

Niederle, Rostislav

Umělecká kritika

In: Niederle, Rostislav. *Pojmy estetiky : analytický přístup*. 2. přeprac. vyd.
Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 19-38

ISBN 978-80-210-7131-5

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133058>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

UMĚLECKÁ KRITIKA

Umění má v našem světě nezastupitelnou roli. Tuto životní důležitost umění se snaží vysvětlit estetika. Klíčovou roli v takovém vysvětlení zastává pojem *estetický soud* jako soud o celkové kvalitě díla.⁶ Estetický soud je verdiktem umělecké kritiky. Proto lze estetiku nahlédnout jako teorii umělecké kritiky.

Estetický soud je soud formy *x je krásné*.⁷ Říci, že něco je krásné, by byla z hlediska estetiky jako samostatného oboru ztráta času, pokud bychom tím měli na mysli pouze to, že cosi silně pocítujeme. Ale smyslem našeho sdělení je říci něco podstatnějšího, něco, co se vztahuje k vnějšmu světu a cosi o něm oznamuje, totiž sdělit omylný *fakt*, že věc má danou vlastnost. Jinými slovy, nárokuje si pravdivost našeho tvrzení a máme za to, že ve vnějším světě jistý fakt nezávisle na našem přání rozhoduje o jeho pravdivosti.

Základním moderním spisem o sémantice estetického soudu je Kantova *Kritika soudnosti*. Zde Kant shrnuje charakteristické rysy estetického soudu do tzv. antinomie vkusu: buď platí teze, že soud vkusu (= estetický soud) se nezakládá na pojmech, neboť pak by se o něm dalo disputovat (rozhodovat podle důkazů), anebo platí antiteze, že soud vkusu se zakládá na pojmech, neboť pak by se, nehledě na jeho různost, nedalo o něm ani přít (činit si nárok na nutnou shodu druhých s tímto soudem).⁸ Takto stanovenou antinomií rozhoduje Kant tak, že pojem *pojem* prohlásí za homonymní: zatímco v případě teze jde o pojem určitý (jehož extenze je normálně rozhodnutelná), jde v případě antiteze o pojem neurčitý, „transcendentální rozumový pojem nadsmyslna, jež je základem veškerého smyslového nazírání, který tedy nemůže být dále teoreticky určen“.⁹ Teze a antiteze proto nemluví o stejné věci a jde tedy o rozpor pouze zdánlivý. Jde tedy v soudu vkusu o pojem primitivní (transcendentální v Kantově terminologii) způsobující, že soudu vkusu je případem syntetického a priori.¹⁰ Neboť takové je zadání Kantovy filosofické doktríny: estetický soud má být subjektivní¹¹ (empirická, syn-

6 Přehled lze nalézt v OSBORNE, HAROLD. Some Theories of Aesthetic Judgment. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, No. 2, (Winter 1979), s. 135–144.

7 Proto není kritický verdikt nad konceptuálním uměním soudem estetickým, ale institucionálním podle Dickieho definice: O je umělecké dílo = O je artefakt a O byl udělen statut kandidáta na ocenění určitou osobou či skupinou osob jednajících jménem určité instituce uměleckého světa. Definice je na první pohled kruhová. Dickie námitku kruhovosti připouští a vysvětluje, že v tomto případě jde intuitivně o kruhovost *informativní*. Vizte dále oddíl o konceptuálním umění.

8 KANT, IMMANUEL. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 148.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, s. 150.

11 KANT, IMMANUEL. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 60; doložit toto zevšeobecnění lze z protikognitivistické a esteticistické pasáže na s. 69: „(...) estetický soud

tetická složka) a současně si má nárokovat platnost na souhlas ostatních (složka a priori, transcendentální předpoklad, součást „substrátu lidství“ v nás). Dalším podstatným rysem estetického soudu má být podle Kanta jeho singularita, nikoli obecnost:

... 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.¹²

Vysvětlení, proč jsou obecné soudy vkusu nepřipustné, může být následující. Kdyby takové soudy byly pravdivé, pak by měly jednoduchou obecnou podobu

(P) Nutně, má-li objekt O vlastnosti V_1, V_2, \dots, V_n , pak je O krásný.

a při splnění antecedentu bychom vždy dostali krásný O . V takovém případě by soud vkusu nebyl v ničem speciální: stačilo by najít určitá pravidla (antecedent, žánrem daný konjunktivní soubor vlastností) a formulovat je obecně ve smyslu (P). Kant, následujíc Huma, tvrdí, že by to znamenalo stanovit měřítko vkusu, jakýsi zlatý metr estetiky, ovšem nic takového nemá být možné. Proč to Kant odmítá, zdůvodňuje takto:

Nemůže existovat žádné objektivní pravidlo vkusu, které by prostřednictvím pojmů určovalo, co je krásné. Neboť veškerý soud z tohoto pramene je estetický, tj. jeho motivem je pocit subjektu a nikoli pojem objektu. Hledat princip vkusu, který by udával obecné kritérium krásna pomocí určitých pojmů, je neplodné snažení, protože to, co je hledáno, je nemožné a samo si odporující.¹³

Všimněme si klíčové Kantovy premisy: motivem estetického soudu je *pocit* subjektu. Kant soudí, že z faktu, že při posuzování krásy nějakého objektu něco cítíme, plyne, že předmětem soudu vkusu je mentální stav mluvčího. Proč by potom nemohlo platit, že cítím-li něco při studiu Gödelova důkazu, pak je tento důkaz o mých pocitech? Kant přitom žádný silný argument pro podporu svého subjektivismu nenabízí. Naopak sám nabízí příklad (převzatý z Huma): měřítka krásy jsou v oblasti umě-

je ve svém druhu jedinečný a nedává vůbec žádné poznání (ani nejasné) o objektu; poznání se odehrává pouze prostřednictvím logického soudu; naproti tomu estetický soud vztahuje představu, kterou je dán objekt, pouze k subjektu a neukazuje žádnou vlastnost předmětu, ale jen účelnou formu v určení představovacích sil, které se jím zabývají.“

12 *Ibid.*, s. 60.

13 *Ibid.*, s. 71.

ní díla, která uspěla v testu času. Pochopíme-li tedy např. Homérovu *Iliadu*¹⁴ jako případ (P), kde V_1, V_2, \dots, V_n jsou jednotlivé vlastnosti *Iliady*, a platí (P), pak cokoli, co má přesně týž soubor vlastností, bude krásné. Ovšem přesně týž soubor vlastností má jen a pouze *Iliada*. Chcete-li tedy tvořit krásu, opakujte krásu již existující. Zde je zřejmě jádro Kantova tvrzení o nemožnosti stanovení pravidel vkusu. Pravidlo nemůže *opakovat* již známou krásu, ale musí být rámcovou instrukcí k tvorbě *nové* krásy, podobně jako není zlatý metr pouze empirickou generalizací všech minulých metrů, ale spíše měřítkem pro všechny časy. Přirozeně se nabízí otázka, co vlastně onen test času testuje, není-li v díle nic, co by mohlo být vnějším pandánem estetickému verdiktu. Základní charakteristikou estetického soudu (= soudu vkusu) je totiž dle Kanta jeho subjektivita. Připsání vlastnosti krásy objektu *a* pak neznamená, že našemu tvrzení $K(a)$ může odpovídat *estetický fakt*, že objekt *a* má vlastnost K, ale že za specifických epistemických podmínek aplikujeme zvláštní neurčitý pojem krásy. A zdá se, že tento neurčitý pojem je Kantem zavedený pro *ad hoc* řešení jeho antinomie. Tu ostatně lépe formuloval už dříve Hume: buď je estetický soud podnikem subjektivním a platí *de gustibus non est disputandum*, nebo existují objektivně – mnoha možnými světy prověřená – lepší a horší díla.¹⁵ Kant chce zachovat obé: subjektivitu prvního i fakticitu druhého. Toho chce dosáhnout v *Dialektice estetické soudnosti*. Všechny známé kantovské pojmy *Kritiky soudnosti* – účelnost, zájem, libost, příjemné – se ve světle *Dialektiky* jeví podružné a – jakkoli nemám v úmyslu být neuctivý – též účelově zavedené. Důvodem jejich zavedení je zřejmě záměr oklikou vysvětlit fakt existence hierarchie děl. Protože objektivní pandán estetického soudu – estetický fakt – Kant odmítl, vložil krásu, ono *tertium comparationis*, do mysli jako transcendentální, apriorní, neurčitou složku, jejíž aplikace je nejednoznačná (jak potom rozlišovat lepší díla od horších?) a doprovázená *ad hoc* teleologickými a psychologickými charakteristikami: abstrahování od zájmu, účelnosti bez účelu, všeobecností zaručenou společným smyslem atp. Ovšem mezi oněmi charakteristikami zcela absentuje pojem, který bychom v sémantice estetického soudu přirozeně očekávali – pojem pravdy. Implicitně je tento pojem ovšem obsažen v Kantově antinomii vkusu: buď žádný pojem (a estetický soud jakožto soud vkusu *je o* pocitech mluvčího – pravda takového soudu je *simpliciter*), anebo neurčitý pojem transcendentální. Neurčitost v tomto transcendentálním pojmu je důvodem principiálně nerozhodnutelných sporů: ona nerozhodnutelnost blokuje možnost provedení testu času, který ovšem Kant podle všeho připouští.

Kantova sémantika estetického soudu tedy selhává při vysvětlení základního faktu spjatého s estetickým hodnocením, totiž že jako kritik

¹⁴ KANT, IMMANUEL. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 126.

¹⁵ Srov. HUME, DAVID. *O měřítku vkusu*. Vizte zde Dodatek.

vůbec mohu mít pravdu. Selhává tak v tom základním, co má teorie estetického soudu nabídnout: ve vysvětlení praxe umělecké kritiky.¹⁶

Jako historická lekce je Kantova sémantika estetického soudu cená v tom, že ukazuje, jak pokusy vyložit sémantiku estetického soudu subjektivisticky naráží na potíže vyvěrající z takové ochuzené ontologie.

Současná diskuse o estetickém soudu se z valné části dovolává Kantovy třetí Kritiky a Humova eseje *O měřítku vkusu*¹⁷. Pasáž v Humově textu, jíž se inspiroval Kant při formulaci antinomie vkusu, je následující:

Krása není žádná vlastnost ve věcech samotných. Existuje pouze v myslí, jež ji pozoruje, přičemž každá mysl vnímá jinou krásu. Jedna osoba může dokonce tam, kde jiný vidí krásu, vnímat ohavnost a každý by se měl poddat svému vlastnímu citovému stanovisku, aniž by si nárokoval usměrňování ostatních citových stanovisek.¹⁸

To však, pokračuje Hume, zjevně odporuje jiné intuici, totiž že

kdyby někdo tvrdil, že génius a vytríbenost Ogilbyho a Miliona či Bunyana a Addisona jsou si rovny, byl by považován za obhájce nemenší výstřednosti, než kdyby tvrdil, že krutec je stejně vysoký jako Tenerife nebo že rybník je stejně rozlehlý jako oceán.¹⁹

Stejně jako pro Kanta spočívá pro Huma test hodnoty díla v tom, zda se líbí nebo nelíbí těm, kteří mají „ve všech zemích a dobách“ školený vkus. „Týž *Homér*, který se líbil před dvěma tisíci lety v Aténách a Římu, je stále obdivován v Paříži a Londýně. Všechny změny podnebí, vlád, náboženství a jazyka nebyly s to zatemnit jeho slávu.“ Špatné umění může mít dočasné publikum, avšak nepřetrvá. V testu času uspěje jen velké umění a má též širší publikum. Čím je dílo trvalejší a čím více lidmi je obdivováno, tím více se jeho tvůrce těší všeobecné úctě.

Některé konkrétní tvary či vlastnosti původní struktury vnitřního ustrojení jsou vypočítány, aby působily libost, jiné pak nelibost, a jestliže v jakémkoliv konkrétním případě svého působení selhávají, je tomu tak dík nějakému zjevnému nedostatku nebo nedokonalosti ve vnímajícím orgánu.²⁰

16 Ke kritice Kantova pojetí estetického soudu srov. OSBORNE, HAROLD. Some Theories of Aesthetic Judgment. *The British Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, No. 2 (Winter 1979) s. 137–140.

17 Srov. Dodatek.

18 Viz Dodatek, s. 153.

19 *Ibid.*

20 Viz Dodatek, s. 156.

Vzdor obecnému přesvědčení o Humově subjektivismu lze ve světle řečeného náležitě interpretovat i jeho pojem estetického soudu: tvrzení „krása není žádná vlastnost ve věcech samotných“ může spolu s právě uvedeným znamenat supervenienci estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických.

Dnes se lze v literatuře setkat zhruba se třemi druhy pohledů na estetický soud. Jednak je to názor, který odmítá možnost zdůvodňování estetických soudů (ilusionismus). Za druhé je to stanovisko odmítající možnost stanovení pravidel odůvodňování (Kant – partikularismus). A za třetí jsou to názory argumentující pro existenci obecných principů odůvodňování estetických soudů (generalismus).

Ať tak či onak, je zjevné, že jakákoliv vážná teorie estetického soudu by měla vysvětlit,

1. v čem spočívá kvalita a hierarchie uměleckých děl; protože se hodnota děl různí, nemůže teorie odmítnout, že
2. hodnota děl je poznatelná; čili vysvětlující teorie musí připustit, že
3. lze o dílech říkat netriviální estetické pravdy.

Z hlediska analýzy estetického soudu není podstatné, s jakými epistemickými procesy je spjata realizace bodu 2. (domnívám se, že právě to především zajímá Kanta). Problém estetického soudu se podle našeho přesvědčení soustředí především na body 1. a 3.

V čem tedy spočívá hodnota uměleckých děl z hlediska estetiky? Podle klasické teorie v tom, že jsou instancemi krásy.

O dílech lze vyslovovat pravdy. Jak je to možné? Je zřejmé, že jak ilusionismus, tak partikularismus bude mít s odpovědí potíže. Ten první nevysvětlí, proč je Rembrandt lepší malíř než mnozí jiní, ten druhý Rembrandtovu přednost připustí, avšak nahodile, nikoli díky aplikaci nějakého pravidla. V pozadí obou -ismů je ontologický nedostatek subjektivismu tvrdícího, že rozhodujícím kritériem estetického soudu je v posledku subjektivní libost mluvčího či jeho specifické volní stavy, jako je např. bezzájmovost.

Vraťme se nyní k úvodnímu tvrzení. Estetický soud je tvrzení o kráse, šířeji o přítomnosti estetické vlastnosti v daném objektu. Co je estetická vlastnost? Zde můžeme použít explikaci De Clerqovu, podle níž pro všechny vlastnosti *V* platí, že *V* je estetickou vlastností tehdy a jen tehdy, když

- 1) *V* je, alespoň částečně, hodnotová vlastnost;
- 2) pro všechny vnímatelné objekty *O* platí, že vnímat, že *O* má *V*, zahrnuje vnímání základních vnímatelných vlastností *O*, nikoliv *vice versa*.²¹

²¹ DE CLERQ, RAFAEL. Aesthetic Terms, Metaphor and the Nature of Aesthetic Properties. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:1, s. 62. Na článek mě upozornil Roman Madzia.

Estetické vlastnosti (dále zde jen E) jsou zvláštním způsobem závislé na vlastnostech mimoestetických (dále jen ME). Postulovanou závislost mezi nimi vyjadřuje pojem supervenience (označený dále symbolem \rightarrow). Oč jde? Mějme dvě množiny vlastností. Je dáno, že jedna – báze – podmiňuje druhou, která na té bázi supervenuje.²² Báze subvenuující je fyzikální, vrstva supervenující estetická, hodnotová. Abychom mohli říci, že něco je dynamické, bouřlivé, uklidňující, dojemné atp., je třeba smyslově vnímat subvenuující bázi. Relace mezi těmi dvěma skupinami vlastností není ostrá. Lze ale říci toto: subvenuující struktura Rambrandtovy *Noční hlídky* je taková, že na ní supervenuje estetická vlastnost E. Vlastnosti E lze ale dosáhnout nesčetně mnoha dalšími subvenuujícími strukturami (tradiční – na pojmu krásy založené – umění lze v tomto smysl chápat jako hledání dosud neobjevených subvenuujících struktur determinujících žádoucí estetické vlastnosti). Jinak řečeno: cokoli má fyzikální vlastnosti *Noční hlídky*, bude mít i její E. ME tedy determinují E, nikoli naopak. V této situaci se lze ptát: existuje přesná překladová procedura, jak z ME získat E? V tom je podle všeho jádro mnoha problémů spjatých s hodnocením umění. E získáváme z ME díky zvláštní *epistemologické* schopnosti – *vkusu*. Selhání při jednoznačném určení není selháním ontologickým – selháním díla –, ale spíše epistemickým – selháním vnímatele, hodnotitele. Takže osoba schopná použít vkus je osobou schopnou hodnotit estetickou hodnotu objektu (= jeho stupeň krásy) tak, že odvodí E na základě empirické, „povrchové“ informace dívání, poslechu, četby – ME.

Fakta spjatá s historií objektu nejsou normálně pro jeho hodnocení relevantní, i když mohou pomoci upozornit na nějakou determinantu ME \rightarrow E, která by mohla bez tohoto upozornění zůstat nepovšimnuta. Je zde však háček. Pokud nějaká vlastnost díla odkazuje k faktům spjatým s jeho vznikem, lze ji při vynesení estetického verdiktu legitimně použít. Zde je třeba uvážit především autobiografická díla – např. malířský autoportrét má svůj referent vždy existující (*de re*, vizte dále), nelze proto podle všeho autora či snad jeho intenci (viz dále *intencionální omyl*) při hodnocení daného díla pominout.

Mají-li 2 objekty stejné ME vlastnosti, pak musí mít i stejné E vlastnosti. Ale mají-li 2 objekty stejné E vlastnosti, pak nemusí mít stejné ME vlastnosti. (To je důležité pro pojem adaptace díla. Dejme tomu, že chcete zfilmovat román R začínající ME scénou \rightarrow E zvolna gradující poetické. Pak nemusíte natáčet otrocky dle R, ale použít jazyk vlastní filmu, tedy jeho ME prostředky, a vyjádřit na začátku touž E vlastnost *jinými prostředky*.)

Souvislost supervenience s testem času může být následující. Objekt lze hodnotit v jednom světě ω . Pak ovšem má dílo hodnotu

22 Zde vědomě, pro zjednodušení, pomíjíme problém tzv. triviálních vlastností.

(krásu) ve w a nemusí ji mít ve w_i . Jinými slovy: hodnota objektu je závislá na kontextu světa, v němž je hodnoceno. Touto závislostí na kontextu jsou *simpliciter* zatíženy všechny verze subjektivismu, neboť hodnota závislá tak či onak na subjektu je zde dána vždy v kontextu subjektu-mluvčího v tom světě, v němž *hic et nunc* hodnotí. A mluvčí (empirická bytost, nikoli logické individuum) není jsoucno eternální: jistě existují světy, v nichž se nevyskytuje. Tuto slabou závislost vyjadřuje obecný pojem slabé supervenience: *A slabě supervenuje na B* tehdy a jen tehdy, když pro jakýkoliv svět w a jakékoliv objekty x a y platí, že mají-li x a y stejné *B*-vlastnosti ve w , pak mají ve w stejné *A*-vlastnosti. V našem případě pro jakékoliv světy platí, že mají-li dva objekty v nějakém světě stejné ME, pak *musí* mít také stejné E *v tom světě*.²³

Vážná kritika obvykle hledá díla schopná držet hodnotu bez ohledu na čas, hodnotící subjekt, stav světa. Seriózní kritici zkoumají, zda má dílo hodnotu stálou. Takovou silnou závislost vyjadřuje obecný pojem silné supervenience:

A silně supervenuje na B tehdy a jen tehdy, když pro jakékoliv světy u a w a jakákoliv individua x a y platí, že má-li x stejné *B*-vlastnosti ve w jako má y v u , pak má x ve w stejné *A*-vlastnosti jako má y v u .

Jinak řečeno, pro jakékoliv dva světy platí, že mají-li dva objekty v jakýchkoliv dvou světech stejné ME, pak *musí* mít *v těch dvou světech* také stejné E.²⁴

Snad nejen historicky zajímavé je v této souvislosti zmínit pasáže Wittgensteinova Traktátu, kde autor hovoří o hodnotě²⁵. Kurzívou zdůrazňuji souvislost s naším tématem.

Existuje ovšem nevyslovitelné. To se ukazuje, je to mystično (6.522).

Smysl světa musí spočívat vně něj; (...) Ve světě žádná hodnota není – a i kdyby byla, pak by neměla žádnou hodnotu. Je-li nějaká hodnota, která má hodnotu, pak se musí nacházet vně všeho dění a faktického bytí. Neboť všechno dění a faktické bytí je *náhodilé*. Co je činí *nenáhodným*, se nemůže nacházet ve světě, neboť jinak by to bylo *náhodné*. Musí se to nacházet vně světa (6.41).

Je jasné, že etika se nedá vyslovit. Etika je transcendentální. (Etika a estetika jsou jedním.) (6.421). Řešení záhady života v prostoru a čase se nachází vně prostoru a času (...). (6.4312).

23 Formálně: $\forall x \forall y \forall w (x \text{ a } y \text{ mají stejné ME ve } w \supset x \text{ a } y \text{ mají stejné E ve } w)$.

24 Formálně: $\forall x \forall y \forall w_1 \forall w_2 (x \text{ má stejné ME ve } w_1 \text{ jako } y \text{ ve } w_2 \supset x \text{ má stejné E v } u, \text{ jako má } y \text{ ve } w_2)$.

25 WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 163, 165, 169.

Existuje ovšem nevyslovitelné. To se *ukazuje*, je to mystično.
(6.522)

Hodnota dobrého uměleckého díla podle všeho není nahodilá. Jako by dílo mělo charakteristiky analytické propozice. Krása se v něm nekontextově ukazuje, přirozeně jen těm, kteří mají vlohy k jejímu vnímání. Takovým vnímatelům se nevyslovitelné mystično ukazuje ve všech časech, řečeno wittgensteinovsky. K pojmu silné superveniencie se ještě vrátíme.

Kritika hodnotí na pozadí různých systémů, s různě kladenými důrazy. Empirici či formalisté tvrdí, že hodnotit lze jen skvrny na plátně, jen zvukové vzorce v hudbě, jen slova, jde-li o literaturu. Jiní mají za to, že při správném hodnocení nelze pominout intenci autora daného díla. Další trvají na tom, že bez poznání okolností vzniku díla – doby vzniku, materiální základny společnosti, v níž dílo vzniklo – se žádné hodnoty nelze dobrat. Někteří hodnotu díla odvozují z jeho společenských konsekvencí. Moralisté či eticisté se domnívají, že konečný soud o díle musí být podstatně soudem morálním. Kritika může být normativní, tedy preskriptivní, nebo deskriptivní, nebo v jistém smyslu impresionistická. Jednotlivé přístupy a metody se mohou prolínat. Aristotelovu *Poetiku* lze v jistém ohledu považovat za kritické pojednání deskriptivní v jednom ohledu, preskriptivní v ohledu jiném. Aristoteles zde jednak popsal určitý počet tragédií, jednak stanovil pravidla tvorby každé následující tragédie antické –, a tím preskriptivně stanovil standardní rysy daného žánru. Aristoteles analyzuje samotné dílo, jehož hodnota – při dodržení jistých pravidel – nemůže být závislá na kontextu společenském, historickém či jiném: má-li tragédie ty a ty vlastnosti, pak nemůže nedosáti náležitého cíle – za jakýchkoliv okolností. Aristoteles je navíc moralistou: o úspěchu či neúspěchu díla rozhodne jeho morálně konsekventní účinnost působením či selháním katarzního efektu, jenž je finalitou díla, jeho morálním *raison d'être*. Uctívání aristotelských pravidel tvorby – zejména zásady jednot, místa, času a děje – se jak známo stalo emblematickým pro uměleckou doktrínu klasicistní. Jinou podobu kritiky představuje „kritika pathosem a inspirací“²⁶. Taková kritika nechápe dílo jako nezávislou entitu, jejíž hodnotu je třeba objevit a sdělit, ale spíše jako inspirační zdroj k vlastní tvorbě: kritika má být svébytným dílem inspirovaným jiným uměleckým dílem.²⁷

26 ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. Kritika pathosem a inspirací. In: *Boje o zítřek – Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973; ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. *O tzv. nesmrtnosti díla básnického*. Olomouc: Votobia, 1995; Rovněž ČERNÝ, VÁCLAV. *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, Brno: Blok, 1968.

27 Stojí za zmínku, že tato Šaldova teze z *Manifestu české moderny* o mnoho desetiletí předběhla proklamace konceptuálního umění. Podle konceptualisty Josepha Kosutha je předmětem výtvarného či obecněji vizuálního umění samotné umění, či lépe úvahy, myšlenky o něm; v tomto smyslu je pak každé konceptuální umění *tautologické a apriorní*.

Proti impresionismu kritiky nabídli argumenty Wimsatt a Beardsley a nazvali je *afektivní omyl* a *intencionální omyl*.²⁸ V pozadí jejich námitky je předpoklad, že předmětem kritiky má být pouze vnitřní struktura díla. Zdroj toho, co nazývají *afektivní omyl*, nalézají ve směřování této vnitřní struktury s afekty, které tato struktura může vzbudit ve vnímatelích:

„Afektivní omyl je směřování básně a jejích důsledků (tedy směřování toho, co básně je s tím, co způsobuje). Je zvláštním případem epistemologického skepticismu, který začíná tam, kde se měřítko kritiky pokoušíme založit na emocionálních dopadech básně, a končí v impresionismu a relativismu. Básně jako objekt kritického soudu mizí.“²⁹

Kritik-impresionista namísto toho, aby usiloval o popis díla samotného, popisuje emocionální dopady vnímání díla. Slova sama – označující v terminologii sémiotiky – žádný na významech nezávislý emocionální obsah nemají; slova toliko zastupují významy, které teprve mohou vést k emoční odezvě:

... ohromná a zjevná oblast emotivního *dopadu* závisí přímo na deskriptivním významu (ať už s výrazy explicitně hodnotícími, nebo bez nich – jako když se řekne: „Generál X nařídil popravu 50000 civilních rukojmí“, nebo „Generál X je vinen vraždou 50000 civilních rukojmí“). (...) Žádný (z příkladů, které nabízejí sémantici) neskýtá důkaz, že to, čím slovo *působí* na čtenáře, lze připsat čemukoli vyjma toho, co to slovo znamená, nebo, není-li toto spojení zjevné, pak nanejvýš tomu, co to slovo sugeruje.³⁰

Proto je třeba zkoumat významy (deskriptivní obsahy). Básně nemůže být „čistou emocií“ zbavenou slovních významů. Proto nemůže mít hledaný význam básně s emočním dopadem na čtenáře nic společného:

Svědectví čtenářů, že básně či příběh v nich vzbuzuje živé obrazy, silné pocity, že zesiluje jejich vědomí, není nic, co by bylo třeba vyvracet, ani nic, co by bylo možné objektivní kritikou vzít v potaz. (...) afektivní teorie je často méně vědeckým pohledem na literaturu než teorie prerogativní, podle níž zažívá duch mezi mistrovskými díly dobrodružství, kde vystupuje nakažlivý učitel, poetický zářič – magnetický rapsód Ión, Saintsbury, Quiller-

28 WIMSATT, WILLIAM a BEARDSLEY, MONROE C. The Intentional Fallacy. *Sewanee Review*, vol. 54, No. 3 (Jul. - Sep. 1946), s. 468-488.

29 WIMSATT, WILLIAM., BEARDSLEY, MONROE. The Affective Fallacy. In: Adams, H. (ed.): *Critical Theory Since Plato*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, s. 350.

30 *Ibid.*

Couch, William Lyon Phelps. Podle této teorie se kritika přibližuje tónu ... opětovnému setkání ... Klíčem je zde upřímnost kritikova podobně, jako je pro intencionalistu klíčová upřímnost básníkova.³¹

V praxi je impresionistická kritika neplodná. Proč? Protože znemožňuje porovnání odlišných kritik. Samotné srovnání různých impresionistických kritik nakonec nedává dobrý smysl, neboť taková kritika je ve skutečnosti pouhým projevem osobních preferencí.

Co má tedy kritik činit? Úkolem kritika je analyzovat a popsat tematický a stylistický jazyk každého jedinečného textu s cílem *objevit* tomu textu a jen tomu textu vlastní jedinečnou strukturu. Z tohoto pohledu je odkaz na vnější emocionální odezvu čtenáře pro stanovení významu/hodnoty díla irelevantní.

Podobně jako příbuzný omyl afektivní, také *intencionální* omyl poukazuje na chybu umělecké kritiky. Tentokrát ale nejde o chybu směřující k vnímateli, ale k intencionálnímu pozadí vzniku díla. Kritik, který hledá oporu pro svůj verdikt u intence empirického autora, má nesprávně směšovat dílo a okolnosti spjaté s psychologií jeho vzniku.³² Vlastní důvod pro odmítnutí relevance autorské intence je logický. Kdyby byla autorská intence relevantní pro určení významu, platilo by následující vyplývání:

Autor zamýšlel, aby x znamenalo y v díle z .

∴ x znamená y v díle z .

Závěr z té premisy samozřejmě nevyplývá, protože autorský záměr logicky nezaručuje úspěch při vkládání významu do díla. Kdyby závěr z té premisy vyplýval, umělecký úspěch by byl triviálně dosažitelný: zcela by stačilo mít správnou intenci, která by *nutně* vedla k uměleckému úspěchu. Tudíž autorská intence nemůže být pro kritický verdikt relevantní. Wimsatt a Beardsley tuto kritickou strategii považují za podstatně chybnou jednak proto, že autorův tvůrčí záměr je nemožné zjistit (toho leckdy není schopen prokazatelně ani autor sám), jednak proto, že dílo je obecnina: jeho bytí není vázáno ani na autora, ani na čtenáře (vizte oddíl

31 WIMSATT, WILLIAM., BEARDSLEY, MONROE. The Affective Fallacy. In: Adams, H. (ed.): *Critical Theory Since Plato*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, s. 351.

32 Současným předmětem žurnalistických dohadů, sporů a spekulací je autorství knížky *Bílej kůň, žlutý drak*, resp. vliv empirického autorství na hodnotu toho textu. Otázka je položena takto: jestliže je empirickým autorem knížky autorsky označené Lan Pham Thi Čech Jan Cempírek, co se s faktem objevení skutečného autora změní v její hodnotě? Z hlediska objektivistické estetiky je odpověď nasnadě a její pozadí je ontologické: rozhodující je text, ať je jeho autorem kdokoli. Autor z masa a krve je pro kritiku irelevantní, není-li – jak bylo poukázáno výše – nějaká jeho vlastnost součástí vnitřní hodnoty díla.

o ontologii). Kritika opírající své verdikty o autorskou intenci je dalším druhem kritického impresionismu. Dokonce by se neměla považovat vůbec za kritiku, ale za to, čím ve skutečnosti je: hádáním z orákula. Opět: správná kritická činnost musí být založena pouze na dílu samotném. Pro Beardsleyho mají umělecká díla hodnotu instrumentální:³³ umělecké dílo je hodnotné jen tehdy, pokud má potenciál vytvářet hodnotnou zkušenost (to je podmínka nutná, vizte část o definici umění). Beardsley postuluje estetickou situaci generující hodnotu: na jedné straně je objektivní umělecké dílo se svými estetickými vlastnosti jednoty, komplexnosti a intenzity, na straně druhé je subjekt a jeho subjektivní vlastnosti-pandány zrcadlíci ony objektivní vlastnosti jednoty, komplexnosti a intenzity. Objektivní vlastnosti díla jsou příčinou vlastností subjektivních. Dílo je tedy hodnotné proto, že způsobuje hodnotnou estetickou zkušenost; dílo samotné je objektivní součástí této zkušenosti.³⁴ Beardsley má za to, že předměty estetické zkušenosti jsou kantovsky prosty zájmů a v klíčovém okamžiku ustavení hodnoty zaujímají svébytný, autonomní postoj emocionální distance. Má-li dílo, které je předmětem/příčinou estetické zkušenosti vlastnosti referující k věcem vnějšího světa, pak díky autonomní povaze estetické zkušenosti jsou tyto heteronomní reference myšlenkově zpřetřhány, nemají vliv na estetické hodnocení, nevstupují do něj. Věci vnějšího světa tedy podle Beardsleyho nijak nepřispívají estetické zkušenosti.³⁵ Podívejme se na jeho argument v přehledné formě.

1. Estetická zkušenost (objektivní dílo \Leftrightarrow subjektivní zkušenost) je zcela autonomní.
2. Dílo x má vlastnosti y referující k vnějšímu světu.
3. Všechny vlastnosti referující k vnějšímu světu jsou vůči estetické hodnotě x heteronomní.

33 BEARDSLEY, MONROE. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd edition, Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1981, toto vydání opatřil autor doslovem, v němž reaguje na kritiku první (1958); ale též BEARDSLEY, MONROE. *The Possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press, 1970. Zde se Beardsley zaměřuje na kritiku literární, zejména na pojem vnitřní hodnoty textu, kritického soudu o něm, ale též si klade otázku, co je špatná poezie. Přehledně zpracovanou problematiku pozadí kritického verdiktu lze nalézt v textu, jemuž zde za mnohé vděčíme, totiž v CARROLL, NOËL. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999.

34 Připomeňme *afektivní omyl*, který subjektivní zkušenost odkazuje do oblasti kritické irelevance. Beardsleyho podíl zkušenosti na estetické situaci je však uvažován jako součást objektivní komplexní estetické situace.

35 Srov. pojem superveniencie ve stejnojmenné kapitole v pasáži pojednávající Waltonův argument. Zde jen stručně: mnohá díla mají vlastnosti reprezentační, tj. taková, která referují k objektům aktuálního světa, např. k osobě Napoleona. Oproti Beardsleymu se domníváme, že bez znalosti této osoby a jeho činů v aktuálním světě (tedy znalosti historie) nelze dílo, která takovou referenci obsahuje, dobře porozumět, správně interpretovat, *správně rekonstruovat jeho hodnotu*, a tudíž je nelze ani posoudit správným kritickým verdiktem.

4. Nic, co je heteronomní, se nepodílí na tvorbě estetické zkušenosti.
∴ y se nepodílí na tvorbě estetické zkušenosti x .

Jsou premisy pravdivé? Estetické (a tedy umělecké) zkušenosti přispívají pouze vnitřní, už zmíněné nereferenční vlastnosti: jednota, komplexnost a intenzita. Co jsou Beardsleyem vyloučené referenční vlastnosti? Jsou to vlastnosti především morální nebo kognitivní. Beardsley je přesvědčen, že při hodnocení umění vstupují do hry tři *prima facie* principy:

- Každé x , které je jednotné, má hodnotu.
Každé x , které je intenzivní, má hodnotu.
Každé x , které je komplexní, má hodnotu.

Všechny tři principy jsou slabé a ani jednotlivě, ani společně z nich nelze odvodit silný závěr, že x je dobré. Z toho Beardsley usuzuje, že hodnotící soudy nemohou být deduktivní.³⁶ Jeho teorie však odvozování ze slabých premis umožňuje. Takové odvození je však triviální. Stačí uvážit nulový kognitivní zisk z následujícího odvození:

1. Každé x , které je jednotné, má hodnotu.
 2. a je jednotné.
- ∴ a má hodnotu.

Beardsleyho teorie se zdá být silnější na pólu recipienta. Obsahuje totiž některé principy subjektivní estetické zkušenosti, např.

Každá estetická zkušenost velké důležitosti je dobrá.

Tento princip společně s premisou

a poskytuje estetickou zkušenost velké důležitosti

umožňuje dle Beardsleyho platně uzavřít, že

a je dobré umělecké dílo.

Silný závěr je jistě hodný každé solidní teorie umění. Beardsleyho teorie ale umožňuje tvorbu silných závěrů až na základě ontologie rozšířené o subjektivní bázi estetické zkušenosti, která je ovšem součástí, jak již bylo uvedeno, objektivní estetické situace. Jiná možná slabina – Beardsleyho formalismus – již byla zmíněna: hodnocení velké části umění bezesporu tak či onak závisí na jeho vztahu k vnějšmu světu.

³⁶ Nededuktivními hodnotícími úsudky se Beardsley nezabývá.

Při vnímání Riefensthalové filmu *Triumf vůle* na plátně nevnímáme bílé, šedé a černé skvrny, ale Hitlera, Hesse a jiné nacistické pohlaváry. Bylo by absurdní se domnívat, že ten film může být hodnocen beze vztahu k jeho vlastnostem referujícím ke konkrétním historicky kompromitovaným postavám. Jak mohu obdivovat film oslavující Adolfa Hitlera při všem, co vím o jeho činech? A neznám-li Hitlerovu historickou roli, jak mohu být kompetentním divákem? To je vážná námitka namířená proti fundamentu Beardsleyho teorie. Je-li pravda, že reprezentační vlastnosti vstupují při estetickém hodnocení do hry, pak jeho vysvětlení estetického soudu zřejmě selhává.

Beardsleyho slabé principy, resp. slabé premisy kritizuje v článku *Estetické pojmy* Frank Sibley³⁷. Silný závěr, že *x* je dobré umělecké dílo, potřebuje silné premisy z ontologické úrovně díla samotného, nikoli z odlišné úrovně recipienta. Beardsley zavedl tři hodnotící kritéria či principy: jednotu, komplexnost, intenzitu,³⁸ vždy působící při hodnocení jako kritéria pozitivní. Podle Sibleyho je právě zde problém: tři hodnotící vlastnosti, navíc jednosměrné v pozitivním směru – pouze jednotné, nikoli nejednotné, pouze komplexní, nikoli jednoduché, jen intenzivní, ne mdle zaměnitelné – příliš problém simplifikují. V praxi se při hodnocení používá velké množství jiných termínů označujících jak pozitivní, tak negativní vlastnosti daného díla. Pro celkové hodnocení je podstatný výsledný tvar: není tedy možné uvažovat např. ani beardsleyovskou pozitivní vlastnost *komplexnosti* samostatně – vždyť je myslitelné, že dílo *komplexní* bude narušovat *jednotu* téhož díla.³⁹ Ani Sibley ovšem nenabízí techniku, pro podporu silného závěru, že dílo je dobré.⁴⁰ Jeho příspěvek k diskusi o fundamentech umělecké kritiky lze chápat spíše jako upřesnění Beardsleyho. Podle Sibleyho existují pouze slabé premisy vždy poukazující na více či méně nejasnou interaktivitu vlastností uvnitř struktury díla:

Každé *x*, které je *pouze jednotné*, má určitou hodnotu.
Každé *x*, které je *pouze intenzivní*, má určitou hodnotu.
Každé *x*, které je *pouze komplexní*, má určitou hodnotu.
Každé *x*, které je *pouze křiklavé*, nemá hodnotu.
Každé *x*, které je *pouze nevyvážené*, nemá hodnotu.
.....

37 SIBLEY, FRANK. Estetické pojmy. In: NIEDERLE, ROSTISLAV (ed.). *Estetika*, Brno: Vutium, 2004.

38 Viz KULKA, TOMÁŠ. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. Kulka Beardsleyho tři intuitivně chápané základní pojmy explikuje pomocí fundamentálního (primitivního) pojmu alterace. Viz rovněž zde kapitolu o epistemologii umělecké kritiky, v níž je Kulkova teorie stručně nastíněna a uvedena do souvislosti.

39 *Ibid.* Kulka tento aspekt zdůrazňuje.

40 Pokud je nám známo, jako jediný v českém prostředí se Sibleyho příspěvkem kriticky zabývá opět Kulka v *Umění a kýč*. Torst, Praha 1994, s. 151–156.

Je ovšem možné, že všechny Sibleym uváděné vlastnosti – jemnost, křiklavost, vyváženost apod. – lze podřadit jedné ze tří Beardsleyho vlastností (jednota, komplexnost, intenzita).

Pro silný závěr, že dílo *x* je dobré, se pokusil objevit silné premisy Bruce Vermazen.⁴¹ Podle tohoto teoretika je hodnota uměleckých děl funkcí mnoha nezávisle či závisle hodnocených vlastností. Vermazen svůj model demonstruje na Yeatsově básni *Až zestárneš*:

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.⁴²

Báseň je hodnotná, tvrdí Vermazen. Proč? Dík objektivním obsahovým i formálním kvalitám. Pokud jde o formu, je třeba zdůraznit krásu verše, jednotu, přirozené začlenění každé jednotlivosti do celku (obkročný rým ABBA, CDDC, EFFE). Stran obsahu mluvčí bilancuje, s lítostí vzpomíná na ztracenou lásku, nikoli zcela jasně, báseň se jeví významově rozostřená, snová, to je však součástí celkového účinku, jenž bychom mohli vyjádřit jako

41 VERMAZEN, BRUCE. Comparing Evaluations of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1), p. 7–14.

42 Až zestárneš, u ohně klímajíc,
šedivá, malátná, mou knihu vem,
a vzpomeň, jak ti nežným pohledem
sálala hloubka temných zřítelnic,
jak mnohý tě měl v šťastných chvílích rád,
pro jas tvé krásy nebo lásku lhal.
Tvou bludnou duši, ve tvář vrytý žal
však jenom jeden uměl milovat.
Na krbem skloň se, žehrej v jeho žár
na lásku trochu posmutnělým rtem,
že uprchla a vzešla nad horstvem
do roje hvězd a ukryla v nich tvář.
(přeložil Jiří Valja)

Vermazen, B.: Comparing Evaluations of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1), s. 8.

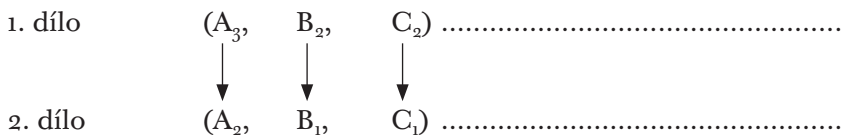
mlhavou rytmizovanou (zejména ve střední sloce se jako úder na tympán opakuje slovo „love“) vzpomínku. Dominuje mysteriózní finále. Všechny tyto věci (a jistě i jiné) lze chápat jako inherentní vlastnosti básně: mít dobře složené verše, mít obkročné rýmy, být jednotná, mít tajuplný závěr, vyjadřovat tragický stav mysli a světa. Uvedené jsou vlastnosti samotné básně, díky kterým jí přisuzujeme hodnotu. V tomto smyslu to jsou *hodnotové* vlastnosti, tedy vlastnosti podílející se na výstavbě celkové hodnoty daného díla. Báseň tuto vlastnost může sdílet s jinými básněmi. A právě komparativní párování hodnotových vlastností je základem srovnávacích testů mezi touto a jinými básněmi, s nimiž tato báseň některé vlastnosti sdílí.⁴³ Mají-li dvě umělecká díla rozdílné hodnotové vlastnosti, je nemožné jejich hodnoty porovnat. Má-li každé ze dvou uměleckých děl touž hodnotovou vlastnost a pouze tuto jednu hodnocenou vlastnost, pak lze jejich hodnoty porovnat a uspořádat (např. způsob rýmování); mají-li dvě díla tytéž hodnotové vlastnosti a mají takových vlastností dvě či více, je možné porovnat a uspořádat jejich hodnoty (jsou-li hodnoty těchto vlastností určitého druhu, pak uspořádat do tříd normovaných děl v daném žánru). Není však možné *obecně* porovnat a uspořádat hodnoty všech dvojic děl. I když je díky různosti hodnotových vlastností nemožné porovnat a uspořádat hodnoty všech děl, hodnoty některých děl uvedeným způsobem porovnat lze.⁴⁴ Pro jakékoliv dílo *může* existovat jiné dílo, k němuž se hodnota toho prvního vztahuje, a pro jakékoliv dané dílo si lze představit neexistující (možné) dílo, s nímž lze hodnotu prvního díla porovnat. Takto si lze pro jakékoliv dané dílo představit množinu sestávající z existujících (existují-li porovnatelná díla) a možných děl nebo množinu děl pouze možných (pakliže žádná porovnatelná díla neexistují) jako hierarchii hodnot, a hodnotu daného díla lze porovnat s hodnotami ostatních členů představované hierarchie. Místo daného díla v této hierarchii určuje specifické ohodnocení, které je mu připsáno – pozice na vrcholu

43 Z takřkajíc stejnorodých básní lze uvést např. Rilkův *Podzimní den*. V jakém smyslu stejnorodých? Zde bychom mohli porovnávat zejména *melancholickou náladu* obou básní, ale nikoli už formu verše. Podobně v porovnání s *La belle dame sans merci* Eugenia Montaleho, či, pátráme-li hlouběji v čase, *Svým hodinám, když nemoh spát* Edwarda lorda Herberta z Cherbury.

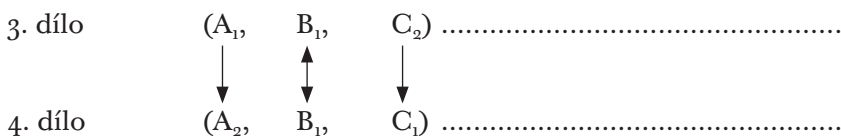
44 Vermazen ustavuje axiomy kritiky, i když je nazývá tezemi:
Některé vlastnosti díla x jsou hodnoceny nezávisle na jiných vlastnostech x.
Některé vlastnosti díla x jsou hodnoceny v závislosti na jiných vlastnostech x.
Je obecně možné uspořádat díla, pokud jde o stupeň alespoň jedné nezávisle hodnocené vlastnosti.
Není obecně možné uspořádat je co do stupně dvou odlišně nezávisle hodnocených vlastností.
 To znamená, že obecně je možné vyčlenit nezávisle hodnocenou vlastnost a říci, které ze dvou děl má vyšší stupeň té vlastnosti, nebo které z těch dvou děl je v dané vlastnosti lepší (které z obou děl má lépe zvládnutý verš, které vhodnější obsah atd.). Nelze však uspořádat díla tak, že je budeme pořádat na základě hodnocení výrazu u jedné básně a verše u básně druhé, nebo modelace u Masaccia a zvláštního osvětlení u Turnera. Taková srovnání nedávají smysl snad vyjma krajních případů vysoké hodnoty jedné vlastnosti a nízké hodnoty u vlastnosti druhé. Vermazen, B.: Comparing Evaluations of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1), s. 8–9.

znamená vynikající atd. Zde je na místě připomenout Kulkův pojem alterace,⁴⁵ neboť alteraci lze uvažovat jako relaci díla k množině možných esteticky lepších/horších, ale vždy komparačně slučitelných variant (tzn. děl, která mají některé stejné hodnotové vlastnosti).

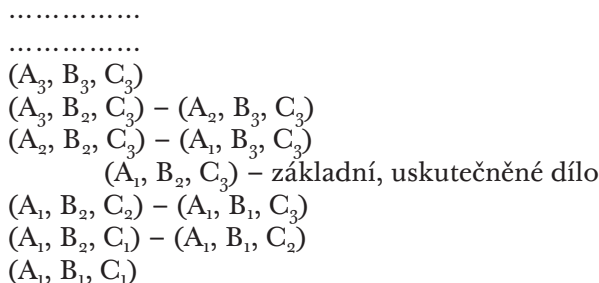
Má-li např. každé z dvojice děl hodnotové vlastnosti A, B, C a hodnoty toho prvního díla pro všechny tři vlastnosti jsou větší než tytéž vlastnosti u druhého díla, pak je to první dílo jako celek lepší než druhé:



První dílo je ve všech⁴⁶ porovnávaných hodnotových vlastnostech lepší. Některé jiné dvojice se stejnými vlastnostmi ovšem tímto způsobem seřadit není možné, protože se v součtu jejich hodnoty ruší: jsou hodnotově totožné. Například následující dvojici.



U 3. a 4. díla lze tedy seřadit pouze jednotlivé vlastnosti. Jak už bylo řečeno výše, porovnávání se neomezuje na díla aktuálně existující, ale rozšiřuje se i pro jejich potenciální, neuskutečněné varianty. Pro každé konkrétní dílo pak existuje jedinečný model hodnotící matice, k níž se každé konkrétní hodnocení vztahuje. Taková matice má být v pozadí každé správné kritiky. Schéma je prosté: v horizontálním směru jsou díla hodnotově paritní, ve směru vertikálním jsou díla hodnotově odlišná s hodnotou rostoucí směrem vzhůru:



⁴⁵ KULKA, TOMÁŠ. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994, s. 83–92.

⁴⁶ Omezení na tři stupně pouze ekonomizuje výklad.

Pro každé skutečné nebo možné dílo lze sestavit podobnou matici na základě díla již uskutečněného (zde (A_1, B_2, C_3)); jinými slovy, pro každé dílo existuje skutečný nebo potenciální žánr, k němuž je dané dílo relativizováno. Prohlásit nějaké dílo za nejlepší pak podle Vermazena znamená ve skutečnosti prohlásit, že dané dílo nelze v žádném ohledu vylepšit, jinak – nelze ho vylepšit v Kulkově alteračním smyslu.⁴⁷ Říci, že nějaké dílo je nejlepší v daném žánru znamená říci, že je nejlepší v určité množině maticí. Dickie uvedený Vermazenův model zjednodušil⁴⁸ – hodnotových vlastností je bezpočet – takto:

A	B	C
...
	4	3
(5	3	2) – základní, uskutečněné dílo
4	2	1
3	1	
2		
1		

Uvedené matice představují intuitivně přijatelnou možnost, jak přirozeně modelovat kvantifikující pozadí kritického verdiktu.

Epistemologické pozadí verdiktu umělecké kritiky o celkové hodnotě díla je předmětem úvah Tomáše Kulky.⁴⁹ Podle Kulkova výkladu je kritikův soud o celkové hodnotě díla součinem tří beardslayovských vlastností – jednoty, komplexnosti a intenzity, chápaných ale jako pojmy odvozené. Základním, nedefinovatelným pojmem je v Kulkově teorii pojem alterace: dílo kritik porovnává nikoli s jinými díly, ale s jeho vlastními možnými, nerealizovatelnými verzemi, stejně jako výše v modelu Vermazenově.⁵⁰

Alterace je možnost změny strukturálních vlastností díla: některé změny mohou dílo zlepšit (je-li dílo vylepšitelné), některé zhoršit a některé jsou z hlediska hodnoty neutrální.⁵¹ Opět, jako u Vermazena: kritik při

47 Viz dále o Kulkově popperianismu v estetice.

48 DICKIE, GEORGE. *Evaluating Art*. Temple University Press, 1988, s. 46–59.

49 Nejuceleněji v KULKA, TOMÁŠ. *Umění a věda: Nárys popperianské estetiky. Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, č. 2, 1992, s. 29–40.

50 KULKA, TOMÁŠ. *Umění a kýč*. Torst, Praha 2000, s. 93.

51 Tento druh alterací není, jak se domníváme, neproblematický. Odstranění estetické „vaty“, tedy těch strukturálních vlastností díla, které podle Kulky nemají na souhrnný estetický verdikt o díle vliv, patrně dílu prospěje, a tudíž taková vata náleží vlastně mezi alterace pozitivní, dílo vylepšující. Kulka jako příklad esteticky neutrální alterace uvádí změnu tóniny písně *Bratře Jene* z C dur do F dur. I když připustíme, že taková tonální změna esteticky neutrální je, zdá se, že sama možnost takové změny je rys, který je v posledku esteticky negativní. To ale jistě není poznámka, která by Kulkovu teorii vyvracela. Snadno ji lze uvést v soulad s Kulkovou teorií tak, že budeme neu-

stanovování celkového verdiktu o díle porovnává dílo s jeho vlastními neuskutečněnými možnostmi. Dílo, které by jakákoliv alterace zhoršila, je dokonalé. V popperianském smyslu nelze hodnotovou dokonalost díla potvrdit (počet možných alterací bývá vysoký), ale vždy je možné ho falzifikovat, neboli pokusit se nalézt *jeden* rys, jednu alteraci, která by dílo vylepšila. Pojem alterace přitom zůstává vágní a je třeba se spolehnout na intuici:

Je přirozené, že hranice (...) pojmů alterace, verze či alternativy jsou velmi neostře a jejich mezní případy mnohdy sporné. Nicméně jde o pojmy smysluplné, protože na příkladu jakéhokoli díla může každý z nás říci, jaké změny by za alterace považoval a jaké změny by tento rámec již přesáhly.⁵²

Označme

- a – počet alterací zhoršujících hodnotu díla,
- b – počet alterací zlepšujících hodnotu díla,
- c – počet alterací nemajících na hodnotu díla vliv.

Jednotu díla lze pak zachytit jako odečet počtu alterací pozitivních od počtu alterací negativních:

trální alterace uvažovat jako podtřídou alterací negativních. Ostatně, Kulkova teorie se jeví přístupná dílčím změnám či doplněním. Tak se např. může intuitivně zdát, že jednota je pojem vyšší než zbylé dva, a že proto musí inherentně zahrnovat pojmy komplexnost a intenzita. Jinak řečeno: právě jednota je hodnotou díla. Argumentuje se pak takto: když hodnotím obraz, nahlížím primárně jednotu a zbylé dva pojmy z jednoty odvozují. Tedy je jednota primární a je vlastní hodnotou díla. Na to lze namítnout, že Kulka jednotu explikuje: dílo je maximálně jednotné, jestliže by každá jeho možná alterace byla negativní. Proč by taková definice měla být nepřijatelná? Je možné, že existuje dílo s jednou vlastností, třeba Kleinův monochrom. Pakliže ten obraz působí (je intenzivní) díky té jedné vlastnosti, pak je jeho komplexnost = 1 a každá alterace proto byla nejen alterací zhoršující, ale jasně by byla alterací měnící podstatu díla, jeho gestalt (neboť mění jedinou působící vlastnost). Ten příklad říká, že jednota (kulkovsky definována) je důležitým faktorem (pravděpodobně i rozhodujícím), na celkovém gestaltu se však podílí ještě jiné faktory. Kdyby se např. na celkovém gestaltu nepodílela komplexnost, pak by bylo možné apriorně stanovit tvůrčí imperativ: čím bude dílo jednodušší, tím bude hodnotnější. Ale takový imperativ je evidentně nepravdivý. V pozadí podobných námitek bývá prostá ekvivokace. Obvykle má oponent na mysli jiný pojem jednoty než ten Kulkou zavedený. V našem případě se podle všeho termínem „jednota“ označuje to, co označuje Kulka slovem „gestalt“ (Kulka výslovně uvádí, že jeho pojem jednoty odpovídá historickým formálním definicím krásy, např. Albertiho). Pokud by stále někdo v Klukově definici hodnoty trval na privilegii pojmu jednota, mohl by tak učinit třeba zavedením kauzality do toho modelu, dejme tomu „temporalizací“ tak, že se předepíše časová sukcese jednotlivých pojmů: nejprve hodnota jednoty, následně komplexnost nebo intenzitu. Jakési absolutní privilegium jednoty ve smyslu ztotožnění (kulkovské) jednoty s hodnotou je nesprávné. Kdyby bylo pravdivé ztotožnění hodnota = jednota, pak by tvrzení „Dílo *D* hodnotíme vysoko pro jeho jednotu“ bylo neinformativní tautologií. Ale to tvrzení něco říká. A je-li to tvrzení informativní, pak nemohou být pojmy *hodnota* a *jednota* identické.

52 KULKA, TOMÁŠ. *Umění a kýt.* Torst, Praha 1995, s. 84 a násl.

Dílo D je maximálně jednotné, jestliže je každá možná alterace uvnitř D taková, že hodnotu D zhoršuje.⁵³

Soud o složitosti či komplexnosti D lze zapsat jako součet negativních, pozitivních a neutrálních alterací. Popisuje evidenci, že jednota sama o sobě nestačí. Kdyby totiž stačila jednota, byly by vrcholy umění monochromy či jiné jednoduché věci jednotu dobře podržující. Avšak jednota je *hodnotnou* jednotou jen tehdy, jestliže sjednocuje náležité množství prvků:

Dílo D je tím komplexnější, čím vyšší počet možných alterací obsahuje.⁵⁴

A konečně soud o intenzitě D , tedy o množství esteticky působících alterací D , opět v souladu s intuicí říká, že čím méně D umožňuje esteticky neutrálních alterací, tím je jeho intenzita vyšší:

Dílo D je tím intenzivnější, čím méně esteticky neutrálních alterací obsahuje.⁵⁵

Konečný verdikt o díle (o jeho celkové hodnotě) je pak součinem jednotlivých faktorů:

Hodnota $D = \text{jednota} \times \text{komplexnost} \times \text{intenzita}$.

Problematicky se mohou jevit dvě věci. Zaprvé, podle Kulkovy teorie by každé dílo mělo mít alespoň jeden rys esteticky neutrální, a to včetně děl vynikajících, které takovou estetickou vatu zřejmě nemají. Zadruhé má Kulka za to, že dílo porovnáváme *pouze* s jeho vlastními možnými verzemi. Ani to nemusí být v souladu s běžnou kritickou praxí. Normálně nehodnotíme dílo v žánrovém vakuu, ale směrem k podobným dílům, podobným ve smyslu žánrové podobnosti: obraz je krásný v nějakém stupni *jako* malířské zátiší, báseň je krásná v nějakém stupni *jako* sonet (vizte výše Vermazen). Podle takto pojaté kritiky se komparace děje jednak uvnitř díla, jednak mezi díly dané kategorie uvnitř dané normy. Je tedy možné uvažovat Kulkův model kritického verdiktu jako epistemický proces o (nejméně) dvou možných krocích:

53 Kulka píše schematicky: jednota $D = a - b$.

54 Kulka schematicky: komplexnost $D = a + b + c$.

55 V Kulkově schematickém zápisu: Intenzita $D = \frac{1}{a + b}$.

Tato formulace má podle všeho vylučovat stav, kdy by dílo nemělo žádný esteticky neutrální rys, jeho vlastní verze by mohly být vesměs zhoršující, bylo by nevylepšitelné, přesto by mělo celkovou hodnotu o dík násobením nulou.

1. porovnej aktuální dílo s jeho vlastními možnými verzemi; tím stanov jeho hodnotu;
2. výsledek vezmi a porovnej s hodnotami ostatních děl dané kategorie a normy.⁵⁶

V posledku je možné hodnotit celé žánry. V pozadí bývá ontologie: platonici, jako je např. Schopenhauer, nejvýše kladou hudbu pro její abstraktnost a nejnižše výtvarné umění pro jeho ikoničnost a spjatost se smrtelnou matérií.

⁵⁶ Podle Kulky takové srovnání nebude informativní (srov. KULKA, TOMÁŠ. *Umění a kýč*. Torst, Praha 2000, s. 91). Pokud je srovnání uvnitř žánru provedeno jako první krok, pak je taková skepse patrně oprávněná. Avšak poté, co byla provedeno porovnání díla s jeho vlastními možnými verzemi, lze jistě výsledek tohoto prvního kroku k žánrovému porovnání různých děl použít. Jak jinak bychom určili vrcholná díla jednotlivých žánrů. Dobrým příkladem je instalace Rembrandtovy *Noční hlídky* v amsterodamském *Rijksmuseum*. Rembrandtův obraz je případem žánru skupinový portrét. Po pravé i levé straně *Noční hlídky* jsou instalována díla téhož žánru. Pozorovatel v této komparaci ihned vidí Rembrandtovu invenci v kompozici i barevnosti, suverenitu provedení, originalitu. Zatímco Rembrandtův skupinový portrét je hýřivou oslavou malířství s množstvím referencí, aluzí, mistrovských detailů, oba skupinové portréty po jeho stranách se vedle něj jeví jako mdlé, předvídatelné, nezajímavé machy.