o věci, nikoli o sobě. K tomuto bodu se Bullough v textu několikrát vrací, snad proto, že – jak jsme viděli v souvislosti s jeho počátečním útokem na formalismus a hédonismus – v teoretické záměně soudů o krásném za soudy o příjemném vidí největší nebezpečí. Jak patrně, u objektivního hodnocení je právě toto nebezpečí nejméně přítomné.

Bulloughovy výhrady vůči objektivnímu hodnocení se soustředí především na to, že tento přístup je „chladný, nevzrušený, [...] postrádající afektivní tón, [...] emocionální rezonanci“.¹⁰⁰ Právě z tohoto důvodu Bullough tento typ hodnocení klade na samý okraj svého teoretického zájmu. Jak uvidíme v dalších kapitolách, je ovšem možné kategorii „objektivní hodnocení“ použít i pro takový typ hodnocení, které je afektivní. Je tomu tak tehdy, když se „typem či standardem, jenž si subjekt pro tuto určitou třídu věcí ustanovil“, stane cit.¹⁰¹

Fyziologické a objektivní hodnocení rozhodně nevyčerpávají celou oblast estetického souzení. Na opačném konci Bulloughovy hodnotící typologie – totiž mezi těmi, kdo mají největší „cit pro barvy“ – Bullough pozoruje jiný způsob vnímání aspektů. Jako příklad „charakterového hodnocení“ může posloužit opět onen Dickiem a Pratterem zmíněný aspekt – totiž skotačivost. Můžeme si představit, že charakteroví hodnotitelé by Mendelssohna prohlásili za skotačivého proto, že tím hudební ukázkou přičítají specifický charakter,

¹⁰⁰ Bullough 1908: 434.

¹⁰¹ Viz část III, kapitolu I.

téměř povahový rys, zvláštní hodnotu, kterou tato skladba vyjadřuje a již – pro nedostatek lepšího označení – nazvou „skotačivostí“. „Skotačivý“ by v tomto případě bylo, jak říká Bullough, spíše metaforou.¹⁰² Důležité přitom je, že „skotačivost“ zde označuje estetickou hodnotou – tato vlastnost má vnitřně evaluativní charakter.

Posluchači se tedy mohou shodnout v tom, že Mendelssohn je „skotačivý“. Pro jedny může tato vlastnost představovat důvod k připsání estetické hodnoty, pro jiné může být sama esteticky hodnotnou. Bullough ve své práci na mnoha místech poukazuje na to, že v podstatě kterýkoli aspekt, který vnímatel v příslušném objektu zaznamená, může – avšak nemusí – být součástí estetického hodnocení, a pokud se jím stane, pak jím může být různými způsoby. Záleží na subjektivních podmínkách, za kterých dochází k estetickému souzení; na tom, jak se k příslušnému aspektu hodnotitel vztahuje.¹⁰³

¹⁰² Bullough 1908: 434.

¹⁰³ V této souvislosti by bylo také možné odkázat k Bulloughově velice zajímavé úvaze o „asociacích“. Asociace byly, jak poznamenává, mnohými estetiky považovány za jednoznačně mimoestetické: to, co daný objekt „asociuje“, podle nich není a nemůže být oprávněným důvodem k estetickému soudu. Bullough nejprve ukazuje, že tento názor se často oslabí, pokud mezi asociace zahrneme také „objektivní asociace“ – ty, které má většina lidí (např. modrá > nebe). Dále ovšem argumentuje, že rozdíl mezi čistě „subjektivními“ a „objektivními“ asociacemi je relativní: záleží na tom, jak se hodnotitel sám k příslušné asociaci vztahuje: „Rozhodnutí o [estetické] legitimitě či nelegitimitě asociací, zdá se mi, spočívá na *stupni fúze mezi vněmem barvy a asociovaným obsahem, kterého může člověk dosáhnout*.“ Argumentuje, že pro určité hodnotitele je možné něčeho takového dosáhnout i u asociací, které bychom zvnějšku řadili mezi vysoce idiosynkratické, tedy subjektivní. Tamtéž: 454. Srov. dále s. 433–436 a 453–456.

III.iii

Závěr

Mým cílem v této kapitole bylo představit Bulloughovu „psychologickou estetiku“ jako typ výzkumu, který explicitním způsobem zahrnuje empirickou evidenci. Chtěla jsem poukázat na to, že rozlišení, ke kterým – informován kvalitativním empirickým výzkumem průběhu hodnocení několika desítek subjektů – dochází, jsou dostatečně jemná na to, aby zahrnula Dickieho vlastní představu o tom, jak probíhá estetické hodnocení, a zároveň doplnila tuto představu i jinými možnými scénáři. Tyto alternativní scénáře mohou motivovat potřebu nejen doplnit, ale i změnit konceptuální nástroje, které estetická teorie používá.

IV. KAPITOLA

Závěr první části

V této části jsem vyšla z diskuse o Dickieho záporné odpovědi na otázku: Může být psychologie pro estetiku relevantní? Věnovala jsem se podrobně argumentaci, kterou Dickie svou odpověď zaštitil. Ukázala jsem, že tam, kde své argumenty zakládá na konkrétních studiích, Dickie dezinterpretuje záměry původních autorů. Dále jsem zpochybnila jeho obecný argument proti tomu, co nazývá „psychologická estetika“. Ta se podle Dickieho zabývá popisem estetického prožitku – a dopouští se tak falešné „objektivizace“ něčeho, co lze vysvětlit i s pomocí „přirozených“ psychologických kategorií, jako je například pozornost. Takové tvrzení lze ovšem jen stěží považovat za neutrální či obecně přijatelné; pochybnosti, které o jeho platnosti můžeme mít, lze přitom formulovat právě s pomocí psychologie.

Dickieho představu o tom, co je (a co není) pravý estetický soud, jsem v dalších kapitolách spojila s raně analytickou rozpravou. Představila jsem navrhované rozlišení estetických pseudosoudů, jako „X je krásné“, které ve skutečnosti podle Dickieho nejsou ničím víc než vyjádřením osobních postojů, subjektivně získaných preferencí, a opravdových estetických soudů, jako „X je skotačivé“, kterým lze rozumět jako faktickým výrokům, jež zařazují objekt pod nějaký pojem.

V předcházející kapitole jsem tyto popisy promítla na pozadí Bulloughovy percepční typologie a argumentovala jsem, že hodnotové pseudosoudy na jednu stranu a tzv. opravdové estetické soudy, které analytici rozlišují, na stranu

druhou lze identifikovat v prvních dvou typech estetického hodnocení, které Bullough zavádí. Vedle těchto – v různých ohledech sporných a nedostatečných – způsobů estetického souzení však Bullough vyčleňuje ještě jiný percepční typ (charakterový estetický soud), s pomocí kterého popisuje „jádro“ estetického hodnocení. Tento typ vztahu zůstává zcela mimo obzor analytické diskuse, jak ji koncipoval Dickie a další zástupci první vlny analytické estetiky.

Dickieho studie je přes padesát let stará a Bulloughova práce více než dvakrát tolik. Nabízí se proto otázka, zda jsou tyto studie stále aktuální. Nebyly základní teze první vlny analytické estetiky, kterým jsem se v této části věnovala především, již opuštěny, prohlášeny za slepou uličku estetických zkoumání? A není Bulloughova raná vědecká práce již dávno nahrazena lepšími – přesnějšími a lépe podloženými – studiemi? Nejsou přitom tato nová zkoumání, s nimiž se setkáváme jak v kontextu současné experimentální psychologie, tak v oblasti tzv. neuroestetiky – tím nejlepším možným argumentem pro to, že psychologické, potažmo neurovědecké informace jsou, *pace* Dickie, pro estetiku relevantní?¹⁰⁴

V odpovědi na tyto otázky bych nejprve ráda poukázala na to, že představa, že by se kritická rozprava stejně jako estetika měly omezit na soudy obsahující pojmy, jako jsou například „skotačivý“ či „elegantní“ – anebo „rafinovaný“ či „neotesaný“ –, první vlnu analytické estetiky přesahuje. A společně s ní v analytické estetice v postanalytickém období zůstává i neochota přemýšlet o tradičních estetických kategoriích, jako jsou „krásný“ nebo „vznešený“. Austinovo zbožné přání vyslovené na začátku šedesátých let – „Kdybychom jen mohli na chvíli zapomenout na krásné a pustili se místo toho do

¹⁰⁴ Právě tuto strategii volí, mj. v odpovědi na Dickieho studii o psychologické relevanci, Carroll – Moore – Seeley 2012.

rafinovaného a neotesaného¹⁰⁵ – se stalo téměř programovým prohlášení analytické estetiky.

Proč tomu tak bylo? Podle Hilaryho Putnama byla dichotomie faktu a hodnoty – jejíž charakteristické vyjádření je připisováno Davidu Humovi – silnější než (příbuzná) dichotomie mezi analytickými a syntetickými výroky a z ní vyplývající dichotomie mezi filozofií a vědou.¹⁰⁶ Za „Humův princip“ je považováno následující tvrzení, shrnující argument jedné pasáže třetí knihy *Traktátu*:

Z „je“ nelze odvozovat „měl bys.“¹⁰⁷

Searle tuto poučku přepisuje do slovníku analytické filozofie takto:

Existuje třída faktických výroků, která je logicky odlišná od třídy hodnotových výroků.
[...] Z žádného souboru deskriptivních výroků nelze odvozovat výroky hodnotové.¹⁰⁸

Mým cílem zde není následovat Searlovo vlastní zpochybnění platnosti tohoto tvrzení.¹⁰⁹ Chtěla bych spíše poukázat na to, co zůstává v jeho představení distinkce nezpochybněným předpokladem. „Je“ zde stojí na straně faktů,

¹⁰⁵ Austin, J. L. (1961), A Plea for Excuses, in *Philosophical Papers*, Oxford: Clarendon. Citováno podle Mothersill 1984: 252. „Rafinovaný“ a „neotesaný“ jsou překladem výrazů „dainty“ a „dumpy“.

¹⁰⁶ Putnam útočí na dichotomii faktu a hodnoty v Putnam 2001. Ukazuje zde, jaké důsledky měla tato dichotomie pro vztah ekonomiky a etiky. Jakkoli přesvědčivá je jeho argumentace, nezohledňuje, domnívám se, dostatečně ty, kteří na ostré oddělování „faktů“ a „hodnot“ zaútočili před ním. Na mysli mám především studii G. E. M. Anscombe „On Brute Facts“ (O faktech v surovém stavu) z roku 1958 a Searlův níže citovaný článek „How to Derive ‚Ought‘ from ‚Is‘“ (Jak vyvozovat „měl bys“ z „je“) z roku 1964.

¹⁰⁷ Hume 1969: 521 (III. 1. 1. 27).

¹⁰⁸ Searle 1964: 43.

¹⁰⁹ Searle se pokouší ukázat, že tato teze je neplatná, a zpochybnit tak samotné rozlišení „deskriptivních“ a „hodnotových“ výroků. Jeho strategie se velmi podobá té, kterou zvolila Anscombe (1958): oba ukazují, že mezi tzv. deskriptivními výroky jsou takové, které mají zároveň zavazující, normativní charakter.

deskriptivních výroků a vědy; „měl bys“ na straně norem, výroků hodnotových, etiky a případně také estetiky. Takové rozvržení implicitně předpokládá, že *normy* (které lze považovat za synonymní s „měl bys“) jsou více méně tímtež jako *hodnoty* a že úkolem estetiky, která mluví o hodnotách, bylo a je předepisovat to, co by se lidem mělo líbit. Jak si všímá (v souvislosti s etikou) například Bernard Williams, takové „rozehraní“ situace je v analytické filozofii obvyklé, avšak nedostatečně reflektované a při bližším pohledu jen obtížně obhajitelné.¹¹⁰

To, že analytická estetika směřuje hodnoty s normami, podrobně dokládá například Mary Mothersill. Všímá si, že tzv. antiteoretici – ti, kteří odmítají jakoukoli teorii estetična či krásy – se často vymezují proti jakési tradiční estetice (aniž by ovšem příslušnou tradici jakkoli specifikovali). Jako „skutečný cíl“ jejich výpadů Mothersill identifikuje „představu, že verdikty kritiků lze deduktivně odvozovat z obecných premis“. A pokračuje:

Taková teze by skutečně byla chybná. [...] V srdci antiteoretické pozice je náhled, že neexistují žádné principy vkusu; a právě proto, že antiteoretici bez jakékoli reflexe předpokládají, že estetická teorie takové principy buď obsahuje, nebo je z ní lze vyvodit, táhnou do bitvy proti strašákovi, kterého si pojmenovali „tradiční estetika“.¹¹¹

Tato záměna hodnot za normy je, domnívám se, v pozadí skutečnosti, že analytická estetika ani ve svých pozdějších fázích nebyla – až na výjimky – ochotná vrátit se ke kráse či obecnějším estetickým predikátům, třebaže ji

¹¹⁰ Williams argumentuje proti tomu, aby byla bez rozlišování vedena distinkce mezi praktickým, „měl bys“ a hodnotou na straně jedné a teoretickým, „je“ a faktem na straně druhé. Chyba podle Williamse nespočívá v tom, takové rozlišení zavádět (Williams sám obhajuje nutnost ostře rozlišovat mezi „vědeckým“ a „etickým“), ale v tom, považovat tyto různé distinkce za tutéž. Viz Williams 1985: 123–124 a 134–136.

¹¹¹ Mothersill 1984: 63.

k tomu již nezavazoval požadavek, který na pravé soudy (oproti „pseudosoudům“) kladl logický pozitivismus. Velkou výjimku představuje již několikrát citovaná Mary Mothersill, jejíž kniha *Beauty Restored* (Rehabilitace krásy, 1984) však neměla patřičnou odezvu.¹¹² Obecně lze říci, že témata, která se obvykle spojují s interpretací Kantovy *Kritiky soudnosti*, tvořila v analytické filozofii a estetice alternativní, nemainstreamový proud (který byl také obvykle vůči hlavnímu proudu poměrně kritický).¹¹³

Jedním z klíčových textů formujících hlavní proud analytické filozofie byla bezpochyby Sibleyho klasická studie o estetických pojmech. Všimněme si, jakým způsobem se v ní objevuje predikát „krásný“: všehovšudy jednou, zmíněn spíše okrajově.¹¹⁴ Sibleyho esej lze nicméně považovat – v porovnání s Dickiem¹¹⁵ – za výrazný posun. Hned na samém počátku Sibley prohlašuje, že „estetickými pojmy“ nerozumí nějakou určitou skupinu slov. Spíše než na slovech samotných záleží na tom, jak jsou tato slova *používána*. Některé výrazy, například „harmonický“, „dynamický“, „elegantní“ či „sentimentální“, jsou obvykle používány jakožto estetické pojmy, jiné, například „červený“, „hlasitý“ či „zakřivený“, jsou jako estetické pojmy používány zřídka – avšak i v jejich případě je takové použití možné. „Skotačivé“ (stejně jako jakékoli jiné slovo) tak může, jak říká Sibley, „vést dvojí život“,¹¹⁶ přičemž to,

¹¹² Bylo by ovšem přehnané tvrdit, že kniha zcela zapadla. Srov. například podrobnou recenzi Paula Guyera (1986).

¹¹³ Srov. např. Schaper 1983, Guyer 1986, Bell 1987. Domnívám se, že do „mainstreamové“ estetiky se tato témata dostávají až na konci minulého století, srov. Zangwill (1998).

¹¹⁴ Sibley 1978: 65.

¹¹⁵ Sibleyho „Estetické pojmy“ (1959) byly napsány dříve než Dickieho esej (1962). Zatímco Dickieho text však, jak jsem výše argumentovala, patří spíše do období analytické estetiky první vlny padesátých let, Sibleyho esej pro mnohé estetiky předurčil vývoj estetiky let následujících.

¹¹⁶ Sibley 1978: 65.

jak jeho použití charakterizoval Dickie,¹¹⁷ by spadalo na stranu použití neestetického. Podotýkám, že poukaz k více různým použitím pojmů, který Sibley formuluje, koresponduje s tím, jak o fungování aspektů napříč různými percepčními rámci uvažoval Bullough.

Ze Sibleyho vlastní argumentace se však nedozvíme o mnoho víc než to, že pojmy lze používat také „esteticky“. Co takové použití předpokládá – jakou jazykovou hru ten, kdo termín používá v estetickém smyslu, a ten, kdo mu takto rozumí, hrají – Sibley vysvětluje převážně negativně, totiž tak, že představuje, podle jakých pravidel se ona hra nehraje. Sibley sám přitom zdůrazňuje, že o problematice estetických vlastností a pojmů přemýšlí odděleně „od otázek po verdiktech o *hodnotách* [merits] uměleckých děl a stejně tak i od otázek po *zalíbení a preferencích*“.¹¹⁸ Verdiktem přitom rozumí odpověď na otázky po „esteticky dobrém“ – což ho, jak opakuje i v další poznámce, v předkládané studii nezajímá.¹¹⁹ Jak těmto poznámkám máme rozumět?¹²⁰

Hodnoty, od kterých chce Sibley svá zkoumání oddělit, mají normativní charakter: „verdikt“ má s konečnou platností rozhodnout, zda dané dílo je, či není hodnotné. Ráda bych však zdůraznila, že výrok, že příslušné dílo je krásné či esteticky hodnotné, nemusí být za všech okolností verdiktem v tomto smyslu slova.¹²¹ Předpokládat něco takového znamená zaměňovat hodnoty za normy – považovat hodnocení za prostor k rozhodnutí o tom, zda dané dílo splňuje

¹¹⁷ O správném použití výrazu „skotačivý“ se přesvědčíme tak, že nahlédneme, zda „má ty ‚správné‘ druhy vlastností, v daném případě nejspíš to, zda je zvukový rytmus svou strukturou blízký schématu čilých, skákavých pohybů nějakého zvířete.“ Dickie 1962: 292.

¹¹⁸ Sibley 1978: 85 (pozn. 3). Důraz FS.

¹¹⁹ Tamtéž: 86 (pozn. 7).

¹²⁰ Mothersill, jejíž interpretaci Sibleyho eseje shrnuji níže, k těmto poznámkám rovněž poukazuje. Toto oddělení vkusových pojmů od estetických hodnot, stejně jako zalíbení, považuje za „matoucí“. Viz Mothersill 1984: 253.

¹²¹ Srov. například porozumění pojmu „verdikt“ u Mothersill 1984: 85.

nějakou normu. V české estetice to byl především Jan Mukařovský, kdo zdůrazňoval odlišný, obvykle napjatý vztah normy a hodnoty v estetické oblasti. V ní se „vnímání uměleckého díla [...] do značné míry kryje s aktem hodnocení. [...] Důležité je především vnímání díla, nikoli zjištění jeho umělecké hodnoty, které – na rozdíl od toho – vystupuje do popředí při hodnotách povahy praktické“.¹²² Při této příležitosti si opět můžeme vybavit Bulloughovu vlastní formulaci obdobného vztahu mezi vnímáním a hodnocením v případě tzv. charakterových hodnotitelů. Pro ty je „verdikt“ ve smyslu slovního hodnocení něčím podružným a nadbytečným, protože akt vnímání se pro ně kryje s aktem hodnocení.

Oblast estetického hodnocení se tedy zdá být pro Sibleyho vklíněna mezi rozpravu o preferencích a zalíbení a rozpravu o normách; jeho explicitní i implicitní odmítnutí uvažovat o „hodnotách“ a „kráse“ – a orientovat se pouze na „substantivní“ či „husté“ estetické pojmy¹²³ – můžeme považovat za způsob, jak zdůraznit, že (řečeno s Mukařovským) estetické hodnoty jsou „individualizované“.¹²⁴ Takto interpretuje Sibleyho také velká – a první – obhájkyně pojmu krásy v analytické estetice Mary Mothersill:

Soud, že něco je rafinované (či neotesané), je v jednom důležitém ohledu stejný jako soud vkusu: neexistují žádné principy ani „kriteriální vlastnosti“, ke kterým lze odkázat

¹²² Mukařovský 2000: 150.

¹²³ Zangwill (1995, 1998) rozlišuje „substantivní estetické pojmy“ a „substantivní estetické soudy“ od „verdiktivních“ soudů a pojmů. Ty první zahrnují pojmy jako „delikátní“ či „neotesaný“ (v podstatě všechny estetické pojmy, o kterých mluví Sibley), ty druhé zahrnují pojmy jako „krásný“ či „esteticky (ne)hodnotný“. Zangwill (1995) srovnává diskusi o substantivních pojmech s diskusí o tzv. „hustých“ pojmech, která probíhá v metaetice. Srov. Williams 1985: 129ff. Zangwill (1998) se pokouší vysvětlit, proč obě tyto skupiny pojmů lze oprávněně nazývat „estetické“ (vysvětlení spočívá v tom, že oba typu soudů aspirují na subjektivní univerzalitu).

¹²⁴ Mukařovský 2000: 150.

na jeho podporu. A vskutku, pokud je nám dovoleno použít predikát „krásný“, můžeme se značnou přesvědčivostí tvrdit, že označíme-li něco za rafinované, *pronášíme* soud vkusu, a to v tom smyslu, že příslušnou věc považujeme za krásnou [...] na určitý způsob.¹²⁵

V této interpretaci se *estetické* pojmy, o kterých Sibley píše, přibližují tomu, jak o oblasti estetického soudu uvažoval Immanuel Kant.¹²⁶ Tamtéž, jak jsem naznačila v předchozí části, situuje jádro oblasti estetického hodnocení Edward Bullough. Kantovská – či neokantovská¹²⁷ – perspektiva se přitom dostává do hlavního proudu analytické estetiky až na konci devadesátých let minulého století.¹²⁸ I přesto, že tato interpretace Sibleyho eseje je, domnívám se, plauzibilní, není běžná: Sibleyho implicitní nedůvěra vůči „kráse“ a explicitní odmítnutí soudů o estetické hodnotě (označovaných jako „verdikty“) byly vlivnější.

Vraťme se nyní k otázce po aktuálnosti studií, kterým jsem se věnovala v předchozích kapitolách. Můj argument je, že třebaže Dickieho, Passmoreovu a Priceovu studii můžeme zařadit do kontextu první vlny analytické estetiky, jejich stín se rozpíná až k estetice současné. Vzpomeňme si na Passmoreova slova: „Subjektivisté mají nejspíš, pokud jde o krásu, pravdu; estetika však zůstává vážných následků ušetřena.“¹²⁹ Idea, že estetika je (přinejmenším *také*) o něčem jiném než o kráse a tradičním „estetičnu“, byla pro analytickou

¹²⁵ Mothersill 1984: 253. Důraz MM.

¹²⁶ Mothersill sama v knize s Kantem polemizuje, avšak – jak si všimnul Paul Guyer – její kritika do značné míry závisí na příliš radikální četbě Kantovy teze o subjektivní univerzálnosti (Mothersill ji čte jako „příkaz“). Srov. Guyer 1986.

¹²⁷ Tento přívlastek používá Nick Zangwill v souvislosti se svým vlastním projektem. Srov. Zangwill 1998: 80.

¹²⁸ Přísně vzato není toto tvrzení správné. Přesnější by bylo prohlásit, že Kantem inspirovaný projekt v analytické estetice probíhal i dříve, třebaže mimo hlavní proud analytické estetiky (a často v kritické distanci vůči hlavnímu proudu). Srov. poz. 113 výše.

¹²⁹ Passmore 1951: 332.

estetiku příslibem svobody, kterého se nevzdaly ani další generace analytických estetiků. Až téměř do konce dvacátého století tak zůstala poslední vlivná analýza „krásy“ v kontextu analytické estetiky subjektivistická – a v této podobě také přešla tam, kam ji poslal Ayer, totiž do oblasti psychologie. S jistým zjednodušením můžeme říci, že psychologové, neurovědci a další si, nikoli náhodou, „krásu“ přeložili (a stále překládají) termínem „libost“.

Z tohoto úhlu lze nahlédnout, proč považuji Bulloughovu sto let starou studii za důležitou a relevantní, třebaže ne právě současnou ukázkou empirické estetiky. Ve třetí části této práce uvidíme, že linie, kterou se Bullough pokouší sledovat – totiž ukázat, že „soud vkusu“ lze i v praxi rozlišit od „soudu o příjemném“ –, je v současné experimentální estetice, včetně neuroestetiky, ignorována. Bulloughovu práci jsem uvedla právě proto, abych ukázala, že psychologie se může pokusit zkoumat estetické souzení i v jiném smyslu, než který mu vtiskla raná analytická estetika. Ve vztahu k aktuálním výzkumům v oblasti experimentální estetiky vysílá Bulloughova práce ještě jeden důležitý signál: ukazuje totiž, že na výzvu po estetickém hodnocení mohou různí lidé reagovat různě – systematicky různě. Právě tomu, jaká je podpovrchová logika různých možných typů interpretací vět jako „X se mně líbí“ či „X je krásné“, se budu věnovat v následující části.

DRUHÁ ČÁST

Různé druhy estetického souzení

I. KAPITOLA

Estetické a esteticky založené soudy

V předchozí části jsem se zabývala pojetím estetického soudu v kontextu analytické estetiky. Zdůrazňovala jsem, že pro ranou analytickou estetiku se oblast estetického souzení rozpadá na soudy (resp. pseudosoudy) preferenční – čistě emocionální, idiosynkratické, vysvětlitelné pouze v řádu osobní psychologie – a soudy poznávací či objektivní, jež zařazují věc pod určitý pojem. V pozdější analytické estetice, na jejímž počátku stojí Sibleyho studie „Estetické pojmy“, můžeme sledovat snahu o revizi druhého z těchto tvrzení. To první, tvrdila jsem, však představuje pro mnohé analytické estetiky až do dnešních dnů nezpochybňovaný článek víry.

Společně s Edwardem Bulloughem jsem proti tomuto tvrzení stavěla evidenci, podle které je v určitých případech žádoucí soudy vkusu odlišovat od soudů o příjemném na jedné straně a od soudů poznávacích na straně druhé. Zároveň jsem zdůrazňovala, že Bulloughova typologie percepčních soudů může sloužit jako prostředek systematického uchopení různých možných druhů vztahu k objektu zájmu v protoestetických situacích – totiž ve chvílích, kdy se člověk vztahuje ke vnímané věci jako k možnému zdroji estetických hodnot. Všechny tři modalities představují způsob, jak přisoudit danému objektu estetickou hodnotu. V této části budu tyto bulloughovské motivy dále rozvíjet a zpřesňovat konceptuální nástroje, které tyto distinkce umožňují uchopit.

I.i

Estetické soudy v širokém smyslu

Logika a psychologie výroků typu „líbí“ či „nelíbí“ a jejich vztah k soudům o krásném je hlavním tématem úvodních kapitol *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta. Cílem následující interpretace ovšem není pouze upřesnit, jakým způsobem Kant odděluje pouhou příjemnost od estetického soudu, ale také s jeho pomocí představit některé další typy soudů, jež se mohou vyskytovat v protoestetických situacích, totiž tehdy, když o nějakém předmětu říkáme, že se nám líbí či nelíbí nebo že je či není krásný.

Třebaže Kant považuje soudy o příjemném a estetické soudy za druhově odlišné, je třeba hned na úvod zdůraznit, že je řadí do jednoho rodu. V prvním *Úvodu ke Kritice soudnosti* Kant mluví o dvou typech *estetického* soudu: estetických soudech smyslových a estetických soudech reflexivních.¹ Oba typy soudu označuje za „estetické“ proto, že jejich určujícím důvodem – tím, na čem se zakládají – je počitek (resp. pocit),² a to takový, který neslouží a nemůže sloužit k poznání objektu. Takovým počitekem je podle Kanta pocit libosti a

¹ V následujícím budu kategorii reflexivních estetických soudů vztahovat pouze na soudy o krásném. Ve skutečnosti do ní spadají také soudy o vznešeném. Upozorňuji, že v *Kritice soudnosti* (oproti prvnímu *Úvodu*) Kant často používá pojem „estetický soud“ pouze v souvislosti se soudy o krásném a vznešeném, nikoli příjemném. Domnívám se nicméně, že se jedná pouze o terminologický, nikoli teoretický posun. Rozlišení zavedené v *Úvodu* lze zaznamenat např. v § 8 *Kritiky soudnosti*, kde Kant používá výrazy „smyslový vkus“ a „reflexivní vkus“. Pokud to nebude z kontextu zcela jasné, budu užívat „estetické soudy (v širokém smyslu)“ tehdy, budu-li mluvit o rodové kategorii smyslových i reflexivních soudů, a „estetické soudy (v úzkém smyslu)“, budu-li mít na mysli pouze reflexivní soudy. Srov. také Ginsborg 2012: 5.

² V § 3 *Kritiky soudnosti* vysvětluje Kant rozdíl mezi dvěma významy slova „počitek“. Pocit libosti a nelibosti je subjektivní počitek, „jímž není představován žádný předmět.“ Kant navrhuje označovat jej jako „pocit“. Oproti tomu je výraz počitek užíván také jako označení „objektivní představy smyslů“, která umožňuje poznávání předmětu, jeho podřazení pod pojem. Kant 1975: 53 (§ 3).

nelibosti. V pocitu libosti a nelibosti není „v objektu nic označováno“, subjekt se v něm „sám cítí tak, jak na něj představa působí“.³ Estetické soudy (v uvedeném smyslu) se odlišují od soudů poznávacích (neboli logických), ve kterých objekt poznáváme tak, že jej určujeme; zařazujeme jej pod nějaký objektivní pojem.

Tvrzení, že určujícím důvodem estetických soudů (v širokém smyslu) je počitek libosti či nelibosti, ovšem vyžaduje zpřesnění. Pokud bychom je totiž četli „přímočaře“, dospěli bychom záhy k podstatným interpretačním obtížím. V § 9 *Kritiky soudnosti* si totiž Kant klade otázku, která má, jak zdůrazňuje, poskytnout klíč ke kritice vkusu. Tato otázka zní: Předchází pocit libosti posouzení předmětu, nebo naopak? Kantova odpověď následuje vzápětí a je jednoznačná: posouzení předmětu předchází pocitu libosti, neboť kdyby tomu bylo naopak, „taková libost by nebyla ničím jiným než pouhou příjemností ve smyslovém počítku“.⁴ Tento rozpor nutí k zastavení: jak může být pocit libosti a nelibosti *důvodem* reflexivního soudu – je-li zároveň jeho „*následkem*“?⁵

Zpřesnění, kterého je třeba, se týká rozlišení smyslových estetických soudů (tj. soudů o příjemném) a reflexivních estetických soudů (tj. soudů vkusu). To provádí Kant již v prvním *Úvodu* a také na začátku *Kritiky soudnosti*. Já se budu nejprve věnovat jeho popisu soudů o příjemném.

³ Tamtéž: 51 (§ 1).

⁴ Tamtéž: 61 (§ 9).

⁵ O interpretačních obtížích, které provázejí přímé srovnání části VII prvního *Úvodu* a § 9 *Kritiky soudnosti*, pojednává např. Paul Guyer (1997: 108–118) a v samostatné studii také Hannah Ginsborg (1991).

I.ii

Smyslové soudy

Mechaniku smyslových soudů v prvním *Úvodu* i v hlavním textu *Kritiky soudnosti* vysvětluje Kant takto: Určitý objekt v subjektu vzbudí pocit libosti či nelibosti; a tento pocit je pak bezprostředním důvodem k soudu o příjemném, čili k výroku typu: „víno je příjemné“.⁶ Kant vždy spěchá zdůraznit, že takový počitek má jen „soukromou platnost“: věta „víno je příjemné“ znamená totéž, co výrok „víno je *mně* příjemné“.

Pokud jde o to, co je příjemné, spokojí se každý s tím, že se jeho soud, který se zakládá na soukromém pocitu, a kterým o nějakém předmětu říká, že se mu líbí, omezuje také jen na jeho osobu. Proto se rád smíří i s tím, když mu někdo jiný jeho výraz, že šumivé víno je příjemné, opraví a připomene mu, že má říci: *mně* je příjemné. [...] Pro někoho je fialová barva jemná a milá, pro druhého mrtvá a odumřelá. Někdo miluje zvuk dechových nástrojů, druhý nástrojů smyčcových. Bylo by bláznovstvím přit se s úmyslem znevažovat soud druhých, který je od našeho odlišný, jako nesprávný, jako by byl vůči našemu soudu v logickém protikladu. Vzhledem k tomu, co je příjemné, tedy platí zásada, že *každý má svůj vlastní vkus* (smyslový).⁷

Soud o příjemném je zde charakterizován jako „založený na soukromém pocitu“. O tom, proč v nás vnímání některých objektů vzbuzuje pocity libosti a vnímání jiných pocity nelibosti, Kant v případě smyslových soudů nijak podrobně neuvažuje nebo, přesněji řečeno, naznačuje, že taková úvaha jemu nepřísluší. Při analýze kvality soudu poznamenává, že zalíbení, na kterém se zakládá soud o příjemném, je „patologicky podmíněné (prostřednictvím podnětů, *stimuli*)“.⁸ To v Kantově filozofii znamená, že původ tohoto soudu

⁶ Srov. Allison 2001: 52.

⁷ Kant 1975: 57–8 (§ 7).

⁸ Tamtéž: 55 (§ 5).

není založen na apriorních principech⁹ – že libost a nelibost se s vnímanými předměty spojuje pouze nahodile. To, že upřednostňuji zvuk žesťů před cimbálem, může souviset s tím, že u nás doma bývalo veselo, když za mými rodiči přijel přítel s pozounem, zatímco cimbál hrával na školních besídkách, během kterých bylo veselí jen předstírané. Takový „důvod“, třebaže může vysvětlit *mé* zalíbení, nikdy nebude možné zobecnit – požadovat zakoušení stejného pocitu i po jiných.

Přesvědčení o tom, že vztah mezi příčinou libosti a pocitem libosti je patologický, znamená, že příčinou se může stát *cokoli*. Neexistuje tedy *správná* či *nesprávná* slast nebo libost, která by byla „vhodná“ či „méně vhodná“.

V soudech o příjemném netvrdím, že se mi něco líbí z toho či onoho důvodu, ani objektu nepřipisuji žádnou vlastnost, tvrdím pouze, že se mi něco líbí *simpliciter*. Řečeno slovníkem současné teorie emoci, prožitek příjemného nemá žádný formální objekt.¹⁰ Zdá se proto, že v soudech o příjemném není žádná normativita možná. Jak Kant říká ve výše citované pasáži: „Bylo by bláznovstvím přít se s úmyslem znevažovat soud druhých.“¹¹

V § 3 *Kritiky soudnosti* Kant naznačuje, že je třeba rozlišit soud o příjemném a prožitek příjemného (případně, dodávám, „vyjádření příjemného“, které může mít formu pouhého „Ach!“).¹² Zatímco (jediným) obsahem (vyjádření) prožitku

⁹ Srov. Kant 2011: 45–46 (VIII: 225).

¹⁰ Termín „formální objekt“ ve filozofii emocí rozšířil Kenny (2003), já zde vycházím z de Sousaovy formulace: „Každá emoce má formální objekt, pokud má nějaký objekt. Formální objekt je vlastnost implicitně připisovaná emoci jejímu terči, ohnisku či propozičnímu objektu, jejímž prostřednictvím můžeme emoci nahlížet jako srozumitelnou. [...] Formální objekt spojovaný s danou emoci je pro definici této určité emoce esenciální [...] a zčásti umožňuje mluvit o emocích jako vhodných či nevhodných.“ de Sousa 2013

¹¹ Všimněme si podobnosti, kterou tento popis modality soudu o příjemném nese, s tím, jak soudům – respektive pseudosoudům – o kráse rozuměli analytičtí filozofové.

¹² To, co zde nazývám „vyjádřením příjemného“, není soudem v Kantově smyslu; jedná se

je prožívající subjekt – zalíbení v tomto smyslu je pouhým „počítkem (nějaké libosti)“ bez ohledu na to, co jej způsobilo, soud o příjemném je „soud o nějakém předmětu [...] [a] vyjadřuje zájem o tento předmět“; takový soud se tedy týká příčiny prožitku, „předpokládá [...] vztah existence [předmětu] k mému stavu“.¹³ Z toho důvodu může být mezi prožíváním a souzením o libosti napětí:

k tomu, co je nejživěji příjemné, nepatří žádný soud o povaze objektu natolik, že ti, kteří vždy myslí jen na požitek (neboť to je slovo, kterým se označuje jádro potěšení), se rádi vzdávají všeho souzení.¹⁴

Zdá se tedy, že i „soud o příjemném“ je v jistém smyslu normativní: vyjadřují se v něm o objektu jako o příčině svého prožitku (a mohu se zmýlit, pokud má slast byla zapříčiněna něčím jiným). Ráda bych přitom zdůraznila, že tento soud lze ovšem kritizovat až *ex post* – reflexe není jeho součástí. Důležité přitom je, že dopad této kritiky se nebude týkat prožitku (ten zůstává takový, jaký je, ať už jeho příčinu v soudu označím správně nebo ne), ale pouze toho, k čemu svou slast vztahuji. Jinými slovy: opravuji soud, nikoli prožitek. Normativita, která vyplývá ze soudu o příjemném, je jiného druhu než ta, se kterou se setkáme u soudů vkusu.

spíše o pasivní „jazykovou reakci“ na prožitek libosti, nebo dokonce – jak by tomu chtěl nejspíš Wittgenstein – o část prožitku jako takového. Srov. také Ayerův rozdíl mezi „vyjádřením citu“ a „tvrzením (o) citu“. Ayer 2008: 109.

¹³ Svou charakteristiku „soudů o příjemném“ stavím na Kantově vlastním příkladu „Vino je mně příjemné“, ve kterém je pocit libosti vztahován k nějakému objektu jakožto příčině tohoto citu. Domnívám se, že existuje více stupňů toho, nakolik je představa objektu obsahem mentálního stavu během tohoto typu soudu: důležité však je, že je-li objekt vůbec přítomen, pak pouze jako příčina. Srov. s psychologickou analýzou soudů o příjemném Edwarda Bullougha: „Věc sama přebývá někde na okrajích mého vědomí a může se dokonce ztratit do podoby pouhého příčinného faktoru, pouhého zdroje libosti.“ Bullough 1908: 460.

¹⁴ Kant 1975: 54–55 (§ 3).

I.iii

Reflexivní soudy

V případě reflexivních soudů – paradigmaticky soudů o krásném – je vztah mezi pocitem libosti a soudem zcela odlišný. Lapidárně vyjádřeno, pocit libosti soudu o krásném nepředchází, ale je určitým aspektem tohoto soudu.¹⁵ Jeden z důsledků takové interpretace je, že estetická libost je prožívána jiným způsobem než „pouhá příjemnost“ neboli (jak se říká v žargonu analytické filozofie myslí) má svou zvláštní fenomenologii.¹⁶ Tu Kant vyjadřuje právě požadavkem všeobecného zalíbení, kterého se pocitu příjemného nedostává.

Vydává-li [někdo] něco za krásné, přičítá ostatním právě totéž zalíbení. Nesoudí pouze za sebe, nýbrž za každého, a mluví pak o kráse, jako by byla vlastností věcí.¹⁷

Odkud se podle Kanta bere tato víra – přesvědčení, že můj prožitek je „univerzální“, platný pro každého? V § 9 Kant vysvětluje, že je to tatáž jistota, jakou zakouší ten, kdo vyjadřuje poznávací soud. Také tento stav charakterizuje harmonie poznávacích schopností, obrazotvornosti a rozvažování, avšak – oproti harmonii typické pro estetické souzení – je v tomto případě soulad řízený určitým pojmem: „poznání jakožto určení objektu, s nímž se mají dané

¹⁵ Slovy Hannah Ginsborg, jejímž pojetím je má interpretace ovlivněna, se „mé vlastní souzení předmětu zjevuje ve vědomí jako pocit libosti“ (Ginsborg 1991: 313, pozn. 20). Srov. také s esejem Evy Schaper: „Věc nenazýváme krásnou proto, že v nás vzbuzuje libost: pokud je libost libostí vkusu, pak je to libost vznikající u příležitosti estetického soudu“ (Schaper 1983: 55). Proti interpretaci Hannah Ginsborg vystoupil mezi jinými Henry Allison. Jeho hlavní námitka zní, že předložené vysvětlení je „nepravděpodobné“, neboť není jasné, proč by se souzení předmětu mělo ve vědomí zjevovat – nejen mně, ale všem – jako pocit libosti. Allison 2001: 113–115. Srov. také Guyer 1997: 108–118.

¹⁶ Cavell, který se zabývá tím, v jakém smyslu je (a není) požadavek na všeobecné zalíbení požadavkem psychologickým, by na tomto místě raději mluvil o specifické „gramatice“ soudů vkusu. Srov. Cavell 1969: 88ff., zvláště s. 93.

¹⁷ Kant 1975: 57–58 (§ 7).

představy (ať je to v jakémkoli subjektu) shodovat, je jediným druhem představy, který platí pro každého.¹⁸ Jinými slovy, stav mysli při estetickém souzení je analogický stavu mysli při aktu poznávání, tedy při zařazování představ pod pojem; s tím rozdílem, že v případě toho prvního nedochází k souladu poznávacích sil skrze nějaký pojem (a pouze pak lze harmonii poznávacích sil označovat za „svobodnou hru“).

Porovnáme-li nyní „soudy o příjemném“ se „soudy o krásném“, pak můžeme říci, že určující důvod estetického soudu (v širokém smyslu) lze v obou případech *popsat* jako pocit libosti či nelibosti, rozdíl mezi nimi je však v tom, jak je tento pocit *dán* – jak se představa vztahuje k pocitu libosti či nelibosti.¹⁹ Zatímco v případě smyslových soudů subjekt pouze vyjadřuje pocit libosti a nelibosti, který vztahuje k představě objektu jako jeho příčině, je v případě reflexivních soudů pocit vztahován k představě objektu skrze reflektující soudnost, tedy skrze akt srovnání obrazotvornosti a rozvažování, které příslušná představa objektu rozehrává. Jinými – Kantovými – slovy: „určující důvod [estetického soudu] nemusí spočívat pouze v pocitu libosti a nelibosti jako takovém, nýbrž zároveň v pravidle vyšších poznávacích mohutností, [...] jmenovitě soudnosti.“²⁰ Určujícím důvodem reflexivního estetického soudu tak tedy je „počitek, který v subjektu způsobuje harmonická souhra obou poznávacích mohutností soudnosti, obrazotvornosti a rozvažování“²¹ – tedy subjektivní účelnost, která je ovšem jako libá pocíťována.²²

¹⁸ Tamtéž: 62 (§ 9).

¹⁹ Tamtéž: 55–56 (§ 5).

²⁰ Kant 2011: 45–46 (VIII: 225).

²¹ Tamtéž: 44 (VIII: 224).

²² Relevantní pasáž, ze které tato interpretace vychází, z *Úvodu* zní: „Poměr [obrazotvornosti a rozvažování] způsobuje [...] pouhou formou počitek, jenž je určujícím důvodem soudu, který proto nazýváme estetickým, a jako subjektivní účelnost (bez pojmu) je spojen

Výše jsem uvedla, že prožitek příjemného, na kterém je založen smyslový soud, nemá žádný „formální objekt“. V rámci interpretace, kterou zde sleduji, by bylo možné říci, že estetická libost – tedy libost, která je vyjádřením soudu vkusu – formální objekt má, tedy že připisuje „svému terči, ohnisku či propozičnímu objektu [určitou vlastnost], jejímž prostřednictvím můžeme emoci vidět jako srozumitelnou“.²³ Označím-li něco jako „krásné“, tak tím neříkám, že ve mně tato věc vzbudila libost *simpliciter*, ale soudím, že pocit libosti, který prožívám, je ten druh pocitu, který vyjadřuje soud vkusu – a jenž tedy vznáší nárok na všeobecnou platnost. Jinými slovy, oproti soudům o příjemném netvrdím pouze to, že ve mně určitá představa vzbudila libost, ale také to, že tato příčina je příslibem estetické hodnoty, kterou je možné sdílet.²⁴

Výše jsem poznamenala, že v případě pouhé příjemnosti je mezi prožitkem libosti a soudem o příjemném jisté napětí: soud do pocitu vnáší rušivý tón tím, že odvádí pozornost k objektu a zavádí implicitní pravidla, která činí nikoli prožitek, ale soud pravdivý či nepravdivý. Soud a prožitek je v případě příjemna v rozporu, a pokud zde můžeme mluvit o nějaké normativitě, pak jen co se týká soudu. Zcela jiná situace nastává v případě estetického soudu, který je „pocit'ován“ jako zvláštní typ libosti:

s pocitem libosti. [...] Předchází-li totiž reflexe o dané představě pocitu libosti (jako určujícímu důvodu soudu), pak je myšlena subjektivní účelnost dříve, než je pocit'ována ve svém účinku.“ Tamtéž: 43–45 (VIII: 224–225).

²³ de Sousa (2013).

²⁴ Paul Guyer vyjadřuje tutéž myšlenku následujícími slovy: „Podle Kantova náhledu není estetické souzení [...] pouhým sdělením o prožitku libosti; je tvrzením, že libost, kterou subjekt prožil, je intersubjektivně platná či že jí je racionálně možné připsat i jiným lidem.“ Guyer 1997: 106–107. V ostatních rysech se však má interpretace od Guyerovy odlišuje: oproti Guyerovi se nedomnívám, že je u Kanta možné striktně rozlišovat estetickou reakci od estetického soudu; domnívám se, že se jedná o dva aspekty téhož.

Že ten, kdo věří, že vynáší soud vkusu, soudí vskutku přiměřeně ideji [všeobecného zalíbení], může být nejisté, ale že jej přece jen na ni vztahuje, tedy že to má být soud vkusu, ohlašuje slovem krása. Pro sebe samotného se ale tento esteticky soudící člověk může pouhým vědomím oddělení všeho toho, co patří k příjemnému a dobrému, od zalíbení, jež mu ještě zbývá, o tom ujistit, a to je vše, od čeho si slibuje souhlas všech: nárok, k němuž by byl za těchto podmínek také oprávněn; jen kdyby se proti těmto podmínkám ale často neprohřešoval, a proto nevynášel mylné soudy vkusu.²⁵

Kant zde uvažuje o tom, jak může při estetickém souzení dojít k omylu: totiž když libost špatně klasifikujeme, když ji zaměníme například s pouhou příjemností. Sám pocit (estetické) libosti tedy může být správný či nesprávný.²⁶

V této části jsem argumentovala, že rozdíl mezi soudem o příjemném a soudem o krásném spočívá v odlišném vztahu prožitku libosti a soudu, který se na něm zakládá. V případě soudu o příjemném prožitek předchází soudu. V případě soudu o krásném je prožitek libosti určitým popisem samotného aktu souzení. Prožitek libosti má tedy v obou případech odlišnou fenomenologii. Prožitek pouhé příjemnosti je takový, že jej vztahují pouze sama na sebe; prožitek libosti v případě estetického soudu oproti tomu přičítám i jiným. Z toho vyplývá i odlišné normativní rámování obou soudů: zatímco v případě prvního soudu se nemohu mýlit, pokud jde o prožitek (ten prožívám v každém případě), mohu se mýlit pouze s ohledem na to, jaké příčině v soudu tento prožitek přičítám. V druhém případě se však mohu mýlit v prožitku: to, co pocítuji jako

²⁵ Kant 1975: 61 (§ 8).

²⁶ Ráda bych při této příležitosti zdůraznila následující: Tvrdím-li, že libost, na které je založen soud vkusu, má jinou „fenomenologii“ než libost, která figuruje v rámci soudu o příjemném, pak tím nemyslím, že lze tyto dva druhy libosti rozlišit na základě „pocitu“ (což je termín, kterým někteří filozofové emoci označují to, co jiní míní „fenomenologií“). To, že mohu pronášet mylné soudy vkusu, znamená, že se mohu mýlit v tom, jak prožívané libosti rozumím; má vlastní jistota nemůže nikdy ospravedlnit soud vkusu. Toho, že svůj soud stavím na chybných základech, si nemusím být vědoma. Srov. také interpretaci Evy Schaper (1983), zvláště s. 54–55.

univerzálně platné, může být jen vyjádřením mé soukromé libosti. To, že jsou soudy o krásném a soudy o příjemném u Kanta druhově odlišné, neznamená, že je lze ve skutečnosti vždy dobře rozlišit – že soudu vkusu nehrozí záměna za soud o příjemném.²⁷

I.iv

Ostatní esteticky založené soudy

V § 8 Kant činí následující poznámku:

[J]e-li jednotlivá představa objektu soudu vkusu podle podmínek, které tento soud určují, srovnáním proměňována v pojem, může z toho vzniknout logicky obecný soud: např. růži, kterou si prohlížíme, prohlašuji soudem vkusu za krásnou. Naproti tomu je soud, který vznikne srovnáním mnoha jednotlivých soudů: růže vůbec jsou krásné, vyřčen nejen jako estetický, nýbrž jako logický soud, založený na estetickém.²⁸

V této pasáži Kant říká, že soudy jako „růže vůbec jsou krásné“, jsou „logické soudy, založené na estetických“. Důvodem této reklasifikace je, že to, čeho se tedy soudy týkají, není jednotlivá představa (tato určitá růže), ale pojem (růže vůbec). Pro estetické soudy platí (ve formulaci Jindřicha Karáska), že na místě podmětu „musí vždy stát nějaký deiktický výraz, který zastupuje nějaký jednotlivý předmět, a nikoli nějaký pojem, který zastupuje libovolnou a

²⁷ To, co zde nazývám „záměnou“, je třeba odlišit od „znečištění“ čistého soudu vkusu – ať už pojmem nebo smyslovou příjemností, kterému se Kant věnuje v § 13–16 *Kritiky soudnosti*. Přikláním se v tomto ohledu k interpretaci Allisona, podle kterého se čistý soud vkusu může stát součástí komplexnějšího soudu, jenž obsahuje i jiné typy soudů – a který lze pak považovat za „nečistý“ (mohli bychom také říci „smíšený“). Avšak pokud rozlišujeme různé typy *základních* soudů, ze kterých mohou posléze vznikat komplexnější varianty, není možné mluvit o kontaminaci, ale pouze o záměně. Srov. Allison 2001: 140–141.

²⁸ Kant 1975: 60 (§ 8).

libovolně velkou třídu objektů“.²⁹ Ve chvíli, kdy se v soudu nevztahuji k tomuto jednotlivému předmětu, který právě teď vnímám, ale k celé třídě věcí, nevyjadřuji „estetický soud“.

Výše jsem naznačila, že reflexivní soud může být zaměněn za soud o příjemném. Tato záměna se týká predikátu soudu. Zde se ukazuje jiný způsob ohrožení, totiž když představu posuzovaného objektu nahradím pojmem. Chyba se pak týká subjektu soudu. Ráda bych zdůraznila, že znění soudu může být v obou případech totožné – růže je krásná; avšak „logické formy“ soudu budou jiné: pokud „růže“ zastupuje třídu objektů, pak se jedná o logický soud; pokud se vztahuje k představě této určité růže, jedná se o soud estetický. Predikát „je krásný“ nezaručuje, že se jedná o estetický soud.

Uvedený příklad Kant uvádí pouze ve vztahu k reflexivním estetickým soudům. Já bych ovšem ráda jeho poznámku vztáhla také na smyslové soudy. Stejně jako soudy reflexivní jsou i tyto ukotvené „deiktickým výrazem“ – týkají se této určité představy věci. Podobně jako v případě soudů vkusu se však i u těchto může stát, že tentýž výrok – „víno je mně příjemné“ – může znamenat dvojí: buď zde mluvím o tomto konkrétním víně, které právě ochutnávám, anebo se tak – ať už u příležitosti ochutnávání tohoto vína nebo jen v rozhovoru – vztahuji k vínu obecně. Výrok „víno je mně příjemné“ tedy není automaticky estetickým *smyslovým* soudem; pokud vyjadřuje obecné preference hodnotitele, může být soudem logickým.

Třebaže Kant sám o možnosti záměny estetického soudu za logický soud v souvislosti se smyslovými soudy explicitně nemluví, příklady, které uvádí,

²⁹ Karásek 2004: 51.

tuto možnost – možná nechtěně – ilustrují. Ve výše citované pasáži³⁰ Kant mluví o *šumivém vínu, fialové barvě, zvuku dechových nástrojů*: tomu můžeme rozumět jako označením určitých počitků, ale také jako pojmovým kategoriím, pomocí kterých lze počitky třídit. Existuje mnoho druhů šumivých vín, fialový může být můj šátek stejně jako nějaký obraz a trubka může hrát ve vojenské kapele nebo v Šostakovičově *Klavírním koncertu číslo 1*. Pokud jsem z nějakého důvodu došla k přesvědčení, že se mi fialová nelíbí, mám před určitými obrazy, právě tak jako v obchodě s oblečením či laky na nehty, usnadněnou volbu. O tom, zda se mi určitá věc líbí, či nelíbí, se rozhoduji na základě kategorie, ke které tuto věc přiřadím, nikoli na základě „soukromého pocitu“, který ve mně tato věc vyvolává.³¹

Estetické soudy v širokém smyslu – tj. smyslové i reflexivní – jsou založené na počitku libosti. Pokud ovšem svůj preferenční soud zakládáme na vlastních, předem ustavených preferencích typu „nemám rád kávu“ či „nesnáším komedie“, pak se při souzení o příjemném či nepříjemném můžeme počitku libosti či nelibosti (v tom druhém případě velmi rádi) vyhnout. V určité situaci – uvolím-li se například ochutnat obzvlášť dobré šampaňské či vidím-li výjimečně pěkný fialový kabát – mohu své ustavené preference potlačit, či dokonce změnit: můj soud by pak mohl být estetickým soudem v Kantově smyslu, tj. týkal by se deiktického výrazu – *tohoto* šampaňského či *této* fialové.

³⁰ Kant 1975: 57–58 (§ 7).

³¹ Neuvažuji zde případnou komplikaci, kterou by pro navrhovanou distinkci znamenalo to, že i pojmy mohou vyvolávat „soukromý pocit“. Typologii soudů, kterou zde navrhuji, je nutné považovat za pouze základní, pokoušející se rozlišit jednoduché, „čisté“ typy soudů. Jak naznačuje Kant, souzení může být různě komplexní. Viz také diskusi o „vázané kráse“, kterou vedou Kantovi interpreti v souvislosti s otázkou, nakolik je možné spojovat „čistý“ soud vkusu se soudem týkajícím se uměleckých děl (mimetických). Srov. Allison 2001: 140–141 a má předchozí poznámka týkající se rozdílu mezi záměnou soudu vkusu za jiný typ soudu a znečištění estetického soudu jiným typem soudu.

Jindy ovšem mohu tentýž výrok – X se mně líbí, X je příjemné – použít bez ohledu na to, zda posuzovanou věc vnímám. Bylo by chybou rozumět druhému případu jako případu estetického souzení (v širokém smyslu). Takové chyby se ovšem můžeme dopustit – nejen jako psychologové (kteří by určité „líbí“ měli za vyjádření estetického soudu v širokém smyslu, ačkoli by se jednalo o soud teoretický), ale také jako zakoušející (a dopustit se přitom omylu, který Kant označuje jako *vitium subreptionis*).³²

I.v

Závěr

Kant je transcendentálním filozofem, nikoli autorem metodologické příručky pro psychology a jiné badatele, kteří se pokoušejí zachytit „estetické“ souzení v praxi. I on však upozorňuje na to, že na otázku po tom, zda je něco krásné – a dodávám, stejně tak na otázku po tom, zda se nám něco líbí –, můžeme odpovědět mnoha způsoby. Jako například ten, kdo posoudí palác, který vidí před sebou, slovy: „Nemiluji takové věci, které jsou udělány jen na okukování.“ Jak Kant říká vzápětí: „To můžete přiznat a schválit, *jenže o tom ted' není řeč*.“³³ Jak zdůrazním ve třetí části této práce, pro psychology či neurovědce je důležité rozpoznat, k jakému soudu jejich otázky účastníky experimentu navádějí. Typologie různých druhů soudů, o kterých může být v různých protoestetických situacích řeč, zahrnuje oba typy estetických soudů,

³² Srov. Kant 2011: 42 (VIII: 222).

³³ Kant 1975: 52 (§ 2). Důraz TH. Tuto odpověď lze zařadit pod hlavičku logického, nikoli estetického soudu.

reflexivní a smyslový, stejně jako určitý poznávací soud, který není založen na pocitu libosti, ale na předem ustavených preferencích.

Kant považuje pocit libosti a nelibosti v kontextu soudu o příjemném za soukromý počitek s patologickou historií. Takové zalíbení je druhově odlišné od zalíbení, které vzniká v rámci soudu o krásném. Druhová odlišnost ovšem neznamená, že tyto soudy nejsou v praxi zaměnitelné – že predikátem „je krásný“ ve skutečnosti neříkám „je mně příjemný“. Jak se ukázalo v této poslední části, číhá nebezpečí omylu také na straně „podmětu“ soudu: je možné, že hodnotící nepronáší soud na základě pocitu, ale na základě pojmu.

II. KAPITOLA

„Rychlé myšlení“ v estetice

V předchozích částech jsem se pokusila ukázat, že u Kanta lze rozlišit několik druhů soudu, které zahrnují predikát „je krásný“ či „je příjemný“, mají však odlišné normativní nároky a různou „fenomenologii“. Netvrdím, že tento seznam je vyčerpávající, poskytuje však rozmanitější pole možností, které ve třetí části využiji jako pozadí pro odpověď na otázku, co se děje v myslích účastníků estetických experimentů. Dříve než přistoupím k podrobnějšímu představení některých experimentů, bych ovšem ráda zmínila koncept heuristiky, rozpracovaný v rámci teorie rozhodování a psychologie zkoumající to, jakým způsobem lidé tvoří hodnotové soudy a činí rozhodnutí v reálném životě.

Na úvod je třeba podotknout, že situace, kterou reprezentují experimenty prováděné badateli zkoumajícími „estetické hodnocení“, se na první pohled zdá být v reálném životě poměrně vzácná. Obvykle nám nikdo nedává čtyři vteřiny k tomu, abychom se rozhodli, zda se nám něco líbí, či nikoli. Znamená to, že estetické souzení probíhá vždy „při plném vědomí“, v dostatečně dlouhém časovém plánu a – v Kantově smyslu – reflektovaně? Při bližším pohledu mi připadá, že tomu je právě naopak: ve skutečnosti k „estetickým“ rozhodnutím potřebujeme daleko méně času. Zdá se na nám, že vždy již víme, co se nám líbí – a tato pozoruhodná schopnost se nevztahuje jenom na předměty a osoby, ale také na prožitky, minulé a možné situace ad. Téměř o všem, co může být

předmětem rozhovoru, jsme schopni říci, zda se nám „to“ líbí či nelíbí, a to často ještě dříve, než je to, co takto hodnotíme, plně představeno.

II.i

Estetická heuristika

Termín heuristika v současné psychologii a ekonomii proslavil Daniel Kahneman a jeho spolupracovníci.³⁴ Kahneman, jehož původní profesí byla ekonomie, kritizuje ekonomické teorie pro zavádění normativních teorií souzení založených na představě ideálně racionálního subjektu, jež jsou ovšem v zamýšleném rozsahu psychologicky nereálné. Kahneman se proto věnuje systematizaci různých druhů „zkratek“, které používáme v běžném, „intuitivním“ modu rozhodování a souzení (později tento modus Kahneman označuje za „rychlé myšlení“),³⁵ a také z nich vyplývajících chyb či „předsudků“, které s sebou takové rozhodování přináší.

Jeden ze společných rysů různých druhů heuristicky založených soudů Kahneman popisuje takto:

O soudu říkáme, že je zprostředkován heuristicky, pokud subjekt hodnotí určitý *cílový atribut* souzeného objektu tak, že jej zamění za jinou vlastnost tohoto objektu – *heuristický atribut* –, jenž se mu snáze vybaví.³⁶

Za příklad takového soudu můžeme považovat třeba to, když svou odpověď na otázku: „Kdo má největší šanci stát se příštím prezidentem?“ či dokonce „Kdo

³⁴ Hlavním spolupracovníkem Daniela Kahnemana byl již zesnulý Amos Tversky, jehož podíl na teorii heuristického souzení Kahneman ve svých pozdějších samostatných pracích neopomíná zdůrazňovat. V roce 2002 obdržel Kahneman Nobelovu cenu za ekonomii.

³⁵ Kahneman 2011.

³⁶ Kahneman 2003: 1461. Důraz DK.

by měl být příštím prezidentem?“, dotazovaný založí na tom, kterého kandidáta viděl naposledy (právě z toho důvodu jsou také reklamy v den voleb zakázány). To, který atribut se hodnotiteli nejsnáze vybaví, však nemusí být vázáno pouze na to, která „paměťová stopa“ je nejaktuálnější či nejživější. Kahneman poznamenává, že za dvorní kandidáty pro „substituci při kterémkoli souzení, které vyžaduje pozitivní či negativní soudy“, lze považovat „preferenci“ neboli „základní evaluativní atributy typu dobrý/špatný, líbí/nelíbí, přiblížit/oddálit“.³⁷ V uvedeném případě můžeme svou odpověď založit na tom, jak se nám ten či onen kandidát či kandidátka líbí.

Vraťme se nyní k otázce estetických soudů. Nabízí se zde připomenout výše citovanou pasáž z § 8 *Kritiky soudnosti*, ve které Kant vysvětluje, jakým způsobem může dojít k tomu, že jsou vynášeny „mylné soudy vkusu“. Je tomu tehdy, když zalíbení, na kterém se zakládají, nedokážeme oddělit od „všeho toho, co patří k příjemnému.“ S použitím Kahnemanovy terminologie by se dalo říct, že namísto psychologicky náročného cílového atributu, tj. „krásy“, v mylném estetickém soudu klademe heuristický atribut, „příjemné“.

Bullough dospívá k velmi obdobnému náhledu ještě explicitněji. Jak jsem již zmiňovala výše, estetické teorie, které od počátku nerozlišují mezi soudem o příjemném a soudem o krásném (protože považují například „krásné“ za totéž co „příjemné“) jsou podle Bullougha problematické, a to především proto, že přehlížíjí podstatný díl empirické evidence. Odkud se však bere jejich přitažlivost? Bullough nabízí následující úvahu:

Teorie, která je postavená hlavně či dokonce zcela na preferenčních soudech, bezpochyby trpí vážným zmatením pojmů [misconception]. Takové soudy jsou

³⁷ Kahneman 2003: 1463.

pohotovějším a důraznějším výsledkem prožitků, které – ve srovnání se skutečně hlubokým estetickým souzením – nevyžadují žádný stupeň zaujetí, soustředění či zájmu. Je faktem, že soudy o „příjemných“ věcech jsou snadnější než soudy o věcech „krásných“. Velká část prožitků, kterými se zabývá hédonistická estetika, tak podle mého názoru náleží spíše k prvnímu druhu soudu než k tomu druhému.³⁸

Bullough zde upozorňuje na tentýž jev, který ve své práci rozebírá Kahneman. Spíše než na „hlubokém estetickém souzení“ může být soud vkusu založen na *heuristickém atributu* krásy, příjemnosti. Tuto záměnu – obzvláště v kontextu, který prospívá „rychlému myšlení“ – lze vysvětlit tím, že soud o příjemném je prostě jednodušší, psychologicky méně náročný než soud o krásném.³⁹

II.ii

Souzení prototypem

„Heuristický atribut“ je jeden z pojmů, kterými Kahneman charakterizuje obecné rysy mnoha typů heuristických soudů. Ve sledovaném kontextu se nabízí převzít z Kahnemanovy práce ještě jeden pojem. Mnohé soudy založené heuristicky lze, říká Kahneman, zařadit do kategorie „souzení prototypem“. Princip tohoto souzení je následující: na místo konkrétní jednotliviny dosadíme v evaluativním soudu nějaký prototyp, se kterým jednotlivinu spojujeme. Kahneman přitom výraz „prototyp“ záměrně rozvolňuje. Zahrnuje pod něj mnoho různých konceptů, včetně například „reprezentativních příkladů“ a

³⁸ Bullough 1908: 458.

³⁹ V této souvislosti se nabízí zmínit také Bosanquetovy *Přednášky o estetice* z roku 1915. V nich Bosanquet rozlišuje „snadnou“ a „obtížnou“ krásu a na mysli přitom má kognitivní náročnost příslušné zkušenosti. Srov. Bosanquet 1923: 90 a dále část III, kapitolu I.iii této práce.

„stereotypů“.⁴⁰ V našem kontextu je podstatné především to, že zatímco heuristický atribut se týkal predikátu soudu, souzení prototypem označuje záměnu, která se týká subjektu výroku.

Kahneman například argumentuje, že jsme-li požádáni o zhodnocení určité životní etapy, nepodnikneme obvykle cestu do hlubin afektivní paměti, ale své hodnocení „zavěšíme“ na nejlépe dostupnou vzpomínku na obzvlášť šťastnou či nešťastnou epizodu.⁴¹ Pro souzení prototypem je tak příznačné, že – podobně jako u výše zmíněných esteticky založených logických soudů – dochází k substituci na straně gramatického podmětu. Místo aby se hodnotící zabývali například náročným posouzením objektu hodnocení v celé jeho rozmanitosti, zamění tento za určitý prototyp, který je zpravidla jednodušší a s nímž je hodnotitel dobře obeznámen – jehož hodnocení je tedy méně náročné.

Opět se nabízí zdůraznit, že tento druh „zkratkovitého souzení“ nese nápadnou podobnost s jedním z typů soudu, které jsem výše rozlišila v souvislosti s Kantem – esteticky založeným logickým soudem. Také zde je těžiště záměny lokalizované v podmětu výroku: není jím „deiktický výraz“, ale pojem, který reprezentuje nějakou třídu, která již byla hodnotově osvojena. Hodnocení tedy v tomto případě neprobíhá *de novo*, ale na základě předem ustavených preferencí.

⁴⁰ V článku, ze kterého zde vycházím, Kahnemana zajímá hodnocení časově rozsáhlých událostí: ukazuje, že v rámci našeho hodnocení minulých událostí nehodnotíme událost jako takovou, se všemi jejími afektivními zlomy, ale pouze průměr vrcholové a závěrečné zkušenosti [peak – end average]. V případě odhadu, který se týká budoucnosti, pak své hodnocení zakládáme na „přechodovém momentu“. Srov. Kahneman 2000.

⁴¹ Takto například Kahneman interpretuje statistiku, podle které lidé v období „kolem“ svatby obecně tvrdí, že jsou šťastnější než několik let po svatbě. Není to proto, že by byli skutečně šťastnější, ale proto že „svatba“ je kategorizována jako „šťastná událost“ a oni, jsou-li dotázáni, se podle této události ve svém soudu orientují. Kahneman 2011: 398ff.

II.iii

Závěr

V této krátké kapitole jsem se pokusila přiblížit typologii esteticky založených soudů, již jsem rozlišila s pomocí interpretace první části Kantovy *Kritiky soudnosti*, ke kategoriím, které rozlišuje současná kognitivní psychologie. Při své interpretaci Kantova rozlišení různých druhů soudů, se kterými se můžeme setkat v protoestetických situacích, jsem zdůraznila, že estetickému soudu (v úzkém smyslu) hrozí záměna jak ze strany soudů o příjemném, tak ze strany logických soudů. Z perspektivy, kterou jsem uvedla zde v souvislosti s Kahnemanem, můžeme říci, že v reálném životě stejně jako v laboratoři tomu může být tak, že estetický soud je nahrazován soudem heuristickým, a to buď tak, že „příjemné“ se stane „heuristickým atributem“, nebo tak, že na místo posuzovaného objektu je dosazen prototyp – tedy určitý pojem.

III. KAPITOLA

Závěr druhé části

V předchozích kapitolách jsem představila určitá rozlišení týkající se oblasti souzení navržená různými mysliteli – estetikem Dickiem, psychologem Bulloughem, filozofem Kantem a ekonomem a psychologem Kahnemanem. Pokusme se nyní vidět tyto výklady ve vzájemné souvislosti. Mým cílem je zde poukázat k tomu, v čem je možné vidět společné motivy, a na jejich průsečíku identifikovat různá pojetí estetického soudu. S jejich pomocí pak budeme moci rozlišit, které konkrétní – v praxi či během experimentu pronesené – soudy bychom mohli považovat za estetické a v jakém smyslu. Tato kapitola tvoří přechod ke třetí části práce, ve které se budu podrobně zabývat výzkumy, jež aspirují na to, předložit empirickou teorii estetického souzení. Můj hlavní argument přitom bude, že nedostatečná reflexe možných druhů soudů, které jsou *nějakým způsobem* estetické, vede k tomu, že není jasné, teorii jakého druhu souzení se tito badatelé pokoušejí formulovat.

Tato práce začala podrobnou analýzou Dickieho studie o irelevanci psychologie pro estetická zkoumání. Ve své interpretaci a historické kontextualizaci jeho argumentů jsem kladla důraz na to, že Dickieho „svazuje“ jistá představa o tom, co je a co není pravý estetický soud. Dickie a raná analytická estetika, tvrdila jsem, považovali tradiční estetický soud ve formě „Toto je krásné“ za čistě subjektivní, a pokoušeli se jej nahradit soudem, který bychom spolu s Kantem mohli označit za soud poznávací. Bulloughovu studii, kterou jsem uvedla rovněž v první části, jsem přitom použila k tomu, abych ukázala, že

v praxi se skutečně tyto druhy soudů v „protoestetických situacích“ objevují; vedle toho se však lze setkat také se souzením jiného druhu. Tento odlišný způsob hodnocení – typický pro Bulloughova „charakterového vnímatele“ – jsem ve druhé části této práce uvedla do souvislosti s tím, jak estetickému hodnocení (v úzkém smyslu) rozuměl Immanuel Kant.

Doposud jsem se pohybovala na abstraktní úrovni. Třebaže Bullough prováděl experimentální výzkum, jeho cílem bylo rozlišit „čisté typy“, které, jak na mnoha místech zdůrazňuje, lze v dané podobě v praxi zastihnout jen velice vzácně. A není třeba zdůrazňovat, že Kant žádný empirický výzkum neprovádí. Typologie estetických soudů (v širokém smyslu), kterou jsem zde s jeho pomocí načrtla, je typologií základních a čistých soudů, které se, jak Kant sám opakovaně připomíná, stávají v souvislosti s komplexnější situací, jakou představuje například souzení uměleckého díla v praxi, nečisté, smíšené či, jak v této souvislosti uvádí, „empirické“ a „aplikované“.⁴²

Při interpretaci „Analytiky estetické soudnosti“ se obvykle zdůrazňuje, v čem se čisté estetické soudy odlišují od soudů logických na jedné straně a soudů o příjemném na straně druhé. Já jsem se na předchozích stránkách pokoušela zdůraznit také ty rysy, které mají tyto druhy soudů společné. Třebaže se tedy na této abstraktní úrovni jedná o „čisté typy“, je třeba zdůraznit, že modalita estetického souzení, jak ji Kant na začátku *Kritiky soudnosti* představuje, je vklíněna mezi soud teoretický či logický na jedné straně a soud o příjemném na straně druhé a s oběma těmito typy souzení má některé společné rysy. Při své

⁴² O „empirických“ soudech vkusu Kant mluví v souvislosti se soudy, které jsou znečištěny dojetím (srov. Kant 1975: 66 [§ 14]) a o „aplikovaných“ soudech vkusu mluví v souvislosti se soudy, které jsou kontaminovány pojmem (srov. tamtéž: 71 [§ 16]). Srov. rovněž pozn. 27 výše.

interpretaci Kanta jsem proto vyzdvihla, že Kant používá kategorii „estetického“ souzení v širokém slova smyslu pro soudy, které se nějakým způsobem zakládají na libosti. Později jsem také použila termín „esteticky založené soudy“ – soudy jako „všechny růže jsou krásné“. Ty Kant řadí pod hlavičku soudů logických, avšak připouští, že mají „estetický charakter“.

Typologie různých druhů soudů, kterou jsem s Kantem načrtla, může pomoci rozpoznat, o jaký soud se jedná v praxi. Vědomí příbuzenství a průniků, které jsem přitom zdůrazňovala, může zase pomoci nahlédnout, proč je jeden druh soudu chybně považován za jiný. Esteticky založené soudy a estetické soudy v širokém smyslu jsou v určitých ohledech příbuzné s čistými estetickými soudy. Dohromady tvoří, domnívám se, dostatečně široký prostor, ve kterém lze lokalizovat různé typy souzení, s nimiž se můžeme v praxi setkat v situacích, ve kterých nějakou věc hodnotíme co do její estetické působnosti nebo krásy. Tuto širokou skupinu soudů můžeme označit za „protoestetické“; a odlišit ji tak od soudů, které jsem s Kantem označila za „estetické“ v úzkém slova smyslu.

Otázky po tom, jakým způsobem lidé rozumějí požadavku po estetickém soudu, které případy by považovali za paradigmatické případy estetického souzení a zda se něco jako „čistý“ soud vkusu či někdo jako „čistý“ charakterový hodnotitel skutečně vyskytují, jsou otázky, které se na abstraktní rovině, na které jsme se dosud pohybovali, nekladou. Jak se ovšem ukáže v následující části, je pozoruhodné, že se tyto otázky nekladou ani ve výzkumu, který se pohybuje na úrovni méně abstraktní, totiž v kontextu zkoumání „estetického souzení“ v praxi. V následujících kapitolách proto uvidíme, jakým způsobem může být abstraktní typologie různých druhů (proto)estetických

soudů nápomocna: díky ní budeme schopni nabídnout alternativní interpretaci výsledků experimentálního zkoumání estetického souzení v praxi.

Na samý závěr této části si dovolím shrnout výsledky jedné z mála studií, která se rozmanitostí (proto)estetického souzení v praxi systematicky zabývá.⁴³ Jedná se o práci M. J. Parsonse, která tiskem vyšla v roce 1987 a jež dosud – i přes některé své slabiny – nebyla překonána. Parsons svůj výzkum založil na kvalitativní analýze polostrukturovaných rozhovorů se třemi sty dětmi a dospělých. Teoretický kontext jeho studie tvořila kognitivně-vývojová psychologie. Výchozí hypotézou autora je tvrzení, že

lidé na malby reagují odlišně proto, že jim různě rozumějí. Mají různá očekávání o tom, co by měly malby obecně být, jaké druhy kvalit v nich lze najít a jak je lze posuzovat. Tato očekávání zásadním způsobem ovlivňují jejich reakci.⁴⁴

Podobně jako Bullough také Parsons rozlišuje několik různých „druhů“ hodnocení; oproti Bulloughovi však zdůrazňuje jejich vývojový charakter: pro Parsonse odpovídají rozlišené druhy stadií či fází estetického vzdělávání.⁴⁵ Parsons – v jasné návaznosti na práci Lawrence Kohlberga v oblasti výzkumu morálního rozvoje osobnosti⁴⁶ – rozlišuje tři fáze estetického hodnocení:

⁴³ Upozorňuji, že toto shrnutí si přizpůsobuji k tomu, abych s jeho pomocí zároveň shrnula hlavní momenty předcházejících diskusí. Ve vztahu k původnímu zdroji je tedy mé shrnutí výrazně selektivní: zdůrazňovat budu pouze ta místa, kde se autor shoduje s pojmy a argumenty, které jsem následovala v předcházejících částech.

⁴⁴ Parsons 1987: 1–2.

⁴⁵ Ve skutečnosti je možné i v tomto ohledu nalézt jistou podobnost: Bullough, jak jsem zmínila, označuje „objektové hodnocení“ za rudimentární a „charakterové“ považuje za nejvyspělejší. Parsons zase – stejně jako Bullough – zdůrazňuje, že rozlišené typy hodnocení jsou abstrakcemi, idealizacemi, které se ve skutečnosti objevují častěji ve smíšených podobách. Pro Parsonse je však mezi těmito hodnoceními jasná vývojová řada (abychom se dostali do nejvyššího vývojového stadia, musíme projít nižšími), což Bullough neuvažuje. Jak uvidíme, Parsonsova stadia se v některých ohledech podobají Bulloughově typologii; Parsons však Bulloughovy studie do rejstříku literatury nezahrnuje.

⁴⁶ Srov. například Kohlberg 1973. Kohlberg svou teorií navazuje na dílo Jeana Piageta.

předkonvenční, konvenční a postkonvenční.⁴⁷ V první, tzv. předkonvenční fázi je základem soudu „intuitivní potěšení“. To může způsobit celá řada různých příčin; tuto fázi Parsons nedefinuje pomocí jedné z nich, ale tím, že hodnotitelé nejsou schopni rozlišovat mezi relevantní a irelevantní příčinou libosti. Pro tyto hodnotitele není tedy možné rozlišovat mezi „krásným“ a „příjemným“.

Parsons toto stadium popisuje na základě hodnocení rozhovorů s malými dětmi (4–8 let), které, jak zdůrazňuje, „přirozeně nacházejí zalíbení v jevech, zalíbení, jež je svou povahou estetické“.⁴⁸ Tomu Parsons rozumí tak, že je to zalíbení v jevech pocíťované „pro ně samé“.⁴⁹ V jeho diskusi se však vzápětí ukazuje, že žádné jiné zalíbení v této fázi není ani možné: jev do sebe přirozeně „vtahuje“ každou asociaci či jakýkoli význam. Například: hodnotitelé v této fázi nerozlišují mezi tím, co pro ně barva znamená a jaká je ani mezi tím, co znamená pro ně a co může znamenat pro někoho jiného. V této fázi si hodnotitelé nejsou vědomi toho, že jejich vlastní prožitky mohou být odlišné od prožitků někoho jiného.⁵⁰

Všimněme si, že tato fáze tvoří vhodné pozadí k Ayerovu tvrzení, že „hodnotové výroky [...] jsou prostě výrazy emocí, jež nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé“.⁵¹ Výroky jako „X je krásné“ byly pro Ayera a (ranou) analytickou estetiku ve skutečnosti pouze výlevy emocí, přičemž emoce samy považovali za čistě subjektivní, idiosynkratické stavy. Estetické soudy vyjadřované malými

⁴⁷ Parsons ve skutečnosti rozlišuje pět různých stadií estetického hodnocení, které ovšem řadí pod hlavičku abstraktnějších typů: předkonvenční, konvenční a postkonvenční fáze. V následujícím se nebudu konkrétní náplní jeho pěti kategorií zabývat, mj. i z toho důvodu, že ji považuji za poměrně arbitrární, resp. vynucenou Kohlbergovým rozlišením. Tento druh argumentace však v následujícím nechávám stranou.

⁴⁸ Parsons 1987: 26.

⁴⁹ Tamtéž: 27.

⁵⁰ Srov. tamtéž: 30.

⁵¹ Ayer 2008: 102-103.

dětni, stejně jako ranými estetiky, nelze podrobit kritické diskusi, nelze je *ospravedlnit* – lze je pouze, pokud chceme, *vysvětlit* na základě individuální historie hodnotícího subjektu.

Jasnou příbuznost má předkonvenční stadium také s tím, jakým způsobem uvažuje Bullough o typu fyziologického hodnotitele. Z jeho perspektivy, tvrdí Bullough, není skutečně možné rozlišit mezi „příjemným“ a „krásným“ – oba predikáty mu splývají. A konečně zde rovněž nacházíme shodné rysy se „smyslovým soudem“ Immanuela Kanta, který má, jak jsem argumentovala, „patologický charakter“ v tom smyslu, že příčinou libosti (a nelibosti), na nichž jsou bezprostředně založeny, se může stát cokoli.⁵²

Podle Parsonse se však toto stadium brzy proměňuje do „konvenční fáze“. Hodnocení v této fázi probíhá tak, že hodnotitel přijímá za vlastní – zvnitřňuje – určitý standard (který lze označit za estetickou normu),⁵³ jímž pak filtruje vlastní reakce. Cokoli se jeví v souladu s touto normou, nahlíží s libostí, cokoli se jeví s ní v rozporu, je pro něj zdrojem nelibosti. Tato fáze do určité míry odpovídá Bulloughovu „objektivnímu typu“ hodnocení. Tito hodnotitelé se drží nějaké určité představy o tom, jak by hodnocené dílo mělo vypadat, co jej činí hodnotným – jedná se tedy, Bulloughovými slovy, o „shodu s typem“.⁵⁴ Parsons však jde ve své úvaze dál. Ptá se: odkud se tato kritéria berou? Reflektují, odpovídá, naše porozumění tomu, co nás na obrazech obvykle těší. Nejsou však, dodává, pouhými generalizacemi: mají normativní sílu. Odkud se bere tato normativita? Je produktem socializace: kritéria, která používáme, nejsou

⁵² Parsonsův předkonvenční soud lze nejlépe spojit s tím, co jsem výše nazvala „vyjádřením příjemného“. Srov. kapitolu I.ii v druhé části.

⁵³ Parsons zmiňuje například ideál „krásy“, čímž rozumí „pěkné téma“, a ideál „realismu“.

⁵⁴ Bullough 1908: 451.

naše vlastní, ale patří mezi „obecně přijímaná“, jsou součástí tradice, a proto si můžeme – částečně oprávněně – myslet, že je akceptují i jiní.

Z hlediska „konvenční fáze“ je validita kritéria sama mimo diskusi: je prostým faktem, něčím, co si nežadá důvodu: je to volba, kterou lze nanejvýš vysvětlit, avšak nikoli odůvodnit. Nemůžeme pro ni, říká Parsons,

udat žádné důvody, je [na ni] nutné nahlížet jako na přirozený fakt. Za kritéria, která používáme, nepřipouštíme žádnou vlastní zodpovědnost.⁵⁵

Proces zvnitřňování norem sám není – z perspektivy hodnotitele – považován za důležitý. Je vlastně jedno, jak se přihodilo, že jsem si vyvinula cit pro dané pravidlo.⁵⁶ Podstatné je, co z tohoto pravidla vyplývá.

Kromě výrazné podobnosti s Bulloughovým „objektivním hodnotitelem“ můžeme zaznamenat také jistou afinitu mezi Parsonsovým konvenčním hodnocením a Kantovým esteticky založeným logickým soudem, totiž soudem, který opakuje jisté, již zažité a „zvnitřněné“, hodnocení na základě identifikace druhu hodnoceného předmětu.

Posledním rozlišovaným stadiem – vrcholem estetického vývoje podle Parsonse – je postkonvenční fáze. V této fázi jsme si podle Parsonse vědomi toho, že malby na nás nepůsobí přímo, ale prostřednictvím norem, které jsme zvnitřnili. Zajímá nás však, zdali tyto normy – a tudíž i naše pocity – příslušnému dílu odpovídají, zdali jsou pro daný případ správné a oprávněné. Pro tuto fázi je typické

⁵⁵ Parsons 1987: 128.

⁵⁶ O tom, co znamená „vyvinout si cit pro pravidla“ ve vztahu k estetickým soudům, přemýšlí Ludwig Wittgenstein v *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* (1966: 3). Citováno podle Mothersill 1984: 134.

neustálé zpochybňování vlastního prožitku, neustálé zpytování: „Jaký přesně je tento prožitek a co je jeho objektem?“⁵⁷

Nepřekvapí nás, že Parsons toto stadium ilustruje úryvky rozhovorů s několika uměleckými kritiky. Jeden z nich například popisuje své hodnocení určitého Chagallova obrazu následujícím způsobem: Nejprve si všimnul, že ony kvality, které rozpoznává v Chagallovi – velmi osobní „vize“, téměř šamanské, magické vidění světa – se mu obvykle líbí, avšak zároveň zaznamenal, že v případě Chagalla jej většinou spíše rozladí. Proč?

Protože na něj narážím všude možně. [...] Když se kultura takovým způsobem rozmělní, [...] člověk se brzy přesytlí. [...] Viděl jsem příliš mnoho Chagallů a to zkazilo mou reakci.⁵⁸

Vzápětí ovšem tento hodnotitel začíná uvažovat, zda toto rozmělnění není Chagallovi nějakým způsobem vlastní. Je rozladění, které při soustředění se na tuto konkrétní malbu cítí, důsledkem „únavy z toho, že [on sám] viděl příliš mnoho Chagallů, anebo souvisí s tím, že se Chagall jako umělec, unavil tím, že příliš mnoho Chagallů namaloval“?⁵⁹ Parsons zdůrazňuje, že v tomto stadiu není obvykle vnímatel s hodnocením jednou provždy hotov: vrací se ke svým prožitkům, zpochybňuje jejich platnost, snaží se najít nové souvislosti, které mu dovolí příslušný objekt znovu prožít. Soud a prožitek představují v této fázi jednu zkušenost o dvou pólech, jež mohou být v různých fázích zkušenosti akcentovány. Estetické hodnocení tak má procesuální charakter: není uzavřenou událostí, která vrcholí konečným prisouzením estetické hodnoty, ale

⁵⁷ Parsons 1987: 147.

⁵⁸ Tamtéž: 141.

⁵⁹ Tamtéž: 147.

otevřeným procesem, hrou poznávacích mohutností, již lze vždy znovu rozehrát.

Nabízí se zde vzpomenout na to, že Bullough v souvislosti s charakterovými hodnotiteli mluvil o „stále se snižujícím pocitu nutnosti ‚soudu‘“ – žádat po nich soud ve smyslu nějakého konečného verdiktu znamenalo rušit je ve výkonu estetického hodnocení, jehož završením nemá být nějaké konečné připsání hodnoty. Vzpomenout můžeme také na slova Jana Mukařovského, jež jsem citovala na konci předchozí části:

vnímání uměleckého díla se [...] do značné míry kryje s aktem hodnocení. [...] Důležité je především vnímání díla, nikoli zjištění jeho umělecké hodnoty, které – na rozdíl od toho – vystupuje do popředí při hodnotách povahy praktické.⁶⁰

A v neposlední řadě při popisu postkonvenčního stadia nacházíme silné kantovské motivy. Také pro estetické souzení, jak jej Kant popisoval, byla charakteristická neustálá snaha zpytovat vlastní prožitek, rozhodnout, zda libost, kterou jsem prožila, není pouze idiosynkratická a zda ji lze pokládat za intersubjektivně platnou. Při své interpretaci Kanta jsem zdůrazňovala „propletenost“ soudu a prožitku a neuzavřený charakter estetického hodnocení.

Parsonsovu vývojovému schématu estetického hodnocení by bylo možné mnohé vytknout. Můžeme zpochybnit způsob, jakým pracuje se svými subjekty, můžeme kritizovat až křečovitou snahu následovat schéma navržené Lawrenceem Kohlbergem pro vývoj morální a můžeme rovněž napadnout myšlenku, že individuální estetický vývoj nutně sleduje uvedená stadia. Jen s obtížemi však, zdá se mi, můžeme polemizovat s tím, že lidská schopnost estetického hodnocení je něčím, co se vyvíjí a co má v různých případech různá

⁶⁰ Mukařovský 2000: 150.

naplnění. Jakkoli banální taková myšlenka je, má velký dopad na každou empirickou teorii estetického hodnocení, která ji nevzala v potaz. Právě tím se budu zabývat v následující části.

TŘETÍ ČÁST

Empirický výzkum estetického souzení

I. KAPITOLA

Pouhé vystavení se podnětu a procesuální plynulost

Hlavní myšlenkou předchozích částí byla idea, že (proto)estetické soudy – totiž způsoby, jakými se lidé běžně vztahují k uměleckým dílům, jak reagují na výzvu po estetickém soudu – lze rozdělit do několika různých kategorií. Tuto různost jsem se pokoušela zachytit s pomocí Bulloughova rozlišení různých „percepčních typů“ a na závěr předchozí části Parsonsova rozdělení různých „vývojových stadií“ estetické soudnosti. Tvrдила jsem, že obojí lze vztáhnout ke Kantově typologii protoestetických soudů, kterou jsem načrtla v první kapitole druhé části, a naznačila jsem, že tato typologie může pomoci mapovat pole možností i u dalších empirických teorií estetického souzení.

V této části se budu zabývat některými soudobými empirickými teoriemi estetického soudu. Zatímco u Bullougha a Parsonse bylo východiskem vědomí rozmanitosti reakcí a cílem snaha tuto rozmanitost nějak utřídit, uvidíme, že badatelé, jejichž výzkumům se budu věnovat zde, si obvykle možnost různé interpretace požadavku po „estetickém souzení“ nepřipouštějí. V následujícím budu argumentovat, že tato ignorace otevírá jejich výsledky možné reinterpetaci a zpochybňuje tak jednoznačné vyznění jejich teorií.

V této kapitole se budu zabývat dvěma do značné míry korespondujícími teoriemi estetického hodnocení, které figurují v rámci současné experimentální estetiky. Ta první se zakládá na pojmu „pouhého vystavení se podnětu“ [*mere exposure*], ta druhá se soustředí kolem pojmu „procesuální plynulost“ [*processing fluency*]. Třebaže si tyto teorie do určité míry konkurují, vycházejí

ze stejných experimentů a sdílejí několik pro estetiku zásadních předpokladů. Ten nejdůležitější je, že mezi soudem o příjemném a soudem o krásném není žádný rozdíl. Cílem kritické diskuse, která následuje po představení těchto teorií, je ukázat, proč je tento předpoklad problematický, a zároveň – s pomocí Kantovy „typologie“ různých forem esteticky založených soudů – stipulovat, které soudy nejspíš účastníci experimentů vyjadřovali.

V této části postupuji následujícím způsobem: Nejprve představím pojmy „pouhé vystavení se podnětu“ a „procesuální plynulost“ na jejich domácí půdě, tj. tak jak byly zavedeny a používány v psychologii. Po krátké diskusi se pak postupně obrátím ke dvěma reprezentativním studiím, které tyto pojmy promítají do teorií estetického souzení.

Ii

Co je „pouhé vystavení se podnětu“?

Pojem „pouhého vystavení“ do psychologie zavedl R. B. Zajonc.¹ Tento pojem je v psychologii definován takto: „opakované vystavení nějakému podnětu obvykle představuje dostatečnou podmínku k navýšení vnímatelovy náklonnosti či postoje k tomuto podnětu“.² Jako zásadní faktor ovlivňující estetické souzení jej charakterizoval James Cutting,³ jehož teorie se nedávno

¹ Zajonc 1968. Zajonc se průzkumu pouhého vystavení věnoval mnoho desítek let; poprvé byl však jev popsán Gustavem Fechnerem a nezávisle na tom i Williamem Jamesem. Zajonc předkládá vlastní vysvětlení tohoto jevu a zároveň rozvíjí jeho explanační potenciál, především v souvislosti s reklamou, marketingem a tzv. „prvním dojmem“.

² Colman 2009: 455.

³ Cutting 2003. Cuttingova teorie je podrobně rozebrána v Meskin – Phelan – Moore – Kieran 2013.

stala předmětem kritiky publikované v časopise *British Journal of Aesthetics*.⁴ Právě této studii se budu věnovat podrobněji v jedné z následujících kapitol.⁵

Podívejme se však nejprve, jak efekt pouhého vystavení Zajonc popisuje. Jeho dopad spočívá dle Zajonce v „navýšení postoje“ [attitude enhancement] vůči podnětu. Z následující diskuse přitom jasně vyplývá, že Zajonc rozlišuje dva základní postoje vůči objektům: pozitivní a negativní. Když mluví o „navýšení“ postoje, má na mysli to, že příslušný podnět je po opakovaném vystavení vnímán pozitivněji, s větším zalíbením (případně dokonce, že se z negativního stane pozitivní postoj).⁶ Opakované vystavení určitému podnětu podle něj vede k „připsání pozitivního významu“ tomuto podnětu či k „vylepšení jeho afektivních konotací“.⁷

Základem pro připsání hodnot jako „dobrý“ či „krásný“ je podle Zajonce nárůst zalíbení v určitém objektu. „Zalíbením“ označuji to, co Zajonc popisuje jako „pozitivní postoj“ vůči podnětu, a v následujícím textu budu tento termín používat jako synonymní s termínem preference. Zalíbení může být vyjádřeno preferenčním soudem neboli, řečeno s Kantem, soudem o příjemném („toto se mně líbí“). Preferenční soud je třeba odlišit od připsání určité hodnoty – od označení objektu za „krásný“ či „dobrý“. Takový akt budu v následujícím nazývat hodnotovým soudem, případně – v souvislosti s krásou – estetickým soudem. Vztah mezi hodnotovým soudem, soudem o příjemném a zalíbením je podle Zajonce neproblematický: na závěr shrnutí několika experimentů například poznamenává, že

⁴ Meskin – Phelan – Moore – Kieran 2013.

⁵ Část III, I.iv.

⁶ Zajonc 1968: 1. Proto Zajonc někdy mluví o „změně postoje“.

⁷ Tamtéž: 16.

otázka, kterou účastníkům experimentu výzkumníci kladli, když je žádali o hodnocení [rating] podnětů po vystavení, měla co do činění s hodnotovým aspektem významu těchto podnětů. Účastníci experimentu nebyli nikdy dotazováni, jak moc se jim určité nesmyslné slovo či „čínský“ znak „líbí“. Je však nanejvýš pravděpodobné, že by výsledky experimentu byly totožné, kdyby byli požádáni svůj postoj vůči těmto slovům a znakům vyjádřit přímo.⁸

Soud o příjemném („toto se mně líbí“) a hodnotový soud („toto je krásné“) tak spolu podle Zajonce korespondují, přičemž hodnotový soud je nepřímé – tj. skrze preferenční soud zprostředkované – vyjádření téže skutečnosti, totiž nárůstu zalíbení.

I.ii

Co je „procesuální plynulost“?

Zatímco Zajonc se domníval, že efekt pouhého vystavení je tím, co vysvětluje pozadí tvorby mnoha hodnotových soudů, Bornstein a později Reber, Winkielman a Schwarz⁹ navrhli alternativní vysvětlení, které je obecnější a zahrnuje, vedle efektu pouhého opakovaného vystavení, ještě další úkazy. Klíčem k porozumění tomuto efektu a mnoha dalším způsobům, kterými člověk vytváří své preference (to, co se mu líbí), na nichž zakládá mnoho soudů v řadě různých modalit včetně soudů estetických, je tzv. percepční či – řečeno obecnějším termínem, který později v této souvislosti užívají častěji – procesuální plynulost. Podle tzv. atribuční teorie¹⁰ se při opakovaném vystavení podnětu zvyšuje pocit libosti, jehož zdrojem je „percepční plynulost“, kterou

⁸ Tamtéž: 17.

⁹ Bornstein – D’Agostino 1992. Reber – Winkielman – Schwarz 1998.

¹⁰ Bornstein – D’Agostino 1992.

právě opakované vystavení vnímatele určitému podnětu může způsobit. Vnímatelé tento pocit interpretují jako nárůst zálibení v jevu: za zdroj pocitu přitom označují vnímaný předmět sám, nikoli skutečnost, že je snadné tento objekt vnímat.

Procesuální plynulost je obecný termín, který vedle již zmíněné percepční plynulosti zahrnuje také konceptuální či lingvistickou nebo fonetickou plynulost (a mnohé další druhy).¹¹ Procesuální plynulost je definována jako „pocit snadnosti“, s nímž dochází k nějaké kognitivní operaci (vnímání, čtení, myšlení, rozumění). Tento pocit je pak důvodem pro kladné hodnocení příslušného podnětu, hodnocení, za jehož objekt ovšem považujeme samu vnímanou věc, nikoli to, jak snadné se nám zdálo věc vnímat či jinak kognitivně zpracovat. Věci tedy připisujeme hodnotu, která jí takřikajíc nenáleží – to, že něco považujeme za krásnější, pravdivější, typičtější, známější či přesnější (seznam různých modalit hodnotících soudů je ještě rozsáhlejší), není založeno na obsahu informace ani na tom, co o případu víme, ale na tom, jak snadné pro nás bylo informaci vstřebat.

Procesuální plynulost ovlivňuje otevřený soubor různých příčin. Některé z nich bychom mohli s Berlynem označit za „kolativní vlastnosti“ (komplexita a jednoduchost, novost a obeznámenost),¹² jiné by bylo možné zařadit pod hlavičku čistě formálních či smyslových vlastností (jasná kontura vs. neostrý obrázek) a další patří do kategorie akcidentů – s věcí samou nemají nic společného (opakované vystavení by patřilo do této skupiny). Různých typů manipulace s plynulostí zpracování je nepřehledné množství a literatura

¹¹ Alter – Oppenheimer 2009. Kořeny tohoto výzkumu lze vidět již ve studiích Tverského a výše probíraného Kahnemana ze sedmdesátých let 20. století.

¹² Srov. Berlyne 1971.

k tématu procesuální plynulosti je proto velice rozsáhlá: týká se nejen mnoha různých hodnotových soudů, ale také obrovské variety podnětů. Podle Altera a Oppenheimera, kteří dostupnou literaturu v roce 2009 srovnali, je však napříč těmito studii ilustrován tentýž metakognitivní jev, který hraje v lidském hodnotovém souzení velmi důležitou roli.

Poodstoupíme-li od nahromaděné empirické evidence a budeme-li se ptát, co charakterizuje „procesuální plynulost“ jako takovou, všimneme si jistého napětí, které přináší zdánlivě nekontroverzní charakterizace procesuální plynulosti jako „pocitu“ či „subjektivního prožitku“. Mluvit o zakoušení snadnosti či lehkosti kognitivního výkonu není pochopitelně kontroverzní samo o sobě: řada studií, které zkoumají přímo vztah mezi určitými faktory (horší osvětlení, snížený kontrast, nepřehledná nabídka atd.) a subjektivním hodnocením obtížnosti zadaného úkolu (vidět určitý předmět, přečíst nějaký text, vybrat si jednu věc), potvrzuje to, co každý zná velmi dobře ze své vlastní zkušenosti: totiž že ve tmě se čte hůře či že širší nabídka činí výběr obtížnějším. Problém však spatřuji v tom, že aby tento konstrukt mohl splňovat úkol, se kterým je spojován, musí být sám pro vnímatele „neviditelný“. Jak sami autoři atribuční teorie přiznávají: má-li lehkost či plynulost kognitivního výkonu ovlivnit náš hodnotový soud, pak tak musí činit skrytě. Byli-li bychom si tohoto „pocitu“ vědomi, pak svůj soud budeme nejspíš revidovat.¹³

¹³ Právě tím, že procesuální plynulost působí v utajení, vysvětluje Bornstein, proč je efekt pouhého opakovaného vystavení silnější při nevědomém opakování stimulace. Pokud si jsou totiž subjekty vědomy toho, že příslušný podnět již viděly, „mohou opravit původní interpretaci dopadu plynulosti“ (Bornstein – D’Agostino 1992: 550). Viz také diskusi o Bornsteinově teorii – a shrnutí některých dalších experimentů potvrzujících podobný dopad – v Alter – Oppenheimer 2009: 230–231.

Podle Altera a Oppenheimerů tak „lidé při souzení používají subjektivní prožitky, jako jsou nálady, emoce či tělesné počitky, jako užitečnou nápovědu, pokud si neuvědomí, že za tento subjektivní prožitek může odpovídat irelevantní vnější příčina“.¹⁴ Jakmile si ovšem uvědomí, že kladné hodnocení se zakládá na emoci, jejímž zdrojem je pouhá nahodilost, soud zpravidla revidují. Alter a Oppenheimer ilustrují praktickou důležitost výzkumu procesuální plynulosti tím, že vědomí o „vlivu plynulosti může pomoci například soudcům a lékařům rozpoznat, kdy jsou jejich soudy nevhodně ovlivněné procesuální snadností“.¹⁵

I.iii

První pochybnosti

Dosud jsem se pokusila pouze v hrubých obrysech nastínit obsah a naznačit některé problémy, které využití „pouhého vystavení se“ a „kognitivní plynulosti“ při vysvětlování vzniku preferencí a hodnotových soudů v současné psychologii provází. V částech, které následují, představím dvě konkrétní studie, které se zabývají přímo vztahem „efektu pouhého vystavení“, potažmo „procesuální plynulosti“, a estetického soudu. Nyní bych se však ráda pokusila přivést právě představenou diskusi k té, jež probíhala v předchozích částech této práce. Základní obrysy mého argumentu jsou, domnívám se, zřetelné již nyní.

Jádro tohoto argumentu spočívá ve zpochybnění předpokládané harmonie mezi „preferenčním soudem“ a „soudem hodnotovým“. Jak jsem zdůraznila na závěr

¹⁴ Alter – Oppenheimer 2009: 231.

¹⁵ Tamtéž: 233.

předchozí kapitoly, jeví se tato harmonie jako problematická i reflektivnějším z obhájců příslušné teorie. Vzpomeňme v této souvislosti některé termíny, které do teorie hodnocení zavedl Daniel Kahneman.¹⁶ Soudu, jejichž mechanismus uvedené teorie zkoumají, patří pod hlavičku Kahnemanovy „afektivní heuristiky“, a tuto oblast, jak Kahneman sám zdůrazňoval, hodnotitelé opouštějí v kontextu nejistoty a pochybnosti. Estetický soud, jak se jej pokusil charakterizovat Kant, je reflektivní, záměrný a promyšlený. V Kahnemanově terminologii patří takový soud pod doménu „pomalého myšlení“ neboli systému 2.

Ilustrativním příkladem toho, že role, kterou může „pouhé vystavení se“ hrát v rámci estetického hodnocení, je diametrálně odlišná od role, kterou hraje v rámci hodnocení realizovaném pod hlavičkou systému 1, může být sebereflektivní reakce kritika na Chagallův obraz, kterou jsem popsala v předcházející části.¹⁷ Zmíněný kritik si všímá toho, že vlastnosti, kterých si na obrazech obvykle cení, mu v případě Chagallova obrazu připadají laciné a vzbuzují v něm spíše nelibost než libost. Sám tento efekt přičítá opakovanému vystavení: „Viděl jsem příliš mnoho Chagallů a to zkazilo mou reakci.“¹⁸ V rámci estetického hodnocení, ve kterém se tento kritik nachází, tedy efekt opakovaného vystavení působí spíše opačným způsobem než v rámci nereflektovaného životního postoje.

Jak Kahneman podrobně ukazuje, psychicky náročné hodnotové soudy, mezi něž estetický soud patří, jsou často v praxi nahrazovány jednoduššími soudy

¹⁶ Srov. část II, kapitola II.

¹⁷ Část II, kapitola III.

¹⁸ Parsons 1987: 141.

heuristickými, například soudy o příjemném.¹⁹ Takové konstatování má ovšem daleko k tvrzení, že soudy o příjemném vysvětlují celou oblast hodnotových soudů. Přesnější je říci, že nám tyto výzkumy ukazují, jakým způsobem může být „estetické hodnocení“ – za okolností, které svědčí heuristickému typu souzení – maskováno. Jinými slovy, Kahneman si všímá toho, jak typická je substituce obtížné hodnotové otázky za jednodušší otázku po příjemném – to ovšem neznamená, že k této substituci dochází pokaždé a že je třeba se rozdílu mezi heuristickými soudy a soudy neheuristickými vzdát.

Za příklad okolností, které svědčí heuristickému typu souzení a jež kladou překážku k výkonu estetické soudnosti, zde může posloužit pozorování, které formuluje Bernard Bosanquet. Ten totiž rozlišuje „snadnou“ a „obtížnou“ krásu, přičemž podotýká, že ona druhá bývá často vnímána s nelibostí.

Bosanquet při této příležitosti poznamenává, že „obyčejná mysl – a každá mysl je někdy obyčejná – pocítuje odpor k jakékoli větší námaze či soustředění a ze stejného důvodu také odmítá [...] ty formy, které jsou příslibem [...] větší expresivity, avšak pouze pod podmínkou, že budou vnímány s větší pozorností“.²⁰

Zalíbení, na kterém se zakládá soud o příjemném, je podle Kanta „patologicky podmíněné“.²¹ V souvislosti s výzkumy, které jsem výše představila, bychom mohli říci, že se jedná o slova téměř prorocká. Zdá se, že to, jakým způsobem se ustavují naše preference – jakým způsobem se rozhodujeme o tom, že se nám něco líbí – je mnohem méně transparentní, než si nejspíš myslíme. Pro ilustraci jsem výše uváděla příklad „nahodilé asociace“, která navždy ovlivnila

¹⁹ Srov. část II, kapitolu II.i.

²⁰ Bosanquet 1923: 90–91.

²¹ Kant 1775: 55, § 5.

můj vztah ke zvuku pozounu.²² Nyní to vypadá, že faktorů, které mne při mém pocíťování ovlivňují, je daleko více a některé z nich zůstanou nejspíš nevyhnutelně mně samé nepřístupné.

Představuje však tato skutečnost opravdový problém ve vztahu k hodnotovým soudům? V následující kapitole se chystám představit diskusi o konsekvencích výzkumu „pouhého vystavení se“ pro estetiku; uvidíme zde, že Aaron Meskin a jeho spolupracovníci, jejichž práci budu analyzovat, považují „netransparentnost“ libosti za skutečné ohrožení soudu vkusu. Já budu oproti tomu argumentovat, že zmíněné „nebezpečí“ spíše popisuje podmínky, za kterých dochází k estetickému souzení v Kantově širokém slova smyslu; nevyklučuje však možnost estetického souzení v úzkém slova smyslu.

V následujících kapitolách se tedy budu postupně věnovat dvěma konkrétním studiím, které se zabývají využitelností teorie pouhého vystavení a procesuální plynulosti v estetice. Autoři obou studií se pokoušejí vyrovnat s problémem, který pro estetiku představuje dopad vlivu pouhého vystavení či procesuální plynulosti na soud vkusu. Jejich řešení je však poměrně překvapivé: argumentují, že v obou případech je libost, která vznikla v důsledku pouhého vystavení či procesuální plynulosti, oprávněným podkladem pro estetický soud.

²² Srov. část II, kapitolu I.ii.

I.iv

„Efekt pouhého vystavení“ v estetice

Již Zajonc argumentoval, že pouhé vystavení významně ovlivňuje to, jaké podněty budou účastníci experimentů považovat za „krásné“. Do přímé souvislosti s estetickým souzením však Zajoncův pojem uvedl James Cutting. Cílem jeho práce²³ bylo ukázat, že pouhé vystavení lze považovat za faktor, který určuje to, jaká umělecká díla se vnímatelům líbí. Důsledky jeho teze pro estetická zkoumání nedávno popsali Aaron Meskin a jeho spolupracovníci následujícím způsobem:²⁴

Běžně předpokládáme, že libost z díla odvozujeme z esteticky hodnotitelných vlastností a ze stejného důvodu dáváme jednomu dílu přednost před druhým. Avšak má-li Cutting pravdu, pak ve významném rozsahu reagujeme na důvěrnou obeznámenost s dílem. [...] To naznačuje, že libosti, [na kterých se zakládá] estetické hodnocení, často zaměňujeme s těmi, jež se odvozují z nesčetného množství jiných zdrojů, jako je například dobrá obeznámenost či status.²⁵

Autoři studie nezpochybňují výskyt „pouhého vystavení“ ani se nezabývají tím, jakým způsobem Zajonc či Cutting tento fenomén vysvětlují. Předmětem jejich

²³ Cutting 2003.

²⁴ Meskin *et al.* jsou si vědomi toho, že Cuttingova formulace připouští i jiné faktory; Cuttingovu pozici často posouvají do extrémnější polohy, kterou označují za „estetický skepticismus“. Podle toho je „pouhé vystavení“ *klíčovým* či zásadním faktorem při tvorbě uměleckého kánonu a estetickém souzení.

²⁵ Meskin – Phelan – Moore – Kieran 2013: 6. Odtud autoři odvozují i další námitku, kterou předznačuje Cutting (a již se v této analýze nebudu věnovat). Efekt pouhého vystavení útočí na „tradiční filozofický náhled na test času“, totiž na představu, že díla, která prošla testem času, jsou esteticky kvalitní. „Čím více je dílo oceňováno mezi různými jedinci, napříč dobami a kulturami, tím více můžeme věřit tomu, že kritická hodnota je vskutku funkcí oceňování jeho hodnotných vlastností. Avšak pokud máme věřit estetickému skeptikovi, kánony také mohou být v rozsáhlé míře funkcí kulturního vystavení spíše než umělecké hodnoty.“ Tamtéž.

kritiky je to, jakou roli hraje „pouhé vystavení“ ve vysvětlení preferenčního soudu a estetického hodnocení. Domnívají se, že je přinejmenším plauzibilní tvrdit, že důvodem pro vzrůst zálibení je nikoli opakované vystavení samo, ale to, k čemu toto vystavení umožňuje přístup, totiž estetické kvality. Aby tuto hypotézu ověřili, navrhují experiment, ve kterém jsou účastníci vystaveni ve stejné míře dobrým a špatným uměleckým dílům. Pokud se ukáže, že efekt pouhého vystavení je stejně mohutný v obou případech, bude jejich hypotéza zpochybněna; pokud se naopak ukáže, že efekt je významně větší v případě dobrých uměleckých děl, získá jejich hypotéza větší přesvědčivost.

Experiment, na kterém svou studii zakládají, je srovnatelný s Cuttingovým vlastním výzkumem dopadu pouhého vystavení na hodnocení uměleckých děl s tím rozdílem, že Meskin a jeho spolupracovníci za podněty volí díla pocházející ze dvou hodnotově zřetelně odlišných korpusů.²⁶ Používají reprodukce tematicky příbuzných obrazů Thomase Kinkadeho (které, s pomocí kritického komentáře, charakterizují jako „zločin kýče zaměřený proti estetice“)²⁷ a Johna Everetta Millaise (jež jsou, podle citovaných kritiků, „docela dobrá“).²⁸

Po několika týdnech, během kterých docházelo k „vystavování“ účastníků experimentu obrazům, byli účastníci požádáni o jejich zhodnocení. Autoři studie se přitom rozhodli (podobně jako Cutting) žádat pouze o preferenční soud: účastníci měli na desetistupňovém měřítku určit, do jaké míry souhlasí s výrokiem „líbí se mi to.“ Autoři se, jak zmiňují, neptali přímo po hodnotách

²⁶ Uměleckou hodnotu děl těchto autorů dokumentují pomocí několika komentářů od různých kritiků. Tamtéž: 8–9.

²⁷ Tamtéž: 8.

²⁸ Tamtéž: 9.

proto, že existuje důvodné podezření, že „vědomá reflexe důvodů zalíbení může sama irelevantním způsobem významně ovlivnit vytváření preference a soud“.²⁹ Mají však za to, že jejich rozhodnutí nemůže v posledku ovlivnit platnost výsledků, neboť se hlásí k „předpokladu, že zalíbení vyjadřuje to, co je považováno za odůvodnění estetického ohodnocení“.³⁰ Tento předpoklad, jak jsem výše ukázala a jak budu mít ještě příležitost poznamenat, s nimi badatelé zkoumající pouhé vystavení sdílejí.

Výsledky experimentu, který Meskin *et al.* provedli mezi studenty filozofie, literatury a hudby, nemohou nikoho nechat na pochybách: ukázalo se, že opakované vystavení účastníků experimentu hodnotově pochybným dílům snížilo, a nikoli navýšilo zalíbení. Jako vysvětlení této skutečnosti nabízejí autoři následující:

opakované vystavení Kinkadeho obrazům usnadnilo hodnocení těchto děl tím, že navýšilo schopnost účastníků rozpoznat, co je s díly špatně. [...] Mohlo jim tak umožnit povšimnout si například toho, jak křiklavé barvy Kinkade používá a jak otřepaná témata zobrazuje.³¹

Takové vysvětlení naznačuje, že efekt pouhého vystavení, který Cuttingova studie zachytila, je „jednoduše pouze záležitostí vystavení, které usnadňuje hodnocení toho, co je dobré v dobrých malbách“.³²

Autoři svou práci uzavírají smířlivě:

Vliv pouhého vystavení neodmítáme; máme dokonce podezření, že pouhé vystavení je jeden z mnoha faktorů, které se podílejí na tvorbě uměleckých soudů a kánonu. Ale naše

²⁹ Tamtéž: 10.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž: 17.

³² Tamtéž.

výsledky naznačují, že v obou případech je nejspíše ve hře i něco víc – a možná že to „něco víc“ je umělecká hodnota.³³

Meskin *et al.* tedy svou práci koncipují v duchu co největší otevřenosti vůči možnému vlivu efektu opakovaného vystavení na estetické hodnocení. Nezpochybují existenci efektu ani závěr, že je možným vysvětlením určitého preferenčního či hodnotového estetického soudu. Podobně jako Zajonc i oni mají za to, že pozitivní preferenční soud je jednoduše důvodem k pozitivnímu hodnotovému soudu. Jejich cílem je ovšem zároveň připustit možnost, že zalíbení, které je v základech preferenčního a hodnotového soudu, lze podložit důvody, které by uspokojily (přínejmenším některé) estetiky. Pouhé vystavení, argumentují, umožňuje lépe ocenit estetické kvality, které dílo má, a proto usnadňuje prožitek libosti; případně umožňuje lépe rozeznat estetické chyby, které dílo má, a proto vede ke vzrůstajícímu pocitu nelibosti.

I.iv.i

Diskuse

Meskin a jeho spolupracovníci svou práci představují jako odpověď hrozbě „estetického skepticismu“. Estetický skepticismus, jak píší, ohrožuje běžný názor, jež sdílí „většina filozofů umění“, tím, že tvrdí, že „libosti, [na kterých se zakládá] estetické hodnocení, často zaměňujeme s těmi, jež se odvozují z nesčetného množství jiných zdrojů, jako je například dobrá obeznámenost či status“.³⁴ Navrženým experimentem přitom chtějí ukázat, že „pouhé vystavování“ naopak dokazuje, že na pocity libosti se při estetickém hodnocení

³³ Tamtéž: 21.

³⁴ Tamtéž: 6.

můžeme spíše spolehnout. Svou kritiku jejich argumentu jsem rozdělila do tří kroků: za první navrhuji, že pozici, proti které argumentují, je lépe nazývat „estetickým pesimismem“; za druhé ukazují, že experimentální důkaz, který nabízejí, není pro podporu „estetického optimismu“ adekvátní; za třetí představují alternativní interpretaci výsledků jejich experimentu.

Pozici, kterou autoři vyvracejí, nazývají „estetickým skepticismem“: je však tato nálepka správná? Za estetického skeptika můžeme považovat toho, kdo se domnívá, že neexistuje žádné kritérium soudů vkusu – že „o vkusu není možné disputovat“.³⁵ Z tvrzení, že „libosti, [na kterých se zakládá] estetické hodnocení, často zaměňujeme s těmi, jež se odvozují z nesčetného množství jiných zdrojů“, však nic takového nevyplývá, právě naopak. To, že se, jak tato úvaha naznačuje, při estetickém souzení často mýlíme, potvrzuje, že nějaké kritérium správnosti připouštíme. Domnívám se proto, že skutečným terčem argumentace není „estetický skeptik“, ale „estetický pesimista“. Ten tvrdí, že lidé se ve svých estetických soudech často mýlí. Meskin a jeho spolupracovníci chtějí naopak podpořit „estetický optimismus“, podle kterého se lze na zalíbení spíše spolehnout.

Je jejich důkaz adekvátní? Při odpovědi na tuto otázku se nabízí začít jistou nesrovnalostí: kýč, pod jehož hlavičku se nabízí Kinkadeho tvorbu zařadit, je obvykle spojován s líbivostí. To je ovšem ve světle Meskinova empirického nálezu velmi problematické: jeho důsledkem by totiž mělo být, že kýč se lidem vlastně spíše nelíbí. Autoři by mohli namítnout, že libost, kterou vnímatelé odvozují z kýčovitých děl, je prvoplánová a rychle odvane – že nesnese opakované vystavení, při kterém se pravda o estetické bezvýznamnosti vydere

³⁵ *Locus classicus* pro uvedení pozice „estetického skeptika“ představuje Humův esej „O normě vkusu“. Srov. Hume 2002.

na povrch. To však popírá skutečnost, kterou lze jen obtížně popřít, totiž že kýčem se lidé obklopují. Jak ostatně sami autoři poznamenávají, Kinkadeho malby či jejich reprodukce lze najít v každé dvacáté americké domácnosti.³⁶

Na otázku, proč se kýč lidem líbí (pokud se jim líbí), nelze odpovědět, aniž bychom se dozvěděli něco o lidech, kterým se kýč líbí – o estetických normách, které vyznávají.³⁷ Zároveň je třeba si uvědomit, že kýč je spojován s negativním estetickým soudem: označit něco za kýč znamená přiznat, že estetická hodnota objektu je pochybná.³⁸ To naznačuje, že i v případě Meskinova výzkumu je ve hře více faktorů: nejen vzdělání či původ vnímatelů, ale například i to, jak se vnímatelé vztahují ke kategorii kýče, jakým způsobem ji definují, má-li pro ně jednoznačně negativní konotace a zda by Kinkadeho (či Millaisovy) malby za kýč spontánně označili. Autoři by nejspíš namítli, že právě proto, aby se reakce účastníků nemísily s hodnotovými „předsudky“, svou otázku omezili na zalíbení. To ovšem považuji za neudržitelný naivismus.

Všimněme si, jakým způsobem autoři svou volbu komentují.

³⁶ Meskin – Phelan – Moore – Kieran 2013: 19.

³⁷ Tomáš Kulka spojuje líbivost kýče s „estetickým infantilismem“: kýč prozrazuje „dětský“ vkus – zálibu v jasných barvách, pečlivých zobrazeních či chytlavých melodiích. Vztah ke kýči je tedy diferencovaný: některým lidem se kýč líbí, jiným ne. Kulka 2000: 26. Oproti tomu Roger Scruton popisuje „spontánní reakci na kýč v jakékoli formě“ jako „napůl fyzický pocit znechucení“ Scruton 2000: 117. To je ovšem empirické tvrzení, založené nejspíš na jeho vlastním prožitku, a – vzhledem k tomu, že je v rozporu s faktickou oblibou kýče – prozrazuje, že se autor dopustil falešného zevšeobecnění.

³⁸ Všimněme si, že kýč tak můžeme považovat za protipříklad oné podle autorů v estetice „standardní“ teorie estetického souzení, totiž představy, že libost (*simpliciter*) je určujícím důvodem soudu vkusu. To, co považujeme za kýčovité (a tudíž to odsuzujeme), v nás zároveň může vyvolat „pozitivní asociace a sympatie“. Svědčí o tom alespoň anketní otázka *Revue Labyrinth* (2000, č. 7–8, s. 30–4): „Vzpomeňte pět věcí, děl, objektů, míst, tvůrců... (odkudkoli), jež považujete za kýč (kýčovité), ale které ve vás přesto vyvolávají pozitivní asociace a sympatie,“ která u většiny dotázaných nevyvolala žádný údiv (s výjimkou spisovatelky Moniky Zgustové: „Jak můžete přiznat, že něco, co vás oslovuje, je kýč!“ (s. 30).)

Existuje důvod k domněnce, že vědomé reflektování důvodů pro zalíbení může samo irelevantními způsoby proměnit vytváření zalíbení a soudu. Jak jsme již řekli, zalíbení a hodnotové soudy nejsou identické a mohou jít proti sobě. Naše rozhodnutí měřit zalíbení spíše než kvalitu se zakládá na předpokladu, že zalíbení vyjadřuje to, co lze považovat za důvod [grounding] k estetickému ocenění, a také na obavě, že pokud bychom měřili kvalitu, potýkali bychom se s mnohoznačností. Účastníci by mohli zaměňovat (či spojovat) celkovou uměleckou kvalitu či cenu („dobré umění“) se soudem o technické hodnotě („dobrá malba“).³⁹

Z této pasáže vyplývá, že se autoři domnívají, že zatímco otázka po estetické hodnotě může být ambivalentní, otázka po zalíbení ambivalentní není. Z toho důvodu také autoři nepátrali po tom, k čemu, k jakému aspektu účastníci experimentu svůj soud vztahovali. Ptát se po tom, jak se něco líbí, však ambivalentní je. Několik možných alternativ rozumění této otázky zahrnuje následující: Chtěli byste mít tento obraz doma?; Měl by se vám – studentům filozofie, hudby a literatury – tento obraz líbit?; Líbí se vám to, co je na obraze zobrazeno?; Líbí se vám způsob zobrazení?; Líbí se vám tento druh obrazu? Jedná se o kvalitní reprodukci?

S využitím výše představené typologie (proto)estetických soudů⁴⁰ bychom mohli říci, že autoři se domnívali, že jejich otázka povede účastníky experimentu k vyslovení „soudu o příjemném“. Stejně tak je ovšem možné, že se účastníci ve svých odpovědích orientovali nikoli podle toho, jaký prožitek v nich reprodukce obrazu vyvolala, ale podle toho, zda v daném díle identifikovali „kýč“, nebo „umění“. Taková identifikace je přitom možná i bez ohledu na prožitek. Jejich soud by pak byl logický, nikoli estetický, a nebylo by

³⁹ Meskin – Phelan – Moore – Kieran 2013: 10.

⁴⁰ Viz část II, kapitolu I.

na něm možné založit „důkaz“, že zalíbení je oprávněným důvodem k soudu vkusu.

Meskin a jeho spolupracovníci sami výraz „kýč“ nepoužívají, tento pojem se však v jejich textu objevuje v citaci kritika uváděné na důkaz toho, že Kinkade je skutečně „špatné umění“.⁴¹ Podle autorů není pochyb o tom, že Kinkadeho malby jsou „špatné“ umění, a lze je postavit do protikladu k „dobrým“ Millaisovým malbám. Pokud účastníci během testu přišli na to, že jsou vystavováni dvěma odlišným kategoriím obrazů, pak se mohli, ve chvíli, kdy byli požádáni o hodnocení toho, jak na ně ten který obraz působí, z časově a psychologicky náročnějšího afektivního posouzení každého objektu v jeho konkrétní danosti uchýlit ke zkratkovitému souzení prototypem.⁴² Důvodem toho, proč uváděli, že se jim Millaisovy malby líbí – a to tím více, čím lépe je znali –, by pak nebylo to, že by se jejich zalíbení po čase sladilo s esteticky hodnotnými vlastnostmi obrazů, ale proto, že dokázali lépe rozpoznat, že se jedná o „umělecká díla“, a nikoli o kýč.

Koncepty jako „špatné umění“ a „dobré umění“ (či konceptuální pár „kýč“ a „umění“) evidentně nejsou hodnotově neutrální a je nabíledni, jaké hodnoty jim – bez ohledu na jakýkoli prožitek – připisují univerzitní studenti, obzvláště v rámci experimentu vedeného uznávaným estetikem. Ráda bych ovšem zdůraznila, že netvrdím, že má interpretace výsledků experimentu je správná. Je možné, že se účastníci experimentu opravdu chovali tak, jak popisují Meskin

⁴¹ Meskin – Phelan – Moore – Kieran 2013: 8. Otázka, kterou se zde nezabývám, ale s níž by se autoři rovněž měli vyrovnat, zní: Pokud je dílo klasifikováno jako kýč, lze jej považovat za umění? Pro můj argument ovšem toto rozlišení není podstatné: důležité pro mě je, že používané podněty lze rozdělit do dvou jasně odlišitelných tříd, ať už tyto třídy nazveme „umění“ – „ne-umění“, „umění“ – „kýč“ nebo „dobré umění“ – „špatné umění“.

⁴² Srov. část II, kapitolu II.

a jeho spolupracovníci: totiž že nechali rozvinout spontánní reakci a tu poté zachytili na dotazníkové stupnici. Zda jim při rozhodování na mysl přišly pojmy jako „umění“ a „kýč“, a pokud ano, tak jakým způsobem, se v tuto chvíli již nedozvíme. Pokud nás však autoři experimentu neubezpečí, že tomu tak nebylo, není možné jejich výsledky považovat za důkaz estetického optimismu.

Estetický pesimismus, jak jsem překřtila pozici, které se Meskin a spol. obávají, je názor, že se v soudech vkusu často mýlíme. Pokud se můžeme zmýlit, pak to znamená, že přinejmenším implicitně připouštíme, že existuje nějaké kritérium správnosti. Estetický optimismus otázku po kritériu soudu vkusu klade s menším důrazem: pokud je tomu tak, že – alespoň tehdy, dojde-li k dostatečnému „vystavování se podnětu“ – je cit libosti spolehlivým indikátorem estetické hodnoty, pak žádné další kritérium hledat nemusíme. Nakonec se tedy Meskin a jeho spolupracovníci sami přibližují k pozici, kterou jsem výše označila za „estetický skepticismus“: o soudech vkusu není možné – estetický optimista by nejspíš řekl: není nutné – disputovat.

I.iv.ii

Dodatek k „efektu pouhého vystavení“

Autoři studie nezpochybňují, že by efekt „pouhého vystavení“ existoval tak, jak jej literatura popisuje. Nejenže odkazují k mnoha studiím, které efekt potvrdily, ale sami ostatně jeho dopad – v případě esteticky kvalitních objektů – zaznamenali. Výše naznačená polemika však předznamenává, že kritiku výzkumu by bylo možné začít již u samotného popisu představovaného

fenoménu. „Pouhé vystavení“ má označovat „podmínku, za které je daný podnět pouze zpřístupněn vnímání určitého vnímatele“.⁴³ Vnímatel má příslušný předmět „pouze vnímat“, nijak jej neinterpretovat. Interpretaci přitom můžeme v tomto kontextu rozumět velmi široce: „kognitivní vliv“, který efekt narušuje a jenž je v pozadí toho, proč je dopad pouhého vystavení u vědomě vnímaných či dobře známých předmětů menší,⁴⁴ zahrnuje nejen připsání určitého významu, ale jakoukoli kategorizaci – jakékoli vnímání-jako.

Je ovšem velmi kontroverzní, že k nějakému takovému „vnímání“ někdy – ve světě či laboratoři – dochází. Předpoklad, že účastníci experimentu nemají při vnímání žádná očekávání jenom proto, že jim nebyl předem zadán žádný úkol, je přinejmenším naivní. Podobně polemický je i předpoklad, že nesmyslná slova, jež byla jedním z typických podnětů používaných v Zajoncově laboratoři, nijak neinterpretujeme. Upozornění na riziko laboratorního využívání nesmyslných slov či jednoduchých, abstraktních tvarů a na falešnost předpokladu, že v experimentu tak získáváme reakci, která se týká *pouze* smyslové danosti prezentovaného podnětu, upozornil již (v úvodu této práce citovaný) F. C. Bartlett v roce 1932. Když popisuje experimenty s abstraktními tvary, poznamenává:

Ve všech těchto případech byl [vnímaný tvar] okamžitě a nereflektovaně pojmenován; neboť se ihned zdálo, že předložený vizuální vzorec „zapadá“ či „pasuje“ do nějakého preformovaného schématu či nastavení. Spojení mezi daným vzorcem a určitým nastavením je zjevně aktivní proces, protože, řečeno v abstraktním smyslu, to nastavení, které je použito, je pouze jedním z mnoha jiných, jež by také mohla být použita. Avšak i

⁴³ Zajonc 1968: 1.

⁴⁴ Srov. Zajonc 2001, Bornstein – D’Agostino 1992. To, že je podvědomé vystavování účinnějším nástrojem „zvyšování postoje“, bylo dlouhou dobu přijímáno především na základě Zajoncových a Bornsteinových výsledků. Tento „nález“ byl ovšem nedávno zpochybněn, viz de Zilva – Vu – Newell – Pearson 2013.

když je to proces aktivní, není vědomý, neboť si vnímatel [činnosti] hledání a pasování neuvědomuje. Tento základní proces spojování příslušného tvaru s nějakým nastavením či schématem budu nazývat úsilím po smyslu. Tento proces [...] může probíhat mnoha různými způsoby.⁴⁵

Ještě důležitější ovšem je, že Zajonc, který termín „pouhého vystavení“ v psychologii prosadil,⁴⁶ sám vnímání za pasivní vlastně nepovažuje. Při vysvětlení pouhého vystavení Zajonc odkazuje k biologickým hodnotám: má za to, že každý podnět je vnímán jako potenciaální ohrožení, které se při opakovaném vystavení snižuje – odtud pozitivní „navyšování postoje“. Takový předpoklad ovšem vyvrací jeho původní *popis* „pouhého vystavení“, během kterého, jak tvrdí, nedochází k žádné interpretaci: dle jeho *vysvětlení* vnímatelé automaticky interpretují každý podnět jako bezpečný či nebezpečný. Přijmeme-li ovšem tento výklad, dostává se vnímání do kontextu, který nějakým způsobem tvaruje očekávání vnímatele. Otázka, která potom zůstává otevřená, je, zdali je představený kontext tím jediným, do kterého lze vnímání zasadit, případně jakým způsobem může jiný kontext soubor očekávání vnímatele proměnit. Jak říká ve výše citované pasáži Bartlett, „to nastavení, které je použito, je pouze jedním z mnoha jiných, jež by také použita být mohla“.⁴⁷

Vraťme se na závěr ke zkoumané studii Meskina a jeho spolupracovníků. Výše jsem se pokusila představit alternativní vysvětlení výsledků jejich experimentu tím, že jsem navrhla, že vnímatelé v průběhu experimentu pracují se dvěma kategoriemi, do kterých jim promítaná díla „pasují“ či „zapadají“. Vzhledem k tomu, že tyto kategorie jsou samy hodnotově zatížené, nemusejí se vnímatelé příliš zabývat samotnými podněty (nehledě na to, že k tomu ani nemají dostatek

⁴⁵ Bartlett 1997: 20.

⁴⁶ Viz část III, kapitolu I.i.

⁴⁷ Bartlett 1997: 20.

času) – stačí, že rozpoznají, do které třídy věc patří, a již vědí, jakou má hodnotu. Jinými slovy, neodvozují příslušnou hodnotu z prožitku, ale, jak by řekl Hume, z předsudku – právě tak jako ti kritici, kterým sice praxe a zkušenost mohla pomoci ke zpřesnění citu, kteří však nakonec nedokázali „uchovat mysl zbavenou všech předsudků a [nezabránili] vstoupit do svého uvažování ničemu vyjma samotného předmětu, který je podroben [jejich] zkoumání“.⁴⁸

I.v

„Procesuální plynulost“ v estetice

Nyní se obrátím k těm studiím, které estetický soud vysvětlují pomocí termínu „procesuální plynulost“, jež jsem představila výše.⁴⁹ V kontextu dějin empirické estetiky je možné předeslat, že tato teorie má předobraz v jedné z vůbec prvních hypotéz, které empiricky orientovaní vědci zkoumali: totiž tezi, že dívání se na krásné obrazy nám umožňuje pohybovat okem ladným způsobem.⁵⁰ Procesuální plynulost dávají do souvislosti s estetickým souzením mnozí psychologové,⁵¹ já se budu ovšem věnovat pouze té nejvlivnější studii.⁵²

⁴⁸ Hume 2002: 87.

⁴⁹ Viz část III, kapitulu I.ii.

⁵⁰ Viz např. Grant Allen: „Příjemný pocit vyvozený ze všech půvabných forem nastává v důsledku snadné a nerušené činnosti (očních) svalů a dalších zúčastněných tkání.“ Citováno dle Funch 1997: 21.

⁵¹ Srov. přehledovou studii Alter – Oppenheimer 2009.

⁵² Vedle studie, které se budu věnovat níže (Reber – Schwarz – Winkielman 2004), je nutné zmínit také článek, který vyšel na konci roku 2013 – Bulot – Reber 2013 – a jenž obsahuje dosud nejrozvinutější diskusi o souvislosti „procesuální plynulosti“ a „estetického souzení“. Hlavní text je navíc následován komentáři napsanými nejen psychology a neurovědci, ale také filozofy a estetiky. Reflexi tohoto zdroje jsem již do hlavního textu této práce nestihla zařadit, a proto k němu odkazuji pouze příležitostně v prostoru poznámek pod čarou.

Ve svém v uvedené oblasti nejcitovanějším článku „Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver’s Processing Experience?“ (Procesuální plynulost a estetická libost: Spočívá libost ve vnímatelově procesuální zkušenosti?) Reber, Schwarz a Winkielman obhajují následující „přímochárý“ návrh: „Estetický prožitek je funkcí vnímatelovy procesuální dynamiky: Čím plynuleji dokáže vnímatel objekt zpracovat, tím pozitivnější je jeho či její estetická reakce,“ či, jak uvádějí v závěru své práce, „estetické preference vždy závisejí na [procesuální] plynulosti.“⁵³ Na první pohled je takový návrh velice problematický: v kontextu vnímání uměleckých děl se koncept plynulosti zdá být spíše neužitečný. Bylo by velkou nadsázkou říci, že umělecká díla lze vnímat „plynule“: umělci a umělkyně naopak častěji jednoduché vnímání různým způsobem deformují a kladou normálnímu percepčnímu zpracování různé kognitivní překážky, nutí diváky revidovat kognitivní automatismy, včetně těch percepčních, a mj. pomocí různých typů intervencí, které vedou ke snížení plynulého zpracování, navádějí diváky ke (kognitivně náročné) interpretaci.⁵⁴

V uvedené studii naznačují Reber, Schwarz a Winkielman odpověď na podobnou námitku v tomto duchu: Když uvažují o rozdílu, který odhalily srovnávací studie expertních a laických estetických soudů, odlišují soudy založené na „estetické hodnotě“ [sic!], kterou experti z díla extrahují „analytickým způsobem“, a skutečnou estetickou libostí, která se zakládá na jednoduchém zpracování podnětu.⁵⁵ Výsledkem této taktiky je tedy rozštěp

⁵³ Reber – Schwarz – Winkielman 2004. Podle údajů uvedených na stránce Scholar Google k tomuto článku odkazuje 636 studií (nahlédnuto 5. 11. 2013).

⁵⁴ Srov. výše zmíněné Bosanquetovo rozlišení „snadné“ a „obtížné“ krásy. Viz část III, kapitolu I.iii.

⁵⁵ Reber – Schwarz – Winkielman 2004.

mezi chladným estetickým souzením a intuitivním, na emoci založeným preferenčním soudem. S ohledem na výše představený scénář by pak autoři studie mohli říci, že umělci a umělkyně se pokoušejí přivést všechny diváky ke kritickému vnímání – za cenu toho, že jejich díla se ve skutečnosti nebudou nikomu doopravdy líbit.

To je ovšem z hlediska většiny estetických teorií krok neméně problematický. Jak jsme viděli například u Kanta, je estetický soud (v širokém smyslu) založený na prožitku libosti. „Chladný“ estetický soud by proto spadl mimo oblast estetického souzení.⁵⁶ Tuto námitku však ponechám v následující diskusi stranou a soustředím se na onen, na první pohled méně problematický, pro laický přístup k uměleckým dílům typický postoj, jehož cílem je „pravá“ estetická libost.⁵⁷ Právě ta je totiž vysvětlována pomocí „procesuální plynulosti“.

⁵⁶ Téměř v odpovědi na tuto námitku se jeden z autorů původní studie, Reber, k rozlišení různých druhů soudu znovu vrací v článku, jenž vyšel v časopise *Behavioral and Brain Sciences* v roce 2013 (jeho spoluautorem je Nicolas Bullot). Zde autoři rozlišují tři módy uměleckého hodnocení: tzv. „základní vystavení se“ [*basic exposure*], „postoj uměleckého designu“ [*art design attitude*] a „umělecké porozumění“ [*art understanding*]. Těmto modům však nyní nerozumějí jako odlišným typům vztahování se k uměleckému dílu, ale jako třem fázím, které nutně probíhají v uvedeném pořadí. Srov. Bullot – Reber 2013.

⁵⁷ Studie z roku 2013 ostře odděluje „estetično“ a „umělečno“ – zatímco estetično se týká „fenomenálních obsahů oddělených od historických druhů a historických kategorií“ a koresponduje s prvním modem uměleckého hodnocení, je umělečno závislé na vnímatelově citlivosti k umělecko-historickému kontextu. Bullot – Reber 2013: 164–166. S podobným tahem se setkáme níže, při diskusi o studii W. P. Seeleyho (viz část III, kapitolu II.iii a dále).

I.v.i

Diskuse

V následující diskusi bych se ráda soustředila na samotný průběh experimentů, na jejichž výsledcích autoři svou teorii zakládají, a navrhla jejich alternativní interpretaci. Autoři ve své studii nevycházejí z žádného vlastního, pro tuto studii připraveného experimentu.⁵⁸ Podívejme se proto podrobněji na několik experimentálních studií, kterými svou teorii estetické libosti zaštiťují. Zajímá mne přitom, jakým způsobem byla zadána otázka, na kterou měli účastníci experimentu odpovědět. Různé manipulace s podněty, jež mají dopad na plynulost zpracování, zahrnují [A] tzv. „priming“ – velmi krátké vystavení subjektu podnětu, který jej, při zpracování následného podnětu, nějak „naladí“ či podprahově ovlivní; [B] syntaktické zásahy (snížení kontrastu, částečné zamalování nebo vymazání zobrazeného předmětu ad.); [C] jiné.

Číslo	Studie	Subjekty	Podněty / Manipulace	Otázka	Způsob měření
1	Bornstein – D’Agostino 1992	120 studentů	25 nepravidelných 9- až 10úhelníků. 25 černobílých fotografií studentek / [A]	1. Už jsi tento obrázek viděl? 2. Jak se ti líbí?	1. 9bodová stupnice od NOVÉ po STARÉ; 2. 9bodová stupnice od LÍBÍ po NELÍBÍ*
2	Reber – Winkielman – Schwarz 1998	53 studentů	Kresby neutrálních objektů (např. kůň, letadlo). / [B]	1. Jak pěkný je tento obrázek? 2. Poznáváš, co je zobrazeno?	1. 9bodová stupnice od VŮBEC NENÍ PĚKNÉ po VELMI PĚKNÉ. 2. Zmáčkni tlačítko, jakmile rozpoznáš, co je zobrazeno.
3	Winkielman – Cacioppo (2001)	16 studentů	20 černobílých obrázků všednodenních předmětů / [A], [B]	Ohodnoťte svou reakci*	4bodová stupnice od VELMI POZITIVNÍ po VELMI NEGATIVNÍ. Zároveň měřena svalová aktivita na obličeji.

⁵⁸ Je však třeba podotknout, že jeden z autorů studie, Piotr Winkielman, je autorem většiny experimentů, ke kterým odkazují.

4	Winkielman – Fazendeiro (2003) ⁵⁹	neuve- de- no	Série nedvojznačných obrázků obyčejných objektů a zvířat / [C]: každý obrázek „uveden“ slovem či řadou písmen	1. Dávala písmena dohromady slovo v angličtině? 2. Jak se vám obrázek líbil?*	neuve- de- no
---	--	---------------------	---	---	---------------------

* Není uvedeno doslova – vyvozují z naznačeného.

Studie 1, 3 a 4 tak vyžadují od účastníků experimentu *post hoc* ohodnocení příjemnosti toho, jak na ně určitý obrázek zapůsobil. Jak této instrukci účastníci porozumí, není zcela jasné. Mohou se soustředit na obrázek a hodnotit, zda se jim líbí zobrazený předmět, to, jak je předmět zobrazený, anebo to, že právě tento předmět je takto zobrazený; mohou se také soustředit sami na sebe a hodnotit, zda je tento obrázek nějak zaujal, zda si o něm něco pomysleli, zda měli problém rozpoznat, co představuje, či zda na něj již zapomněli. Netvrdím, že si musejí být důvodu, který je vede k rozhodnutí vyjádřit míru prožitě libosti, explicitně vědomi; to však neznamená, že jejich soud není některým z těchto důvodů veden. To, jakým způsobem pak účastníci využívají informaci o procesuální plynulosti, pokud vůbec, závisí právě na tom, v jakém hodnotícím rámci svůj preferenční soud pronášejí, „jakým způsobem vytvářejí normy pro její hodnocení“.⁶⁰

⁵⁹ Nevydaný rukopis. Experiment popsán v Reber – Schwarz – Winkielman (2004).

⁶⁰ Tato slova pocházejí z inspirativní studie „Why do Strangers Feel Familiar, but Friends Don't? A Discrepancy-Attribution Account of Feelings of Familiarity“ (Proč nám jsou cizí lidé povědomí, ale přátelé ne? Teorie pocitu povědomosti založená na atribuci a nesouladu), ve které se autoři zabývají vztahem tzv. procesuální plynulosti a rozhodnutí o tom, zda se nám příslušný objekt jeví jako „dobře známý“ či „povědomý“. Výše citovaná slova článek uzavírají. Zde je plná citace: „Navrhujeme, že obecná teorie subjektivního prožitku [povědomosti] bude vyžadovat nejen demonstrování toho, že lidé využívají kvality zpracování informací, ale také vysvětlení toho, jakým způsobem vytvářejí normy pro její hodnocení.“ Whittlesea – Leboe 2003: 78.

Co přesně se během experimentů odehrávalo, se dnes již nedozvíme. Jisté indicie však může nabídnout myšlenková rekonstrukce kontextu experimentu. Představme si podmínky, za kterých experiment probíhá: prostředí třídy či laboratoře, autoritu badatele / učitele, skutečnost, že na to, aby učinili rozhodnutí, mají studenti několik vteřin. Uvědomme si, že je obvyklé, že účastníci experimentu obdrží za svou účast kredit. Takto vystavěná situace se velmi podobá tomu, co studenti zažívají během zkoušek. Je dosti pravděpodobné, že za těchto okolností budou účastníci experimentu velmi citliví k tomu, jaké (potenciální) obtíže s sebou každý obrázek přináší (jak těžké je jej identifikovat, jak složité bude si jej zapamatovat ad.). Svou odpověď na dotaz po tom, zda se jim obrázek líbil, mohou proto zakládat na svém ulehčení z toho, že určitý obrázek vnímají „snadno“ (ať už proto, že je prostě dobře rozpoznatelný, nebo díky tomu, že byli vystaveni podprahovému „primingu“), či na odhadnutí toho, jak obtížné by pro ně bylo si tento obrázek zapamatovat a znovu rozpoznat při opětovném „zkoušení“.

Je-li tato úvaha správná, pak Reberova *et al.* teorie ztrácí z hlediska estetiky *explicandum*. To, co je vysvětlováno, totiž není estetický prožitek vnímatele či estetická libost, ale prožitek toho, jak obtížné je (a mohlo by být) příslušný podnět zpracovat (vnímat, pojmenovat, udržet v paměti atd.). Plynulost kognitivního zpracování tak účastníci experimentu používají jako indikátor toho, jak obtížný je příslušný úkol. Spolehnout se při hodnocení „obtížnosti“ podnětu na pocit snadnosti jeho zpracování se přitom nezdá být tou nejhorší strategií. Rámec hodnocení tohoto indikátoru je tvořen hodnotami, které jsou obvykle testovány ve školách. Určité obrázky se jim tak „líbí“ proto, že je nevystavují nebezpečí selhání, že jim neuškodí v očích zkoušejícího a neodhalí

jejich neznalosti či nedostatečnou bystrost. Pocit procesuální plynulosti je – alespoň částečně – skutečně vyvoláván těmi vlastnostmi, které odůvodňují správnost příslušného soudu: tento pocit tak může vzniknout na základě relevantních příčin (relevantních pro typ hodnotového soudu, o kterém nyní mluvíme).

Stejně jako při diskusi o efektu pouhého vystavení i zde bych ráda zdůraznila, že otázka, „Jak se ti X líbí?“ je ambivalentní. Ani v tomto případě přitom netvrdím, že navržený scénář popisuje to, jakým způsobem se účastníci experimentu v dané situaci skutečně rozhodovali; že však k tomuto rozhodnutí mohlo dojít právě tak, jak navrhuji, představuje pro badatele výzvu, se kterou se musí v příštích experimentech pokusit vyrovnat. Něco takového je však možné pouze tehdy, dokážou-li explicitně říci, jaký hodnotový soud očekávají a jaké alternativy se „tlačí“ na jeho místo.⁶¹

I.vi

Závěr

V této kapitole jsem představila a kritizovala dvě studie, které se zabývají vztahem estetického hodnocení ke dvěma úkazům, které popisuje současná experimentální psychologie, „opakovanému vystavení se podnětu“ a „procesuální plynulosti“. Zatímco první studie byla napsána filozofy a estetiky a otištěna v nejvýznamnějším britském časopise pro estetiku *British Journal of*

⁶¹ Domnívám se, že obdobnou námitku, kterou se zde pokouším vyjádřit, mají ve svých komentářích k novější Reberově studii na mysli také Jonathan Gilmore (který poznamenává: „[Bulot a Reber] potřebují nějak zachytit to [...], jaké druhy odpovědí a za jakých podmínek lze pokládat za kompetentní projevy hodnocení.“ [Bulot – Reber 2013: 144]) a Jerrold Levinson (Bulot – Reber 2013: 151).

Aesthetics, byla druhá studie předložena v periodiku zaměřeném na vědeckou psychologii. A zatímco první studie je kritická – zpochybňuje stávající interpretaci „opakovaného vystavení“ v empirické estetice a svou vlastní interpretaci nabízí jako alternativu, druhá je nekritická, eklektická a interpretaci výsledků experimentů, kterou předkládá, považuje za správný a jediný možný popis skutečnosti. Tyto odlišnosti jsou jistě důležité, ale týkají se spíše stylu a kvality předkládaných studií – neřadí studie do jiných, navzájem nesrovnatelných typů diskurzu.

Na předcházejících stránkách jsem se pokoušela zdůraznit především to, co probírané studie mají společného. Jsou to tři teze. Za prvé, jak Meskin a jeho spolupracovníci, tak Reber a jeho spolupracovníci nepovažují, oproti Kantovi, „soud o příjemném“ za neslučitelný se „soudem o krásném“; naopak, tvrdí, soud o příjemném je základem soudu o krásném (či dokonce jeho alternativním vyjádřením). Za druhé, oba autorské kolektivy počítají s kauzálním spojením mezi (určitými) esteticky hodnotnými vlastnostmi a pocitem příjemného; a za třetí, oba nakonec argumentují pro určitou verzi „estetického optimismu“. Nyní bych se chtěla pokusit ukázat, jak spolu tyto tři požadavky souvisejí.

Svou diskusi o třech požadavcích a jejich vzájemné souvislosti bych ráda založila na interpretaci Humova slavného eseje „O normě vkusu“, neboť, jak se pokusím ukázat, právě Humovo nastínění problému vkusu a jeho řešení se třemi tezemi koresponduje a dává jejich následnosti „narativní“ strukturu. Hume svůj esej otevírá představením dvou protikladných, avšak mezi lidmi stejně silně zakořeněných náhledů: Za prvé, soud vkusu se nezdá být ničím víc než vyjádřením soukromého zalíbení. Pak ovšem – vzhledem k tomu, že „každý cit je správný, protože cit neodkazuje na nic mimo sebe a je vždy

skutečný,“ – platí „*de gustibus non est disputandum*“; či Humovými vlastními slovy, „každý sám by se měl podvolit svému vlastnímu citu a nečinit si nárok na to, aby usměrňoval city ostatních“. ⁶² Tento důsledek však, argumentuje dále Hume, není ve shodě s neméně silnou intuicí o tom, co je (umělecká) hodnota, ani s běžnou praxí, ve které „princip přirozené rovnosti vkusu“ tolerujeme jen do chvíle, kdy se setkáme s citem, který – máme za to – určitému dílu naprosto neodpovídá. ⁶³ Problém vkusu, tak jak mu rozumí Hume, tedy spočívá v otázce, jakým způsobem – podle jakého pravidla či normy – můžeme rozlišit mezi tím citem, který lze potvrdit, a tím, jež je možné zavrhnout.

Všimněme si, že oba výše probírané články tento Humem popsaný intuitivní rozkol do určité míry sdílejí: Na jednu stranu jak Meskin, tak Reber mají za to, že preferenční soudy, tj. soudy jako „*X se mně líbí*“, stojí v základech soudů estetických („*X je krásné*“); na druhou stranu však, alespoň v případě Meskinova týmu, považují za důležité rozlišit „libosti, [na kterých se zakládá] estetické hodnocení“, od těch, které se „odvozují z nesčetného množství jiných zdrojů“. ⁶⁴ U Rebera lze někdy zaznamenat tendenci k tomu, přijmout – se všemi důsledky ⁶⁵ – pouze první Humovu intuici; na druhou stranu však ve své argumentaci zdůrazňuje, že pocit libosti, způsobený procesuální plynulostí, se

⁶² Hume 2002: 83 (7).

⁶³ Jen na okraj bych ráda poznamenala, že tento případ může nastat nejen ve vztahu k soudům druhých, ale také ve vztahu k sobě samému. Mám na mysli fenomén, který je v etice označován aristotelským termínem „*akrasia*“, zatímco v estetice se častěji mluví o „*guilty pleasures*“. Do souvislosti s interpretací Humova eseje dává tento jev Shelley 2011: 217. Srov. také – pro výše vedenou diskusi o podmínkách, za nichž (ne)funguje efekt pouhého vystavení, navýsost relevantní – Humovu vlastní poznámku, že „existuje druh krásy, který se líbí zpočátku, poněvadž je přezdobený a vnějškový, ale shledán neslučitelný se *správným výrazem* rozumu nebo *vášně*, brzy se vkusu omrzí a je potom s opovržením zamítnut, nebo přinejmenším odhadnut na mnohem nižší hodnotu.“ Hume 2002: 86 (19), důraz TH.

⁶⁴ Meskin – Phelan – Moore – Kieran 2013: 6.

⁶⁵ Tj. především s tím důsledkem, že se nedostojí oné druhé – stejně silné – intuici.

do estetického hodnocení zapojuje pouze v případě, „že informační hodnota prožitku není zpochybněna“, a naznačuje, že alespoň v určitých případech být zpochybněna nemůže.⁶⁶

Hume tedy vychází z intuice, kterou s ním oba články sdílejí, totiž že soud o příjemném je základem soudu o krásném (viz první tezi); zároveň ale ukazuje, jaké má tento náhled (intuitivní) hranice. Tato situace pak podle něj přirozeně vede k tomu, „hledat *normu vkusu*; pravidlo, podle kterého mohou být smíšeny různé lidské city; nebo alespoň rozhodnutí dovolující potvrdit jeden cit a zavrhnout druhý“.⁶⁷ Nejjednodušší řešení problému vkusu představuje následující tvrzení: „některé jednotlivé formy či vlastnosti jsou na základě původní struktury vnitřního uspořádání uzpůsobeny tak, aby se líbily, a jiné, aby se nelíbily.“⁶⁸ Pro rozhodnutí o tom, který cit lze potvrdit a který zavrhnout, by pak stačilo nahlédnout, zda byl vyvolán tou správnou vlastností.

Avšak Hume si uvědomuje, že takové tvrzení neodpovídá skutečnosti: tytéž formy či vlastnosti působí na různé vnímatele odlišným způsobem. Proto vzápětí dodá:

jestliže v nějakém jednotlivém případě selžou ve svém účinku, je to z nějaké zjevné závady nebo nedokonalosti v orgánu. [...] Četné a časté jsou poruchy vnitřních orgánů, které znemožňují nebo zeslabují vliv těch obecných principů, na nichž závisí náš cit krásy nebo ošklivosti.⁶⁹

Jinými slovy, vztah mezi zalíbením, na kterém je založen soud vkusu, a esteticky hodnotnými vlastnostmi věci je kauzálního charakteru (viz druhou

⁶⁶ Reber – Schwarz – Winkielman 2004: 18.

⁶⁷ Hume 2002: 83 (6).

⁶⁸ Tamtéž: 84 (12).

⁶⁹ Tamtéž: 84, 85 (12, 13).

tezi).⁷⁰ Často se ovšem stává, že je tento vztah narušen, a to proto, že je negativně ovlivněn okolnostmi. Hume má za to, že většina běžných hodnocení vykazuje ten či onen nedostatek: odtud pramení rozmanitost reakcí, které umělecká díla vzbuzují. Konečné řešení problému vkusu tak Hume nachází ve společném verdiktu založeném na citech „ideálních soudců“ – těch, kdo jsou k soudu dostatečně kvalifikováni.

V sekundární literatuře existuje velká debata o tom, zda je Humův závěr úspěšným⁷¹ či plauzibilním⁷² řešením vystavěného problému; jisté však je, že Humův esej končí „nehumovsky“ optimisticky: to, zda je někdo pravý soudce, je otázkou faktu, nikoli citu⁷³ (což je dobrá zpráva pro ty, kdo problému vkusu čelí jako filozofové), a navíc jsou „lidé s jemným vkusem [...] ve společnosti snadno rozeznatelní“, a „ačkoli předsudky“, které brání jejich vlivu, „mohou určitou dobu převládat, [...] nakonec se poddají síle přirozenosti a správného citu“ (což je dobrá zpráva pro ty, kdo estetického skepticismu čelí v praxi).⁷⁴ V těchto slovech můžeme nalézt předzvěst třetí teze, kterou jsem výše představila, totiž „estetického optimismu“. Je ovšem třeba podotknout, že Hume je menší optimista než Meskin a spol. Zatímco podle nich pro existenci

⁷⁰ Kauzální teorie vkusových soudů je hlavním předmětem Shinerovy interpretace Humova eseje. Charakterizuje ji těmito slovy: „Umělecké dílo má nějaké vlastnosti či kombinaci vlastností, které v kritikovi zapříčiní vznik jistého pocitu či směsi pocitů. Soud, že dílo vlastní jistou estetickou vlastnost, je založen v existenci tohoto kauzálního procesu. Pokud ve svém soudu, že nějaká socha je elegantní, skutečně projevují vkus, pak to neznamená nic jiného než toto: Patřím na sochu a socha ve mně způsobí vzednutí jistého pocitu krásy. Toť vše.“ Shiner 1996: 238.

⁷¹ Nejčastěji bývá jeho řešení obviněno z kruhovosti. Srov. např. obhajobu Huma proti tomuto obvinění v Kivy 1967.

⁷² Jiný typ námitek se týká toho, zda své řešení – ať už je interpretováno jakkoli – mohl Hume (tj. Hume-skeptik) myslet vážně (Hahn 2013), případně má-li řešení samo „skeptickou příchut“ (srov. kritickou diskusi v Ribeiro 2007).

⁷³ Hume 2002: 88 (24).

⁷⁴ Tamtéž: 88 (27).

„pravdivého soudce“, tj. toho, na jehož city se lze v soudu vkusu spolehnout, stačí opakované vystavování se podnětu neboli – jak říká Hume – dostatečná praxe, klade Hume na své kritiky další požadavky, o kterých Meskin a jeho spolupracovníci neuvažují.⁷⁵

Toto rozpracování nám umožňuje si uvědomit, jak spolu tři teze souvisejí. Můžeme v nich vidět pokus o vyrovnání se s určitým problémem, který přirozeně vzniká ve chvíli, kdy se pustíme do reflexe o tom, co je estetický soud: na jednu stranu jsme taženi k tomu, považovat jej za pouhé vyjádření pocitu příjemného, na druhou stranu jsme si vědomi toho, že city nejsou vždy spolehlivé: že soud vkusu založený na libosti může být mylný. Hume se pokusil nebezpečí omylu eliminovat tím, že postuloval existenci „ideálních soudců“, kteří své soudy vyslovují za optimálních podmínek, za kterých je libost zapříčiněna relevantními vlastnostmi hodnoceného díla. To ovšem vede k obavě, že – stejně jako soudci – jsou i příslušné soudy ve skutečnosti ideální, pouze postulované, běžnému smrtelníkovi nedosažitelné. Odtud tedy „empirická klička“: roli, kterou u Huma a Meskina hraje čas, ztvárňuje u Rebera věda: obojí ukazuje, že nejen za ideálních okolností, ale i ve skutečnosti se na svou libost můžeme (spíše) spolehnout.

Na samý závěr si dovolím jen krátkou poznámku o tom, jak se tento Humem vystavěný problém a jeho řešení liší v porovnání s Kantem. Kant rovněž představuje v *Kritice soudnosti* „antinomii vkusu“, ale – z důvodů, které se pokusím vzápětí objasnit – má tato antinomie jinou podobu. U Huma byl

⁷⁵ Pozice Rebera a spol. je i v tomto ohledu méně jasná. Někdy se vyjadřují v tom smyslu, že pocit libosti, který vzbuzuje procesuální plynulost, je relevantním zdrojem soudu vkusu za všech okolností; jindy – když poukazují k okolnostem, za nichž může být libost ze soudu vkusu „odečítána“ – zase naznačují, že se jedná spíše o výjimečné situace: tedy že pocit libosti, který získáváme z procesuální plynulosti, je *většinou* zdrojem relevantní informace.

výchozí paradox rozpor mezi přitakáním citu každého z nás na jedné straně a požadavkem jisté normativity na straně druhé. U Kanta však, viděli jsme, první z těchto tezí značí neporozumění oblasti estetického souzení – záměnu estetického soudu za soud o příjemném. Otázka „Jak potvrdit jeden cit a zavrhnout druhý“ mu nemůže sloužit za východisko.

Podívejme se tedy na to, jak Kant formuluje výchozí situaci.⁷⁶ Podobně jako Hume Kant začíná formulkou „*de gustibus non est disputandum*“. Avšak interpretuje ji nikoli jako – jak jsme viděli u Huma – přirozený důsledek tvrzení, že soud vkusu není než vyjádřením soukromého pocitu libosti, ale jako konstatování, k němuž by se přihlásili i ti, kdo mají (jako Kant) za to, že estetické souzení probíhá „v naději na vzájemnou dohodu“; a počítá tedy „s důvody soudu, které nemají jen soukromou platnost a nejsou tedy pouze subjektivní“.⁷⁷ „Disputace“ podle něj označuje spor, jenž může navždy ukončit nějaký „průkazný důvod“ ve formě objektivního pojmu – a tento způsob ukončení sporu v oblasti estetických soudů Kant považuje za obecně nepřijatelný. Krátce řečeno: Kantova antinomie neobsahuje první Humovu tezi.⁷⁸ První Kantovou tezí je: „Soud vkusu se nezakládá na pojmech; neboť pak by se o něm dalo disputovat.“⁷⁹

Za druhé: Kant odlišuje „disputaci“ od „sporu“. To, že v oblasti estetického soudu nelze „disputovat“, neznamená, že se v ní nelze přít. Avšak ti, kdo se

⁷⁶ V §§ 55–57 se Kant věnuje antinomii soudů vkusu, v §§ 69–71 se věnuje antinomii (reflektující) soudnosti. Kant 2011: 147–153, 181–184.

⁷⁷ Kant 1975, 148 (§ 56).

⁷⁸ § 56 je sice otevřen aluzí k tomu, jak problém formuluje Hume, ale Kant jej vzápětí nahrazuje „druhou obecnou tezí o vkusu“ (totiž že „o vkusu nelze disputovat“) se kterou by souhlasili i ti, kteří – jako on – „soudu vkusu přiznávají právo vyjadřovat něco jako platné pro každého“. Za „nahrazení“ to lze považovat proto, že právě tato druhá obecná teze stojí na konci tohoto paragrafu na místě první.

⁷⁹ Kant 1975: 148 (§ 56).

přou, se také kojí nadějí na vzájemnou shodu – a tato naděje se musí opírat o to, že existuje nějaký základ, který není pouze subjektivní. Druhá teze, jak ji Kant formuluje, tedy nakonec tvrdí, že „soud vkusu se zakládá na pojmech; neboť pak by se, nehledě na jeho různost, nedalo o něm ani přít“.⁸⁰

Kantovo řešení antinomie vkusu (které má zachovat obě teze platné) pak spočívá v tom, charakterizovat, jakým způsobem může být „naděje na vzájemnou dohodu“ ukotvena, ne-li v objektivním pojmu.⁸¹ Bylo by však příliš obtížné – a zavedlo by nás příliš daleko od aktuálního tématu práce – toto řešení podrobně popsat. Pro mé současné cíle stačí podotknout, že Kantova výchozí intuice o tom, co činíme, když něco nazýváme „krásné“, se od Humovy odlišuje. Ten, kdo by něco nazval „krásným“, a myslel by tím, že je to „krásné pouze pro něj“, že jeho či její libost je soukromá, by se podle Kanta vyjádřil chybně – ukázal by, že nerozumí tomu, co predikát „krásný“ znamená. Důležitost Kantova příspěvku k estetickému myšlení vidím v tom, že rozumí oblasti estetického souzení jako oblast *sui generis*. Tato jedinečnost, domnívám se, je také jedinečností psychologickou. Možnost toho, že se v estetickém hodnocení otevírá kvalitativně jiný vztah ke skutečnosti, je něčím, s čím by experimentální výzkum estetického soudu měl počítat, přinejmenším jako s pracovní hypotézou.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Řešení antinomie spočívá v tom, že Kant rozliší dva různé druhy pojmů. Pojmy, se kterými pracuje určující soudnost a jež v soudu vkusu nemají žádné místo, odliší od transcendentálního či čistého rozumového pojmu nadsmyslna. Srov. Tamtéž: 148–150 (§ 57).

II. KAPITOLA

Neuroestetika⁸²

V předchozí kapitole jsem se zabývala dvěma pojmy, které jsou v současné experimentální psychologii používány v diskusích o estetickém hodnocení. Ukazovala jsem, že badatelé, kteří teorii estetického hodnocení na těchto pojmech budují, předpokládají, že soudy o příjemném a soudy vkusu jsou – vždy nebo alespoň většinou – ekvivalentní. Pokusila jsem se představit, proč se domnívám, že takový předpoklad je chybný. Ve své diskusi o příslušných studiích jsem se soustředila především na to, abych ukázala problematičnost výchozího předpokladu ekvivalence soudů o příjemnosti a hodnotových soudů přímo v interpretaci experimentů, na kterých se studie zakládají. Zároveň jsem upozornila na to, že nedostatečná reflexe různých možných interpretací toho, co znamená výrok „X se mně líbí“ nebo „X je krásné“, může zapříčinit nejen nejasné vyznění výsledků experimentu, ale může vést také k tomu, že badatelé ve skutečnosti zkoumají jiný typ soudu než estetický.

„Procesuální plynulost“ a „pouhé vystavení se stimulu“ samozřejmě nejsou jediné pojmy, které figurují v současné experimentální estetice. Od devadesátých let minulého století se centrum experimentálního výzkumu v estetice posunulo směrem k neurovědám. Oblast zkoumání, označovaná jako neuroestetika, nebyla dosud systematicky probádána, třebaže je (obvykle ve filozofických kuloárech) vehementně odmítána, anebo zas (obzvláště v populárně-naučném tisku) oslavována.⁸³ V této kapitole se proto budu

⁸² Z této kapitoly jsem čerpala při psaní editoriale ke zvláštnímu číslu časopisu *Illuminace*, které se věnovalo tématu „Film a neuroestetika“, a k úvodu k rozhovoru s Donaldem Katzem a Józsefem Fiserem (tamtéž) – text je místy shodný. Srov. Hadravová 2011a, b.

⁸³ Nejslavnějším populárním kritikem tzv. neurománie je profesor Raymond Tallis, autor knihy

zabývat dvěma studii, které neuroestetiku reprezentují. Protože je však „neuroestetika“ aktuální „hnutí“, pokusím se nejdříve celou oblast zkoumání zasadit do historického kontextu.

II.i

Co je neuroestetika?

Od devadesátých let minulého století roste počet výzkumných center, konferencí a odborných seminářů, časopiseckých studií, sborníků i monografií, které se k neuroestetice explicitně hlásí. Tato zvýšená vědecká, publikační a konferenční aktivita přirozeně vzbuzuje v odborné i laické veřejnosti zvědavost: Jaký typ výzkumu tito badatelé provádějí? Jaké otázky si kladou? S jakými hypotézami zahajují výzkum a k jakým výsledkům dospívají? A nabízejí se otázky ještě základnější: Je neuroestetika vědeckou teorií, či souborem teorií? Předkládá vlastní soubor(y) ověřitelných hypotéz a dokáže říci, v jakém případě by její teorie byly neplatné?

II.i.i

Obrat k mozku v kognitivní vědě

Jedním ze způsobů, jak zjistit, co je neuroestetika, je pátrat po tom, odkud přišla. Příběhů se nabízí několik;⁸⁴ já se zde pokusím vsadit neuroestetiku –

Aping Mankind: Neuromania, Darwinitis and the Misrepresentation of Humanity (Acumen Publishing, 2012) a řady neuroskeptických fejetonů v populárním tisku (*Times Literary Supplement* ad.). Prototypickým „neuromaniakem“ je profesor Semir Zeki, kterému se budu věnovat níže. Neuroskepticismus v britském kontextu rozebírá ve své studii otištěné v *Illuminaci* Murray Smith (2011). Za navazující českou verzi přestřelky „neuroskeptiků“ s „neuroentuziastů“ lze považovat duel Holý 2012 a Hadravová 2012a.

⁸⁴ Bylo by například možné hledat kořeny neuroestetiky přímo v estetice. Viz např. Eastman

společně s neurofilozofií, neurohistorií, neuroantropologií, neuroetikou, neuroekonomikou, neurokriminologií a mnoha dalšími⁸⁵ – do rámu, který utvořila novodobá historie kognitivní vědy.

Kognitivní věda zahrnuje svazek disciplín: standardně bývá uváděna filozofie, psychologie, umělá inteligence, neurověda, lingvistika a antropologie.⁸⁶ Jak si všimli mnozí teoretikové a historikové kognitivní vědy, nejsou tyto disciplíny zcela rovnoprávné. V době vzniku kognitivní vědy až do pozdních osmdesátých let byl za nejdůležitější považován výzkum umělé inteligence. Otázka, kterou lze považovat za centrální pro vývojáře umělé inteligence – totiž „Jak by určitý druh lidského kognitivního procesu mohl být vykonáván?“ – se stala klíčovou i pro badatele, kteří se nevěnovali přímo programování, ale ke kognitivní vědě přišli z jiného oboru. Odpověď na tuto základní otázku pak měla být formulována na rovině umělé inteligence, což ospravedlňoval mnohými přijímaný předpoklad, že mysl funguje jako počítač. Implementační rovina byla považována za nejméně zajímavou.⁸⁷

1931 či Berlyne 1960: viii.

⁸⁵ Srov. komentovaný přehled disciplín s prefixem neuro- v Rose – Abi-Rached 2013: 6ff.

⁸⁶ Viz např. Thagart 2001 či logo *Společnosti pro kognitivní vědu* (které obsahuje kromě výše jmenovaných ještě „vzdělání“). Tento seznam je, domnívám se, spíše historickou nahodilostí než výsledkem aktuální reflexe stavu disciplíny. Na začátku amerického „boomu“ kognitivní vědy byla na zakázku Sloanovy nadace (jež do rozvoje kognitivní vědy investovala obrovské finanční prostředky) vypracována prognostická studie, jejíž autoři se soustředili právě na uvedenou šestici disciplín. Jejich schéma bylo od té doby přejímáno bez revize – bez ohledu na to, že například neurověda a antropologie hrály po mnoho let pro mnohé kognitivní vědce roli spíše zanedbatelnou (o čemž svědčí například Thagart 2001). Srov. Keyser, S. J. – Miller, G. A. – Walker, E.: *Cognitive Science in 1978. An Unpublished Report Submitted to the Alfred P. Sloan Foundation*, New York (nepublikováno). Úvodní část zprávy vyšla jako dodatek k článku Zenona Pylyshyna 1983: 75–80.

⁸⁷ Srov. Marr 1982, který zavedl vlivné rozlišení tří úrovní analýzy – komputační (identifikace vstupních a výstupních dat), algoritmičtí (jádro kognitivněvědného projektu) a implementační (sestavení stroje či výzkum nervového „ztělesnění“ algoritmu). Metafora mysl jako počítače nebyla přijímána všemi vědci pracujícími v oblasti kognitivních věd.

V době rozkvětu výzkumu umělé inteligence pronikly počítačové vědy i do neurověd. Předpoklad, že fungování jednotlivých neuronů a sítí či okruhů, ve kterých jsou spojovány, lze modelovat s pomocí počítače, má dodnes uplatnění v oblasti počítačové neurovědy. Až do sklonku devadesátých let však tyto modely obvykle „více tíhly ke straně inženýrské a psychofyzické než ke straně neurobiologické“ a sítě, které byly konstruovány, „vykazovaly pouze povrchní podobnosti s reálnými nervovými sítěmi“.⁸⁸ Třebaže zástupci současné počítačové neurovědy považují základní metaforu – totiž že *mysl v nějakém smyslu* funguje jako počítač – za stále platnou, mají za to, že představa počítače, kterou přebíráme z počítačové vědy, je limitující, mj. proto, že mozek má svou (evoluční) historii, je vrstevnatým orgánem, jehož logiku je zavádějící zkoumat prizmatem „optimálního řešení“, které je vlastní počítačovým inženýrům.

Neurobiologický realismus, jehož nedostatek neurovědci raným kognitivním vědám vyčítali, se zdál být dosažitelnější v devadesátých letech minulého století. V této souvislosti se hovoří o „obratu k mozku“ či „znovuobjevení mozku“.⁸⁹ Za „točnu“ obratu lze přitom považovat technologický vývoj. Právě tehdy se totiž při výzkumu kognitivní aktivity začíná používat funkční magnetická rezonance (fMRI).⁹⁰ Společně s využitím starších technologií –

⁸⁸ Churchland – Sejnowski (1992): 6ff.

⁸⁹ Bechtel – Graham (1998): 80. Úvod do kognitivní vědy, který sleduje toto nové paradigma v rámci kognitivní vědy, poskytuje Bermúdez (2010).

⁹⁰ Zobrazování pomocí fMRI využívá technologie zobrazování pomocí magnetické rezonance (MRI). Ta je dnes jednou z nejpoužívanějších technologií (vedle počítačové tomografie, CT) pro vizualizaci struktury mozku. Technologie byla vynalezena na konci čtyřicátých let dvacátého století. Původně byla používána pouze v chemii při výzkumu struktury molekul. Klinického využití za účelem zobrazování lidského mozku se jí dostalo až v polovině osmdesátých let. Zobrazování pomocí magnetické rezonance se používá především ve zdravotnictví. Z obrazu je možné vyčíst hrubou anatomii mozku, případně porušení některých tkání. *Funkční* magnetická rezonance (fMRI), která využívá technologie MRI při snímání mozku během provádění nějakého kognitivního úkolu, se začala používat v neurovědeckých laboratořích na počátku devadesátých let. Zaměřuje se na snímání

především EEG⁹¹ a PET⁹² – tak neurovědec dokáže zachytit odraz kognitivních procesů v živém lidském mozku, přímo *během výkonu nějaké kognitivní činnosti*. Jako „kognitivní činnosti“ jsou přitom zpravidla uváděny velké psychické atributy, jako jsou „vnímání“, „jazyk“, „paměť“, „řešení problému“ či „emoce“.⁹³ Domnívám se, že stejně jako u „prvogenerační“ kognitivní vědy inspirované počítačovou vědou i nyní, kdy se do centra dostávají neurovědy, lze argumentovat, že základní výzkumné úkoly ústřední disciplíny formují otázky a druh hledaného vysvětlení v širším prostoru kognitivní vědy.

Jaké výzkumné úkoly tedy kognitivní věda od neurovědy přejímá? Třebaže neurověda představuje nesmírně rozsáhlou oblast zkoumání, můžeme s jistotou říci, že za jeden z nejdůležitějších úkolů je od samého počátku považován popis jednotlivých oblastí mozku a jejich vzájemných spojení. Jednotlivé oblasti přitom mohou být popisovány různými způsoby: anatomicky, morfologicky, geneticky, pomocí aktivních spojení ad. Nemalou úlohu při tvorbě map mozkových oblastí ovšem od začátku hrály také funkce, které byly těmto oblastem připisovány. Východiskem bádání je v těchto případech

tzv. BOLD (blood oxygen level-dependent) parametru. Podle předpokladu se jedná o ukazatel zvýšené aktivity v určité části mozku v důsledku zadaného kognitivního úkolu. BOLD signál zachycuje změny v poměru okysličené a neokysličené krve. Tyto změny se zase vážou mj. na lokální rozdíly v množství krve, rychlosti proudu a metabolismu. Poměr okysličené a neokysličené krve je pomocí fMRI zachycován proto, že obě formy hemoglobinu reagují jinak na magnetické vlny vysílané fMRI. Srov. Kandel – Schwarz – Jessell 2000: 366ff. V současné neurovědě optimismus, který fMRI vyvolávala, již opadáva, mj. proto, že časové rozlišení, kterého technologie dosahuje, je považováno za příliš hrubé (události kratší než 30 ms nejsou zaznamenány), ale především z toho důvodu, není zcela jednoznačné, jak naměřené signály interpretovat (srov. pozn. 99 níže). Nejnovější technologií, která některé z nadějí spojených s fMRI absorbovala (ačkoli, pokud je mi známo, do humanitních disciplín ještě nepronikla), je tzv. *optogenetika* (srov. Hadravová 2011b).

⁹¹ Elektroencefalografie. Poprvé pro výzkum lidského mozku byla použita v roce 1929.

⁹² Pozitronová emisní tomografie zaznamenává změny v toku krve a metabolismu glukózy, jež se podle předpokladu spojují s mentální aktivitou. Ačkoli se používá při práci s lidmi, není zcela neinvazivní: před snímáním obrazu se do krve subjektu vstříkne radioaktivní látka.

⁹³ Srov. např. Bermúdez 2010: 86–141.

předpokládaná korelace mezi kognitivní funkcí a určitou oblastí mozku a jeho cílem je tuto korelaci potvrdit či specifikovat. I přesto, že tento předpoklad našel mezi filozofy⁹⁴ i mezi neurovědci samými⁹⁵ řadu kritiků, hon na nervové koreláty různých typů činností, prožitků, operací a stimulací je dodnes jedním ze základních postupů neurovědou inspirovaného výzkumu lidského chování, včetně různých jevů spadajících pod hlavičku „chování estetického“.

Dovolte mi toto tvrzení podložit. Ze statistiky, jejíž výsledky představil v časopise *Nature* v roce 2008 Nikos Logothetis, například vyplývá, že téměř polovina ze všech v recenzovaných časopisech publikovaných studií využívajících fMRI „se zabývá funkční lokalizací a/nebo kognitivní anatomii spojenou s nějakým kognitivním úkolem či podnětem“.⁹⁶ Nikolas Rose a J. M. Abi-Rached, kteří obsah databází fMRI studií zkoumali o dva roky později, poznamenávají, že poměr „lokalizačních“ studií se ještě navýšil. Takto popisují některá opakující se témata:

Našli jsme studie, které vztahují změny v mozkové aktivitě k reakcím na výtvarné umění obecně či k reakcím na díla určitého malíře, k reakcím na hudbu a k reakcím na konkrétní skladatele či interprety; studie, které zkoumají neurokognitivní procesy náboženských vůdců; studie mozkové aktivity zabývající se použitím jazyka, metafory a reakcemi na různé spisovatele; studie, které zaznamenávají mozkovou aktivitu v reakci na televizní reklamy či při oplakávání ztráty jediného dítěte. Našli jsme také stovky studií, které prohlašovaly, že zobrazují lásku, nenávist, strach či jiné emoce, všechny

⁹⁴ Viz níže, část III, kapitulu II.i.ii.

⁹⁵ Nejstarší kritika mapování mozku pochází od Karla Lashleyho a George Clarka. Viz také Pierre Flourens. V současnosti se tématu věnují filozofové Jennifer Mundale a William Bechtel. Kritika zaznívá rovněž mezi neurovědci: viz např. Peter H. Schiller. V již citované knize *Neuro: The New Brain Sciences and the Management of the Brain* (Neuro: Nové vědy o mozku a řízení mozku, 2013) podávají její autoři Rose a Abi-Rached výčet antilokalizačních teorií.

⁹⁶ Logothetis 2008: 869.

možné druhy kognitivních procesů, chtění a akty vůle, prováděné na žádost badatelů, kteří subjektům ve skeneru zadali nějaký jednoduchý úkol.⁹⁷

Je překvapivé, kolik z těchto témat alespoň na první pohled spadá pod hlavičku neuroestetiky! Počty těchto studií přitom přesahují několik tisíc recenzovaných článků ročně.⁹⁸ Všimněme si zároveň toho, že Rose a Abi-Rached zde ona „estetická“ témata popisují (nikoli neoprávněně) jako výzkum „reakcí“ na hudbu, výtvarné dílo či knihu. V předchozích kapitolách jsem podrobně argumentovala, že žádná prototypická *reakce* na hudbu ad. neexistuje – že tyto „podněty“ v různých kontextech a u různých vnímatelů vedou k druhově odlišným způsobům chování – a že tato skutečnost, není-li reflektována, činí případný výzkum „estetického“ reagování hluboce nejednoznačný a pro výstavbu teorie nepoužitelný. Tento argument budu mít v této části příležitost zopakovat.

II.i.ii

Kritika kognitivní anatomie

Jak jsem již zmínila, mnozí – v neurovědě i ve filozofii – jsou vůči projektu neurovědy jako „kognitivní anatomie“ obecně skeptičtí. Kritizována bývá jak možnost fMRI k takovému projektu přispět,⁹⁹ tak – a především – implicitní

⁹⁷ Rose – Abi-Rached 2013: 74.

⁹⁸ V roce 2011 vycházelo přibližně 600 studií tohoto typu měsíčně. Tamtéž: 13.

⁹⁹ Konkrétně použití fMRI pro „mapování mysli“ kritizuje již zmíněný Logothetis, který uvádí: „Signál, který naměříme s pomocí fMRI, nedokáže rozlišit mezi funkčně specifickým procesem a neuromodulací ani mezi dopředu mířícími signály a zpětnými vazbami. Může také zaměnit excitaci za inhibici.“ Jinými slovy, základním problémem je, že BOLD signál, který fMRI měří, může být důsledkem celé řady pochodů; vědcovo přesvědčení, že zde naměřil právě zkoumanou kognitivní funkci, je často pouze jeho zbožným přáním. Logothetis 2008: 877. Zmiňován v této souvislosti bývá také Craig Bennett a jeho kolegové, kteří různým kognitivním úkolům vystavili mrtvého lososa (sic!) a získali při měření jeho mozkové aktivity interpretovatelné výsledky! Konkrétně mu ukazovali „sérii fotografií

předpoklad neproblematické redukce „mysli“ na „mozek“. Podle některých kritiků kognitivní neurovědy se celý projekt od počátku zakládá na chybě. Nejčastěji citována bývá v této souvislosti dvojice autorů – neurovědec Maxwell Bennett a filozof Peter Hacker – kteří ve své knize *Philosophical Foundations of Neuroscience* (Filozofické základy neurovědy) podrobně argumentovali, že hledání korelátů kognitivních činností vede (všechny) neurovědců k falešné představě o tom, že mozek – a nikoli lidská bytost zasazená v určitém socio-kulturní prostředí – je tím, kdo vidí, cítí, myslí.¹⁰⁰ Neurovědu kritizují mimo jiné pro nedostatečnou spolupráci s psychologii:

Neurovědecký výzkum [...] sousedí s psychologickým a jasnost výsledků výzkumu mozku předpokládá jasnost kategorií obyčejných psychologických popisů – tj. kategorií jako čítí a vnímání, poznání a vzpomínání, přemýšlení a představování si, cítění a chtění. Jakmile se neurovědcům nepodaří rozpoznat kontury relevantních kategorií, riskují, že se budou nejen chybně ptát, ale že budou také dezinterpretovat své vlastní experimentální výsledky.¹⁰¹

Daniel Dennett ve své kritice Bennettova a Hackerova argumentu poukazuje na to, že „kategorie obyčejných psychologických popisů“ nejsou za všech okolností tím, co se neurovědců pokoušejí primárně vysvětlit. Pokud tak činí – a ještě hůře, činí-li tak nereflektovaně – pak se mohou, stejně jako filozofové,

zobrazující lidské jedince v sociálních situacích se zvláštní emocionální významností“. Madrigal 2009.

¹⁰⁰ Autoři tuto chybu nazývají „mereologickým omylem“. Bennett – Hacker 2003. Proti této námitce podané *grosso modo* se – dle mého názoru přesvědčivě – postavili Daniel Dennett a John Searle. Dennett argumentuje, že neurovědců, když mluví o „přesvědčení“, „vidění“ či „cítění“ (neboli používají slovník „intencionálního postoje“), používají metonymický jazyk; to co zkoumají, je ve skutečnosti jen (v lepším případě) část velkého psychologického atributu, „vidění“ atd. To, co Bennett a Hacker vyčítají celé neurovědě, se ve skutečnosti podle Dennetta týká jen několika málo vědců. Kdyby každé připsání intencionálního postoje různým částem mozku bylo „konceptuálním omylem“, pak by, poznamenává Dennett, byla filozofie neurovědy zatraceně lehkou disciplínou. Srov. Bennett – Dennett – Hacker – Searle 2007: 73–95.

¹⁰¹ Bennett – Hacker 2003: 115.

dopustit omylu, který Dennett nazývá „konceptuální krátkozrakostí“. To znamená, že naloží „se *svými vlastními* (možná úzkými a špatně utvořenými) pojmy jako se závaznými pro jiné s odlišnými plány a průpravou“.¹⁰²

Neurovědecké teorie, argumentuje dále Dennett, se ovšem častěji pohybují v oblasti „subpersonálního vysvětlení“;¹⁰³ pokud pak neurovědci užívají termíny jako „vidět“ či „věřit“ v souvislosti s mozkiem (resp. jeho částmi), používají tato slova nikoli jako „obyčejné psychologické popisy“, ale dávají jim vlastní smysl, který naplňují obsahem s pomocí budovaného modelu či teorie chování mozku.¹⁰⁴

Jak Dennett ovšem připouští, v *některých* případech je Bennettova a Hackerova kritika oprávněná.¹⁰⁵ Všimněme si na tomto místě, že uvedená citace z Bennetta a Hackera by mohla zaznít i v souvislosti s výše probíranými teoriemi experimentální estetiky: také jejich zastáncům jsem vytýkala, že se jim „nepodařilo rozpoznat kontury relevantních kategorií“ a že v důsledku toho „dezinterpretovali své vlastní experimentální výsledky“. K něčemu podobnému, budu argumentovat níže, dochází i v případě mnohých studií spadajících pod hlavičku neuroestetiky.

¹⁰² Bennett – Dennett – Hacker – Searle 2007: 85.

¹⁰³ Konceptuální dvojici „personální“ a „subpersonální“ úroveň popisu Dennett zavedl v knize (původně své dizertaci) *Content and Consciousness* (1969).

¹⁰⁴ Říci, že neurovědecký výzkum probíhá na „subpersonální úrovni“, pochopitelně jen odkládá problém, jak tuto úroveň spojit s výzkumem, který se týká „úrovně osobní“, tj. zkušenosti. Dennett si je tohoto vědom; odlišení personální a subpersonální úrovně vysvětlení považuje za důležité právě proto, že jedině takto vyvstává otázka jejich vztahu v explicitní podobě.

¹⁰⁵ Věnuje se v této souvislosti především Stephenovi Kosslynovi, který měl podle Dennetta za to, že otázka, co je „vizuální představivost“ (osobní úroveň) je vysvětlitelná prostě a jednoduše tím, že „objevíme“ nějaký viditelný vzorec excitovaných neuronů v kortikálních oblastech. Tím můžeme začít, je však třeba říci, k čemu tuto excitaci mozek potřebuje, jak ji používá. Srov. Bennett – Dennett – Hacker – Searle (2007): 92 a 205 (pozn. 20).

II.ii

Semir Zeki

Jako první bývá v souvislosti s neuroestetikou uváděno jméno Semira Zekiho. Ten je označován za jejího zakladatele a je také, přinejmenším v neurovědecké literatuře, nejčastěji citovaným autorem. Zekiho příspěvky se kriticky zabývá většina z těch filozofů a estetiků, kteří neuroestetiku považovali za hodnu svého badatelského zájmu.¹⁰⁶ Zeki má lví podíl na institucionalizaci neuroestetiky a sám vede jednu z nejproduktivnějších neuroestetických laboratoří.¹⁰⁷

Podle Zekiho je neurovědecký výzkum nejen doplňkem estetického bádání, ale přímo jeho základem.

Veškerá lidská aktivita je diktována organizací a zákony mozku, pročež nemůže existovat žádná skutečná teorie umění a estetika, která není založena neurovědecky.¹⁰⁸

Otázka, zda existují vlastnosti, které činí věci krásnými, byla probírána umělci a filozofy umění celá tisíciletí bez adekvátního závěru. Totéž platí také o otázce, zda máme abstraktní smysl pro krásu, který by v nás zažehl tentýž silný emocionální prožitek bez ohledu na to, zda by jeho zdroj byl například hudebního či vizuálního charakteru. Je na čase, aby se do těchto základních otázek pustila neurověda.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Pokud vím, tak filozoficko-estetická reflexe neuroestetiky proběhla pouze v následujících publikacích: v sekci komentářů ve speciálních číslech *Journal of Consciousness* (1999, 2000), kam přispěl (velmi krátkým článkem) mj. i Ernst Gombrich, dále: Good 2006: 140ff., Stafford 2007: 198ff., Weed 2008, Zuska 2009, Hyman 2010, Kesner 2010 a v několika studiích ve sborníku *Neuroaesthetics* (Skov – Vartanian 2009).

¹⁰⁷ V roce 2001 Zeki založil Institut neuroestetiky na University College London (<http://neuroaesthetics.org>), který se stal jakousi „líhni“ pro mladé neurovědce se specializací na umění. Jednoduchý (i když ne vždy spolehlivý) prostředek k tomu identifikovat Zekiho stín v pozadí projektu či studie, je pravopis: Zeki používá termín „neuroaesthetics“, nikoli „neuroaesthetics“.

¹⁰⁸ Zeki 2002: 54. Tato citace zazněla již v úvodu.

¹⁰⁹ Zeki, v rozhovoru pro tiskovou zprávu Wellcome Trust, July 7, 2011. Zhlédnuto na <http://www.wellcome.ac.uk/News/Media-office/Press-releases/2011/WTVM052038.htm> (22. 10. 2013).

Podívejme se nyní podrobněji na některé Zekiho důležité studie a posuďme, nakolik je jeho neurovědecky založená estetika životaschopnou disciplínou a jaký je její přínos.

Začněme Zekiho knihou *Inner Vision* (Vnitřní pohled, 1999), která je obvykle uváděna jako inaugurační manifest neuroestetického výzkumu. Zeki v této knize používá reprodukce uměleckých děl, aby čtenáře provedl výsledky vlastního výzkumného zájmu o vidění. Zeki je zastáncem teorie, podle které je tzv. „vizuální mozek“ silně modulární, tj. sestává z anatomicky oddělených a funkčně specializovaných jednotek. Na počátku své kariéry argumentoval proti tehdy většinovému názoru, že tzv. sekundární vizuální oblasti v mozku opice nejsou přímo zapojeny v procesu vidění.¹¹⁰ S výše zmíněným rozvojem neinvazivních technologií zobrazení mozku byl Zeki brzy schopen rozšířit svůj výzkum vizuální modularity na lidský mozek a přispěl k tomu, co lze dnes považovat za standardní (ačkoli ne jedinou) neurovědeckou teorii vidění, totiž náhled, že proces probíhá paralelně ve funkčně nezávislých a anatomicky rozlišitelných místech, která zpracovávají různé aspekty vizuální scény, především pohyb (V4) a barvu (V5). Právě oblasti V4 a V5 jsou, alespoň dle dnes používaných učebnic neurovědy, Zekiho objevem. Ale Zeki jde ve své modularitě mnohem dál, než se v těchto zdrojích uvádí. Postupně v mozku „objevuje“ další anatomicky i funkčně autonomní oblasti, např. „situační modul“ nebo „zvláštní mozkové oblasti, které se zaměřují na zpracování a vidění domů nebo tváří“.¹¹¹

Co má tento nástin společného s estetikou? V knize *Inner Vision* Zeki tvrdí, že výtvarné umění je také modulární. Rozumí tím to, že ve výtvarném umění lze nalézt celou řadu různých uměleckých stylů, které odpovídají či korespondují

¹¹⁰ Zeki 1969.

¹¹¹ Zeki 2007: 582.

se specializovanými mozkovými jednotkami, moduly, které Zeki (a další) dříve objevili. Umělci tedy podle Zekiho tvoří obrazy, jež „se obdivuhodně hodí právě ke stimulaci buněk ve vizuálním kortexu“.¹¹² Fauvismus je tak protějškem oblasti, jež se specializuje na zpracování barev, a kubismus se zase vztahuje k oblasti, která se zaměřuje na linie a hrany. A například Vermeerovy obrazy, zobrazující scény domácího života holandských rodin, odpovídají tomu, co Zeki nazývá situační modul. Zeki je přesvědčen, že umělecká díla jsou výsledky umělceva „experimentování“ s reakcemi mozku: úspěšná díla provokují nebývale silné, čisté reakce určitého modulu. A proto také výtvarné umění představuje tak užitečného pomocníka při neurovědeckém výzkumu mozku. Umělci vlastně, tvrdí Zeki, neurovědce doplňují – a mnohdy předcházejí. Umělec i neurovědec, jeden intuitivně a druhý při plném vědomí, mapují fyziologii vizuálního mozku.

Tolik k linii, po které se ubírá Zeki v *Inner Vision*. Jakou pro estetiku relevantní tezi zde vlastně obhajuje? Zdá se mi, že v této knize se Zeki spíše než o estetickou teorii snaží o posílení své vlastní pozice v neurovědě. Některá díla – obzvláště ta, která jsou velmi barevná nebo linkovaná či jež se pohybují – se mu hodí k tomu, aby je použil při svých experimentech v laboratoři. Stejně tak by mohl použít, jak upozorňuje John Hyman, například fotografii dřevěného plotu,¹¹³ hořčičného pole nebo (hodně rychle) běžícího farmáře. Jinými slovy, i ve světě mimo výtvarné umění najdeme předměty, které budou pro vizuální kortex představovat podobně čistý signál. Ale platí i opak: ve výtvarném umění zase najdeme obrazy, které „čisté“ v Zekiho smyslu nejsou. Zeki v knize rozebírá výhradně ta díla, která odpovídají jeho vlastní teorii o funkčním rozlišení procesů raného vizuálního vnímání. Velké barevné reprodukce pláten známých

¹¹² Zeki 1999: 124.

¹¹³ Srov. Hyman 2010: 255.

malířů mohou sice Zekimu pomoci představované vysvětlení raných vizuálních procesů popularizovat, ale nepředstavují důvod, proč by měla být jeho teorie zařazena pod hlavičku neuroestetiky.

K podobnému závěru dochází ve své kritice Zekiho neuroestetiky také John Hyman:

Je nevyvratitelné, že Mondrianovu malbu bychom nemohli ocenit, kdyby nám správně nefungovaly ty mozkové buňky, které jsou excitované vertikálními a horizontálními liniemi. Ale to nevysvětluje, proč jsou malby příjemné či zajímavé na pohled nebo co to znamená. Ve skutečnosti to, pokud jde o umění, neodhaluje vůbec nic.¹¹⁴

Pokud naši četbu Zekiho *Inner Vision* tvaruje očekávání toho, že kniha přispívá k řešení otázek po estetické hodnotě či působnosti, pak je taková kritika oprávněná. Pokud naopak budeme považovat odkazy k umění jen za způsob, jak vysvětlit to, co Zeki považuje za správnou teorii vidění, pak by se kritika měla spíše soustředit na to, zda je udržitelná Zekiho silně modulární teorie vizuálního mozku.

II.ii.i

Signifikantní konfigurace

Pozdější Zekiho studie však ukazují, že jejich autor spěje k silnější tezi, kterou již lze považovat za určitou odpověď na Hymanovu otázku po tom, „proč jsou malby příjemné či zajímavé na pohled nebo co to znamená“. Za příklad může posloužit jeho nedávno vydaná studie, „Clive Bell’s “Significant Form” and the Neurobiology of Aesthetics“ („Signifikantní forma“ Cliva Bella a

¹¹⁴ Tamtéž.

neurobiologie estetiky).¹¹⁵ Zekiho odpověď – řečeno bez příkras a odboček – zní: Silná excitace neuronů v té či oné funkčně specifikované oblasti je esteticky uspokojivá.

Clive Bell slouží Zekimu jako odrazový můstek k tomu, aby se pokusil, slovníkem neurovědy, identifikovat ty vlastnosti, ta

uspořádání linií, forem a barev (či skutečně jakýchkoli vizuálních atributů) [...], jež by následovaly neurální zákony [...], kterými se řídí náš perceptuální systém, tak že by stačily k zažehnutí estetické emoce.¹¹⁶

Bellovu teorii Zeki představuje jako (nepřiznaně) objektivistickou: i když Bell, jak Zeki sám zmiňuje, pokládal představu, že estetický systém lze založit na nějaké objektivní zákonitosti za „tak zřetelně směšnou, že se jí ani nemá smysl věnovat“,¹¹⁷ má Zeki za to, že Bellova „signifikantní forma“ je v posledku vysvětlitelná „objektivními kvalitami“ a že Bellova vlastní nedůvěra k tomu, identifikovat tyto vlastnosti má co dělat s tím, že neměl k dispozici prostředky moderní neurovědy. Zeki zdůrazňuje ty momenty, ve kterých Bell mluví o univerzální působivosti signifikantní formy – Bellovými slovy: „Dokonalý milovník [umění], který dokáže pocítit hlubokou signifikanci formy, je povznesen nad nahodilosti času a místa,¹¹⁸ – a má za to, že neurověda dokáže formulovat, co mají tyto univerzálně působivé konfigurace společného. Výraz „signifikantní konfigurace“ je přitom Zekiho opravou Bellova vlastního klíčového termínu. Z neurovědeckého hlediska, poučuje nás Zeki, nejde jen o linie a barvy, ale také o další vizuální atributy, které jsou rovněž zpracovávány ve zvláštních oddílech mozku.

¹¹⁵ Zeki 2013.

¹¹⁶ Tamtéž: 6.

¹¹⁷ Bell 2005 (nestránkováno, všechny citace pocházejí z první kapitoly „The Aesthetic Hypothesis“).

¹¹⁸ Citováno v Zeki 2013: 4.

Úplné číslo vizuálních oblastí v mozku ještě nebylo určeno, [současní neurovědci] neustále objevují nové a nové oblasti a ty již objevené rozdělují do dalších podoblastí. Ale velké množství vizuálních oblastí již bylo bezpochyby ustanoveno.¹¹⁹

Jak vidíme, Zeki v těchto pasážích opět zdůrazňuje svou modulární teorii. Vzápětí však formuluje, proč je podle něj toto parcelování vizuálního mozku na různá, paralelně fungující centra zpracování informace důležité z estetického hlediska. Hypotéza je, že ty obrazy, jež jsou nadány „signifikantní konfigurací [...], aktivují relevantní vizuální oblasti buď optimálně, nebo nějakým zvláštním způsobem“.¹²⁰ Podotkněme na tomto místě, že neurony nejsou příliš sofistikované jednotky – buď střílí, nebo ne – a tak není jasné, jak by onen „zvláštní způsob aktivace“ mohl probíhat. Nepřekvapí tedy, že Zeki si nakonec vystačí s první možností. Neurověda podle něj otevírá – a také potvrzuje – hypotézu, že

každá ze specializovaných vizuálních oblastí může mít jisté primitivní, biologicky odvozené kombinace prvků (čímž, v návaznosti na Bella, míním, že nepodléhají poznání, kulturnímu vlivu či učení) pro atribut, na jehož zpracování se daná oblast specializuje, a že estetické vnímání (které v posledku vede k estetické emoci) vzniká, když je – v případě složeného obrazu – každá ze specializovaných oblastí aktivována přednostně.¹²¹

Jinými slovy, čím více neurony v dané oblasti reagují, tím lépe se tvůrci díla podařilo aktivovat prefigurované nastavení oblasti. Zobrazení je esteticky tím uspokojivější, čím více se přiblížilo k privilegované aktivaci senzoričkových oblastí.

¹¹⁹ Tamtéž: 7.

¹²⁰ Tamtéž: 9.

¹²¹ Tamtéž: 10.

II.ii.ii

Jak *signifikantní* je tato teorie?

V následující diskusi bych se ráda věnovala dvěma tématům. Za prvé se soustředím na metodologii Zekiho výzkumu, tedy na způsob, jakým svou hypotézu testuje. Za druhé se pak věnuji otázce, zda – bez ohledu na potíže s metodologií – jeho teorie může dostát tomu, co si od ní Zeki slibuje.

Všimněme si nejprve, že Zeki je extrémně otevřený, co se týče toho, co vše může být charakterizované jako funkce, na jejímž základě lze rozlišit některé neuronální území. „Situační modul“ může sloužit jako příklad *ad hoc* vytvořeného sepětí funkce a místa, které má vysvětlit, co činí Vermeerovy obrazy přitažlivé. To představuje jeden z důvodů, proč je příslib, který jeho teorie přináší, pro estetickou teorii falešný. Není-li totiž dané dílo esteticky působivé proto, že aktivuje jeden z objevených modulů, stačí, objevíme-li nějaký další modul, který dílo aktivuje. To, že dílo něco aktivovat bude, je přitom více než pravděpodobné – snímky ze skenerů ukazují poměrně rušný provoz mozku i bez toho, aby byly subjekty něčemu vystaveny.¹²²

Avšak dejme tomu, že by Zeki nakonec dokázal přesvědčivě obhájit, že mozek lze rozdělit právě na tyto a žádné jiné moduly, a že by dokonce ukázal, které objektivní vlastnosti s každým z těchto modulů korespondují. Je možné, že by se pak estetika vlastně vyprázdnila, že by byly s konečnou platností vyřešeny její klíčové otázky po esteticky hodnotném? Získali bychom pak slovník forem či „konfigurací“, které nutně působí, a byly by možnosti umění omezeny na jejich kombinaci? Změnila by se umělecká kritika v neuroestetickém věku tak, že by kritik, poučený zákony objevenými neurovědci, pouze pojmenovával ty vlastnosti díla, které korespondují s určitými, přesně vymezenými moduly?

¹²² Srov. pozn. 99 (část III) výše.

Tato představa byla pro mnohé kritiky empirické estetiky natolik bizarní, že stačila k tomu, aby ji považovali za dostatečný argument proti obdobně vedenému zkoumání. V čem přesně je ovšem představa „mechanické kritiky“ směšná či vadná? Jak naznačuje Zeki ve svých odvážných prohlášeních citovaných na začátku této kapitoly, jeho práce by mohla pomoci jednou provždy rozhodnout o tom, která díla jsou esteticky hodnotná. Proč bychom něco takového neměli považovat za dobrou věc?

Problém s takovou představou je především ten, že je nenaplnitelná. Jak přesvědčivě argumentuje T. S. Eliot ve svém eseji „Tradice a individuální talent“, hodnocení uměleckých děl, minulých i současných, se mění v závislosti na proměně umělecké tradice. Každé nové dílo proměňuje dočasnou rovnováhu sil, která umožňuje – pro individuálního hodnotitele stejně jako pro momentální společenství – vidět některá díla jako hodnotnější než jiná; „přítomnost,“ říká Eliot v často citované pasáži, „mění minulost stejně jako minulost určuje přítomnost“.¹²³

Podobným způsobem argumentuje Stanley Cavell, který ovšem přiznává znovu-tvořivou a potenciálně také subverzivní moc ve vztahu k celku umění (ve smyslu „říše hodnot“) nejen jednotlivým uměleckým dílům, ale také výroků patřícím k oboru kritické rozmluvy. S odkazem na příběh z *Dona Quijota*, který uvádí Hume ve svém eseji o standardu vkusu,¹²⁴ Cavell píše:

[Tato historika] vytváří falešný obraz toho, oč kritik usiluje a jakého ospravedlnění si žádá. Odděluje výkon vkusu od disciplíny jeho obhajoby. Avšak to, co činí výraz vkusu

¹²³ Eliot 1991: 11.

¹²⁴ Dva Sanchovi příbuzní dokázali v chuti vína, které měli posoudit, rozeznat příchut' železa a koženého kroužku, a třebaže se jim ostatní vysmívali, jejich hodnocení se zpětně dostalo uznání: když byl sud vyprázdněn, objevil se na jeho dně klíč na koženém řemínku. Podobně, mohli bychom argumentovat, by ideální kritik dokázal rozeznat ty vlastnosti díla, jejichž existenci by zpětně mohl potvrdit snímek z fMRI skeneru.

kritika cennější než výraz vkusu někoho jiného, je jeho schopnost objevit klíč a poutko vlastní reakce pro sebe samého, a jeho ospravedlnění neprobíhá tak, že by ukázal, že klíč je, či byl, v sudu, ale tak, že i nás přivede k tomu jej pocítit. [...] Hodnota kritika pro umění a kulturu nespočívá v tom, že souhlasí s vkusem [doby] [...], ale v tom, že ustavuje slovník, jehož prostřednictvím lze náš vkus, ať už je jakýkoli, zajistit nebo překonat.¹²⁵

Cavell podle mého názoru poukazuje na to, že výkon estetického souzení je něčím víc než jen popisem reakce hodnotícího: kritická rozprava nám poskytuje prostředky, jak tuto reakci nahlížet jako relevantní pro ustavení estetické hodnoty, jako relevantní pro nás. Hodnota v tomto smyslu není něčím, co bychom objevovali, ale co vždy znovu – v dialogu s ostatními i se sebou samými – vytváříme.

II.ii.iii

Dodatek: Clive Bell

Zeki ovšem svou teorii netvoří v izolaci od estetického myšlení. V citovaném článku se odvolává na Cliva Bella a je nutné připustit, že bychom jen těžko v dějinách estetiky našli text, který k jeho teorii tvoří přijatelnější pozadí. Zekiho přijetí Bellovy teorie je sice selektivní, ale nekritické – jako by sám odkaz k Bellovi byl dostatečnou zárukou toho, že jeho zkoumání se ubírají správným a respektovaným směrem. Bellova teorie přitom podléhá několika notoricky známým námitkám a její vliv v dějinách estetických teorií byl od počátků velice omezený: z dnešního hlediska patří spíše mezi kuriozity než mezi texty, které by současného čtenáře inspirovaly k novým interpretacím a aktualizaci.

¹²⁵ Cavell 1969: 87.

Podívejme se nejprve, co je Bellově teorii vyčítáno. Bell začíná tím, že postuluje „čistě estetickou emoci“, kterou – ve výjimečně citlivých lidech – vyvolávají umělecká díla, tj. díla obdařená signifikantní formou. Tři prvky, které se vyskytují v tomto tvrzení, se navzájem definují: Co je čistá estetická emoce? To, co prožívá výjimečně nadaný hodnotitel při recepci uměleckého díla. Co je umělecké dílo? To, co vyvolává ve výjimečně nadaných hodnotitelích estetickou emoci. A kdo je výjimečně nadaný? Ten, kdo prožívá čistou estetickou emoci při vnímání uměleckých děl. Jak si všimla řada kritiků, má Bellův argument podobu bludného kruhu.

Existuje způsob, jak z tohoto kruhu vystoupit? Bell svoji argumentaci za kruhovou nepovažoval; měl za to, že „estetická emoce“ je sebe-průkazná, že tento pojem není třeba definovat. Bellova teorie tak stojí a padá s důvěrou, kterou má čtenář v Bellovu (nebo svou vlastní) senzitivitu.¹²⁶ Bell sám sebe pasuje na toho, kdo je – ve vztahu k výtvarnému umění – výjimečným kritikem. Odtud pramení také jistota, se kterou zavrhuje mnohá díla – řadí je mezi pouhé ilustrace, jejichž funkce je nanejvýš dokumentární, historická, ale z estetického hlediska jsou, jak říká, „uměleckým odpadem“ –, a stejně tak i despekt, s nímž se vyjadřuje o prožitku „člověka z ulice“. Tento preskriptivismus – ukrývající se za auru autority – je pro současného čtenáře, poučeného mj. závěry autorů a autorek kritických škol jako feminismus, vizuální kultura či postkoloniální studia ad., taktéž jen obtížně stravitelný.

Obyčejný recipient se podle Bella ve vztahu k výtvarnému umění nereflektovaně dopouští stejného omylu jako Bell sám ve vztahu k hudbě, pro kterou, jak sebekriticky připouští, nemá žádný smysl. Bell ovšem, nutno dodat,

¹²⁶ Takto například argumentuje ve své obhajobě Bella proti obviněním z bludně kruhové argumentace McLaughlin. Snaží se ukázat, že Bellovi v první kapitole jeho knihy *Art* nejde o víc než o „mobilizaci“ čtenářova vlastního prožitku. Srov. McLaughlin 1977.

svou slabost dokáže, oproti mnohým domnělým vnímatelům umění, nahlédnout a vyvodit z ní důsledky:

Unaven či zmaten, nechal jsem svůj smysl pro formu uniknout, má estetická emoce se zhroutila a já jsem začal do harmonií, jež jsem nedokázal uchopit, vplétat ideje života.¹²⁷

Právě tak, tvrdí Bell, vypadá domnělý estetický prožitek většinového recipienta výtvarného umění, s tím rozdílem, že

ony kultivované a inteligentní muže a ženy nelze přimět k tomu, aby pochopili, že onen obrovský dar estetického hodnocení je přinejmenším tak vzácný v umění vizuálním, jako je vzácný v umění hudebním.¹²⁸

To, co tedy zpočátku vypadá jako cesta z kruhu – ona sebe-průkaznost, kterou „estetická emoce“, již Bell popisuje, má mít – je v posledku spíše závorou, která tento kruh zajišťuje. Nejen „člověk z ulice“, ale dokonce i „kultivovaní muži a ženy“ totiž podle Bella nakonec – navzdory svému vlastnímu přesvědčení o opaku – estetickou emoci neprožívají. Jakákoli snaha o diskusi o tom, zda je Bellův popis „čisté estetické emoce“ adekvátní, je zastavena ještě před tím, než se její iniciátor vzdá své námítce artikulovat: Bellovi stačí říci, že onen autor prostě čisté estetické emoce není schopen.¹²⁹ To činí jeho teorii nefalzifikovatelnou – a tedy bezcennou.

Všechny tyto argumenty – kruhovitost, preskriptivismus a nefalzifikovatelnost – činí Bellův odkaz problematickým; Zeki si však této problematičnosti, zdá se, není vědom a s Bellovou teorií přebírá i její nedostatky. Sám připouští pouze jednu námítku: totiž to, že „signifikantní forma“ je poněkud neurčitý, vágně definovaný termín. Právě tento nedostatek má odstranit neurovědecký výzkum,

¹²⁷ Bell 2005.

¹²⁸ Bell 2005.

¹²⁹ Právě takto vypadá například Bellova odpověď vůči kritice I. A. Richardse. Srov. McLaughlin 1977: 436.

který „signifikantní formy“ – jež jsou podle Zekiho prostě totéž co percepční prototypy, ideální podněty stimulující tu či onu vizuální oblast – naplní obsahem. Nepřekvapí proto, že největší důraz Zeki klade na to, že pro Bella je signifikantní forma *così*, co promlouvá v jakési izolaci od „idejí života“ a co je rušeno jakoukoli běžnou, životní emocí. Tato indicie mu stačí k tomu, aby ji přeložil do slovníku fungování raného nervového systému.

V tomto ohledu se však, zdá se mi, od Bella výrazně odlišuje. Je pravda, že Bell signifikantní formu – onen spouštěč estetické emoce – vztahuje k vizuálním aspektům díla: jeho barvě, liniím, tvarům, plochám; avšak signifikantní forma označuje vztah těchto prvků. Ještě důležitější ovšem je, že je něčím, co dokáže nahlédnout jen málokdo. Systémy pro rané zpracování vizuálního systému mají, dle hypotézy, všichni vidoucí; smysl pro formu mají jen někteří, a i pro ty může být jeho fungování kognitivně náročné. I když Bell odkazuje k primitivnímu umění jako zřídlu signifikantní formy, nemíní tím, že by její vnímání samo bylo nějakým způsobem primitivní.

II.iii

W. P. Seeley

V minulé kapitole jsem se věnovala několika textům Semira Zekiho. Zdůraznila jsem, že Zekiho i v oblasti estetiky vede především zájem o rozvíjení vlastní neurovědecké teorie, kterou jsem nazvala silným modularismem. Zeki estetikům vyčítá, že dosud nebyli schopni uspokojivě odpovědět na otázku po tom, zda „existují vlastnosti, které činí věci krásnými“. Jeho neurovědecká odpověď, jež má estetiky ze začarovaného kruhu tázání se po konturách esteticky hodnotného vysvobodit, přitom spočívá v tom, že

spáruje určitou oblast mozku s ideálním stimulem, tj. s podnětem, který danou skupinu neuronů nejsilněji aktivuje. Tyto „silné“ podněty pak lze podle něj považovat za dostatečnou podmínku prožitku krásy. Všimněme si, že tento argument implicitně předpokládá, že prožitek krásy – prisouzení estetické hodnoty předmětu vnímání – sleduje prožitek intenzivní libosti. V předchozí části této práce jsem identifikovala stejný předpoklad u teorií vznikajících v kontextu experimentální psychologie, a s pomocí terminologie čerpající z Kantovy *Kritiky soudnosti* jsem argumentovala, že takový předpoklad je chybný.

Ráda bych na samý závěr této práce představila studii, která se zmíněnému paradigmatu poněkud vymyká. Jedná se o článek „Art, Meaning, and Perception: A Question of Methods for a Cognitive Neuroscience of Art“ (Umění, význam a vnímání: Otázka metod pro kognitivní neurovědu umění) od W. P. Seeleyho. Text vyšel, podobně jako výše probíraná studie o pouhém vystavení od Meskina a jeho spolupracovníků, v *British Journal of Aesthetics*. Jedná se přitom o vůbec první studii hlásící se k programu neuroestetiky, jež se v tomto časopise objevila.¹³⁰

Seeleyho hlavní záměr je otevřít neuroestetiku dalšímu tématu, které, jak se domnívá, bylo dosud opomíjeno. Jeho hlavní námitka vůči neuroestetice,¹³¹ jak byla dosud praktikována, je, že se příliš zaměřuje na estetické hodnocení.

¹³⁰ Seeley 2013. Další důležitý milník, na kterém se Seeley rovněž podílel, představuje kniha *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience* (Estetická věda: Spojování myslí, mozků a prožitku), která vyšla v roce 2012 v Oxford University Press a do níž rovným dílem přispěli esteticí a filozofové, psychologové a neurovědci. Seeley je (společně s Noëlem Carrollem a Margaret Moore) spoluautorem úvodní studie. Srov. Carroll – Moore – Seeley 2012.

¹³¹ Z důvodů, které budou vzápětí objasněny, Seeley upřednostňuje označení „neurověda umění“.

V kontaktu s uměleckým dílem je přitom daleko důležitější to, jakým způsobem je interpretujeme.

I kdybychom neurovědě umění přiznali tah na branku v otázce estetické působivosti / estetických vlastností, není jasné, že [tato disciplína] dokáže něčím obecnějším přispět k porozumění škále atributů, postupů či konvencí, jež ustavují různé umělecké žánry či, širěji, kategorie umění.¹³²

„Estetickým hodnocením“ tak Seeley rozumí ocenění oné bezprostřední působivosti „dobře známých kanonických estetických vlastností“.¹³³ Seeley přitom nezpochybňuje, že umělecká díla a další předměty jsou esteticky působivá v tomto smyslu, ale říká, že výzkum této působivosti, kterému se empirická estetika dosud věnovala, je z hlediska filozofické estetiky spíše okrajovou záležitostí. Jeho práce má za cíl navrhnout „model pro nově se formující sblížení mezi filozofií a neurovědou umění“, jenž překoná „omezení obecně rozšířené formalisticko-estetické předpojatosti“,¹³⁴ která neuroestetiku dosud charakterizovala.

Seeleyho kritika je oprávněná a umírněný tón, který ji provází, je – jak budu argumentovat níže, nemístný.¹³⁵ Než ovšem přistoupím k modelu, který navrhuje jako alternativu vůči stávající praxi, je třeba uvést jednu terminologickou poznámku. Seeley používá výraz „estetický“ – především v sousloví „estetické vlastnosti“ – sice poněkud neurčitě, ale v posledku vždy ve spojení s vlastnostmi formálními, sensorickými, strukturálními. Má za to, že tyto vlastnosti jsou „laciné“, tj. že se vyskytují tu i onde, aniž by hrály nějakou vymezenou roli ve vztahu k tomu, co dělá umění uměním. Svou kritiku

¹³² Seeley 2013: 451.

¹³³ Tamtéž: 444.

¹³⁴ Tamtéž: 445.

¹³⁵ Můžeme jej nejspíš považovat za projev autorovy úcty k těm, kdo „starou“ neuroestetiku reprezentují.

neuroestetiky tedy vnímá také jako kritiku „estetického“ v tomto významu. V této práci jsem výraz „estetický“ používala v jiném významu, než který uvažuje Seeley: nikoli k označení nějakých konkrétních vlastností, ale pro určitý druh vztahování se k různým vlastnostem či významům. Tuto tradici rozumění estetickému však Seeley nezohledňuje, a místo toho do centra pozornosti budoucí neurovědy umění vsouvá termín „umělecký“ (ve smyslu, který bude v následujícím upřesněn).

Podle Seeleyho právě výzkum obyčejného vnímání (především v oblasti „rozpoznání“ a „pojmenování“), ke kterému přispěla v posledních dekadách mimo jiné i neurověda, ukázal, že tím nejdůležitějším není při vnímání sensorický podnět, ale kategorizace.¹³⁶ To platí, tvrdí Seeley, stejně pro oblast umění jako pro oblast běžného vnímání. Takové tvrzení ovšem, dodávám, implikuje radikálnější kritiku neuroestetiky (třebaže Seeley v tomto ohledu není explicitní). Je-li každé vnímání kategorizací, jak tvrdí Seeley, pak je výzkum bezprostřední estetické působivosti sensorických vlastností, kterému se neuroestetika věnuje, nejen neaktuální, ale především od základu chybný projekt.

Přistupme nyní k modelu, který Seeley pro budoucí neurovědu umění navrhuje. Jeho základ je tzv. „model pro selektivní pozornost založený na zaujatosti a soutěži“, podle kterého – jednoduše řečeno – je schopnost zorientovat se v informační záplavě, kterou běžné prostředí vykazuje a ve kterém jednotlivé sensorické informace *soutěží* o naši pozornost, založena na tom, že organismus do percepčního vztahu ke světu vstupuje *zaujat* nějakým cílem či účelem, který mu předem pomáhá roztrždit informace na důležité a nedůležité – ty, které si

¹³⁶ Nabízí se v této souvislosti odkázat k výše citovanému úryvku z díla F. C. Bartletta, který vnímání charakterizuje jako „úsilí po smyslu“ a tvrdí, že součástí každého vnímání je „hledání“ a „pasování“ do nějakého preformovaného schématu. Srov. část III, kapitolu I.vi výše.

pozornost zaslouží, a ty, které nikoli – a díky němuž tomu, co vidíme, rozumíme. Seeley tento model převádí i do oblasti vnímání umění:

Tvrdím, že [...] naše poznání strukturovaných kategorií umění [...] je tím, co nám umožňuje percepčně odlišit umělecká díla od jiných druhů objektů a událostí a co řídí naše interpretativní a hodnotící chování tím, že nám umožňuje určit historickou, stylistickou, žánrovou a uměleckokritickou příslušnost jednotlivých uměleckých děl.¹³⁷

Znalosti stylistických konvencí, které určují strukturované kategorie umění – styl, žánr či historické období –, jež v příslušném uměleckém díle zaznamenejme, nám pomáhají nejen toto dílo identifikovat jako dílo umělecké (patřící k tomu, co považujeme za umělecký kánon), ale také formují naše vnímání tohoto díla, „řídí naši pozornost [...] a pomáhají ukotvit naše připisování sémantické relevance jeho formálním vlastnostem“.¹³⁸ Díky nim dokážeme rozpoznat, které z vlastností, jež dílo má (ať už estetických či jakýchkoli jiných), jsou určující pro jeho význam – jsou *umělecky* relevantní. Přítomnost stylistických konvencí, jež řídí naši pozornost, činí z děl – řečeno Seeleyho chytlavou frází – „pozornostní motory“, které vnímatelům předepisují strategii k tomu, jak pochopit význam díla.

Tímto návrhem Seeleyho článek končí. V samém závěru autor opakuje, že tento model značí posun od otázek po estetické působivosti k otázkám po umělecké významnosti. To mi dává příležitost upřesnit i mou výše uvedenou námitku: pokud je způsob zacházení s uměleckým dílem, který Seeley popisuje, tím jediným způsobem, jakým díla vnímáme, tak je tento model nikoli alternativou, ale spíše nahrazením modelu estetické působivosti, který dosud neuroestetika používala.

¹³⁷ Seeley 2013: 451.

¹³⁸ Tamtéž: 456.

II.iii.i

Diskuse

Výše jsem již předeslala, že Seeleyho kritiku dosavadního přístupu k výzkumnému úkolu v rámci neuroestetiky považuji za relevantní, a dokonce jsem se pokusila autora navést k jejímu zesílení. Také jsem zmínila, že Seeleyho porozumění „estetickému“, které je vymezeno právě tou oblastí, již kritizuje, neodpovídá tomu, jakým způsobem jsem tomuto termínu rozuměla v této práci. Seeley, zmínila jsem, navrhuje zbavit se příliš omezujícího *estetického* přístupu a věnovat se otázkám, které považuje za klíčové v oblasti filozofické estetiky, totiž otázkám po tom, co činí umění *uměním*.

Otázky, které tak Seeley posouvá do středu zájmu budoucí neurovědy umění, se týkají toho, jakým způsobem se ustavují a jak ve vztahu k vnímání a hodnocení díla fungují jednotlivé kategorie, jejichž prostřednictvím umělecká díla vidíme. V následující diskusi bych ráda otevřela dvě témata: za prvé se budu ptát, jakým způsobem Seeley tento obrat nastiňuje v konkrétních konturách. Za druhé pak budu uvažovat o tom, nakolik je tento program skutečně širší, méně omezující, než otázky po estetickém hodnocení, které odmítá.

Odpověď na první otázku je prostá: Seeley ve svém článku nedospěje dále než k prohlášení, že řídicím faktorem při vnímání uměleckých děl je znalost stylistických konvencí, která umožňuje vidět jednotlivá díla v jejich příslušnosti k určitému žánru, stylu či historickému období a jež tak pomáhají recipientům dílu porozumět. Jak budu podrobněji argumentovat níže, jako model pro budoucí neuroestetiku je Seeleyho prohlášení příliš nekonkrétní.

Způsob rozumění uměleckému dílu, který Seeley vyzdvihuje, spadá do kategorie (proto)estetického hodnocení, již jsem zavedla v předchozí části: je

jedním ze způsobů, kterými se tradičně vztahujeme k uměleckým dílům. Zdá se přitom, že Seeley jej považuje za prototypický vztah k uměleckému dílu – snad dokonce za jediný možný (vždyť jak jinak bychom byli schopni se v obrovském množství informací, které každé dílo představuje, vyznat?). Avšak přinejmenším v těch konturách, ve kterých jej Seeley vykresluje, je tento jím protěžovaný způsob vnímání tím, co Bullough označil za „shodu s typem“ a Kant nazval „logickým, esteticky inspirovaným soudem“.¹³⁹

Pro Seeleyho je pro základní přístup k uměleckému dílu určující identifikace předmětu jako uměleckého díla. Ta probíhá tak, že vnímatel dílo zařadí pod tu či onu stávající kategorii umění (žánr, styl či historické období). Takový soud ovšem spadá pod hlavičku Kantovy „určující soudnosti“, která podřazuje dílo pod určitý pojem – v daném případě uměleckou kategorii. Opět bych ráda podotkla, že – jako prostředek proti představě o intuitivně získané, bezprostřední moci obrazů, kterou razí neuroestetika, již Seeley kritizuje – je tento poukaz důležitý. Zdá se mi ovšem, že zdaleka nevyčerpává celou oblast estetického hodnocení.

II.iii.ii

Dodatek: Kendall L. Walton

Seeley se ve své práci opírá o několik autorit analytické estetiky – zejména o novější práce Noëla Carrolla a Arthura Danta. Pouze na jednom místě – doslova mimochodem – přitom odkazuje ke staršímu článku „Categories of Art“ (Kategorie umění) Kendalla Waltona z roku 1973, ve kterém je, domnívám se, Seeleyho vlastní teorie nejen předznačena, ale i detailněji – a

¹³⁹ Srov. část I, kapitolu III.ii a část II, kapitolu I.iv.

přesvědčivěji – rozpracována. Pokud bychom za model pro budoucí neuroestetiku zvolili Waltonův text, mohli bychom, mám za to, dospět k daleko konkrétnějšímu programu, než který předestřel ve své studii W. P. Seeley.

Také Walton se na začátku své studie vyhraňuje vůči formalistickým tendencím určitého druhu estetického programu – pro něj spojeným především s odhalením „intencionálního bludu“ a s důsledky, které přijetí tohoto odhalení v estetice zanechalo.¹⁴⁰ Právě tak jako Seeley i Walton mluví o tom, že vnímání uměleckých děl nezávisí jen na sensorických informacích, ale také na tom, jakou relevanci jim v aktu vnímání přiznáváme. Walton tuto myšlenku formuluje následujícím způsobem:

To, které estetické vlastnosti pro nás dílo má, nezávisí pouze na neestetických vlastnostech, které v něm vnímáme, ale také na tom, které z nich jsou *pro nás* standardní, které proměnlivé a které jsou protistandardní.¹⁴¹

V první části své studie Walton vysvětluje, co míní tím, že vlastnosti jsou pro nás „standardní“, „proměnlivé“ a „protistandardní“: stručně řečeno, tento jejich rys je vztahem ke „kategoriím umění“, jako jsou médium, žánr, styl či forma, jež jsou percepčně rozpoznatelné a jejichž rozpoznání, podobně jako u Seeleyho, podmiňuje to, jakým způsobem dílo uvidíme, jak mu porozumíme – Waltonovými slovy, jaké estetické vlastnosti mu připíšeme. Zde je třeba zdůraznit, že pro Waltona – oproti Seeleymu – nejsou „estetické vlastnosti“ nadány nějakou vnitřní působivostí, které by byli recipienti vystaveni, aniž by se dílo pokusili jakkoli interpretovat. Pro vnímání estetických vlastností je pro Waltona nezbytné právě to, aby recipient dílo vnímal jako příslušející k té či oné kategorii.

¹⁴⁰ Walton odkazuje ke slavné studii „The Intentional Fallacy“ (Intencionální blud) Williama Wimsatta a Monroea Beardsleyho (*Sevanee Review* LIV, 1946).

¹⁴¹ Walton 1978: 91.

Mezi Waltonovým a Seeleyho přístupem k otázce aktivního vnímání uměleckých děl najdeme další důležité rozdíly. Waltonův přístup je od počátku diferencovanější. Zdá se totiž, že Seeley ve své práci uvažuje pouze o vlastnostech standardních, tedy těch, které naše „zaujatá“ pozornost vnímá přednostně a které vnímateli umožňují zařadit vnímané dílo pod určitý pojem. Když Walton mluví o standardních vlastnostech, poznamenává, že mají specifický estetický dopad: pokud nejsou „příliš standardní“, a tedy v podstatě neviditelné, pak mají na vnímání „jednotící působnost“.¹⁴² Seeley se vyhýbá jakýmkoli poznámkám o způsobu prožívání – jeho teze je, že právě snaha vysvětlit „estetickou působnost“ odvedla neuroestetiku od filozofie umění –, přesto si dokážu představit, že by s tímto Waltonovým pozorováním nejspíš souhlasil a že by byl ochoten jej považovat za přesnější popis „estetické libosti“.

Walton ovšem u standardních vlastností nezůstává. Jsou to především vlastnosti proměnlivé, které podle něj mají největší estetický potenciál. Právě na tom, které vlastnosti považuje subjekt při vnímání určitého díla za proměnlivé, se zakládá to, jaké estetické vlastnosti dílu připíše: v čem pocítí jeho význam. A podobně – také vlastnosti protistandardní jsou pro Waltona významným estetickým hybatelem: v rámci prožitku působí jako překvapení či lépe řečeno šok; jejich role spočívá v tom, že ono jednoznačné zařazení díla pod nějakou kategorii znejist'ují.

Waltonova studie nabere ve své druhé půli nový směr: její autor se pokusí zodpovědět otázku, zda popsany charakter „estetické percepce“ – totiž její vztaženost ke kategorii, pod jejíž hlavičku vnímatel dílo zařazuje – znamená, že každý spor v oblasti estetického soudu lze vyřešit poukazem k odlišnému

¹⁴² Tamtéž: 98.

klasifikování. Waltonovým argumentem proti této tezi a jeho vysvětlením toho, proč jsou některé kategorie lepší než jiné, se zde ovšem nemusíme zabývat. Seeley se k otázce pravdivosti estetických soudů ani v náznaku nedostává, protože, jak již bylo několikrát zdůrazněno, přenechává „estetický soud“ kolegům neuroestetikům.

Seeley i Walton se shodnou v tom, že nezbytnou součástí vnímání uměleckého díla jsou kategorie umění. Zatímco pro Seeleyho je však toto konstatování vyvrcholením jeho studie a má samo o sobě stačit k tomu, aby budoucí neurovědci umění věděli, jak zaměřit svůj výzkum, Walton tímto konstatováním začíná a ve své studii naznačuje, že role, které kategorie během vnímání uměleckého díla hrají, jsou rozmanité. Seeley zdůrazňuje, že vnímání umění se neliší od vnímání běžného: v obou případech je zásadní úspěšné zařazení vnímané věci či události pod určitý pojem; Walton oproti tomu klade důraz na to, že práce s kategoriemi je v rámci estetické percepce přece jen poněkud dynamičtější, než je tomu u běžného vnímání. Svým důrazem na důležitost kategorického zařazení Seeley estetickou působivost uměleckých děl (jakkoli by se nejspíš tomuto označení v daném kontextu zpěchoval) redukuje na uspokojení z úspěšné identifikace a potvrzení vybudovaného očekávání; u Waltona je oproti tomu zdůrazněna estetická působivost těch vlastností, které úspěšné klasifikování narušují a jež umožňují charakterizovat estetické vnímání, řečeno kantovským slovníkem, jako svobodnou hru poznávacích mohutností.

III. KAPITOLA

Závěr třetí části

V této části jsem se zabývala několika vybranými texty, které vznikly v oblasti současné experimentální psychologie a neurovědy. V úvodu kapitoly jsem zmínila, jak plodná tato oblast je – počet textů, které se na základě experimentálního výzkumu v psychologických a neurovědeckých laboratořích vztahují k hodnocení či prožívání umění, kráse, estetickému souzení atd., narůstá každý měsíc o několik stovek příspěvků. Za těchto okolností bylo nevyhnutelné, aby má práce byla výrazně selektivní. Můj výběr byl řízen předpokládaným vlivem příslušných studií, kterému jsem rozuměla dvou ohledech. Za prvé, v případě práce Rebera, Schwarze a Winkielmana a v případě děl Semira Zekiho, byl rozhodující citační index daných prací. Jinak jsem o významu studií přemýšlela v případě práce Meskina a spol. a naposledy probírané studie W. P. Seeleyho. Obě tyto práce vyšly minulý rok v – pro angloamerickou estetiku klíčovém – časopise *British Journal of Aesthetics* a jsou to první studie, které novodobé empirické výzkumy estetického hodnocení rozvíjejí v kontextu analytické estetiky. Jejich vliv se teprve ukáže, ale jejich průnik na tribunu angloamerické akademické estetiky lze považovat za přelomový.

Každou z probíraných teorií jsem se pokoušela zasadit do kontextu relevantního pro příslušné zkoumání a věnovat se jí, alespoň v náznaku, rovněž z hlediska komunity, pro kterou byla původně vytvořena. Mým konečným cílem však bylo porozumět předkládaným studiím jako potenciálním příspěvkům k oblasti diskuse, kterou sleduji v této práci já – tj. k otázce estetického souzení.

Zdůraznila jsem, že Seeleyho kritiku dosavadního přístupu k oblasti estetického hodnocení v neuroestetice považuji za správnou. Jeho hlavní myšlenka je, že by badatelé měli opustit představu toho, že pro oblast estetického vnímání je určující jakási vnitřní působivost nějakých vlastností, které subjekty nevyhnutelně podléhají. Upozorňuje na to, že vlastnosti, které umělecká díla mají, jsou působivé proto, že něco znamenají a k něčemu odkazují a jejich význam nelze bez vyvinutí (řeceno s Bartlettem) úsilí po smyslu pocítit.

Všimněme si, že pozici, kterou Seeley kritizuje, nacházíme jak u Semira Zekiho, který měl za to, že dobří umělci dokázali najít ideální podněty, jež přesně zasáhnou tu či onu oblast raného zpracování vizuálních informací, a právě proto že jsou jejich díla tak esteticky působivá, tak u teorií estetického soudu, které jsme sledovali v první kapitole této práce. Již samotný pojem „pouhého vystavení se podnětu“ ohlašuje, že teorie hodnocení, která se k němu váže, počítá s pasivním vnímatelem, na kterého podněty pouze působí, aniž by je musel jakkoli interpretovat. A stejně tak je i vepsáno v samotný koncept percepční či procesuální plynulosti, že jakákoli kognitivní námaha – jakékoli „brzdění“ procesu zpracování vjemu – zeslabuje estetickou působivost příslušného podnětu.

Pokud bychom pro shrnutí Seeleyho kritiky použili typologii (proto)estetických soudů, kterou jsem zavedla v druhé části této práce, mohli bychom říci, že Seeley kritizuje takové pojetí estetického soudu, které jej interpretuje jako soud o příjemném. Jakkoli je však Seeleyho kritika patřičná, jeho vlastní model se, zdá se mi, vychyluje opačným směrem: i Seeley nahrazuje estetický soud (ostatně sám se tohoto pojmu vzdává) – ne sice soudem o příjemném, ale soudem poznávacím.

ZÁVĚR

V první kapitole této práce jsem se zabývala argumentací George Dickieho na podporu teze, že psychologie není, a nemůže být, pro estetiku relevantní.

Pokusila jsem se ukázat nejen to, že Dickieho argumentace jeho tezi nepodporuje (Dickie dezinterpretuje výsledky empirických studií, kterými své argumenty ilustruje), ale také osvětlit, v jakém historickém a filozofickém kontextu Dickieho teze vznikla a s jakou perzistencí se v analytické estetice usadila. Zdůraznila jsem, že Dickie a další představitelé rané analytické estetiky měli za to, že tradiční příklad estetického soudu – „toto je krásné“ – není ve skutečnosti ničím více než tím, co Kant označil za soud smyslový – „toto je příjemné“. Tento typ soudu, který zachycuje pouhé idiosynkratické, čistě subjektivní emoce a jež nelze kritizovat, tito estetikové rádi přenechali psychologii. Domnívali se, že kritický diskurz obsahuje mnohé další soudy, které nejsou závislé na emocích, jež označují vlastnosti, které dílo má a jimiž lze díla klasifikovat. S opětovným využitím Kantovy terminologie lze říci, že namísto smyslového soudu dosadili tito estetikové soud poznávací.

V poslední kapitole této práce jsem se zabývala argumentací současného estetika a neurovědce W. P. Seeleyho, která v důsledku vede k podobnému závěru jako argumenty George Dickieho (třebaže Seeley používá méně výrazné rétorické prostředky). Také Seeley se (nikoli neoprávněně) domnívá, že „estetický soud“, který zkoumá neuroestetika, je vlastně pouhým smyslovým soudem, soudem o příjemném. A podobně jako Dickie má za to, že výklad estetické působivosti určitých vlastností vnímaného díla není tím, co by pravou

estetiku – a, v Seeleyho případě, pravou neurovědu umění – skutečně zajímalo. Dochází přitom ke stejnému výsledku jako Dickie: v srdci estetiky jsou soudy poznávací, jejichž obsahem je zařazení díla pod určitou kategorii, nikoli soudy estetické (rozuměj: smyslové), které vyjadřují to, jak určité dílo na svého vnímatele zapůsobilo.

Dickie i Seeley tak navrhuji analogický posun: na místo smyslového soudu dosadit do centra badatelského zájmu v estetice soud poznávací. Na několika místech této práce jsem tvrdila, že tyto dva soudy, soud poznávací a soud smyslový, spektrum možných přístupů k hodnocení uměleckých děl či jiných „podnětů“ nevyčerpávají. Pokud za tradiční estetický soud přijmeme soud vkusu, jak jej začátku *Kritiky soudnosti* představuje Kant, pak jej není možné – jak to tradici přisuzuje Dickie a analytická škola – ztotožnit se soudem o příjemném. Kantův přínos jsem spatřila právě v tom, že nabízí teorii kvalitativně odlišného, specificky estetického vztahu ke skutečnosti.

U Edwarda Bullougha a Michaela Parsonse jsem se pokoušela zachytit, jakým způsobem takové souzení vypadá v praxi. Bullough i Parsons se shodnou v názoru, že různí hodnotitelé rozumí požadavku po estetickém soudu různým způsobem. Pro oba je tento náhled výzvou k tomu, aby zahájili empirický výzkum a na jeho základě předložili taxonomii různých druhů přístupů k hodnoceným objektům, taxonomii, která je v obou případech korunována hodnocením, jež vykazuje rysy kantovského soudu vkusu. Oba zdůrazňují procesuální a neuzavřený charakter estetického vnímání a hodnocení, vnitřní dynamiku jednotlivého soudu a jeho otevřenost revizi, zpochybnění, opětovnému rozehrání poznávacích mohutností.

Jakkoli banální se může zdát Bulloughova a Parsonsova premisa, že požadavek po estetickém hodnocení je v realitě naplňován různými způsoby, zdá se, že je nutné ji v kontextu současné experimentální psychologie a neuroestetiky opakovat. Badatelé, jejichž teorie jsem zkoumala v poslední části této práce, totiž možnost různých strategií plnění zadaného úkolu ignorují. Při své analýze jejich experimentů jsem se proto pokusila naznačit další možné interpretace dat, která získali, a upozornit tak na to, že předmětem jejich výzkumu mohl být jiný psychologický jev, než který se dle vlastních prohlášení jali zkoumat.

Například ve své kritice Meskinova experimentu v první kapitole třetí části jsem navrhla takovou interpretaci experimentu, která zpochybňuje implicitní předpoklad autorů, totiž že hodnotový soud, jehož základy se zde zkoumají, je soud estetický. Navrhovala jsem scénář, podle kterého účastníci experimentu ve skutečnosti provádějí soud, který jsem v typologii soudů vystavěné v druhé části této práce nazvala „esteticky založený logický soud“. Způsob, jakým se svého úkolu zhostili, spočíval v tom, že příslušný objekt (promítnutý obraz) podřadili pod hodnotově zatížený pojem („umělecké dílo“ nebo „kýč“, případně „dobré umění“ nebo „špatné umění“). Podobně jsem argumentovala v případě teorie estetického hodnocení vystavěné na pojmu procesuální plynulost: i zde, tvrdila jsem, je možné, že se účastníci experimentu uchýlili k jinému typu hodnotového soudu. V jejich případě se přitom jednalo o „soud o příjemném“, který využívali jako heuristickou nápovědu k tomu, aby vnímaný objekt ohodnotili co do jeho obtížnosti či náročnosti.

Moje kritika empirického přístupu neměla naznačit, že se domnívám, že estetický soud je z empirické perspektivy nezachytitelný; ostatně výše zmíněné práce Bullougha a Parsonse měly naznačit pravý opak. Mé výhrady jsou tak

jiného typu než v první části probíraná kritika empirického přístupu k estetické problematice z pera George Dickieho: omezují se na konkrétní studie a především v důsledku horují pro větší otevřenost empirii, nikoli pro její irelevanci. Tři perspektivy, které figurují v názvu této práce, se navzájem nevyklučují. V celé práci jsem se proto pokoušela volně přecházet od jedné k druhé se záměrem nahlédnout omezení či slepá místa, jež jsou zevnitř příslušného diskurzu neviditelná.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Allesch, Ch. G. (2011): Psychology and Aesthetics – A Difficult Relationship? In: M. Diaconu – M. Ševčík (eds): *Aesthetics Revisited: Tradition and Perspectives in Austria and the Czech Republic* Berlin: LIT Verlag, 11–22.
- Allison, H. E. (2001): *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Alter, A. L. – Oppenheimer, D. M. (2009): Uniting the tribes of fluency to form a metacognitive nation. *Personality and Social Psychology Review* 13, 219–235
- Anscombe, G.E.M. (1958): On Brute Facts. *Analysis* 18, 3, 69-72.
- Ayer, A. J. (2008/1936): *Language, Truth and Logic*. New York: Dover Publications, Inc.
- Bartlett, F.C. (1997/1932): *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beardsley, M. C. (1981/1958): *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett Publishing Company.
- Bechtel, W. – Graham, G. (eds, 1998): *A Companion to Cognitive Science*. Oxford: Basil Blackwell.
- Belke, B. – Leder, H. – Strobach, T. – Carbon, C. Ch. (2010): Cognitive Fluency: High-Level Processing Dynamic in Art Appreciation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 4, 4, 214–225.
- Bell, C. (2005/1913): *Art*. The Project Gutenberg eBook.
- Bell, D. (1987): The Art of Judgement. *Mind* 96, 382, 221–244.
- Bennett, M. R. – Dennett, D. – Hacker, P. – Searle, J. (2007): *Neuroscience and Philosophy: Brain, Mind, and Language*. New York: Columbia University Press.

- Bennett, M. R. – Hacker P. M. S. (2003): *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Berlyne, D.E. (1960): *Conflict, arousal and curiosity*. New York, Toronto and London: McGraw–Hill Book Company.
- Berlyne, D. E. (1971): *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Meredith Corporation.
- Berlyne, D. E. (1977): Psychological Aesthetics: Speculative and Scientific. *Leonardo* 10, 56–8.
- Bermúdez, J. L. (2010): *Cognitive Science: An Introduction of the Science of the Mind*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Bornstein, R. F. (1989) Exposure and affect: Overview and meta–analysis of research, 1968–1987. *Psychological Bulletin*, 106, 265–289
- Bornstein, R. F. – D'Agostino (1992): Stimulus Recognition and the Mere Exposure Effect. *Journal of Personality and Social Psychology* 63, 4, 545–552.
- Bosanquet, B. (1923/1915): *Three Lectures on Aesthetic*. London: MacMillan and Co.
- Bullot, N. J. – Reber, R. (2013): The artful mind meets art history: Toward a psycho–historical framework for the science of art appreciation. *Behavioral and Brain Sciences* 36, 123–180.
- Bullough, E. (1908): The “perceptive problem” in the aesthetic appreciation of single colours. *The British Journal of Psychology* 2, 4, 406–463.
- Bullough, E. (1919): The Relation of Aesthetics to Psychology, *The British Journal of Psychology* 10, 1, 43–50.
- Bullough, E. (1995/1912): „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika* 1, 10–30.

- Carroll, N. – Moore, M. – Seeley, W. P. (2012): The Philosophy of Art and Aesthetics, Psychology, and Neuroscience. Studies in Literature, Music, and Visual Arts. In: A. P. Shimamura – S. Palmer (eds): *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. New York: Oxford University Press. 31–62.
- Cavell, S. (1969): Aesthetic Problems of Modern Philosophy. In S. Cavell, *Must We Mean What We Say?* New York: Charles Scribner's Sons, 73–97.
- Chenier, T. – Winkielman, P. (2009): The origins of aesthetic pleasure: processing fluency and affect in judgment, body, and the brain. In M. Skov and O. Vartanian (eds): *Neuroaesthetics*. Amityville, NY: Baywood, 275–289.
- Churchland, P. S. – Sejnowski, T. J. (1992): *The Computational Brain*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Colman, A. M. (2009 / 2001): *Oxford Dictionary of Psychology*, Oxford: Oxford University Press.
- Cutting, J. E. (2003): Gustave Caillebotte, French Impressionism, and Mere Exposure, *Psychonomic Bulletin and Review* 10, 319–43.
- Dewey, J. (1896): The Reflex Arc Concept in Psychology. *Psychological Review*, 357–370.
- Dickie, G. (1962): Is Psychology Relevant to Aesthetics? *The Philosophical Review* 71, 3, 285–302.
- Dickie, G. (1964): The Myth of the Aesthetic Attitude. *American Philosophical Quarterly* 1, 1, 56–65.
- Dickie, G. (1967): A reply to Aldrich. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25, 1, 89–91.
- Dickie, G. (1971): *Aesthetics. An Introduction*. Indianapolis: Pegasus.
- Eastman, M. (1931): *The Literary Mind. Its Place in an Age of Science*. New York, London: Charles Scribner's Sons.

- Eliot, T. S. (1991/1920): Tradice a individuální talent. In: M. Hilský (ed.): *Thomas Stearns Eliot: O básnictví a básnících*. Praha: Odeon.
- Fechner, G. (1998/1876): Aesthetics from Above and from Below. In Ch. Harrison – P. Wood (eds): *Art in Theory: 1815–1900*. London: Blackwell, 632–636.
- Funch, B. S. (1997): *The Psychology of Art Appreciation*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Ginsborg, H. (1991): On the Key to Kant's Critique of Taste. *Pacific Philosophical Quarterly* 72, 4, 290–313.
- Ginsborg, H. (2012): Kant's Aesthetics and Teleology. In *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, Winter 2012 Edition. Staženo z <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/kant-aesthetics> 23. 1. 2013.
- Gombrich, E. H. (1985/1963): *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gombrich, E. H. (1992/1950): *Příběh umění*. Praha: Odeon.
- Gombrich, G. H. (2000): Concerning 'The Science of Art': Commentary on Ramachandran and Hirstein. *Journal of Consciousness Studies* 7, 8-9, 17.
- Gombrich, E. H. (2003/1960): *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London and New York: Phaidon.
- Good, J. (2006): *Wittgenstein and the theory of perception*. London and New York: Continuum.
- Guyer, P. (1986): Mary Mothersill's Beauty Restored. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, 3, 245–255.
- Guyer, P. (1997/1979): *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Hadravová, T. (2011a): Editorial. *Illuminace* 23, 4, s. 39–41.

- Hadravová, T. (2011b): Technologie žádné problémy nevyřeší. Rozhovor s Józsefem Fiserem a Donaldem Katzem. *Illuminace* 23, 4, 99–107.
- Hadravová, T. (2012a): Na obranu neuroestetiky se entuziasmus nehodí. Odpověď Zdeňkovi Holému. *Illuminace* 24, 2, 130–1.
- Hadravová, T. (2012b): Justin Good: Wittgenstein and the theory of perception. *Filosofický časopis*, 3, 438–455.
- Hahn, S. (2013): How Can a Sceptic Have a Standard of Taste? *The British Journal of Aesthetics* 53, 4, 379–393.
- Herrmann, K. (2011): *Neuroästhetik, Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet*. Kassel: Kassel University Press.
- Holý, Z. (2012): Film a neuroestetika. Polemika nad pojetím čísla *Illuminace* 4/2011. *Illuminace* 24, 2, 127–9.
- Hume, D. (1969/1740): *A Treatise of Human Nature*. Victoria: Penguin Books.
- Hume, D. (2002/1757): O normě vkusu. *Aluze* 2, 82–91.
- Hyman, J. (2010): Art and Neuroscience. R.P. Frigg – M. Hunter (eds): *Beyond Mimesis and Convention*. Boston Studies in the Philosophy of Science, 262, Springer. 245–261.
- Kahneman, D. (2000): Evaluation by moments: Past and Future. In: D. Kahneman and A. Tversky (eds): *Choices, Values and Frames*, Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Kahneman, D. (2003): Maps of Bounded Rationality: Psychology for Behavioral Economics. *The American Economic Review* 93, 5, 1449–1475.
- Kahneman D. (2011): *Thinking Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kandel, E. R. – Schwarz, J. H. – Jessell, T. M. (2000): *Principles of Neural Science*. New York: McGraw–Hill Inc.
- Kant, I. (2011/1791): *Úvod ke Kritice soudnosti*. První verze. Praha: OIKOYMENH.

- Kant, I. (1975/1791): *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.
- Karásek, J. (2004): *Kantova analogie estetické zkušenosti. Systematická a argumentačně analytická studie ke Kantově estetice*. Praha: Filosofía.
- Kemp, G. (1999): The Aesthetic Attitude. *The British Journal of Aesthetics* 39, 4, 392–399.
- Kenny, A. (2003/1963): *Action, Emotion and Will*. London, New York: Routledge.
- Kesner, L. (2010): Neuroaesthetics: Real Promise or Real Delusion? In O. Dadejík – J. Stejskal (eds): *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 17–32.
- Kivy, P. (1967): Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle. *The British Journal of Aesthetics* 7, 1, 57–66.
- Kohlberg, L. (1973): The Claim to Moral Adequacy of a Highest Stage of Moral Judgment. *The Journal of Philosophy* 70, 18, 630–646.
- Köhler, W. (1970/1947): *Gestalt Psychology*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Kulka, T. (2000): Interview s profesorem estetiky Tomášem Kulkou o kýči. *Revue Labyrint* 7–8, 22–29.
- Lee, V. (1918): Varieties of Musical Experience. *The North American Review* 207, 750, 748–757.
- Lind, R. (1985): A Microphenomenology of Aesthetic Qualities. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, 4, 393–403.
- Livio, M. (2006 / 2002): *Zlatý řez*. Praha: Argo/Dokořán.
- Logothetis, N. K. (2008): What We Can Do and What We Cannot Do with fMRI. *Nature* 453, 7197, 869–878.

- Madrigal, A. (2009): Scanning Dead Salmon in fMRI Machine Highlights Risk of Red Herrings. Wired Staženo z <http://www.wired.com/wiredscience/2009/09/fmrisalmon/> 20. 1. 2014.
- Margolis, J. (1993): Exorcising the Dreariness of Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 2, 133–140.
- Marr, D. (1982): *Vision*. New York: W. H. Freeman and Company.
- McLaughlin, T.M. (1977): Clive Bell's Aesthetics: Tradition and Significant Form, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, 4, 433–443.
- Meskin, A. – Phelan, M. – Moore, M. – Kieran, M. (2013): Mere Exposure to Bad Art, *The British Journal of Aesthetics* 53, 2, 139–164.
- Michael, E. (2013): *Hans Holbein the Younger. A Guide to Research*. London, New York: Routledge.
- Mothersill, M. (1984): *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press.
- Mukařovský, J. (2000): *Studie [I]*. Brno: Host.
- Oppenheimer, D. M. (2008): The secret life of fluency. *Trends in Cognitive Science* 12, 237–41,
- Parsons, M. (1987): *How We Understand Art. A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*. Cambridge MA: Cambridge University Press.
- Passmore, J. A. (1951): The Dreariness of Aesthetics. *Mind*, New Series 60, 239, 318–335.
- Peregrin, J. (1994): Post-analytická filosofie. *Organon F* 1, 2, 89–108.
- Popper, K. R. (1952): The Nature of Philosophical Problems and Their Roots in Science. *The British Journal for the Philosophy of Science* 3, 10, 124–156.
- Pratt, C. C. (1934): Objectivity of Esthetic Value. *The Journal of Philosophy* 31, 2, 38–45.

- Putnam, H. (2002): *The collapse of the fact/value dichotomy and other essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pylyshyn, Z. (1983): Information Science, Its Roots and Relations as Viewed from the Perspective of Cognitive Science. In F. Machlup – U. Mansfield (eds): *The Study of Information: Interdisciplinary Message*. New York: John Wiley and Sons, 63–80.
- Quine, W. V. (1995/1951): Dvě dogmata empirismu. In: Peregrin, J. – Sousedík, S. (eds): *Co je analytický výrok?* Praha: OIKOYMENH, 79–99.
- Reber, R. – Winkielman, P. – Schwarz N. (1998): Effect of perceptual fluency on affective judgments. *Psychological Science* 9, 1, 45–49.
- Reber, R. – Schwarz N. – Winkielman, P. (2004): Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience? *Personality and Social Psychology Review* 8, 4, 364–382.
- Ribeiro, B. (2007): Hume's Standard of Taste and the *De Gustibus Sceptic*. *The British Journal of Aesthetics* 47, 1, 16–28.
- Richter, S. (2010): *A History of Poetics*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Rorty, R. (1997): Introduction. In W. Sellars: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1–12.
- Rose, N. – Abi-Rached, J. M. (2013): *Neuro: the new brain science and the management of the mind*. New Jersey: Princeton University Press.
- Schaper, E. (1983): The pleasures of taste. In: E. Schaper (ed.): *Pleasures, preference and value*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 39–56.
- Scruton, R. (2000): Kýč a soudobé dilema. *Revue Labyrinth* 7–8, 117–119.
- Searle J. (1964): How to derive 'ought' from 'is', *Philosophical Review* 73, 1, 43–58.
- Seeley, W. P. (2013): Art, Meaning, and Perception: A Question of Methods for a Cognitive Neuroscience of Art. *The British Journal of Aesthetics* 53, 4, 443–460.

- Shelley, J. (2011): Hume and the Value of the Beautiful. *The British Journal of Aesthetics* 51, 2, 213–222.
- Shimamura, A. P. (2012): Toward a Science of Aesthetics: Ideas and Issues. In: A. P. Shimamura – S. Palmer (eds): *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. New York: Oxford University Press. 3–28.
- Shiner, L. (1996): Hume and the Causal Theory of Taste. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, 3, 237–49.
- Sibley, F. N. (1978/1959): Aesthetic Concepts. In J. Margolis (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 64–87.
- Skov, M. – Vartanian, O. (eds, 2009): *Neuroaesthetics*. Amityville, NY: Baywood Publishing Company, Inc.
- Smith, M. (2011): The Pit of Naturalism. Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film, *Illuminace* 23, 4, 59–79.
- de Sousa, R. (2013): Emotion. In: *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, Spring 2013 Edition. Staženo z <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/emotion/> 18. 11. 2013.
- Stafford, B. M. (2007): *Echo Objects: the cognitive work of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Thagart, P. (2001): *Úvod do kognitivní vědy*. Praha: Portál.
- Walton, K. (1978/1970): Categories of Art. In: J. Margolis (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 88–114.
- Weed, E. (2008): Looking for Beauty in the Brain. *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics* XLV, 1, 5–23.
- Whittlesea, B. W. A. – Leboe, J. P. (2003): Two fluency heuristics (and how to tell them apart). *Journal of Memory and Language* 49, 62–79.

- Williams, B. (1985): *Ethics and the Limits of Philosophy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Winkielman, P., – Cacioppo, J. T. (2001): Mind at ease puts a smile on the face: Psychophysiological evidence that processing facilitation elicits positive affect. *Journal of Personality and Social Psychology* 81, 989-1000.
- Zajonc, R. B. (1968): Attitudinal Effects of Mere Exposure. *Journal of Personality and Social Psychology* (Monograph Supplement, Part 2) 9, 2, 1–27.
- Zajonc, R. B. (2001): Mere exposure: A gateway to the subliminal. *Current Directions in Psychological Science* 10, 224–228.
- Zangwill, N. (1995): The Beautiful, The Dainty, and The Dumpy. *The British Journal of Aesthetics* 35, 4, 317–329.
- Zangwill, N. (1998): The Concept of the Aesthetic. *European Journal of Philosophy* 6, 1, 78–93.
- Zeki, S. (1969): Representation of central visual cells in prestriate cortex of monkey. *Brain Research* 14, 271–291.
- Zeki, S. (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Zeki, S. (2002): Neural Concept Formation & Art. *Journal of Consciousness Studies* 9, 3, 53–76.
- Zeki, S. (2007): A Theory of Micro-consciousness. In M. Velman – S. Schneider (eds): *The Blackwell Companion to Consciousness*, Oxford: Blackwell, 580–588.
- Zeki S. (2013): Clive Bell's “Significant Form” and the neurobiology of aesthetics. *Frontiers in Human Neuroscience* 7, 1–14.
- de Zilva D. – Vu, L. – Newell, B. R. – Pearson, J. (2013): Exposure Is Not Enough: Suppressing Stimuli from Awareness Can Abolish the Mere Exposure Effect. *PLoS ONE* 8, 10, e77726.

Zuska, V. (2009): Implicit Assumptions in Weed's Reflections on the Implicit Assumptions of Neuroaesthetics. *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics* XLV, 2, 198–201.