

## Recenze

Vlastimil Zuska

ESTETIKA / ROČNÍK XLIV

*Nelson Goodman: Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Překlad Tomáš Kulka a kolektiv. Praha: Academia, 2007, 213 s.*

str. / 205

Nesporným nakladatelským počinem roku se z pohledu estetiky a filozofie umění stalo české vydání dnes již klasické práce amerického filozofa Nelsona Goodmana *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (1968). Za téměř čtyřicet let od vzniku knihy se pochopitelně mnohé změnilo. Angloamerická analytická filozofie a její derivát – analytická estetika – se otevřely vlivům „z vnějšku“, strukturalismu a jeho postfázím, fenomenologii, hermeneutice a „kontinentální“ sémiotice, nemluvě o naratologii, dekonstrukci, sémantice možných/fikčních světů včetně zájmu o mimoumělecké estetično. Původní rozštěp mezi angloamerickou filozofií a filozofií evropskou, který můžeme historicky zjednodušeně sledovat k „otcům zakladatelům“, Gottlobu Fregemu a Edmundu Husserlovi, se v posledních letech opět stírá ku prospěchu všech zúčastněných.

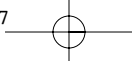
Analytická estetika poválečného období, která se díky „prvnímu obratu k jazyku“ odtrhla od autorit americké estetiky prvních desetiletí (Deweyho, Peppera, Santayany), se vyznačuje čtyřmi rysy. První tkví v redukování pole zkoumání. Analytictí estetikci ho hegelovsky zúžili na umění, v jejich (tj. i Goodmanovu) pojetí se estetika rovná filozofii umění. Druhým charakteristickým rysem je radikální antipsychologismus, metodické abstrahování od subjektu, subjektivity, psychologické explanace a, naproti tomu, zaměření se na objekt, objektivizaci, vlastnosti a funkce objektu. Výsledkem tohoto přístupu je sice přípustnější (neochotně) diváka či obecněji recipienta „do hry“, ten ale nabývá povahy monolitické konstancy, kterou dále nemusíme uvažovat. Takový přístup s sebou ovšem nese více či méně skryté problémy, které mají nepříjemnou vlastnost vynořit se, když jsou nejméně vhodné, a tím narušit konzistenci pracně budovaného systému. Zdali se tak stalo i Goodmanovi, uvidíme dále. Třetím rysem, importovaným z logiky a podporujícím rys druhý, je častá abstrakce od času, časového rozměru znakové funkce, a tedy i funkce uměleckého symbolu. Konečně čtvrtou, nejméně přijatelnou charakteristikou části analytické estetiky – a bohužel i *Jazyků* – je občasné používání všeobecně rozšířené metody drtivého popření. Vybraný konfliktní názor (mimésis, teorie vcítění, estetický postoj aj.) je rozmetán pomocí vlastní, simplifikující a výhodně selektivní interpretace původní teorie. Nyní postupně a podrobněji.

Goodmanova kniha se spolupodílela na „druhém kole obratu k jazyku“ americké analytické filozofie, destruujičím chápání lidského poznání jako reprezentace či odrazu daného, na lidském vědomí nezávislého světa. Není proto náhoda, že Goodman velmi kriticky pojednává o platónském pojetí mimésis v umění (nikoli aristotelovském a moderním) a že sám sebe prohlašuje za (radikálního) konstruktivistu. Svět(y) podle Goodmana vytváříme sami, na této tvorbě se výrazně podílí právě umění. Jak to dělá, čím se liší od vědy, nakolik je estetický prožitek poznáním a řadu dalších „palčivých“ a „věčných“ problémů estetiky zodpovídají (ponechme zatím stranou, jak přesvědčivě) právě *Jazyky umění*. Podat stručný obsah díla není záměrem recenze a v případě sevrěného, propojeného systému, jakým *Jazyky umění* nesporně jsou, to bez flagrantního zploštění ani nelze. Zaměřím se proto na konsekvence Goodmanovy teorie symbolů pro estetiku a na deklarovaná „řešení“, resp. „vyvrácení“ tradičních pojetí.

Goodman ve stručném úvodu velmi letmo připouští návaznost na předchůdce ve sféře zkoumání symbolických systémů a zároveň deklaruje zamítnutí „většiny tradičních estetických názorů“. K „zamítnutí“ se ještě dostaneme, návazností lze však nalézt víc a podstatnějších, než autor přiznává. Kromě uváděného odkazu na Cassirerův trojdílný opus *Filozofie symbolických forem* (1923, 1924, 1929) můžeme vystopovat Goodmanovo rozpuštění substance ve formě objevující se již v Cassirerově rané studii *Funkce a substance*. Dvojsměrnost symbolické reference (denotace-exemplifikace u Goodmana) najdeme rozpracovanou nejen v díle *Feeling and Form* (1953) S. K. Langerové, ale ještě předtím i ve Whiteheadovu *Symbolismu* (1927) a významně též v *Procesu a realitě* (1929). Obdobně nulovou denotaci fiktivních jsoucen (Pickwicka, Pegase) jemně rozlišil již C. I. Lewis v *An Analysis of Knowledge and Valuation* (1946), když rozeznával *denotation, comprehension a signification*. Pod druhý termín zahrnoval všechny možné nebo konzistentně myslitelné objekty, tedy i fiktivní jsoučna. Obecné vymezení symbolu ze studie *On a New Definition of „Symbol“* S. K. Langerové (*Philosophical Sketches*, 1962) by Goodman, domnívám se, rovněž bez rozpaků „podepsal“, neboť s ním de facto v *Jazycích umění* pracuje: „symbol vykazuje dvě esenciální charakteristiky – funkci reference a konvencionální povahu vztahu mezi symbolem a referentem“. Nepokouším se zde předestřít žádnou soustavnou „vlivologii“, přesto je myslím z výčtu zřejmé, že *Jazyky umění* nebyly „bleskem z čistého nebe“, současně jim ale nelze upřít původnost, přesvědčivost a nesporný rys „zakladatele diskurzu“ ve Foucaultově smyslu.<sup>1</sup>

Zásadní svízel Goodmanovy snahy „vyvrátit“ tradiční pojetí tkví již v adjektivu „tradiční“ – najdeme-li v dějinách estetiky a filozofie nějaký pojem, málokdy se nevyvíjí v čase, neboli co je tradiční chápání, znamená vždy jen určitou časovou úsečku vývoje pojmu, navíc většinou nalezneme i paralelní, překryvné, navazující linie traktování. Vždy tedy záleží na tom, kterou větev si vybereme. Příslušná selekce pak

<sup>1</sup> Ve stejné době jako Goodmanovy *Jazyky* vyšly i další významné tituly. Zcela stovnatelným počinem, alespoň z pohledu estetiky, je například o dva roky „mladší“ kniha vůdčí postavy tartuské školy J. M. Lotmana *Struktura uměleckého textu* (1970).

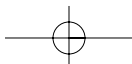
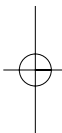
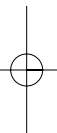


sice oprávněně nese přívlastek „tradiční“, ten ale nutně neznamená převažující, setrvávající či podržující si explanační sílu. Proto uvažují-li například o mimésis jako nápodobě ve smyslu imitace (platónsky) a prohlásím ji za tradiční, je to pravda, ale značně dřílí. Kreativní mimésis, obsažená již v Aristotelově pojetí, nemluvě o moderních koncepcích (Maritain, Gadamer, Ricoeur aj.), je také tradiční, do zorného pole *Jazyků* se však nedostala.

K dalším vnitřním tenzím a dezinterpretacím „vnějšku“, tj. dějin a současnosti estetiky, se dostaneme po krátkém průchodu Goodmanovým textem. Svůj konstruktivismus, který na nejobecnějších úrovních konstituce (žitého) světa Goodman formuloval o dekádu později v knize *Ways of Worldmaking* (česky *Způsoby světutvorby*, Bratislava, Archa, 1996), prosazuje i na úrovni nejkonkrétnější: ve vizuální percepci fenomenálního světa. Opakovaně dokládá, že „to, co oko vidí, se řídí potřebami a předsudky“ (s. 24), že „to, jak předmět vypadá, závisí také na všem, co o něm víme, i na našem vzdělání, návycích a zájmech“ (s. 32) nebo že to, „čeho si všímáme, se mění podle našich zájmů a zvyků“ (s. 42). Tento názor mu umožňuje tvrdit, v rámci řešení problematiky falza výtvarného díla jako součásti rozlišování autografických a alografických děl, zdánlivě kontraintuitivně, že mezi vizuálně nerozlišitelnými objekty může existovat estetická diference. Na této úrovni konstituce se přibližuje, ať už nevědomky nebo nepřiznaně, husserlovské fenomenologii a fenomenologické estetice (Geigerovi, Ingardenovi, Lindovi aj.), konkrétněji intencionalitě percepcce. Mimo jiné tím poprvé v textu připouští, že estetický objekt je konstituován a obsahuje vrstvy, které „nejsou vidět“. Důsledky tohoto postoje se projeví dále.

V následující kapitole se Goodman věnuje expresi. Zde se naplno objevuje výše zmíněná „účelová“ selektivita jeho přístupu. Odmítá sto let starou teorii Williama Jamese o generování emocí vnímáním tělesného výrazu (pozdější výzkumy z 90. let minulého století, například A. Damasia a dalších, ji umožnily začlenit jako jeden z faktorů do komplexních teorií emocí), stejně jako obdobně letitou a opuštěnou doktrínu (např. I. A. Richardse), podle níž primární funkce umění tkví právě ve vzbuzování emocí. Emocionální teorie jsou podle Goodmana „obecně rozšířeným přesvědčením“. Pokud však jen letmo přehlédneme dějiny estetiky a filozofie umění 20. století, ať už půjde o ruskou formální školu, český či francouzský strukturalismus, fenomenologickou estetiku, novokantovství, literární hermeneutiku ad., nikde toto přesvědčení nenajdeme. Snad měl Goodman na mysli tzv. folk psychology, tedy laický názor veřejnosti.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Dospívá ale, v jinak detailním a podrobném popisu konceptu exprese v kontrastu se zobrazením, k dřílímu závěru, že umělecká díla nevyjadřují emoce „sama o sobě“, emoce nejsou jejich „vlastností“, ale vyjadřují pocity nebo emoce *vzbuzené* v divákovi – což je ovšem jasné, třebaže implicitní uznání konstituce estetického objektu, který je teprve „smutný“, nebo minimálně příslušné vrstvy v konstituci prožitku. Konstitutivní propojení znakového nosiče, symbolické struktury (pojmy, které Goodman nepoužívá) a aktů diváka je zde zjevné.



Rovněž Goodmanův atak na teorii vcítění, mimochodem dávno překonanou podkapitolu stavu estetiky z přelomu 19. a 20. století, je pouze dílčí a ne zcela pochopitelný. Goodman tvrdí („v protikladu k teoriím vcítění“), že jistá označení, jako podupávání nohou při poslechu hudby, nemusejí mít s hudbou žádné společné vlastnosti. Na podporu jejich protikladnosti cituje pasáž z Theodora Lippse (příznačně úryvek převzatý z práce H. S. Langfelda *The Aesthetic Attitude* z roku 1920) o estetickém prožitku tyčícího se sloupu, vysvětlovaném za pomoci „jakoby“ a „zdánlivě“. Lipps se pokoušel popsat estetický prožitek pomocí projekce diváka do vnímaného objektu, čímž se objekt, to, co je konstituováno jako nový objekt estetického vnímání, proměňuje a stává se pochopitelnějším. Vcítění tak i u Lippse funguje jako kognitivní strategie, což je jinak základní Goodmanovo chápání role umění. Tento mentální mechanismus však Goodman neuznává. Recentní objevy zrcadlových neuronů dávají za pravdu spíše Lippsovi, přestože jednostrannost jeho pojetí oprávněně kritizoval až destruoval velmi záhy například Wilhelm Worringer. Do hry vstupuje to, čemu současné kognitivní vědy říkají metareprezentace, tedy reprezentace vztahu mezi vnitřní (tělesnou) reprezentací a reprezentací „vnější“, objektovou. O tomto faktoru Goodman neuvažoval a jeho následný výklad, například v otázce libosti a krásy, trpí řadou simplifikací, na které ještě poukážeme.

V hlavním toku argumentace se Goodman zmiňuje o autoreferenci symbolu s tím, že jde o symbol, který denotuje sám sebe a také exemplifikuje sám sebe. To je jistě pravda nejen v Goodmanově systému, v něm však dochází k zanedbání časové dimenze symbolické funkce a reference.<sup>3</sup> Co když autoreferenční symbol nejprve denotuje a poté exemplifikuje, případně rozehrává časově a významově strukturovanou „hru“ referencí? Takto bychom mohli popsat goodmanovskou terminologií Mukařovského i částečně Morrisovo pojetí estetického znaku, které však v *Jazycích* nenajdeme. Otázka autoreference končí v *Jazycích umění* v podstatě jako okrajová kuriozita, aby se znovu objevila, tentokrát v těsné analogii s Mukařovským pojetím (z 30. let minulého století) ve zmíněných *Způsobech světatorby*, včetně zásadního rysu estetického znaku (u Goodmana symbolu uměleckého díla) – netransparentnosti: „Přesto si všimněte, že tyto vlastnosti [tj. pět symptomů charakterizujících estetično] mají sklon zaměřovat pozornost spíše na symbol nežli na to, k čemu referuje, nebo alespoň současně na obojí.“ A dále: „Kde může symbol plnit mnoho vzájemně propojených prostých a komplexních referenčních funkcí, tam se nemůžeme jednoduše dívat skrze symbol na to, k čemu referuje, jak činíme, když se řídíme semaforem (...)“ (*Způsoby světatorby*, s. 81–82) Pět symptomů estetična či uměleckého díla jako estetického objektu, první čtyři stanoví v *Jazycích umění*, pátý doplňuje ve *Způsobech světatorby*, představuje zásadní Goodmanův příspěvek do estetického diskurzu 20. století.

<sup>3</sup> Goodman neuvažuje časovou determinovanost „nulovosti“ denotace ani hraniční případy: má Napoleon jako postava *Vojny a míru* stejný denotát jako historická osoba? Sekundární extenze, případně citace jako možné odpovědi se objevují až v jeho pozdějších textech.

V závěrečné, nejméně přesvědčivé kapitole se Goodman pouští do konceptu estetického postoje, resp. do značně redukováného a jednostranného pojetí estetického postoje („dodnes vlivné tradice“) jako „pasivní kontemplanace bezprostředně daného“. Se značnou mírou tolerance by se takové pojetí dalo připustit u zdroje pojmu nezajímavosti u Shaftesburyho, případně Schopenhauera, rozhodně však nikoli u nejvlivnějšího protagonisty Edwarda Bullougha, autora studie o psychické distanci jako estetickém principu (1912). Goodman oprávněně namítá, že estetický prožitek je dynamický, což je přesně pojetí estetického postoje Bullougha a následníků, jakož i nezávislých formulací ve strukturalismu, případně fenomenologické estetice. Dnes reálně vlivný estetický postoj je rámec, v němž se realizuje estetický prožitek. Psychologicky vzato je postoj připravenost jednat určitým způsobem a při výskytu relevantních vodítek takto jednat skutečně; fenomenologicky je chápán jako soubor aktů vědomí ve stadiu vyplňování (Husserl), jako rámec neutrální modifikace vědomí charakterizované fúzí kladoucích a nekladoucích aktů. Rozhodně a jednoznačně nejde o „častou snahu charakterizovat estetično pomocí bezprostřední libosti“. To od Kanta (reflektovaná libost není bezprostřední libost) do současnosti prostě neplatí.

Goodman se vysmívá „zpředmětněné libosti“, což je narážka na klasické dílo George Santayany *The Sense of Beauty. Being the Outline of Aesthetic Theory* z roku 1896. Zpředmětněnou libost ztotožňuje s projekcí libosti do předmětu jako jedné z jeho vlastností. Řečnický nadhazuje a ihned zamítá možnost „bizarní transfúze“, aby dodal drtivý argument, že některé estetické objekty jsou smutné, tedy vyjadřují smutek, nikoli libost, tyto objekty tedy libost nemohou vyjadřovat (s. 186–187). Tento názor by byl správný, pokud by estetický objekt existoval jaksi v jedné rovině, jedné úrovni reprezentace. Sám Goodman ale, tentokrát v případě emocí, dodává, že „některé emoce se mohou vynořit jako vlastnosti strukturovaného celku, který tak jako tvar vejce skořápky nepatří k žádné z jeho dílčích částí“ (s. 191). Neznáme snad ze zkušenosti estetické prožitky, kde zažíváme libost (nikoli jistě bezprostřední, ale reflektovanou, objektivizovanou) i/a smutek simultánně, případně postupně a střídavě v rámci prožitku strukturovaného celku estetického prožitku? Neboli zpředmětněná či objektivizovaná libost Santayanova je vlastností metarepresentace. A konečně, jak můžeme také chápat Goodmanovy symptomy estetična: syntaktickou hustotu, sémantickou hustotu, syntaktickou plnost, exemplifikaci v *Jazycích umění* a vícenásobnou a komplexní referenci ve *Způsobech světatvorby*? Ve výše uvedeném citátu z poslední zmíněné knihy mluví Goodman o „zaměřování pozornosti na“, tedy o jistém rámci recepce, ergo postoji. Dovedeno do důsledku, symptomy estetična jsou přesně vymezenými rysy estetického postoje a zaměřením v jeho rámci. Inherentní odpor k psychologizaci a subjektivitě se manifestuje i ve značně diskutabilních tvrzeních o ztlumení emocí v estetickém prožitku (s. 188) a nikým, zejména dnes, „nerozporovaným“ tvrzením, že v estetickém prožitku fungují emoce kognitivně. Fungují snad v jiných prožitcích jinak?

Originální přínos, který nezastaral, představuje Goodmanem navržené systémové zavedení a vymezení exemplifikace jako jednoho z modů symbolické refe-

rence stejně jako rozlišení autografických a alografických umění, řešící mimo jiné problém znakového nosiče a jeho možných multiplikací. Detailní sémiotická analýza notace, skici, scénáře a dalších, „znamenání“ tance, architektury i rozbití mýtu přirozené danosti významů a ikonické podobnosti patří rovněž k zjištěním, která odolala „zubu času“ a právem činí z *Jazyků umění* klasické dílo moderní filozofie umění, tedy i estetiky.

str. / 210

Několik závěrečných slov k překladu a předmluvě. Překlad je dílem kolektivu studentů oboru estetika z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, vedeného goodmanovským znalcem doc. Tomášem Kulkou. Překládat Goodmana není snadné, soudím z vlastní zkušenosti – mnohdy používá značně technický jazyk, zřetelně vlivem inkorporovaných „oborů rozpravy“ logiky, přírodních věd a filozofie, navíc je jeho psaní zhusta expresivní. Syntetické „personě“ překladatelského kolektivu se podařil přesný, a přitom čtivý český převod, v němž jsem nenalezl věcnou chybu ani chyby otrockého překladu či anglicismy. Překlad zachytil i jistou uspěchanost, prohlubující tendenci k zjednodušování, kterou se vyznačují závěrečné kapitoly, i příchutí jízlivosti, s níž Goodman častuje objektivizovanou libost, kontemplaci a další tradiční i „tradiční“ koncepty a koncepce.

Zasvěcený až brilantní úvod Tomáše Kulky si stanovil za úkol „zasadit Goodmanovy úvahy o umění do kontextu soudobé angloamerické estetiky“. Tento úkol plní až s lehkým náběhem k adoraci. Český čtenář by možná uvítal o něco širší kontext světové nebo alespoň euro-americké estetiky, případně paralely a vzájemné ovlivňování ve vývoji americké a „kontinentální“ filozofie umění. Nezasvěcený čtenář by takto mohl nabýt dojmu, že až do Goodmanova vystoupení tvořila estetiku nesourodá směs nelogických spekulací, nadto „tupých, domyšlivých a vágních“, jak tvrdil William Elton, citovaný v Úvodu. Kulka se dopouští stejného pochybení jako Goodman – účelové simplifikace. Například Kant není stejný formalista jako Clive Bell, Roger Fry nebo Monroe C. Beardsley a Kantova forma není „signifikantní formou“ Bellovou. Snadno najdeme v *Kritice soudnosti* pasáže (např. § 48) mluvící o důležitosti obsahu (pojmu) v umění, o roli reprezentace, o reflektující soudnosti založené na soudu určujícím (vědomí toho, že jde o umělecké dílo), a pokud bychom argumentovali stejně jako předmluva, tedy nakolik se něčí jméno a názory osobnosti, jejímž je jméno „rigidním designátorem“, objevují v současných odborných periodikách a monografiích, nejsem si jist, zda by to „kantovský formalismus“, který se údajně „z Goodmanova útoku dosud nevzpamatoval“, nevyhrál (srov. práce Anthonyho Savila, Petera Crowthera, Paula Guyera a řady dalších).

Českému čtenáři se dostává do rukou, sice ze značným zpožděním, kopírujícím mimoděk čtyřicetiletou „biafru ducha“, ale přece, klasické až kanonické dílo americké analytické filozofie, přesněji filozofie umění, které zůstává objevným, provokativním počinem, jenž nejen prohlubuje myšlení o umění, ale i exemplifikuje přínos, možnosti a meze analytické estetiky.