

## ONTOLOGIE

Rozhodující distinkcí při určení, co je umělecké dílo, je Peircovo rozlišení type – token. Co mají společné partitura, její konkrétní realizace koncertní nebo zapsaná na elektronických nosičích? Ono společné je hudební dílo, z něhož jsou abstrahovány nahodilé vlastnosti spjaté s konkrétními realizacemi. Takové dílo nemůže být konkrétní, protože by mohlo mít neslučitelné vlastnosti. Dílo tedy musí být abstraktní. A právě takovou abstraktní entitu nazývá Peirce type. Jednotlivé realizace typu  $x$  jsou pak tokeny typu  $x$ . Pravda ovšem je, že teoretici ontologii umění nenahlížejí takto jednotně. Tak např. existují teorie dualistické, které díla rozdělují na

1. autentická, singulární (výtvarné umění); dílo je podle těchto teorií typ bez tokenů – do galerií za díly výtvarného umění nechodíme na tokeny, ale na typy. Dílo je fyzický objekt, nemá jednotlivé rozmnožené instance. Typ je tudíž totožný s token. Determinantou estetické hodnoty díla je jeho autenticita. Takové dílo nelze reprodukovat: lze pořídit kopie díla, tyto kopie však nemají statut instancí-tokenů: dílo je *per definitionem* něco, co nemůže mít instanci jinou, než je jediná autentická instance – ono samo. Na druhé straně jsou díla
2. neautentická, násobná: literatura, hudba, tanec, divadlo; dílo je abstraktní type, má konkrétní fyzické instance. Typ není totožný s token. Taková díla jsou reprodukovatelná: lze generovat nekonečně mnoho tokenů jednoho díla-typu.<sup>55</sup>

Přirozeně se nabízí otázka, zda není intuitivnější ztotožnit dílo s množinou tokenů-realizací díla. Ovšem takové ztotožnění je chybné proto, že množina je dána svými prvky. Kdyby dílo byla množina, pak změna v populaci by dala jinou množinu, tedy jiné dílo. Když tedy vytiskneme jednoho Švejka navíc, je to jiné dílo? Jistě není. Můžete vlastnit originální rukopis Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Vlastníte typ toho románu? Jistěže ne. Vlastníte token románu, jeden z mnoha možných. Kdyby tomu tak nebylo, musel by mít váš exemplář jiné estetické vlastnosti. Nemá je. Tedy to je token, jedna realizace díla-typu. Ještě jednou přehledně:

1. Dílo je množina tokenů. (*per absurdum*)
2. Množina je definována svými prvky.

<sup>55</sup> WOLLHEIM, RICHARD. *Art and its Objects*. 2<sup>nd</sup> edition, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

3. Po zničení jednoho výtisku díla  $x$  je  $x$  jiné dílo.
  4. Po zničení jednoho výtisku díla  $x$  nemůže  $x$  být jiné dílo.
- ∴ Dílo není množina tokenů.

Následující Currieho teorie, podle níž všechna umělecká díla jsou *smyslové* typy, je případem platonismu.<sup>56</sup> Platí ale platonismus skutečně pro všechny druhy umění, včetně např. baletu? Obrana obecnosti této teorie úzce souvisí právě se *smyslovostí* jednotlivých děl tvrzením, že díla nemusí mít vlastnosti vnímatelné lidskými smysly. Joseph Margolis představil skeptický argument založený právě na diskrepanci mezi *smyslovostí* jednotlivin a nesmyslovostí typů:

1. Všechna díla zastupují typy.
  2. Všechny typy jsou abstraktní.
  3. Nic, co je abstraktní, nemůže mít smyslové vlastnosti.
  4. Hudební díla jsou slyšitelná.
- ∴ Díla nejsou typy.<sup>57</sup>

Odpovědět lze zpochybněním třetí premisy. Genitivní vazba „slyšíme provedení Rachmaninovy Rapsodie na Paganiniho téma“ naznačuje, jako bychom slyšeli provedení něčeho, co se od toho, co právě posloucháme, ontologicky ostře odlišuje. Jako by *provedení* bylo něco jiného než *dílo*, jako by bylo jakýmsi *zástupcem* díla. Tak tomu ale není. Provedení je *instancí* díla: tvrdit něco o jakémkoliv díle znamená tvrdit to současně o všech instancích. Řekneme-li, že „Rapsodie na Paganiniho téma je *vřelé*“, připisujeme *vřelost* všem skutečným i možným instancím toho typu. Kdyby tomu tak nebylo, kohout by – jako obecnina – nemohl kokrhát.

Jiná námitka proti platonismu je postavena na intuici, že umění je tvorba nového, něčeho, co dosud neexistovalo. Např. se tvrdí, že „hudební díla musí být taková, že *neexistují* před skladatelovou kompoziční aktivitou, a *jen díky* této aktivitě existují“:<sup>58</sup>

1. Dílo je výsledek tvorby.
  2. Tvorba je vynalézání.
  3. Typ nelze vynalézt.
- ∴ Dílo není typ.

<sup>56</sup> Srov. CURRIE, GREGORY. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's Press, Scots Philosophical Club, 1989, s. 3–16.

<sup>57</sup> MARGOLIS, JOSEPH. *Art and Philosophy*. Atlantic Highlands, New Jersey Humanities Press, 1980, s. 29.

<sup>58</sup> LEVINSON, JERROLD. What a Musical Work Is. *The Journal of Philosophy*, 77/1980, s. 9.

Odpověď na tento argument je prostá: platí-li, že dílo je typ, pak tvorba není vynalézáním, ale objevováním. Podle Wolterstorffa je možno chápat proces hudební kompozice právě jako selektivní činnost objevování, kdy „skladatel si vybírá vlastnosti zvuků tak, aby sloužily jako měřítko pro posuzování správnosti“<sup>59</sup>. Výsledkem tvůrčí činnosti jsou druhy-normy, totiž takové druhy

pro které je možné, aby měly nesprávně vytvořené příklady. Lev je nepochybně druh-norma. Druh jako například *Červená Věc* zjevně nikoliv. Neboť nemůže existovat žádná entita jako (...) chybně vytvořená červená věc (...), symfonie může mít nesprávné, stejně jako správné provedení.<sup>60</sup>

Jak už bylo řečeno, pojímá Currie umělecká díla jako *smyslové typy* ve výše uvedeném smyslu.<sup>61</sup> Necht'

**(HST)                    všechna díla jsou smyslové typy**

je hypotéza smyslových typů (dále jen HST), tvrzení

**(HNI)                    všechna díla jsou v principu násobná**

hypotéza násobnosti instancí (dále jen HNI).

Smyslový typ díla *x*:

[autor *x*; konkrétní čas; daná struktura *x*; způsob dosažení struktury *x*].

Jaký je vztah mezi HST a HNI (zkratkou UD jsou umělecká díla)?

Platí **HNI**  
∴ **HST** ?

Nikoli. Z násobnosti instancí nevyplývá smyslovost typů. Mohou to být typy jiného druhu.

Platí **HST**  
∴ **HNI** ?

59 WOLTERSTORFF, NICHOLAS. *Works and Works of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980, s. 62.

60 *Ibid.*, s. 56, 58.

61 CURRIE, GREGORY. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's Press, Scots Philosophical Club, 1989.

Také ne. Závěr je příliš silný. Některé smyslové typy mají nutně nejvýše jednu instanci, např. vkročit jako první na Měsíc. Ovšem dva různí autoři mohou dosáhnout téhož díla za stejných ostatních podmínek: pak tedy může existovat více násobných instancí jednoho díla.

HST a HNI jsou nezávislé. Závislost nastane jen v případě modálního zeslabení HNI.

### **(HST)**

∴ Všechna UD mohou mít násobné instance **(HNI\*)**.

V takovém případě zcela postačí argumentovat ve prospěch HST: obhajobou HST se obhájí i **(HNI\*)**.

HST a HNI jsou slučitelné. Obě hypotézy obracejí pozornost k dvěma identitám:

1. identitě UD jako typu,
2. identitě různých tokenů jednoho typu.

K první identitě. **(HST)** říká, že UD jsou strukturované entity se dvěma identifikujícími složkami (daná struktura; způsob dosažení dané struktury). UD jsou pak totožná tehdy a jen tehdy, mají-li totožné identifikující složky.

Pokud jde o druhou identitu, vyvstává otázka, za jakých okolností je objekt instancí daného typu. Platí **(HNI)**: díla náleží do jedné třídy tokenů typu  $x$ , sdílejí-li touž identifikující složku – totožnou strukturu.<sup>62</sup> Buď je originál UD privilegován ontologicky, ale nikoli esteticky; anebo je padělek jakožto token typu vlastní instancí UD, je však vždy esteticky vůči originálu inferiorní.

Currieho platonismus není jistě jediným možným vysvětlením jsočnosti uměleckého díla. Ve dvacátém století se předmětem častých diskusí stala ontologie R. G. Collingwooda, kterou bychom mohli nazvat *koncepтуální*. Collingwood identifikuje vlastní umění (*art proper*) jako určitou zkušenost imaginace. Tvrdí, že to není artefakt či nějaká vnímatelná věc vytvořená umělcem, ale něco, co existuje pouze v autorově mysli.<sup>63</sup> Je to,

62 Existuje analogické rozlišení Goodmanovo, totiž na umění autografická a umění alografická. Autografická umění jsou charakteristická kritériem identity uvnitř díla. Dvě díla jsou identická, mají-li totožnou určitou historii svého vzniku (tisk grafického listu, odlití sochy atd.). Naproti tomu existují umění alografická, kde kritériem příslušnosti do třídy instancí daného díla (tedy kritériem identity toho díla) není historie jeho vzniku, ale shoda s patřičnou notací. Otázka vzniku díla je zde irelevantní. Viz GOODMAN, NELSON. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Academia, Praha 2007, s. 95–102.

63 COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE. *Principles of Art*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1999, s. 125–156.

podobně jako Pirsigův zenový motocykl, výtvar imaginace. Takže fyzicky namalovaný obraz není dílem vlastního umění. Podobně Collingwood neomezuje vlastní umění na obvyklé uspořádání, jak je známe z dějin umění. Tvrdí, že „každá promluva či každé gesto, které každý z nás činí, jsou uměleckými díly“<sup>64</sup>. Rozlišuje mezi uměleckou tvorbou a výrobou. Tato distinkce je totožná s distinkcí mezi imaginárním a reálným: zatímco umělecké dílo je vytvořené umělcem, není vytvořené „transformací daného surového materiálu, ani uskutečněním dopředu promyšleného plánu, ani realizací prostředků pro předem promyšlený cíl“.<sup>65</sup> Jako příklady Collingwood uvádí básníka či dramatika při práci, praktikujícího malíře či hudebního skladatele. Podle jeho pojetí pro existenci melodie není nutné, aby si ji skladatel broukal, zpíval, či hrál. Není ani nutné, aby ji zapsal. Zatímco to vše jsou atributy reálného díla a jsou to veřejné vlastnosti dané melodie, nic z nich není nutné, aby melodie existovala ve skladatelově mysli. Tam existuje jako melodie imaginární. Skutečná tvorba melodie je něco, co se odehrává toliko ve skladatelově hlavě.

Tvorba zahrnuje plán, zatímco výroba vtisknutí daného plánu do matérie. Plán může existovat pouze v mysli nějaké osoby. Poznámky a náčrty inženýra na papíře mohou kupříkladu sloužit jako doplňky pro ostatní, aby sdíleli (a, je-li to nutné, i opravili) plán, který je v jeho hlavě. Nakonec, když je (například) most postaven, je inženýrův plán do toho mostu vtělen. Ten plán, forma, byl ovšem přítomen v inženýrově mysli. Plán uměleckého díla nemusí být vytvořen jako prostředek k nějakému cíli, protože je lze vytvořit bez záměru jejich provedení. Obecně, vlastní umělecká díla nejsou vytvořena jako prostředky k cíli.

Collingwood ten rozdíl popisuje takto:

Relace mezi tvorbou melodie v jeho hlavě a její zapsání na papír je tak zcela odlišná od relace v případě inženýra mezi tvorbou plánu mostu a realizací toho plánu. Inženýrův plán je vtělen do toho mostu: je to v podstatě forma, kterou lze vtisknout do látky a ve chvíli, kdy je most postaven, je v tom mostu forma jako způsob uspořádání matérie, z níž most sestává. Avšak melodie hudebníka není vůbec na papíře. Hudba není na papíře, to je jen hudební notace. Vztah melodie k notaci není jako vztah plánu k mostu; je jako vztah plánu ke upřesněním a nákresům; neboť ty také neztělesňují plán, jako ho ztělesňuje most; nákresy a upřesnění jsou pouhou notací, z níž lze abstraktní a dosud neztělesněný plán rekonstruovat v mysli toho, kdo ho zkoumá.<sup>66</sup>

64 *Ibid.*, s. 117–119.

65 *Ibid.*, s. 16.

66 *Ibid.*, s. 139.

Collingwoodova teorie umění je ovšem integrální součástí jeho širší „mapy poznání“. To lze zjistit z jeho filosofie mysli a jazyka, které slouží jako kontext jeho filosofie umění:

Estetická zkušenost či umělecká aktivita je zkušeností s vyjadřováním lidských emocí; jejich výrazem je celková imaginativní aktivita neurčitě nazývaná jazyk umění.<sup>67</sup>

Umělecká tvorba podle jeho názoru není odpovědí na tzv. logické otázky a odpovědi. V *Principles of Art* se usiluje ukázat, že umění není tvrzení: umění předchází tvrzení a tvrzení předpokládá umění. To znamená, že v tvůrčím momentu nelze výsledek chápat jako odpověď na nějakou otázku, protože tvůrčí aktivita je taková, v níž se nevědomé stává vědomým. V takových momentech nelze formulovat žádné zdánlivé otázky. I když může umělecký kritik nebo historik nabídnout racionální rekonstrukci tvůrčího momentu, nemůže si taková rekonstrukce činit nárok na *historickou* pravdivost.

Emoce bez výrazu nemůže podle Collingwooda existovat. Výraz a emoce jsou vzájemně závislé. Ve výrazu emoce si je člověk vědom dané emoce; výraz plyne z vědomí emoce. Takto nejsou emoce objekty, které by člověk měl předtím, než si je jich vědom. V tomto smyslu jsou emoce a výraz jedno a totéž:

Umělec se pokouší vyjádřit danou emoci. Vyjádřit ji a vyjádřit ji dobře je jedno a totéž. Vyjádřit ji špatně není způsob, jak ji vyjádřit ... znamená to vůbec ji nevyjádřit. Špatné umělecké dílo je aktivita, v níž se činitel pokouší vyjádřit danou emoci, avšak selhává v tom. V umění neexistuje chyba ve vyjádření, protože neexistuje pokus o vyjádření; existuje pouze pokus (ať už úspěšný či nikoli) udělat něco jiného než je umění.<sup>68</sup>

Přesto, zatímco neexistuje emoce bez výrazu, může existovat surový pocit na úrovni čistě psychického, který může prozrazovat neúmyslné změny v jedincově organismu. Ale člověk může pocity freudovsky zapřít či potlačit. To znamená, že může odmítnout přivést je k výrazu-umělecké substituci. Collingwood tento jev nazývá *korupcí vědomí*. Stává se to tehdy, když vědomí sebe sama neuznává zodpovědnost za pocity a tím se pokouší uniknout z jejich područí bez toho, že by je samo chtělo ovládnout. To je korupce vědomí, zdroj toho, co psychologové (první vídeňské školy) nazývají potlačením. V pozadí špatného umění je vždy zkorumpované vědomí.

67 COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE. *Principles of Art*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1999, s. 109.

68 *Ibid.*, s. 121.

Proti Collingwoodově distinkci mezi tvorbou a jejím zveřejněním je možné namítnout, že hudbu lze tvořit též improvizací, tedy interakcí mezi něčím jako dosud nerozvinutá hudební idea a hudební tónovou matérií. Nejen, že umělecká díla charakteristicky neprezentují sebe sama jako plány nezávisle na svých ztělesňujících materiálech a formách, ale také materiály a formy charakteristicky napomáhají formulovat výchozí plán. Jinými slovy, umělecké dílo je výsledek interakce mezi plánem a materiály.

Možná odpověď na uvedenou námitku je následující. Collingwoodova distinkce připouští, že tvůrčí (či imaginativní) aktivity a materiální ztělesňování mohou probíhat současně. To druhé může být součástí prvního. Řečeno negativně, Collingwood netvrdí, že tvorba vylučuje výrobu, zhmotnění. A nemusí existovat žádné konkrétní případy tvorby bez zhmotnění.

Neexistuje problém „externalizace“ vnitřní zkušenosti, která je sama o sobě úplná. Jsou tu dvě zkušenosti, vnitřní či imaginativní, které se říká vidění, a vnější či tělesná, které se říká obraz, a tyto dvě nelze v malířově životě oddělit; na druhé straně tu je forma jedné jediné nedělitelné zkušenosti, zkušenosti, kterou lze popsat jako imaginativní malířství.<sup>69</sup>

Dalo by se namítnout, že zatímco imaginaci a zhmotňování lze chápat jako současné interaktivní procesy, jsou též nepředvídatelné v tom smyslu, že nejsou cele zachyceny v ideji, s níž interagují. To znamená, že dílo může mít vlastnosti, které nelze spojit s žádnou z konstituujících součástí daného díla, ať už imaginativních nebo hmotných. To by mohlo zpochybnit Collingwoodovu ideu, že esencí díla je vyjádření emoce přítomné v umělcově mysli. Podobně by mohl působit potíže názor, že divák znovu vytváří ideu původně přítomnou v umělcově mysli. Do jaké míry přesně tak činí? Jak je tato aktivita kontrolovatelná, není pravou příčinou toho, co jsme nazvali kritickým impresionismem? Za předpokladu, že neexistují dva přesně stejně kognitivně vybavení jedinci, neplyne z toho, že existuje tolik děl, kolik je jeho vnímatelů? Jestliže ano, pak je rezolutní, správnost si nárokuje kritika absurdní, neboť je prosazováním jednoho privilegovaného vnitřního díla na úkor ostatních.

---

69 COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE. *Principles of Art*. London, Oxford, Nex York: Oxford University Press, 1999, s. 235.