

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ANTIESENCIALISMUS A DEFINICE UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Lenka Bardová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 27. července 2012

.....

Lenka Bardová

Mé poděkování patří především vedoucímu bakalářské práce Mgr. Denisu Ciporanovi, Ph.D. Děkuji mu za ochotu, vstřícnost a inspirativní rady při vedení práce i v průběhu celého studia. Dále děkuji rodičům a blízkým za jejich podporu při studiu.

ANOTACE:

Ve své bakalářské práci se studentka zaměří na problematiku definice pojmu umění, konkrétně na antiesencialistickou kritiku definičních pokusů tradiční estetiky. Stěžejním problémem práce bude kritika proklamované „nemožnosti“ definice pojmu umění. V rámci zvoleného pole se bude mimo jiné zabývat pracemi Paula Ziffa, Morrise Weitze a Williama Kennicka. Zastřešujícím filozofem, jehož práci patřičně zohlední, je Ludwig Wittgenstein, jehož klíčové myšlenky o povaze jazyka poskytly antiesencialistům jejich teoretické východisko.

ANOTATION:

In this thesis will student (Lenka Bardová) deal with the problem of definition of art, specifically anti-essentialist criticism of definitional attempts of the traditional aesthetics. The main problem of her work will be the criticism of proclaimed „impossibility“ of definition of art. In view of the chosen field, she will be concerned with works of Paul Ziff, Morris Weitz and William Kennick. The philosopher, who covers these works and whose work the student will take into account, is Ludwig Wittgenstein, whose main ideas about the nature of language provided theoretic base for anti-essentialist philosophers.

OBSAH

I. ÚVOD	7
II. UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY DEFINICE POJMU UMĚNÍ	9
II. 1. DEFINICE	9
II. 2. DEFEKTY DEFINIC	11
II. 3. OTEVŘENÝ POJEM	11
III. ANALYTICKÁ FILOZOFIE	13
III. 1. NÁSTIN HISTORICKÉHO POZADÍ S ODKAZEM NA ANALYTICKOU FILOZOFII	13
III. 2. LUDWIG WITTGENSTEIN	15
IV. ANALYTICKÁ ESTETIKA A ANTIESENCIALISMUS	21
IV. 1. ANALYTICKÁ ESTETIKA A POJEM UMĚNÍ	21
IV. 2. ANTIESENCIALISMUS A ESTETIKA	24
IV. 2. 1. Paul Ziff	25
IV. 2. 2. Morris Weitz	30
IV. 2. 3. William Kennick	35
V. VÝZNAM ANTIESENCIALISMU A JEHO ODKAZ	41
V. 1. KRITIKA ANTIESENCIALISMU A JEHO ZNOVUVYUŽITÍ	41
V. 1. 1. Berys Gaut	41
V. 1. 2. George Lakoff	43
VI. ZÁVĚR	48
VII. BIBLOGRAFIE	50
VIII. INTERNETOVÉ ZDROJE	52

I. ÚVOD

Ve své bakalářské práci se zabývám jednou z oblastí diskuse o definici pojmu umění v rámci analytické estetiky, konkrétně antiesencialismem, který je vedle proceduralismu a funkcionalismu definičním přístupem druhé poloviny 20. století. Zaměřuji se na vysvětlení podstaty analytické filozofie a učení Ludwiga Wittgensteina, které dále ovlivnilo nejen antiesencialismus, ale i další práce nejen estetické. Výraznou část své práce věnuji třem zástupcům antiesencialistické estetiky, kteří se zabývají problémem definice pojmu umění a rolí této definice v tradiční estetice, stejně jako její pozicí v estetice reformované analýzou jazyka. Těmito zástupci anglo-americké filozofie umění jsou pak Paul Ziff, Morris Weitz a William Kennick. Na základě jejich studií, které se týkají problematiky definice pojmu umění, se pokusím vymezit hlavní myšlenky a body, které jsou pro jejich práce stěžejní.

Metodologický postup v mé práci zakládám na analýze jednotlivých studií výše zmiňovaných autorů, mezi kterými budu následně hledat analogie. Dále užiji v závěru metody komparace k porovnání myšlenek autorů v jejich pracích.

Práci lze rozdělit podle jejího obsahu na čtyři hlavní části, které jsou ohraničeny úvodem a závěrem. V první části předložím obecně problematiku definice, jakožto teoretického nástroje, jež je používán při snaze nalézt podstatu pojmu umění. Ve druhé části představím analytickou filozofii, nastíním její historické pozadí a zaměřím se na práci Ludwiga Wittgensteina, který bývá označován za otce moderní analytické filozofie a osobnost, díky jejímž klíčovým myšlenkám o povaze jazyka bylo poskytnuto antiesencialistům jejich teoretické východisko. V další části se zaměřím již na analytickou estetiku a na analýzu jednotlivých antiesencialistických textů Paula Ziffa - *The Task of Defining a Work of Art*, Morrise Weitze - *The Role of Theory in Aesthetics*, Williama Kennicka - *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* Čtvrtou a poslední část své práce věnuji antiesencialismu a jeho odkazu, jež postavím na pracích Beryse Gauta a Georga Lakoffa, jejichž tvorba již nepatří do první fáze antiesencialismu, nýbrž do pozdější doby. Na této části chci ukázat možnosti antiesencialismu, které tito vybraní filozofové využili, čímž antiesencialistické myšlenky rovněž znovuoživil. V závěru se pokusím shrnout výsledky celé své práce s náznakem cesty, kterou by se zkoumání problematiky definice pojmu umění mohlo ubírat.

Co se literatury, o níž se má práce opírá, týče, zaměřím se nejprve na obecný úvod do analytické filozofie vůbec a na díla Ludwiga Wittgensteina, od něhož postupně

přejdu k tématu antiesencialismu a jednotlivým studiím výše zmiňovaných autorů. Mezi výše zmíněnou primární literaturu dále řadím studie z rukou Jaroslava Peregrina a dále články českých autorů věnujících se problematice analytické estetiky a definice pojmu umění, jimiž jsou Denis Ciporanov, Ondřej Dadejík, Tomáš Kulka či Vlastimil Zuska, kteří se zároveň podíleli na překladu textů angloamerických filozofů a teoretiků umění. V poslední části práce pak využívám děl Beryse Gaulta a Georga Lakoffa, kteří se předmětem svých textů buď vydělují z celku, jež tvoří první fázi antiesencialismu časově, nebo se nezabývá *ryze* estetickými problémy.

II. UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY DEFINICE POJMU UMĚNÍ

Protože se ve své práci zabývám definicí pojmu umění, věnuji se v této kapitole popisu definice, jakožto teoretického nástroje, který má vydělit umělecká díla od ostatních objektů. Představím klíčové pojmy spjaté s definicí umění, které ve své práci dále zmiňuji.

II. 1. DEFINICE

„Definice je relativně úplné, závazné a postačující vystižení obsahu pojmu¹ jinými pojmy.“² Definici používáme ke stanovení identity pojmů. Struktura definice se dělí na dvě části: definiendum: pojem, který je definován; a definiens: pojem nebo pojmy, kterými definujeme. Definice odpovídá svou strukturou rovnici, neboť při správně sestavené definici je možné zaměnit definiendum a definiens, protože obsah obou částí definice se neliší.

V tradiční formě definice se definiens skládá z nutné a postačující podmínky daného vymezení. Podmínka nutná, musí být nutně splněna. Jsou to vlastnosti, které určitý objekt musí mít, aby patřil do určité třídy objektů. Platí tedy, že B je nutnou podmínkou A, pokud A nemůže platit, aniž by platilo B.³ Postačujícími podmínkami pak označujeme takové vlastnosti objektu, jejichž přítomnost zajišťují určitým objektům jejich zařazení do určité třídy či pojmové kategorie: C je postačující podmínkou A, pokud A platí vždy, když platí C.⁴

Cíl a smysl každé definice je stanovit obsah nějakého pojmu. Podle toho, k čemu se obsah pojmu vztahuje, rozdělujeme definici reálnou a definici nominální.⁵

¹ Pojem je určitý nejjednodušší prvek myšlení: je to úkon či akt našeho rozumu, a to akt v širokém slova smyslu poznávací; akt, kterým něco myšlenkově uchopujeme či postihujeme. Pojem má povahu znaku, což je cokoli, co nějak zpřítomňuje (reprezentuje) pro poznání ještě něco jiného než sebe sama. Viz. NOVÁK, Lukáš a DVOŘÁK, Petr. *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Vyd. 1. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007. s. 38. Opuscula; 5. ISBN 978-80-7040-959-6.

² NOVÁK, Lukáš a DVOŘÁK, Petr. *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Vyd. 1. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007. s. 94. Opuscula; 5. ISBN 978-80-7040-959-6.

³ $(A \rightarrow B)$

⁴ $(C \rightarrow A)$

⁵ Tímto výměrem se zabývá John Locke v díle *Esej o lidském rozumu* (1960).

Reálná a esenciální definice

Reálná definice spočívá ve snaze, co neadekvátněji vystihnout nějakou věc či věci na základě její, respektive jejich charakteristických rysů. Obsah pojmu, který je stanoven reálnou definicí, má vystihnout danou věc co nejlépe a odlišit ji od jiných věcí. Vztahuje se tedy k nějaké třídě věcí, jakožto vystižení jejich povahy. Stanovení obsahu pojmu není konvenční ani arbitrární, ale můžeme u něj měřit větší či menší úspěšnost, tj. jak moc je daná definice výstižná.

Reálná definice se dále dělí na tři druhy a to podle povahy charakterizujících pojmů v definiens. Jde o: esenciální definice, atributivní definice a akcidentální definice.⁶

Esenciální definice charakterizuje věc pomocí esenciálních znaků nejlépe pomocí *rodu a difference*.⁷ Definice tohoto typu popisuje „skutečnou“ podstatu daného definienda, která je nezávislá na proměnách pojmenování nebo na běžném chápání či užívání. Metoda vymezení pojmu pak spočívá ve výčtu podmínek, které musí být disjunktivně (jednotlivě) nutné a konjunktivně (společně) postačující. Na základě charakteristických rysů se tedy dobereme esence neboli podstaty dané věci.

Nominální definice

Nominální definice na rozdíl od definice reálné se zakládá na jazykové konvenci. Poznáme ji podle toho, že se u ní obsah pojmu vztahuje k jazykovému výrazu jako jeho význam. Vzhledem k tomu, že stanovení obsahu pojmu tímto typem definice je často konvenční a arbitrární, můžeme jej hodnotit pouze z hlediska vhodnosti či souhlasu s jazykovým územ (nikoliv z hlediska věcné adekvátnosti či výstižnosti jako u

⁶ NOVÁK, Lukáš a DVOŘÁK, Petr. *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Vyd. 1. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007. s. 95. Opuscula; 5. ISBN 978-80-7040-959-6.

⁷ Pojmy (viz poznámka 1) se dále dělí na predikabilia. Toto dělení je vícestupňové. Pojem o svém předmětu vyjadřuje buď *co věc je*, tj. vyjadřuje její esenci, nebo nějakou její akcidentální charakteristiku. Podle tohoto dělení se predikabilia rozdělují na esenciální a neesenciální jinak také akcidentální. Esenciální predikabile vyjadřuje esenci věci nebo odpovídá na otázku, co je věc? Odpověď na tuto otázku pak může být relativně úplná nebo neúplná. Je-li pak daný pojem úplnou odpovědí na otázku, co věc je, jedná se o druh. V případě, že nikoliv, nastává další dělení. Pojem tedy vyjadřuje esenci částečně. Tím pádem může vyjadřovat buď její určující, nebo její určovanou část. Jde-li o pojem, který vyjadřuje určovanou část esence, je to rod. Na druhou stranu, pokud pojem vyjadřuje určující část esence, jedná se o difference. Viz. NOVÁK, Lukáš a DVOŘÁK, Petr. *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Vyd. 1. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007. s. 69. Opuscula; 5. ISBN 978-80-7040-959-6.

reálné definice). Nominální definice můžeme hodnotit pouze na základě jazykovědných kritérií a to zda zaváděný význam odpovídá nebo neodpovídá jazykovému úzu.

II. 2. DEFEKTY DEFINIC

Definice nemusí být v každém případě jasná a funkční. Nejčastější nedostatky tvoří neadekvátnost definice a kruhovost definice. Adekvátní definice nesmí být ani široká, ani úzká. Za adekvátní definici označíme tu definici, kterou splňují všechny definované předměty a pouze ony, tedy když platí podmínka, že rozsah definiens je shodný s rozsahem definienda.⁸ Defekt široké definice spočívá v situaci, kdy je určená sada vlastností, která vymezuje určitý definovaný pojem, avšak této definici podléhají i jiné pojmy, protože ji některé z vlastností mohou splňovat také a to z toho důvodu, že definiens má širší rozsah než definiendum. Problém úzké definice je pak opačný, spočívá v neschopnosti pokrýt celý rozsah definovaného pojmu a z definice je pak vyloučen i takový pojem, kterého se definice týká, ale nekoresponduje s předloženým výměrem požadovaných vlastností. Oba problémy se mohou v jedné definici spojit, tudíž může být úzká i široká zároveň. Je nutné upozornit, že posuzovat adekvátnost definice, má smysl pouze u reálných definic.⁹

Další problém je kruhová definice. „Kruh v definici nastane, když se definiendum zároveň vyskytuje v rámci definiens.“¹⁰ Definice takového typu může i nemusí být pravdivá, ale pro vytržení z kruhovosti se vyžaduje další upřesnění, tedy další definice, kterými by se kruhová definice vysvětlila. Kruhová definice však může nastat i mezi více definicemi, potom je nutné dodržovat pravidlo, že je-li A definováno pomocí B, B nesmí být definováno pomocí A.¹¹

II. 3. OTEVŘENÝ POJEM

Pojem, u kterého jsme schopni vymezit nutné a postačující podmínky a u něhož,

⁸ NOVÁK, Lukáš a DVOŘÁK, Petr. *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Vyd. 1. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007. s. 96. Opuscula; 5. ISBN 978-80-7040-959-6.

⁹ Viz výše.

¹⁰ Tamtéž, s. 97.

¹¹ Tamtéž, s. 96, 97.

je dále splněno, že jsou tyto podmínky konstantní, pak nazýváme jako pojmem s tzv. klasickou uzavřenou strukturou. Pojem je uzavřený právě výše zmíněnými nutnými a postačujícími podmínkami.

Na druhé straně existuje pojem otevřený, který představil Friedrich Waismann ve svém článku *Verifiability*¹² z roku 1945. V této studii vymezuje termín „otevřená struktura pojmu“¹³, který se podle Waismanna týká všech empirických pojmů. Autor ukazuje, že v mnoha případech neexistuje konečné a definitivní ustanovení pojmu, neboť podmínky jsou v tomto případě proměnlivé. Potvrzení pravdivosti takového pojmu pak nepřichází v úvahu. Podle Waismanna nemůžeme naprosto nikdy vyloučit možnost, že se objeví nové situace, kvůli nimž budeme muset upravit podmínky určitého pojmu, za nichž se uplatňuje. Na základě této myšlenky pak říká, že žádný otevřený pojem není pevně a trvale ohraničen či definitivně vymezen ve všech možných směrech, ale podléhá proměnlivosti a nestálosti.¹⁴

¹² WAISMANN, Friedrich. *Verifiability. Proceedings of The Aristotelian Society*. 1945. Vol. 19, Supplementary. s. 119-150.

¹³ V originále: „open-textured concept.“

¹⁴ SCALAFANI, Richard J. *Art, Wittgenstein, and Open-textured Concepts. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1971, vol. 29, No. 3. s. 333 - 341.

III. ANALYTICKÁ FILOZOFIE

Tato část mé práce je rozdělena do dvou kapitol. V první představím historické pozadí vzniku analytické filozofie, její vymezení a především pak vysvětlím obrat k jazyku, který je důležitým článkem pro další část mé práce. V druhé části zmíním jednu ze stěžejních osobností analytické filozofie Ludwiga Wittgensteina a uvedu jeho hlavní teze a pojmy týkající se jeho filozofie jazyka.

III. 1. NÁSTIN HISTORICKÉHO POZADÍ S ODKAZEM NA ANALYTICKOU FILOZOFII

Počátky analytické filozofie

Analytická filozofie vzniká v první polovině dvacátého století a je pro ni charakteristická snaha očistit filozofii. Tato očista měla spočívat ve výběru otázek, na které má filozofie odpovídat a to z toho důvodu, aby se předešlo otázkám, na které odpovídat nedává dostatečně dobrý smysl nebo se na ně nedá rozumně odpovědět. Analytičtí filozofové uznávají jen ten typ otázek, kde jsou nějaká kritéria toho, co by bylo odpovědí správnou, a co ne. Na tomto základě pak rozlišují „rozumnou“ filozofii, která splňuje jejich požadavky a nezávazné „řečnění“, za jehož typický příklad považují fenomenologii.

Otázky, na které se analytická filozofie soustředí, jsou především tradiční filozofické otázky, jejichž smysl je relativně jasný a na které můžeme očekávat skutečně explicitní odpověď. Otázky, které takové nejsou, často analytická filozofie označuje jako „pseudootázky“. Měřítko, co ještě považovat za otázku „rozumnou“ samozřejmě může být předmětem sporů. Analytická filozofie je především ve své původní podobě známá pro své extrémně přísná kritéria ve stanovení této „rozumnosti“. Logický empirismus, který je jednou z podob analytické filozofie dokonce představuje názor, že jakákoliv filozofická otázka se stává „rozumnou“ až ve chvíli, jsou-li explicitně vymezeny všechny možné odpovědi na danou otázku. Odpověď pak spočívá ve správném výběru z výčtu všech možných odpovědí.¹⁵

¹⁵ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 14, 15. ISBN 80-7007-207-5.

Tento radikální přístup k filozofickým otázkám analytické filozofie vyvolal odpor filozofů, kteří se k analytickému programu nehlásili. Tito filozofové kritizovali právě onu jasnost „rozumových“ otázek, na kterých je analytická filozofie založena. Prohlašovali o nich, že jsou triviální a nezajímavé, a že filozofie by se měla zabývat otázkami, u nichž není jasné, jak na ně odpovídat. Těmito argumenty se vymezuje neanalytické křídlo filozofie, tzv. kontinentální filozofie, soustředící se na otázky, které se nachází vně okruh, jež si přivlastnila analytická filozofie. Tímto způsobem dochází k rozštěpu filozofie na dva do velké míry mimoběžné proudy: analytickou filozofii a kontinentální filozofii.

Michael Friedman o tomto rozpolcení hovoří jako o ústředním faktu intelektuálního života dvacátého století. Analytickou filozofii představuje jako proud, který ovládá anglicky mluvící svět, a pro kterou je typický: „ústup od velkých duchovních problémů, které se týkají každé myslící bytosti - smysl života, podstata lidství, povaha dobré společnosti -, a jejich nahrazení posedlostí specificky technickými problémy logické nebo lingvistické analýzy jazyka.“¹⁶

Analytická filozofie se konstituovala spontánně a do jisté míry na různých místech světa nezávisle, jakožto reakce na nebezpečí, že se ve filozofii začnou používat výrazy a obraty, jejichž význam je naprosto nejasný, a jímž lze sotva něco skutečně sdělit, a že jazykovým obratům, které filozofie užívá, budou rozumět jen sami filozofové. Analytická filozofie, svou podstatou nová, bere vážně přirozené, nefilozofické otázky a obyčejný jazyk, kterým filozofické otázky formulujeme. Má tendenci tíhnout až k „matematické“ přesnosti a filozofické problémy řešit „matematickým“ rozumem.

Obrat k jazyku

Podle Michaela Dummetta se analytická filozofie projevuje možností zachytit filozofické myšlení skrz filozofické zachycení jazyka. Analytická filozofie podle něj vznikla, až když se uskutečnil „obrat k jazyku“. Obrat k jazyku je názor, že k řešení tradičních filozofických problémů, můžeme dojít skrz analýzu jazyka, kterým hovoříme a ve kterém jsou dané problémy formulovány. Dochází k obratu od tradiční otázky „Co je to X?“ k otázce „Jaký je význam výrazu X?“ až k nahrazení otázkou ve tvaru „Jak

¹⁶ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filozofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 15. ISBN 80-7007-207-5

používáme výraz X?¹⁷ To znamená, že namísto otázky „Co je to čas?“, se ptáme otázkou „Jaký je význam výrazu čas?“, případně otázkou „Jak používáme výraz čas?“. Obrat k jazyku nás tedy přenáší od zkoumání problémů, které se týkají světa k problémům týkajících se výhradně jazyka. Vychází z přesvědčení, že složitosti a komplikace spojené s tradičními filozofickými otázkami vznikají z důvodu, že nechápeme, jak náš jazyk skutečně funguje.

Otázka typu „Co je to X?“ nám podsouvá, že X něco je. Tento typ otázky pak může být smysluplný jedině za podmínky, když předpokládáme, že má X nějaký význam, tudíž že X něco je, že je můžeme vidět a poznat. Formulací otázky „Jaký je význam výrazu X?“ se tomuto problému vyhneme, neboť můžeme odpovědět „X nemá žádný význam“. Ptáme-li se tedy po povaze nějakého X, musíme to činit prostřednictvím otázky po výrazu daného X. Přijmeme-li dále závěr, že význam výrazu spočívá ve způsobu, jak tento výraz užíváme, můžeme přejít od otázky „Jaký je význam výrazu X?“ k otázce „Jak používáme výraz X?“, tím se daná otázka vyjasní, neboť: „(...) náš jazyk a to, jak ho užíváme, je přece něco nám nadevše důvěrně známého a našim zkoumáním neproblematicky přístupného!“¹⁸

Obrat k jazyku se však nedá ztotožnit s analytickou filozofií. I když většině filozofů, kteří jsou řazeni k analytické filozofii, je přiznávaná nějaká forma obratu k jazyku, neplatí obecně ten názor, že každý, kdo je považován za analytického filozofa, skutečně staví na obratu k jazyku. Na druhé straně např. u pozdní práce Heideggera můžeme registrovat také určitou formu obratu k jazyku, ale to neznamená, že by ho to automaticky řadilo do analytické filozofie.

III. 2. LUDWIG WITTGENSTEIN

Wittgenstein navazuje na myšlení svých předchůdců, jimiž byli Gottlob Frege, Bertrand Russell a Rudolf Carnap. Tito analytici pohlíželi na filozofické otázky jako na něco, na co je třeba nahlížet skrz jazyk a jeho vztah ke světu, tedy řešit je prozkoumáním sémantiky našeho jazyka. V rámci těchto filozofických zkoumání šlo o empirický přístup zkombinovaný s logikou. Zároveň byli toho názoru, že „jedinými

¹⁷ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 18. ISBN 80-7007-207-5.

¹⁸ Tamtéž, s. 19.

filosoficky relevantními problémy jsou problémy *logiky jazyka vědy* či problémy *analýzy pojmů*.¹⁹

Názory Ludwiga Wittgensteina se od Carnapa a Russella lišily, a to nejen v přístupu, ale i v samotném hlavním cíli filozofování. Tím jediným, čím se filozof může zabývat, byla podle Wittgensteina *analýza pojmů*, v tomto se od výše zmiňovaných analytických filozofů neliší. Nesoulad v jejich myšlení se projevuje v názoru, že: „(...) mezi nezodpověditelnými otázkami, které filosofická tradice nastolila, nejsou zdaleka jenom otázky nesmyslné, ale i otázky, které přese svoji nezodpověditelnost nejenom dávají smysl, ale jsou pro člověka a filosofa klíčové; a že skutečný důvod, proč se uchylujeme k analýze pojmů, je zápas právě s těmito otázkami.“²⁰ Jak píše Jaroslav Peregrin v knize *Kapitoly z analytické filosofie*, Wittgensteinovy cíle a přístup se poněkud liší od ostatních analytiků. Jinými slovy jeho osobnost nepatří do původního jádra analytických filozofů, avšak jeho filozofii lze jen těžko chápat, vytrhneme-li ji z kontextu analytické filozofie.

Jediným spisem, který Wittgenstein za svého života napsal, a následovně byl vydán, byla kniha *Logicko-filozofická pojednání*, která vyšla pod názvem *Tractatus logico-philosophicus*. Traktát je zpracován na základě toho, že vztah mezi jazykem a světem je založen na *izomorfismu* - to znamená, že sdílí stejnou strukturu. Jazyk bere jako prostředek, který vznikl ke kopírování světa. „Jazyk tedy podle Wittgensteina nejen pasivně přijímá strukturu na něm nezávislé skutečnosti, ale v jistém smyslu se na jejím utváření i aktivně podílí.“²¹ Vztah mezi jazykem a světem vysvětluje jako *zobrazení*. Stejně jako Russell, který byl jeho učitelem, se Wittgenstein domníval, že: „ (...) základní kameny jazyka, nazývá je jména, odpovídají základním stavebním kamenům světa, tj. předměty, (...) konstelace jmen, která tvoří jednoduchou větu, představuje odpovídající konstelaci předmětů, (kterou Wittgenstein nazývá *Sachverhalt*²²)... věta je pravdivá právě tehdy, když se ta konstelace předmětů, kterou představuje, ve světě skutečně vyskytuje, čili (...) když je příslušná situace *aktuální*.“²³

¹⁹ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 124. ISBN 80-7007-207-5.

²⁰ Tamtéž, s. 124.

²¹ Tamtéž, s. 128.

²² Do češtiny bývá tento termín překládán jako *situace*.

²³ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 129. ISBN 80-7007-207-5.

Další názor, který Wittgenstein sdílí s Russellem, je *atomismus*.²⁴ V názoru na atomismus se Wittgenstein přiklání k Russellovi, avšak přichází s jiným pohledem na jazyk. Russel zastává názor, že: „(...) primárními jednotkami jazyka jsou slova a věty jsou odvozeny jejich skládáním.“²⁵ Naproti tomu Wittgenstein přichází s pohledem holistickým: „(...) primární jsou věty, slova mají smysl jenom jako jejich části.“²⁶ Tento problém dál zkoumá do větší hloubky a klade si otázky, jimiž se Russell nezabýval. Přichází pak s termínem *forma zobrazení*, což jsou entity, které jazyk a svět sdílejí a díky čemu může dojít k vzájemnému zobrazování. Ačkoliv se tedy zdá, že lze zobrazit cokoli, upozorňuje Wittgenstein, že právě *forma zobrazení* se principiálně zobrazit nedá: „(...) jakkoliv je podstatou pravdy *korespondence*, tj. odpovídání si mezi výrokem a aktuální situací (faktem), je tato korespondence něčím, o čem důsledně vzato nelze mluvit nebo o čem lze mluvit nanejvýše obrazně.“²⁷ Z toho vyplývá Wittgensteinovo přesvědčení, že jazyk a svět nejsou dvě izolované, oddělené, nezávislé věci, ale v podstatě jde o něco jako „dvě strany jedné mince.“ „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“²⁸

Po napsání *Traktátu* se na nějakou dobu odmlčel, mimoto samotná jeho práce končí větou: „O čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet.“²⁹ Když se po nějaké době vrací zpět na akademickou půdu, jeho myšlení se mění. Reaguje na svou předchozí práci - na *Traktát*.³⁰ Zásadní chybu vidí Wittgenstein v přístupu k jazyku, zjišťuje, že jazyk nelze brát jako prostředek tvrzení, že jej nelze redukovat na pouhé konstatování faktů: „Paradox zmizí jedině tehdy, jestliže se radikálně odpoutáme od představy, že řeč funguje vždy *jedním a týmž* způsobem, že slouží vždy témuž účelu: přenášet myšlenky.“³¹ Dochází tedy ke zvratu, kdy začíná být kladen důraz na způsoby, jakým se jazyk používá: „(...) mnohost (těchto) forem užití jazyka je neohraničená a

²⁴ Termín *atomismus* byl implicitně používán již Gottlobem Fregem. „V člancích *Filosofie logického atomismu a Logický Atomismus* (Russell) vytyčuje princip: „Kdekoli je to možné, nahraď neznámé entity konstrukcemi ze známých entit“ a z něj pak vyvozuje návrh nahlížet svět jako strukturu atomických událostí.“ Atomismus spočívá v názoru, že: „to zda je kterákoli z atomických situací aktuální, jinak nesouvisí s tím, zda je aktuální kterákoli jiná atomická situace.“ Viz PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 130. ISBN 80-7007-207-5.

²⁵ PEREGRIN, Jaroslav. *Logika ve filosofii, filosofie v logice: (Historický úvod do analytické filosofie)*. Praha: Herrmann, 1992. s. 98.

²⁶ Tamtéž, s. 98.

²⁷ Tamtéž, s. 131.

²⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2007. s. 65. Knižovna novověké tradice a současnosti; sv. 59. ISBN 978-80-7298-284-4.

²⁹ Tamtéž, s. 83.

³⁰ Toto období, kdy dochází k jistému obratu, co se pojmутí jazyka u Wittgensteina týče, nazývá Jaroslav Peregrin ve svých *Kapitolách z analytické filosofie* „posttraktátovským obdobím.“

³¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. s. 128. Základní filosofické texty; sv. 2. ISBN 80-7007-040-4.

neohraničitelná. Fregovská logika, přijatá v Traktátu jako logika transcendentní, se tak Wittgensteinovi postupně začíná jevit jako jenom jeden z možných přístupů k jazyku, odpovídající jednomu z nepřeberna možných zorných úhlů.³² Tyto formy, jichž je „bezpočet“ nemají nic společného, jde o určitý druh vzájemného příbuzenství, jak píše Jaroslav Peregrin. Podle tohoto enormního počtu forem a jejich charakteru, Wittgenstein zavádí pojem *Sprachspiel*³³, tak jinak *jazyková hra*.

Podle pozdějších Wittgensteinových studií tedy není podstatné to, co se nám při určitém výrazu vybaví za předmět, nejde o přiřazování slov jako jmen k předmětům, ale podstatou je způsob, jakým daný výraz používáme, nebo jak je postaven v jazykovém systému. *Výraz* Wittgenstein vysvětluje jako: „(...) způsob, jakým toto slovo užíváme, postavení nebo role, kterou má v jazykové hře.“³⁴ *Pojmenování* neboli přiřazování jmen k předmětům je pak řízeno na základě pravidel a zvyklostí, kterými se určité společenství řídí, jde tedy o jistý druh *praxe*. Pojmenování jako takové není ani podle Wittgensteina samostatnou jazykovou hrou, jde o pouhou *přípravu* na *jazykovou hru*, konkrétně na tu, o které lze mluvit jako o *popisování*. „Pojmenování a popisování ovšem nejsou na téže úrovni: pojmenování je přípravou k popisování. Pojmenování ještě není vůbec žádným tahem v jazykové hře -, není jím zrovna tak, jako není v šachové hře tahem postavení šachové figurky na šachovnici. Je možno říci: pojmenováním nějaké věci se ještě nic neučinilo. Ona také *nemá* žádné jméno, mimo hru.“

Pokud užíváme pojmenování ve smyslu spojení entity se znakem, objevuje se nutná závislost mezi praxí pojmenovávání a následnou existencí praxe *vypovídání*. Tímto se absolutně vylučuje fungování jazyka, jak bylo představeno v *Traktátu*: „(...) totiž že něco vypovědět znamená pomocí věty zobrazit určitý fakt, což opět znamená dát dohromady slova, ze kterých byla už předtím nějak učiněna jména nějakých předmětů.“³⁵ O Wittgensteinově pojmenovávání a vypovídání pak Peregrin hovoří jako o dvou neoddělitelných složkách téže jazykové praxe.

Co se jazykových her týče, jejich množství je závislé na množství operací či věcí, které s jazykem děláme, a těch je podle Wittgensteina naprosto nevyčísitelné

³² PEREGRIN, Jaroslav. *Logika ve filosofii, filosofie v logice: (Historický úvod do analytické filosofie)*. Praha: Herrmann, 1992. s. 74.

³³ Wittgensteinův termín *Sprachspiel* bývá do češtiny překládán jako *jazyková* nebo *řečová hra*.

³⁴ PEREGRIN, Jaroslav. *Logika ve filosofii, filosofie v logice: (Historický úvod do analytické filosofie)*. Praha: Herrmann, 1992. s. 77.

³⁵ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 139. ISBN 80-7007-207-5.

množství: „Kolik ale existuje druhů vět? Snad tvrzení, otázka a rozkaz? - Existuje *nespočet* takových druhů: nesčetné různé druhy použití všeho toho, co označujeme jako znaky, slova, věty.“³⁶ To činí jeden z důvodů, proč Wittgenstein ve své pozdější tvorbě oproti *Traktátu* upozorňuje, že nelze brát slova jako pouhé pojmenování předmětů, protože neexistuje pouhé mluvení o věcech, konstatování faktů, což je stěžejní funkce jazyka v *Traktátu*, se pak tedy stává pouhou jednou možnou funkcí z nevyčísitelného celku funkcí jazyku vůbec. Proto také Wittgenstein mluví o *jazykových hrách* na základě různosti forem naší jazykové praxe: „Výraz *řečová hra* tu má vyzdvihnout, že promlouvání řeči je částí určité činnosti nebo určité životní formy.“³⁷ Význam jednotlivého výrazu pak nahlédneme skrze jeho funkci v rámci jazykových her. Za východisko své práce, která se projevuje ve *Filozofických zkoumáních*, považuje: „vysvětlit, co to vůbec znamená, že jazykem hrajeme *hry* a především, že tyto hry *mají pravidla*...“³⁸ Dále z této pozdější práce vyvozuje Wittgenstein, že pojem jazyka není definovatelný na základě účelu jazyka, s čímž se vážou i pravidla, která jsou spojována s jazykovou praxí - „(...) říci, že nějaké slovo něco znamená, tedy neznamená říci, že se jeho užívání řídí tím a tím souborem pravidel.“³⁹ Jinými slovy tedy Wittgenstein říká, že významem určitého znaku je souhrn pravidel, která pro něj platí. To, že jazykovou hru přirovnává k šachové hře, je na jednu stranu velmi užitečné, protože toto přirovnání slouží k pochopení jazyka v pozdějším Wittgensteinově období, ovšem na straně druhé, jak upozornil Wittgensteina Jean-Francois Lyotard,⁴⁰ to může být zavádějící: „Jazyk totiž není definován svými pravidly *přesně tak*, jako jsou svými pravidly definovány šachy - je tu minimálně jeden⁴¹ zásadní rozdíl: zatímco pravidla šachu jsou *explicitní* (jsou někde zapsána a jakákoli neshoda mezi hráči může být řešena prostě odkazem na jejich takto kanonizovanou formu), pravidla jazykových her v drtivé většině případů takto explicitní nejsou.“⁴² Pravidla jazyka nelze tedy brát za explicitní nýbrž implicitní a

³⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. s. 23. Základní filosofické texty; sv. 2. ISBN 80-7007-040-4.

³⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. s. 24. Základní filosofické texty; sv. 2. ISBN 80-7007-040-4.

³⁸ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 140. ISBN 80-7007-207-5.

³⁹ Tamtéž, s. 141.

⁴⁰ Jean-Francois Lyotard reinterpretuje Wittgensteinovy jazykové hry v díle *La condition postmoderne*.

⁴¹ Ke slovíčce „minimálně jeden“ Peregrin uvádí v poznámkovém aparátu v *Kapitolách z analytické filosofie* další paralelu mezi jazykem a šachem. Tím je fakt, že v šachové hře jednotlivé tahy hráčů reagují vždy jen jeden na druhý, kdežto tahy v jazykové hře reagují i na mimojazykové skutečnosti nebo mimojazykové reakce vyvolávají.

⁴² PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 142, 143. ISBN 80-7007-207-5.

to z toho důvodu, že: „(...) explicitní pravidlo je třeba interpretovat, a k tomu, jak ho interpretovat, je opět potřeba pravidlo.“⁴³ Tím se dostáváme do nespočetné masy pravidel, kdy jedno je závislé na druhém a jedno druhé stále činí složitějším.

Jak poukazuje Peregrin, ve Wittgensteinově filozofii je viditelný rozdíl mezi bytím *uvnitř jazyka* a bytím *vně jazyka* a právě ten jazyk, *v němž* jsme, chápe jako výchozí bod. Po obratu k jazyku, by tedy podle Wittgensteina měla filozofie: „(...) pojednávat o jazyce, který však nemůže učinit *předmětem* svého pojednávání, protože filosoficky klíčovým zůstává jenom do té doby, do níž je nikoli předmětem, ale *prostředkem* našeho pojednávání.“⁴⁴ Wittgensteinovým řešením je tedy potom filozofie pojatá jako *praxe*, nikoliv jako *teorie*, která by pojednávala *o něčem*, speciálně pak o jazyce, jak říká Peregrin.⁴⁵ „Když filosofové používají nějaké slovo - *vědění, bytí, předmět, já, věta, jméno* - a chtějí zachytit podstatu příslušné věci, je třeba se stále ptát: je toto slovo v tom jazyce, ve kterém je doma, skutečně právě takto užíváno? (...) Tím se dopracovává (Wittgenstein) ke zdánlivě paradoxnímu závěru: Filosofie právě všechno prostě staví, a nevysvětluje a nevyvozuje nic. - Protože všechno leží otevřeně před námi, není také co vysvětlovat. (...) Filozofie nemá filosofické otázky zodpovídat, má nás dovést k pochopení, že žádné filozofické otázky prostě nejsou.

⁴³ PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filozofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. s. 143. ISBN 80-7007-207-5.

⁴⁴ Tamtéž, s. 145, 146.

⁴⁵ Tamtéž, s. 146.

IV. ANALYTICKÁ ESTETIKA A ANTIESENCIALISMUS

V této části představím analytickou estetiku, a po té do jejího kontextu zasadím problematiku pojmu umění a snahu o jeho definici. Představím antiesencialismus v rámci estetiky a v další podkapitole se budu zabývat již samostatnými texty vybraných autorů, které zachycují ranou fázi diskuse o definici umění v rámci analytické filozofie jazyka.

IV. 1. ANALYTICKÁ ESTETIKA A POJEM UMĚNÍ

Analytická estetika

Přestože je analytická estetika jedním z dominantních přístupů druhé poloviny 20. století, je velmi složité postihnout, co všechno tento pojem zahrnuje. Jak poukazuje Ondřej Dadejík v úvodu k angloamerické analytické estetice v knize *Umění, krása, šeredno*, pojem „analytická estetika“ není uveden ani mezi hesly v aktuální *Encyklopedii estetiky*.⁴⁶ Ve zmíněné publikaci je tento pojem rozdělen do jednotlivých témat, kam např. patří estetické ocenění, postoj, hodnocení, formalismus, antiesencialismus, atd. Se snahou zkonkretizovat tento pojem nastává dvojí nebezpečí. Za prvé to, že dojde k vytěsnění některých zásadních aspektů a dále, jak Dadejík uvádí, že tento pojem zapadne do výčtu rozdílných, dokonce až protichůdných pojetí.

Analytická estetika je odvozena od analytické filozofie, tudíž přijímá mnohé její cíle a metody. Automaticky pak na sebe přebírá problémy s vymezením nejednoznačných pojmů plných kontroverzí, jako jsou „analýza“, „filozofie“, „estetika“. Dadejík v úvodu knihy poukazuje, že analytická metoda byla využívána v různých podobách a do jisté míry i na různých místech světa nezávisle na sobě, až se stala spojující osou mezi několika významnými intelektuálními centry a zapříčinila tak vznik komplexního hnutí, které následně ovlivnilo všechny oblasti filozofie.⁴⁷

Tradiční estetika byla se svými věčně nedefinovatelnými a jednoznačně nevymežitelnými pojmy pro analytickou estetiku disciplínou plnou nejasností,

⁴⁶ KELLY, Michael, ed. *Encyklopedia of Aesthetics*. Oxford, 1998.

⁴⁷ ZUSKA, Vlastimil, ed. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. s. 11. ISBN 80-246-0540-6.

vyznačující se naprostou absencí jakékoli shody: „Estetika byla v tomto prostředí považována za *noční můru vědy*.“⁴⁸

Analytická estetika neusiluje o vybudování kompletně nového estetického přístupu, který by systematicky zachytil podstatu umělecké tvorby či jejího hodnocení, (což by mimo jiné vedlo k zúžení estetiky na filozofii umění), nýbrž přichází se záměrem odstranit a očistit vágní a tautologické konstrukty a nastolit pořádek v používání povrchních analogií a ukončit vytváření neoprávněných generalizací.⁴⁹

Analytická estetika a pojem umění

Analytický přístup kritizuje dosavadní snahy o definici pojmu umění. Tradiční filozofové rozuměli otázce „Co je to umění?“ jako otázce, která se ptá na podstatu umění. Podstatou pak mysleli určitou vlastnost, kterou budou mít všechna umělecká díla, a která se nebude vyskytovat u žádných jiných předmětů. Od této podstaty tedy očekávali, že jim umožní odlišit umělecká díla od ostatních předmětů a objasní důvody, proč uměleckým dílům věnujeme zvýšenou pozornost, proč nás zajímá jejich historie a jejich tvůrci, či proč jim připisujeme vysokou hodnotu a vystavujeme je v muzeích a galeriích. Nalezení této podstaty také mělo vymezit kritéria pro hodnocení uměleckých děl. Analytičtí filozofové pak tradičním filozofům umění vytýkají, že ztotožňovali identifikační a hodnotící kritéria uměleckých děl.

Vzhledem k tomu, že hlavní přístup analytické filozofie a estetiky spočívá v analýze jazyku, dochází ke snaze pokusit se analyzovat pojem umění na základě jazykové praxe. S nástupem analytické estetiky tedy dochází ke kritice hledání esence uměleckých děl a filozofové umění, kteří se zabývali analýzou jazyka,⁵⁰ řeší otázku, zda je vůbec možné definovat pojem umění. Upozorňují, že je nutné zaměřit se na způsob, jakým pojem „umění“ užíváme v přirozeném jazyce, nezkoumat umělecká díla empiricky a nehledat ani vzájemně neporovnatelné společné definiční vlastnosti. Východiskem je zabývat se podmínkami správného užití výrazu „umění“ v běžném jazyce.⁵¹

⁴⁸ ZUSKA, Vlastimil, ed. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. s. 12. ISBN 80-246-0540-6.

⁴⁹ Tamtéž, s. 12.

⁵⁰ Morris Weitz, Paul Ziff, William Kennick.

⁵¹ ZAHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 17. ISBN 978-80-87474-11-2.

S nástupem analytické filozofie dochází ke skepsi vůči definici umění, která byla vyvolána historickým selháním a také rozmanitostí uměleckých děl. S tím také souvisí krize teorie nápodoby. Mimetická teorie byla až do dob romantismu stěžejní teorií umění. V období romantismu není podmínkou umění nápodoba krásné přírody, nýbrž se ke slovu dostává emocionální koncepce umění a princip nápodoby je tak postupně nahrazován expresivním pojetím umělecké tvorby. Toto zakolísání teorie nápodoby, která byla dosud stěžejní, umožnilo rozvoj dalších konceptů estetiky a to expresivistického a formalistického.⁵²

Totální zhroucení předního postu teorie nápodoby však nastává až s vývojem moderního umění. Vznikají nové umělecké směry, které buď nelze ztotožnit s krásnou nápodobou skutečnosti (expresionismus, kubismus), nebo s nápodobou krásné skutečnosti (dadaismus, surrealismus), ale hlavně proto, že jeho formy nenapodobují vůbec nic (abstraktní umění, minimalismus).⁵³ Dále je rovněž nutné přehodnotit obsah pojmu umění, protože se objevují nové druhy a žánry umění jako např. fotografie, film, průmyslová architektura atd., a zároveň dochází k vyloučení některých tradičních umění z kategorie krásných umění.⁵⁴ Na změně teoretických koncepcí umění lze tedy vidět dynamičnost a proměnlivost pojmu umění, což může konstituovat možný neúspěch ve snaze definovat pojem umění na základě neměnné podstaty.

V padesátých letech analytická filozofie upozorňuje, že dosavadní pokusy o definování pojmu umění spočívají v chybném hledání esence, která se nachází u všech uměleckých děl, a která by nám umožnila jasně a správně odpovědět na otázku: „Co je to umění?“. K takovému poznání věda běžně užívá esenciální definici, která se zakládá na výčtu disjunktivně nutných a konjunktivně postačujících podmínkách. Jakmile určitý pojem vymežíme těmito nutnými a postačujícími podmínkami, stává se

⁵² Expresivistická koncepce při hledání společného principu umění vychází z činnosti tvůrce umění, respektive z obsahu a výrazu emocí či pocitů tvůrce. Formalistická koncepce klade důraz na systém formálních vztahů a na způsob, jak je dílo utvořeno, nikoliv, co dílo popisuje či zobrazuje. Obě koncepce jsou pak spojeny svým původem v estetickém prožitku, který má původ v 18. století. Na jeho základě je vytvořena třetí koncepce estetické teorie a definice umění. Tato koncepce pak v sobě spojuje otázku identity umění s podmínkou existence jeho schopnosti poskytnout vnímateli estetický prožitek. Všechny tři koncepce jsou propojeny třemi prvky: percepčním objektem, jeho tvůrcem a jeho vnímatelem. Viz. KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 31-34. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁵³ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁵⁴ Pojem krásná umění definoval Charles Batteux ve své studii *Krásná umění* převedená na společný princip, z roku 1746. Jeho dělení spočívá v odlišení krásných a mechanických umění. Krásná umění jsou pak podle něj zdrojem libosti sama od sebe, např. hudba, poezie, malířství, atd. kdežto mechanická umění disponují především funkcí užitku a pro libost a prospěch jsou pouhým prostředkem. Viz. KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 24. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

z něj pojem s klasickou uzavřenou strukturou. Co se pojmu umění týče, analytičtí estetici u něj zavrhnou existenci esence a nesouhlasí s možností, že by pojem umění měl uzavřenou strukturu. V tomto případě by uzavření pojmu, podle jejich názoru, narušilo dokonce samotný vývoj umění, protože by ztratilo svůj svobodný a nepodmíněný vývoj.

IV. 2. ANTIESENCIALISMUS A ESTETIKA

Důležitým rysem analytické filozofie je vedle vymezení se vůči kontinentální filozofii antiesencialismus. Analytická estetika se stává kritikem a odpůrcem esenciální definice, která spočívá v zachycení esence *definienda* a ve výčtu nutných a postačujících podmínek, od nichž se očekává stabilita a neměnnost. Tradiční definice umění tedy spočívala ve snaze vyhledat společnou vlastnost či vlastnosti, kterými by disponovaly všechny druhy umění nebo veškerá umělecká díla.

V rámci analytické filozofie můžeme vidět jako jeden z prvotních impulsů antiesencialismu již zmíněnou práci Ludwiga Wittgensteina, neboť ve svých *Filosofických zkoumáních* načrtl myšlenku, která popírá, že by každému abstraktnímu pojmu odpovídala příslušná esence. Tento předpoklad byl určujícím pro další vývoj kritiky a zpochybnění esencialismu.⁵⁵

Analytická estetika tedy nevěří v nalezení společné esence všech uměleckých děl a dokonce se objevují i koncepce, které tyto snahy označují za naprosto zbytečné, neboť je nelze naplnit. Základním znakem antiesencialismu je tak odmítavý postoj k těm teoriím, které hledají neměnnou esenci vystavěnou na základě nutných a postačujících podmínek.

Antiesencialismus analytické estetiky má různé podoby v závislosti na míře a formě esencialismu, který obsahují jednotlivé teorie. Do antiesencialismu se řadí radikální názory Passmora a Gallieho, které vedou až k odmítnutí estetiky, jakožto dostatečně neseriózní vědecké disciplíny, dále i úvahy Morrise Weitze, které byly silně ovlivněny Wittgensteinem, ale i takové práce, které mají pouze některé rysy antiesencialismu. Za předpokladu podmínky zařadit sem pouze díla obsahující

⁵⁵ ZUSKA, Vlastimil, ed. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. s. 14. ISBN 80-246-0540-6.

jednoznačné, neproblematické vymezení „esence“ antiesencialismu, bychom nemohli do rámce analytické estetiky zapojit například práce Beardsleyho, Danta či Dickieho.⁵⁶

Antiesencialistické proudy ve filozofii se zaměřují, na rozdíl od esenciálních, na analyzování jazykových jevů, nikoliv na vystižení charakteristických rysů, které určité předměty sdílí: „Nedůvěra vůči odhalování esencí úzce souvisí se zaměřením analytické filozofie na zkoumání našeho každodenního vyjadřování a jazyka vůbec.“⁵⁷ Dalším problémem je tedy u definice, která se „pídí“ po takovéto esenci, manipulace s abstraktními pojmy, které jsou nejasné a často vágní.⁵⁸ Zástupci antiesencialismu tak odmítají tradiční definici, protože pro ně činí naprosto nepřínosný teoretický nástroj.

IV. 2. 1. Paul Ziff

Ve své studii *The Task of Defining a Work of Art* z roku 1953 se Paul Ziff soustředí na jazykovou analýzu pojmu umění. Zaměřuje se na běžné užívání tohoto pojmu v jazyce a to pro něj činí východisko k definování umění. Svou práci staví, jak zmiňuje v úvodu, na otázce proč je definovat pojem umění tak komplikovaný problém a zda je vůbec definice pojmu umění tak důležitá k tomu, aby byl člověk schopný rozpoznat umělecké dílo. „Doufám, že se mi tímto způsobem podaří objasnit, co musí tato definice obsahovat a jak může estetik bez ohledu na to, zda to ví, či ne, svou definici uměleckého díla obhájit.“⁵⁹

Pokud chceme někoho seznámit s určitým předmětem, který zná pouze z rozhovorů ostatních lidí, jakožto používané slovo v jistém významu, jedním z řešení je, ukázat mu daný předmět. K tomu musíme zvolit jasný zřetelný případ, který nebude sporný. Na základě této úvahy se dostává přes „knihu“ a „stůl“ k „umění“. Volbou nesporného případu umění autor poukazuje na rozmanitost užití tohoto pojmu a nutnost správného užití slova umění, jak jej používáme v našem jazyce na základě naší smyslové zkušenosti. Upozorňuje však, že s pojmem knihy a stolu nemůžeme pracovat stejně jako s pojmem umění, neboť s pojmem umění hrajeme komplexnější jazykové

⁵⁶ Tamtéž, s. 14.

⁵⁷ ZUSKA, Vlastimil, ed. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. s. 15. ISBN 80-246-0540-6.

⁵⁸ Například můžeme jmenovat „signifikantní formu“, kterou představil Clive Bell jako společnou esenci všech uměleckých děl, aniž by konkrétněji vysvětlil, co požadovaná esence vlastně je a jak ji poznat.

⁵⁹ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 39. ISBN 978-80-87474-11-2.

hry. „(...) nelze uvádět jasné příklady uměleckých děl ve stejném smyslu jako v případě stolů, židlí atp. To z části pramení ze skutečnosti, že spojení „umělecké dílo“ lze na rozdíl od slova „stůl“ užít mnoha způsoby. (...) je jen málo způsobů užití slova „stůl“ ve spojitosti s těmi každodenními předměty, u kterých obvykle sedíme a stolujeme, totiž se stoly. Právě v takovém smyslu však existuje mnoho různých a rozdílných, ba dokonce vzájemně si konkurujících způsobů užití spojení „umělecké dílo“.(...) mezi mnoha způsoby užití spojení „umělecké dílo“ mají některá význam spíše pochvalný, až oslavný.“⁶⁰

Za typický příklad uměleckého díla volí Ziff obraz Nicolase Poussina *Únos Sabine* (1637 - 1638). To podrobuje popisu, kterým zachycuje jeho vlastnosti, kvůli kterým je tento předmět uměleckým dílem. Prvním bodem je, že jde o obraz. Za druhé, byl vytvořen Nicolasem Poussinem záměrně a s plným vědomím, zjevnou zručností a pečlivostí. Třetí vlastnost je záměr tento předmět vystavit, čímž dochází k tomu, že je předmět vystaven na místě, kde jej mohou lidé studovat, prohlížet, kritizovat, atd., což popisuje čtvrtý bod. „Za páté bychom o zmíněném díle mohli říci, že jde o malbu, která něco zobrazuje, má určitý obsah, totiž mytologický výjev. Za šesté má tento obraz propracovanou a bezpochyby komplexní formální strukturu.“⁶¹ Poslední sedmý bod tvoří kvalita- zda se jedná o „dobré“ umělecké dílo a vnímátele stojí za to jej kontemplovat, studovat, atd. Na základě této charakteristiky Poussinova obrazu předkládá názornou definici uměleckého díla a to z toho důvodu, aby ukázal, k jakým obtížím dochází v pokusech formulace a následné obhajobě definice uměleckého díla.

O výčtu výše představených vlastností říká v další části své studie: „Podaný soubor vlastností pro nás tak představuje soubor postačujících podmínek, které musí umělecké dílo splňovat. Cokoliv, co jasně splní tyto podmínky, může být označeno za umělecké dílo přesně v tom smyslu spojení „umělecké dílo“, v jakém je uměleckým dílem Poussinův obraz.“⁶² Pokud má tedy objekt všech sedm zmiňovaných vlastností, jde o *jasného* zástupce uměleckého díla. Když tomu tak není a má jich méně, o to více je spornějším zástupcem umění, neboť žádná z vlastností z výše uvedeného výčtu není nutnou vlastností uměleckého díla.

Ziff říká, že použít zmiňovaný výčet k tomu, abychom jej označili za hrubé schéma objektu, který nazýváme uměleckým dílem, je chybou. Na základě odchylek od

⁶⁰ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 40. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁶¹ Tamtéž, s. 42.

⁶² Tamtéž, s. 43.

výčtu vlastností dochází k rozdílům ve smyslu a druhu, které aplikuje na porovnání sochařství a malířství, neboť jednou záležitostí je aplikace zmíněných vlastností na malbu, jako to uvádí autor na Poussinově obraze a záležitostí druhou je problém, zda těmito samými vlastnostmi disponují i jiná umělecká díla, například hudební skladby, básně, fotografie, divadelní hry, happeningy či jiné umělecké druhy. O rozdílu ve smyslu podle Ziffa mluvíme v tom případě, máme-li dojem nepodobnosti, která se vztahuje k dvěma porovnávaným objektům. Na druhou stranu, chceme-li zdůraznit určitou podobnost, máme tendenci mluvit o rozdílu v druhu.

K tomuto dělení se v textu dostává autor na základě vlastnosti zobrazivé, jež je zmíněna u Poussinova obrazu jakožto první vlastnost z výčtu, při srovnávání s Práxitelovou sochou. Je zde otázkou, zda socha něco zobrazuje jako je to u zmiňovaného obrazu. „Někdo by snad řekl, že socha nemůže zobrazovat zcela stejným způsobem jako obraz. Na druhé straně by bylo možné tvrdit, že jak socha, tak obraz mohou být zobrazující ve zcela stejném smyslu a že jde pouze o různé druhy zobrazujících umění. Někdo by mohl namítnout, že sochař netvoří sochu zcela stejně jako malíř obraz. Ale na to by bylo opět možné odpovědět, že nejde o rozdíl ve smyslu, ale pouze v druhu. A takovýto typ otázek lze vznášet v souvislosti s každou ze zmíněných vlastností uměleckého díla.“⁶³

Tento problém dále Ziff rozvádí: „(...) o rozdílu ve smyslu mluvíme tehdy, když v nás něco budí dojem nepodobnosti či chceme-li na tuto nepodobnost poukázat. Pokud naopak někde vidíme podobnost nebo ji chceme zdůraznit, tíhneme k tomu mluvit o rozdílu v druhu. Když tedy mluvím o příkladu, který „jasně“ splní zmíněné podmínky, mám na mysli případ, který nejsme v pokušení chápat prizmatem posunu ve smyslu, a to v případě všech zmíněných vlastností.“⁶⁴ Jakmile nebudeme toto rozlišení brát v potaz, „(...) mohlo by to mylně vypadat, jako bychom neměli soubor postačujících podmínek.“⁶⁵ Z této úvahy tedy vyplývá, že uvedený výčet kvalit díla se mění podle umělecké formy.

Soubor vlastností, které Ziff předkládá, je souborem postačujících podmínek. Nejedná se o soubor podmínek nutných a postačujících, neboť žádná z vyjmenovaných vlastností není nutně vlastností uměleckého díla. O definici založené na nutných a postačujících podmínkách dále autor říká, že je pouze jedním ze způsobů, jak lze popsat

⁶³ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 43. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁶⁴ Tamtéž, s. 43.

⁶⁵ Tamtéž, s. 43.

užití určitého slova či slovního spojení.⁶⁶ Ziffovi o tento druh definice nejde. Místo toho jde o: „definování pomocí rozličných podskupin souborů vlastností či, řečeno exotickým jazykem, pomocí podobností s tím, co jsem nazval charakteristickým příkladem, tedy příkladem, který exemplifikuje celý soubor vlastností.“⁶⁷ Důležitost je tedy přikládána podobnosti, která se tak stává kritériem, aby mohl být určitý objekt označen za umělecké dílo.

Co se podobnosti týče, Ziff dále upozorňuje, že neexistuje žádné pravidlo, které by určovalo dostatečnou míru podobnosti dvou věcí, ani pravidlo, které by sloužilo jako záruka, že se jedná o umělecké dílo.⁶⁸ To vysvětluje na podobnosti řecké amfory a nádoby na fazole z Nové Anglie. Účelem obou artefaktů byla domácí potřeba a nikoliv vystavení v muzeu, jak upozorňuje Ziff. Řeckou amforu pak tedy za umělecké dílo uznáváme, kdežto nádobu na fazole nikoli. K tomuto názoru autor dochází na základě porovnání podobností těchto dvou artefaktů s Poussinovým obrazem a na základě stupně podobnosti či rozdílnosti, který mezi nimi vzniká. Podobnost se tedy musí vztahovat k dílům, která jsou již pokládána za paradigmatická díla umění.

Dále Ziff upozorňuje, že báseň, román, nebo hudební skladbu nemůžeme označit za umělecké dílo ve stejném smyslu jako například obraz, sochu nebo amforu a to z toho důvodu, že díla jako jsou básně, romány nebo hudební skladby nemají žádné z vlastností, které byly uvedeny ve výčtu, jež Ziff vyvodil z Poussinova obrazu.⁶⁹

Přesto o těchto různých druzích umění mluvíme stejně jako o obrazech jako o uměleckých dílech. Ideální definice umění by tedy podle Ziffa spočívala v nalezení souboru vlastností u jasných, již uznávaných zástupců pojmu umělecké dílo a v následném hledání určité podskupiny souboru vlastností, které s již uznávaným uměleckým dílem daný předmět sdílí. Konstrukce takové definice by vypadala tak, že by se z jasného příkladu básně vytěžil soubor vlastností, totéž by se učinilo s románem atd. Umělecké dílo bychom pak poznali podle toho, kdyby určitý předmět disponoval určitou podskupinou souboru vlastností náležejících obrazům nebo jinou podskupinu, která bude náležet básním atd. Ziff dále říká, že každý soubor vlastností analogicky

⁶⁶ ZHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 44. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁶⁷ Tamtéž, s. 44.

⁶⁸ Tamtéž, s. 44.

⁶⁹ Viz výše, s. 26, 27.

odpovídá jakémukoli jinému souboru: například četba básně je analogická kontemplaci obrazu, kvalitní báseň je protějškem kvalitního obrazu nebo vystavení publikace.⁷⁰

V další části své studie Ziff upozorňuje, že se pojem umělecké dílo užíval a užívá mnoha způsoby, a že výše uvedená definice je pouze jedním z těchto způsobů. „Dokud bude umění tím, čím vždy bylo, jevem rozmanitým a proměnlivým, dokud budou existovat umělecké revoluce, bude spojení „umělecké dílo“, nebo nějaký ekvivalentní výraz, užíváno mnoha způsoby. Když totiž k nějaké takové revoluci dojde, je vždy doprovázena posunem v užití spojení „umělecké dílo.“⁷¹ Toto tvrzení Ziff dokazuje na základě sporu o jeden z prvních nezobrazujících abstraktních obrazů a tvrzení, že jde/nejde o umělecké dílo. Debatou, která se vedla mezi tradicionalistickými a modernistickými kritiky, upozorňuje na odlišné způsoby použití pojmu umělecké dílo, kdy: „Modernističtí kritici, obhájci nových děl, zaváděli víceméně nový způsob užití tohoto spojení. (...) celá debata mezi modernistickou a tradicionalistickou kritikou svědčí o tom, že modernističtí kritici spojení „umělecké dílo“ ve skutečnosti používali částečně novým způsobem.“⁷² Zmíněný spor dokládá, že se pojem uměleckého díla a jeho normy neustále posunují. Tento posun nemá charakter paradigmatického skoku, nýbrž návaznosti, protože se část proměňuje a zároveň určitá část zůstává zachována.

Dále Ziff varuje, že by bylo chybné podstatu zmíněného sporu brát „pouze“ na úrovni verbální. „Tyto spory⁷³ sice částečně pramenily z toho, že se obě strany rozhodly užívat spojení „umělecké dílo“ jinak, ale tato rozhodnutí nepochybně nebyla nahodilá a neměli bychom je tak ani chápat.“⁷⁴ Tím Ziff upozorňuje, že je zde patrná závislost na kontextu, kdy určitý pojem použijeme a aby byl v daném kontextu smysluplný. „Ptát se „Jaké jsou důsledky a implikace skutečnosti, že je nějaký objekt považován za umělecké dílo?“ znamená klást si mnohoznačnou otázku, na kterou nelze dostat jednoznačnou odpověď. Musíme nejprve zjistit, v jakém kontextu je spojení „umělecké dílo“ užíváno, respektive v jakém kontextu jeho užití předpokládáme.“⁷⁵ Z toho vyplývá závislost na čase a proměně společnosti, která je s plynutím času provázána a utvrzení ve vývoji pojmu „umělecké dílo“, neboť v závislosti na určitém kontextu dochází ke změnám pohledu na funkce, účely a cíle uměleckých děl. „Společenské důsledky a

⁷⁰ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 46. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁷¹ Tamtéž, s. 46.

⁷² Tamtéž, s. 47, 49.

⁷³ Spory tradicionalistické a modernistické kritiky, viz výše.

⁷⁴ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 49. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁷⁵ Tamtéž, s. 50.

implikace toho, že je nějaké dílo považované za umělecké, podléhaly až doposud proměně v čase a bezpochyby tomu tak bude i nadále. Jsou totiž pouhým aspektem konkrétní role, kterou umění hraje v dané společnosti, a jak se mění charakter společnosti, může se měnit i role umění v ní a s ní i společenské důsledky a implikace toho, že je nějaké dílo v této společnosti považováno za dílo umělecké.⁷⁶

Ziff svou studií předkládá názor, že neexistuje jediná esence, jež by každé umělecké dílo obsahovalo. Místo toho existuje proměnlivá složka, která se neustále mění, z čehož plyne, že je nemožné nalézt jedinou definici, která by byla úspěšně aplikovatelná na naprosto veškerá umělecká díla. Autor tedy kritizuje estetika, který předkládá jednu jedinou definici uměleckého díla, neboť taková definice by se užívala mnoha způsoby. Ziff pojem uměleckého díla představil jako něco, co disponuje proměnlivostí a mnohostí užívání a podle něj toto žádná definice nedokáže zachytit. Každý pokus o definici pojmu umění se tak váže většinou pouze na jeden způsob užití spojení „umělecké dílo“, o němž každý autor své definice implicitně či explicitně tvrdí, že nejlépe vystihl onu podstatu uměleckého díla. Takový estetik, jak říká Ziff: „Činí tak ve světle specifických společenských důsledků a implikací toho, že je nějaké dílo považováno za umělecké, a na základě toho, jaké funkce, účely a cíle umělecká díla v naší společnosti mají či by měla mít. Jaké mají být tyto účely a cíle, je otázkou vázanou na určité tady a teď. Jak se totiž proměňuje charakter společnosti, jak se vyvíjejí nové metody tvorby, stejně tak se budou měnit tyto účely a cíle.“⁷⁷

IV. 2. 2. Morris Weitz

Morris Weitz se ve svém článku *The Role of Theory in Aesthetics* z roku 1955 vymezuje vůči tradičnímu přístupu k definici umění, která spočívá ve formulaci nutných a postačujících vlastnostech definovaného, a vůči dosavadním snahám všech velkých teorií umění, kdy pod tímto termínem uvádí formalismus, voluntarismus, emocionalismus, intelektualismus, intuicionismus a organicismus. Právě tyto teorie umění spočívají v hledání esence, skrze nutné a postačující vlastnosti. Morris Weitz se vůči těmto přístupům staví do opozice a reaguje na ně kriticky: „Chci ukázat, že teorie

⁷⁶ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 50, 51. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁷⁷ Tamtéž, s. 54.

(...) v estetice *nikdy* být nalezena nemůže a že bychom jako filozofové udělali lépe, kdybychom otázku „Co je podstatou umění?“ nahradili jinými otázkami, jejichž zodpovězení nám přinese veškeré porozumění umění, kterého můžeme dosáhnout.“⁷⁸

Jádrem autorova argumentu je názor, že pojem umění vůbec není přístupný reálné definici, neboť když jej podrobíme logickému zkoumání, se kterým analytický přístup pracuje, dojdeme k závěru, že je naprosto nemožné hledat u tohoto pojmu soubor nutných a postačujících vlastností. Z toho plyne, že veškeré dosavadní definice se k tomuto pojmu zachovaly neadekvátně a výsledkem je jejich inkluzivita nebo naopak exkluzivita. „Estetická teorie se pokouší definovat to, co v požadovaném smyslu definováno být nemůže.“⁷⁹ Weitzův přístup k estetické teorii však není zcela jednoznačně kritický, jako tomu bylo u některých autorů v nejranější fázi antiesencialismu. Jeho záměrem je tuto teorii přehodnotit a ukázat její význam.

Dosavadní snahy o definici byly neúspěšné podle Weitze z toho důvodu, že se k pojmu umění autoři stavěli jako k *pojmu uzavřenému*. Tento fakt učinil jejich definice exkluzivní nebo inkluzivní, v některých případech exkluzivní a inkluzivní zároveň. Proto své hledání definice pojmu umění Weitz nezačíná obligátní otázkou: „Co je umění“, ale „Jaký druh pojmu je umění?“⁸⁰ Odpovědí mu je, že pojem umění je *pojem otevřený* a je nutné vnímat jej na základě vztahu „mezi užíváním určitých druhů pojmů a podmínkami, za nichž se mohou správně užívat.“⁸¹ Po vzoru pozdního myšlení Ludwiga Wittgensteina se zaměřuje na pojem umění jako na součást jazyka, jak je pojem umění v jazyce užíván a jak v jazyce funguje. „V estetice je tedy naším základním úkolem objasnit, jak se pojem umění skutečně užívá, podat logický popis skutečného fungování tohoto pojmu včetně podmínek, za nichž jej či jeho koreláty správně užíváme.“⁸² Weitz nehledá esencialistickou definici založenou na nutných a postačujících vlastnostech pojmu umění, nýbrž analyzuje jazyk, jehož součástí je i pojem umění. Předmětem zkoumání není tedy problém samotný, ale spíše jazyk, jakožto celek, ve kterém se o daných problémech mluví. Jeho zkoumání můžeme označit za *metateorii*, neboť jeho práce nevychází z předmětu jakožto hmatatelného objektu, ale z jazykových operací - vychází tedy z *metapozice* jazyka.

⁷⁸ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 52. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁷⁹ Tamtéž, s. 52.

⁸⁰ Tamtéž s. 56.

⁸¹ Tamtéž s. 56.

⁸² Tamtéž, s. 56.

Na základě Wittgensteinova díla *Filozofická zkoumání* představuje teorii netranzitivních *rodových podobností*, které vysvětluje na Wittgensteinově příkladu „Co je to hra?“. Protože je pojem „hra“ dost široký, nejde o předložení souboru vlastností společných všem hrám, ale o trsy určitých rodových příbuzenských podobností. Wittgenstein uvádí výčet her: deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Rodová podobnost spočívá v hledání určitých podobností, příbuzností, které určují, že se jednotlivým zástupcům zmiňovaného výčtu říká „hry“ nikoliv jednotlicí vlastnost, kterou bychom našli ve všech hrách. „Některé hry se v určitých ohledech podobají jiným - a to je vše. Nenajdeme žádné nutné a postačující podmínky, jen „složitou síť podobností, které se navzájem překrývají a kříží“; takových podobností, že můžeme o hrách prohlásit, že tvoří rodinu s rodovými podobnostmi bez jakéhokoli společného rysu.“⁸³ Tuto myšlenku Weitz přejímá od Wittgensteina a aplikuje ji na pojem umění, u kterého nachází *svazky podobností*, nikoliv společné vlastnosti. „Vědět, co je to umění, neznamena pochopit nějakou zjevnou či skrytou podstatu, nýbrž být schopen rozpoznávat, popisovat a vysvětlovat věci, jimž říkáme „umění“, na základě těchto podobností.“⁸⁴

Podobnost mezi pojmy „hra“ a „umění“ spočívá v *otevřené struktuře* pojmu. Rozdíl mezi pojmem uzavřeným a otevřeným podle Weitze spočívá v tom, že u pojmu uzavřeného jsme schopni vymezit nutné a postačující podmínky, a tak jsme schopni užívat určitý pojem. Za otevřený pojem lze prohlásit ten pojem, u kterého nelze pevně vymezit hranice jeho extenze, protože u něj dochází ke změnám, k určitému vývoji. „Pojem je otevřený, pokud lze jeho podmínky užití upravit a opravit; tj. pokud lze vyvolat nebo si představit situaci či případ, jež by od nás vyžadovaly určitý druh *rozhodnutí*, abychom buď rozšířili rozsah užití pojmu, tak aby tento případ zahrnul, nebo pojem uzavřeli a vymysleli nový, jenž by odpovídal novému případu a jeho nové vlastnosti. Je-li možné pro užívání pojmu určit nutné a postačující podmínky, jde o pojem uzavřený.“⁸⁵

Pojem „umění“ Weitz tedy označuje za pojem otevřený pro jeho schopnost vyvíjet se, měnit se, rozšiřovat se. Dále autor argumentuje: „(...) právě expanzivní, dobrodružný charakter umění, jeho neustálé proměny a nové výtvořiny, činí nalezení

⁸³ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 57. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁸⁴ Tamtéž, s. 57.

⁸⁵ Tamtéž, s. 58.

jakéhokoli souboru definujících vlastností logicky nemožným.⁸⁶ Otevřenost pojmu je dále zásadní v případě, když se objeví nové dílo. Weitz toto představuje na příkladu s romány, kdy nastává situace, že musí být určitý pojem rozšířen, aby pojal i toto nové dílo. Ačkoliv jde o nějaké nové dílo, setkáme se u něj s vlastnostmi, ve kterých si je podobné s některými díly již existujícími: „V určitých ohledech se podobá (*nové dílo*) již uznaným románům A, B, C, ..., v jiných se však od nich liší. Ovšem ani B a C se v jistých ohledech nepodobaly, A když se rozhodlo, že pojem se rozšíří, aby zahrnul A, B i C. Neboť se dílo n+1 (zcela nové dílo) v jistých ohledech podobá A, B, C, ..., n - poutají ho k nim vlákna podobnosti - pojem se rozšíří a rodí se nová fáze vývoje románu.“⁸⁷ Takto tedy Weitz prakticky představuje otevřenost pojmu román.

Uzavřít pojem, jak říká Weitz, lze, ovšem to sebou nese ty komplikace, že dojde k vyloučení typické vlastnosti umění, kterou je podle něj tvořivost. Přesto se v umění objevují i „legitimní a užitečné uzavřené pojmy.“⁸⁸ Příklad uvádí na rozdílnosti pojmů „tragédie“ a (*dochovaná*) „řecká tragédie“, kde pojem „tragédie“ je otevřený a takový musí zůstat, aby umožnil vznik nových podmínek, rozvoj a rozšíření pojmu. Naopak pojem (*dochovaná*) „řecká tragédie“ lze definovat, neboť má jasně vymezené podmínky, a to díky *atributu* „řecký“, neboť nachází společné vlastnosti všech dochovaných řeckých tragédií.

Dalším bodem ve Weitzově práci je rozlišení dvou způsobů užívání pojmu *umění*, které vyplývají z toho, jak s tímto pojmem operujeme v naší „běžné“ mluvě. *Umění* je pojem, který je za prvé pojmem *popisným* - určuje, *co* je uměleckým dílem a za druhé pojmem *hodnotícím*, jež určuje *jaká* daná věc je. „Toto je umělecké dílo“, říkáme někdy, abychom daný předmět popsali, a jindy, abychom jej hodnotili.“⁸⁹ Jak Weitz upozorňuje, při výroku: „X je umělecké dílo“ je splněno zároveň kritérium popisu (deskripce) a zároveň kritérium hodnocení, jež je však třeba odlišovat, což předchozí definice neučinily a tudíž docházelo k záměně.

Při používání pojmu umění, dochází k dvojímu použití tohoto pojmu. Když pak tedy něco označíme za umělecké dílo, nalezneme „*kritéria rozpoznání*“, na jejichž základě jsme schopni označit něco za umění. Tento akt nám dává *popisný způsob* užití pojmu umění, který v sobě nese vedle *způsobu hodnotícího*. Opět je zdůrazněno, že

⁸⁶ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 59. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁸⁷ Tamtéž, s. 58.

⁸⁸ Tamtéž, s. 59.

⁸⁹ Tamtéž, s. 61.

nejde o podmínky nutné a postačující, ale o podmínky podobnosti, „(...) tedy trsy vlastností, z nichž při popisování uměleckých děl žádná nutně nemusí být přítomna, avšak většina přítomna je.(...) Žádné z kritérií rozpoznání dílo nedefinuje, není ani nutné, ani postačující, protože někdy můžeme o něčem tvrdit, že je to umělecké dílo, a přitom zamítnout kteroukoli z uvedených podmínek dokonce i tu, jež je tradičně považována za základní, totiž podmínku artefaktuality.“⁹⁰ Jak tedy vyplývá z výše uvedeného Weitzova textu, když něco označíme za umělecké dílo, spoléháme se tak na *některé* z podmínek podobnosti. V případě, že by nebyla splněna žádná z podmínek a nebyla by k dispozici žádná kritéria pro rozpoznání daného objektu jako uměleckého díla, nebylo by možné mluvit o daném předmětu jako o uměleckém díle. Tento diskurs je určen především pro teoretiky umění.

Druhý způsob užití spojuje autor s „*kritérii hodnocení*“. Tento druhý způsob užití pojmu umění, *hodnotící*, je poněkud složitější, protože často bývá zaměňován s již zmiňovaným *popisným* způsobem užití pojmu umění. Toto směřování obou přístupů k umění, *popisného* a *hodnotícího*, považuje Weitz za obrovskou chybu, kterou kritizuje, a která se podle něj objevuje v mnoha tradičních definicích umění. Použití způsobu *hodnotícího* sebou totiž automaticky nese způsob *popisný*. „Vezměme si typický příklad tohoto hodnotícího užití, totiž názor, podle něž prohlásit něco za umělecké dílo zároveň znamená považovat to za *úspěšné* sladění prvků. (...) Jde zde o to, že pojem „umění“ je zde chápán jako hodnotící pojem, který je buď ztotožněn se svým kritériem, nebo jeho pomocí zdůvodněn. Pojem „umění“ je definován pomocí své hodnotící vlastnosti, v tomto případě pomocí úspěšného sladění. Z tohoto pohledu znamená výrok „X je umělecké dílo“ (1) tvrzení, jež je *chápáno* jako „X je úspěšným sladěním“ (...), nebo (2) ocenění *na základě* jeho úspěšného sladění.“⁹¹ Teoretikové umění pak nejčastěji dělají podle Weitze tu chybu, že nejdříve dané dílo hodnotí a teprve poté přecházejí k samotné identifikaci, jež by měla hodnocení předcházet. „Tím pochopitelně dochází k záměně podmínek, které nás opravňují k hodnotícímu soudu, za význam toho, co říkáme.“⁹² K tomu ještě Weitz dodává, že: „Výrok „Toto je umělecké dílo“ v hodnotícím smyslu oceňuje, a neuvádí důvod, proč je pronesen.“⁹³

⁹⁰ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 61. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁹¹ Tamtéž, s. 62.

⁹² Tamtéž, s. 62.

⁹³ Tamtéž, s. 62.

IV. 2. 3. William Kennick

„William Kennick ve svém článku „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“ (1958) kritizuje podobně jako Morris Weitz na základě sémantického zkoumání tradiční esencialistickou představu, podle které se užití „umění“ řídí společnými vlastnostmi uměleckých děl, na jejichž základě lze stanovit nutné a postačující podmínky tohoto výrazu.“⁹⁴

Ve své studii kritizuje tradiční estetiku, jež podle něj spočívá při nejmenším na dvou zásadních omylech, jichž se dopouští definiční teorie. První omyl tvoří námitka, že není možné nalézt společnou esenciální vlastnost všech uměleckých děl. Druhý omyl se pak týká problematiky hodnotícího aspektu pojmu umění, že nelze očekávat existenci obecných kritérií, které bychom mohli užít při hodnocení uměleckých děl.

Kennick v úvodu své studie upozorňuje, že naprostá většina odpovědí na základní estetické otázky končí ve tvaru definice. Staví proti sobě dvě otázky: „Co je to helium?“ a „Co je to umění?“⁹⁵ které mu slouží k rozlišení otázek běžných a filozofických. Podle Kennicka je přirozené očekávat na obě zmíněné otázky stejný typ odpovědí, ale upozorňuje, že právě toto očekávání je chybné, neboť v otázce typu „Co je to umění?“ se tážeme po určité esenci či podstatě, což u hélia nikoliv. „Smíme tedy říci, že tradiční estetika hledá podstatu umění nebo krásy a nachází ji pomocí definice.“⁹⁶

Tím před námi vyvstává otázka: Proč je tak komplikované poznat esenci umění nebo krásy, a proč to sebou nese tolik komplikací? Na tuto otázku autor reaguje tím, že je třeba ujasnit si, co se od takové definice očekává. Na úryvku z textu *The Nature of Art*,⁹⁷ jehož autorem je Dewitt H. Parker, ukazuje Kennick typický předpoklad estetiků, ve kterém je řečeno, že ačkoliv jsou všechna umělecká díla jedinečná a odlišná, najdeme v nich znaky, které sdílí všechna díla a tyto znaky vytváří definici umění, díky níž jsme schopni oddělit oblast umění od oblastí ostatních, tedy rozeznat umělecké dílo vůbec.⁹⁸ Tento předpoklad Kennick označuje za onen první omyl tradiční estetiky. Jeho

⁹⁴ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 23. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁹⁵ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 317.

⁹⁶ Tamtéž, s. 318. „We might say that traditional aesthetics searches for the nature of Art or Beauty and finds it by definition.“ Přeložila Lenka Bardová.

⁹⁷ Studie z roku 1939.

⁹⁸ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 318.

slovy: „Předpoklad, že navzdory svým odlišnostem musí všechna umělecká díla disponovat nějakou stejnou podstatou, nějakým typickým výčtem vlastností, který slouží k oddělení umění od všeho jiného, výčtem nutných a postačujících podmínek, které vůbec umění učiní uměním, je jak přirozený, tak zneklidňující a vytváří to, co považují za první omyl, který spočívá v tradiční estetice.“⁹⁹

Kde tedy hledat onu společnou podstatu, esenci, kterou mají všechna umělecká díla a z níž je vytvořen sám pojem umění? Kennick říká, že pro nalezení definice pojmu umění, by bylo marné zírat na určitý obraz, všímat si všech jeho drobných detailů, porovnávat jej s jinými díly a snažit se hledat spojující podstatu všech děl, neboť sám problém definice umění nespočívá v uměleckých dílech, ale ve slovu, pojmu umění, které má rozsáhlé a složité množství užití.¹⁰⁰ Zmiňuje Kristellera¹⁰¹, který slovo umění představuje v rámci jeho historického vývoje. Historický vývoj a popis pojmu umění, jak a v kterou dobu bylo jakým způsobem užíváno, však nedokáže odpovědět na otázku estetiků. Proto Kennick tento problém představuje jako problém filozofický.

Jednou z hlavních tezí Kennickova textu je, že aniž bychom měli nějakou definici umění, která by splňovala veškeré požadavky pro její funkčnost, jsme schopni rozlišit, co uměním je a co nikoliv a to z toho důvodu, že umíme česky,¹⁰² což sebou nese to, že víme, jak správně používat slovo umění a tak i spojení umělecké dílo.¹⁰³ Na vypůjčeném a upraveném výroku Waismanna tento názor obhajuje: „Jestliže je někdo schopný použít slovo „umění“ nebo slovní spojení „umělecké dílo“ správně ve všech možných souvislostech a při všech vhodných příležitostech, pak ví, „co je to umění“ a žádná definice na světě ho neučiní chytřejším.“¹⁰⁴ „Správným užitím „umění“ nemá ovšem Kennick na mysli řízení se nějakým pravidlem, nýbrž naši schopnost identifikovat nějaký předmět jako umělecké dílo na základě naší bezprostřední smyslové zkušenosti. Význam slova „umění“ nespočívá podle něj v definici, která by

⁹⁹ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 319. „The assumption that, despite their differences, all works of art must possess some common nature, some distinctive set of characteristics which serves to separate Art from everything else, a set of necessary and sufficient conditions for their being works of art at all, is both natural and disquieting, and constitutes what I consider to be the first mistake on which traditional aesthetics rests.“ Přeložila Lenka Bardová.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 320.

¹⁰¹ Je zmíněn text *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics* z roku 1951.

¹⁰² V originálu autor hovoří o angličtině, ve které je text napsán.

¹⁰³ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 321.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 321. „If anyone is able to use the word „art“ or the phrase „work of art“ correctly, in all sorts of contexts and on the right sort of occasions, he knows „what art is“, and no formula in the world can make him wiser.“ Přeložila Lenka Bardová.

určovala obecně závazná kritéria jeho užití, nýbrž ve způsobu, jakým slovo „umění“ správně užíváme.“¹⁰⁵ Na obhajobu svého tvrzení Kennick uvádí příklad fiktivního skladu, v němž se nacházejí nejrůznější předměty - od náradí, domů, květin, stromů, novin až po básnické sbírky, obrazy, sochy, symfonie a další. Mezi předměty ve skladu se tedy také nacházejí umělecká díla. Kdybychom pak někoho požádali, aby vešel do skladu a vynosil všechna umělecká díla, byl by schopen toto nařízení provést, navzdory faktu, že nezná uspokojivou definici umění, neboť stále dosud ještě nebyla nalezena. Na druhou stranu, kdybychom tu samou osobu poslali opět do skladu s požadavkem, aby vynosila všechny předměty se *signifikantní formou*,¹⁰⁶ jistě by si nevěděla rady s naším požadavkem, neboť s tímto pojmem daná osoba neměla žádnou smyslovou zkušenost, podle níž by se mohla řídit.¹⁰⁷

Kennick připouští i tu možnost, že v některých případech si nemusíme být jisti, zda jde o umělecké dílo či nikoliv. Tento problém by pro osobu ve skladu mohly představovat např. *ready mades* Andyho Warhola nebo Marcela Duchampa, kdy by muselo dojít k rozlišení mezi uměleckým dílem a předmětem běžné spotřeby. Kennickovo řešení tohoto faktu spočívá v tom, že nazývá pojem „umění“ vágním výrazem a způsob, jak tento pojem užíváme, není jednoznačně vymezen, přičemž se odvolává na Waismannův termín *otevřeného pojmu*. Díla, která jsou jednoznačně těžko zařaditelná, se tedy nacházejí v nevymezeném hraničním prostoru.

Podle Kennicka je tedy chybou očekávat odpověď na otázku „Co je to umění?“ ve formě definice, stejně jak to může být učiněno na otázku „Co je to hélium?“, neboť: „Skutečně víme, co je to umění, když se nás na to nikdo neptá, je to tím, že docela dobře víme, jak slovo „umění“ a slovní spojení „umělecké dílo“ používat správně. A když se nás někdo zeptá, „Co je to umění?“ - nevíme (...).“¹⁰⁸

Jak se tedy vyrovnat s hledáním podobností mezi uměleckými díly? Autor říká, že podobnost nelze očekávat ve formě, jak ji popisuje Parker, tedy podobnost, jež by spojovala všechna umělecká díla.¹⁰⁹ Zmiňuje se o Wittgensteinovi a pojmu *rodových podobností*, jež je podle něj obohacujícím řešením. Hledání společné esence symfonie a

¹⁰⁵ ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 23, 24. ISBN 978-80-87474-11-2.

¹⁰⁶ Ústřední pojem teorie Cliva Bella.

¹⁰⁷ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 322.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 322. „We do know what art is when no one asks us what it is; that is, we know quite well how to use the word „art“ and the phrase „work of art“ correctly. And when someone asks us what art is, we do *not* know.“ Přeložila Lenka Bardová.

¹⁰⁹ Srovnej, tamtéž, s. 318.

katedrály Kennick na jednu stranu kritizuje, ale vidí v něm i jistou světlou stránku: „Myšlenka, že existuje určitá jednota mezi uměleckými díly, správně užitá, může vést k odhalení podobností, které, v případě, že je postřehneme, obohatí náš styk s uměním.“¹¹⁰

Dále sleduje ony „neuspokojivé“ definice umění, které se doposud objevily, a hledá jiné východisko, které by na ně aplikoval, aby byly funkční. Kennick připouští, navzdory jeho odmítavému postoji k esencialismu, že tyto definiční pokusy fungují jako ukazatelé vývoje a proměn vkusu a poukazují k dynamickým změnám hranic umění. Rozebírá Bellovu definici umění¹¹¹ - „Umění je *signifikantní forma*“ a předkládá ji v novém světle. Bellovu definici nikterak nemění, jen to, jak by s ní mělo být naloženo. Řešením je, že *signifikantní formu* nemáme brát jako esenci umění, ale jako nový způsob, jak pohlížet na malbu, jako něco, co nás naučí novému způsobu vnímání obrazů. Totéž aplikuje i na Aristotela a jeho *Poetiku*, kterou rovněž máme brát jako návod, jak číst tragédii a nikoliv jako přesnou definici, jak má taková tragédie vypadat. S takovým přístupem, říká Kennick, nabírají tyto výroky nového významu.¹¹²

Druhý omyl, který sebou přináší tradiční estetika, spočívá podle Kennicka v tom, že umělecká kritika předem předpokládá estetickou teorii. Říká, že jedním z hlavních důvodů, proč se vůbec objevuje ona snaha definovat umění, krásu a další estetické pojmy, je domněnka, že dokud nevíme, co umění je, nejsme schopni hodnocení, tedy nejsme schopni říci, co je *dobré* nebo *krásné* umění. Myšlenku, že důvěryhodná kritika je naprosto nemožná bez standardů a kritérií, které lze obecně aplikovat na veškerá umělecká díla, nazývá Kennick ve své práci druhým omylem tradiční estetiky.¹¹³

Kennick si klade otázku, zda je to opravdu tak, že když určitou věc, v tomto případě umělecké dílo, hodnotíme, že předem předpokládáme určitá kritéria a normy, abychom byli vůbec schopni soudu? Odpovědí je, že hodnotící aspekt umění nespočívá v estetické teorii, ale v uměleckých dílech samotných, a že u pojmu umění nedochází k tomu, že bychom byli schopni odvodit kritéria hodnocení z jeho definice.

¹¹⁰ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 323. „For the idea that there is a unity among the arts, properly employed, can lead to the uncovering of similarities which, when noticed, enrich our commerce with art.“ Přeložila Lenka Bardová.

¹¹¹ BELL, Clive. *Art*. London: Chatto and Windus. 1914.

¹¹² KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 325.

¹¹³ Tamtéž, s. 325.

Pro vysvětlení volí praktický příklad - hodnocení nože. Pokud o určitém noži řekneme, že je to dobrý nůž, říkáme to kvůli jeho jistým vlastnostem, jde například o ostří čepele, robustnost rukojeti, odolnost kovu, tvar, jak padne do ruky, atd.¹¹⁴ Úvah, jež se týkají vlastností nože, nikoliv našich pocitů nebo postojů k němu, a o nichž by mohlo být řečeno, že vytvářejí kritéria dobrého nože, je velké množství. U výčtu pak autor zdůrazňuje, že neexistuje pevný nebo přesně ustanovený seznam kritérií, a že ani nedává smysl, ptát se, kolik jich přesně je nebo zda jsme je zvažili všechna. Dále stojí za povšimnutí, jak jsou kritéria vázaná k účelu nebo funkcím nožů. „Můžeme říci, že slovo „nůž“ je „funkční slovo“, tedy slovo, které označuje něco, co je obvykle definovatelné svou funkcí či funkcemi. Kritéria, volně řečeno, jsou odvoditelná z definice.“¹¹⁵ Takto to ovšem není s pojmem umění, neboť podle Kennicka: „Jakýkoliv kritický soud, aby byl ospravedlnitelný, musí být podložen důvody, to je úplná samozřejmost, to je to, co znamená ospravedlnitelnost.“¹¹⁶

Z toho plyne, že umění nemá stejný účel ani funkci ve smyslu jako je mají nože a co se funkce umění týče, není to něco stabilního, nýbrž něco dynamického se svým vlastním vývojem. Způsob, jak tedy s uměním nakládáme, se mění v závislosti na čase a místě. Stejně tak se mění naše požadavky a očekávání od uměleckých děl, které závisí na každém jednotlivém díle. „(...) potřeby a zájmy, které umění uspokojuje, se liší s dobou a v menší míře i v závislosti na člověku. Ale jak se mění potřeby a zájmy, tak se také budou měnit kritéria i váha, kterou jim přikládáme.“¹¹⁷

„Otázku „Co je to umění?“ lze pochopit dvěma odlišnými způsoby. Buď jako otázku týkající se výčtu všech předmětů, které správně označujeme jako umělecká díla, anebo jako otázku týkající se významu slova „umění“. Zatímco první otázka se týká předmětů, které označujeme výrazem „umění“, druhá otázka se týká pravidel, která řídí užití tohoto výrazu. Uvedení výčtu uměleckých děl na otázku „Co je to umění?“ však není pro účely teorie umění dostatečné. Od odpovědi na tuto otázku totiž vyžadujeme, aby nám poskytla jednak kritéria pro odlišení uměleckých děl od ostatních předmětů,

¹¹⁴ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 327, 328.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 328. „Knife, we might say, is a function-word, a word that names something which is usually defined by its function or functions. The criteria, we can say loosely, are derivable from the definition.” Přeložila Lenka Bardová.

¹¹⁶ KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, no. 267. s. 329. „Any critical judgment, to be justified, must be supported by reasons; this goes without saying for this is what “justification” means.” Přeložila Lenka Bardová.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 334. „(...) the needs and interests a that art gratifies are different from time to time and, to a lesser extent perhaps, from person to person. But as the needs and interests vary, so also will the criteria and the weight we place on them.” Přeložila Lenka Bardová.

jednak informaci, co to jsou umělecká díla. Otázka „Co je to umění?“ je proto otázkou týkající se významu slova „umění“.¹¹⁸

¹¹⁸ ZHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. s. 25. ISBN 978-80-87474-11-2.

V. VÝZNAM ANTIESENCIALISMU A JEHO ODKAZ

V této části své práce chci poukázat na odkaz antiesencialismu a dalšího využití Wittgensteinovy filozofie. Jako dva „důkazy“ jsem si vybrala práci Beryse Gauta *„Umění“ jako klastrový pojem* (2000), v níž se autor opět zabývá problematikou definice pojmu umění. Dále jsem zvolila určité části práce Geoga Lakoffa *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli* (1987), kde je rozpracován Wittgensteinův pojmový aparát, který je pak aplikován na kategorizaci v rámci kognitivní lingvistiky.

V. 1. KRITIKA ANTIESENCIALISMU A JEHO ZNOVUVYUŽITÍ

Antiesencialistická kritika tradičních teorií včetně ideje rodových podobností, se kterou pracuje například Morris Weitz, byla různě napadána a kritizována.¹¹⁹ Přesto nemůžeme říci, že se tento netradiční přístup přestal užívat nebo dokonce naprosto vymizel. Naopak se setkáváme s pracemi, které se touto teorií inspirovaly, a které se o ni opírají. S teorií rodových podobností a otevřeným pojmem v současnosti pracuje například filozofie mysli, kognitivní lingvistika či literární věda. Ale i estetika se znovu navrácí k rodovým podobnostem a otevřenému pojmu, za účelem zbavit je výtek a kritiky, která na ně byla uvalena v počátcích, kdy je užíval antiesencialismus a znovu je uplatnit při pokusu o definici pojmu umění.

V. 1. 1. Berys Gaut

Ve své studii *„Umění“ jako klastrový pojem* Berys Gaut znovuoživuje otevřený pojem a jeho nesubstanciální vymezení, s nímž pracuje Ludwig Wittgenstein. Gaut problematiku definice umění představuje jako „příběh bez šťastného konce“, neboť dosud nebyla nalezena vhodná definice. Opět se tedy hodí otázka, zda je definice pojmu umění vůbec možná? Gaut k této otázce podotýká, že myšlenka nemožnosti

¹¹⁹ Jako příklad kritiky práce Morris Weitze můžeme jmenovat Stephena Daviese a jeho *Weitz's Anti-Essentialism*, Maurice Mandelbauma a práci *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*. Kritiku nalezneme i u George Dickieho, v jeho textu *The New Institutional Theory of Art*.

definovat pojem umění není ničím novým, neboť s názorem, že snahy definovat pojem umění jsou snahami nespílitelnými, se pracovalo již v padesátých letech minulého století.¹²⁰ Jde o estetiky, kteří se snažili své argumenty podložit pojmem rodové podobnosti a modelem otevřeného pojmu, se kterým přišel filozof s Ludwig Wittgenstein. Jde o trojici: Morris Weitz, Paul Ziff a William Kennick. Tito esteticí tvrdili, že: „(...) umění nelze definovat ve smyslu určení jednotlivě nutných a společně postačujících podmínek, které by ho přesně vymezily.“¹²¹ A dále, že pojem umění je vhodné charakterizovat pomocí rodových podobností, než jej definovat na základě společné esence všech uměleckých děl.

Nicméně oba výše uvedené názory byly silně kritizovány a odmítány. Na to Gaut reaguje, že dosavadní nemožnost definovat umění, by měla znovuoživit snahu probádat vztahové definice¹²² a znovu zvážít, zda lze jednoznačně odmítnout pojetí umění, které přichází v úvahu s myšlenkami pozdní filozofie Ludwiga Wittgensteina.¹²³

Alternativní koncepcí, kterou Gaut představuje, je takzvaná *klastrová teorie*. Navazuje v ní na Wittgensteinův model otevřeného pojmu a rodových podobností, avšak se záměrem vyhnout se kritickým bodům, které sebou tyto pojmy nesou a esteticí, kteří s nimi pracovali v minulosti, těmto nástrahám podlehlí.

Morrise Weitze, který ve své studii *Role teorie v estetice* pracuje s rodovými podobnostmi, kritizuje Gaut z důvodu nedostatečně specifikovaných kritérií rodových podobností. Vztah rodových podobností disponuje vágností, neboť tento vztah není nikterak vymezen, z čehož plyne, že cokoliv se může podobat čemukoliv jinému.

Ziffa Gaut kritizuje za bezduché pojetí umění, neboť aby došlo k uznání objektu za umělecké dílo, musí být porovnáno s paradigmatickými již uznávanými díly a o rozhodnutí, že jde o umělecké dílo, pak rozhoduje měřítko podobnosti. Vzhledem k tomu, že neexistuje vymezení žádných relevantních vlastností, v nichž se mají díla podobat, docházíme opět k vágnosti a nefunkčnosti pojmu. Řešením problému je tedy dát otevřenému pojmu identifikační hranice a zároveň vymežit podmínky rodových podobností.

¹²⁰ Příslovce „již“ používám z toho důvodu, že text Beryse Gauta je z roku 2000. Antiesencialismus jakožto koncepce padesátých let, je tedy od Gautova textu oddělena rozdílem padesáti let.

¹²¹ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 378. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

¹²² Zastánci Wittgensteinovy teorie nemožnost definice pojmu umění připisovali inherentním pojmům, které stavěli vůči pojmům vztahovým.

¹²³ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 378. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

Gaut svou teorii identifikace umění opírá o nástin otevřeného souboru, tak jinak *klastru*¹²⁴, konkrétních vlastností, či charakteristik, z nichž je pro udělení statusu „umění“ vždy přítomna alespoň jedna (disjunktivně) postačující vlastnost. Žádný jejich konkrétní soubor pak není konjunktivně nutný.¹²⁵

Klastrový pojem umění je pak vymezen výčtem umělecky relevantních vlastností, které jsou koncipovány na základě předchozích snah o definici umění. Do tohoto výčtu je zahrnuto deset důležitých charakteristik. Určitý předmět je uměleckým dílem, má-li: (1) pozitivní estetické vlastnosti (tedy vlastnosti, které vyvolávají libost), (2) schopnost vyjadřovat emoce, (3) schopnost být intelektuálně odvážný, (4) schopnost být formálně komplexní a koherentní, (5) schopnost sdělovat komplexní významy, (6) schopnost projevovat individuální pohled na věc, (7) schopnost být originální, být výsledkem tvořivé imaginace, (8) být artefaktem nebo provedením vyprodukovaným s mimořádnou dovedností, (9) přináležet k existujícímu uměleckému druhu, a (10) být výsledkem záměru vytvořit umělecké dílo.¹²⁶ O tomto výčtu pak Gaut říká, že pokud jsou všechny vlastnosti v předmětu přítomné, pak jsou společně postačující pro to, aby mohl být aplikován klastrový pojem umění. Zároveň však platí, že ani jedna z uvedených vlastností není samostatně nutnou podmínkou pojmu.

Beryse Gauta je tedy s jeho klastrovou teorií možno zařadit k antiesenceialistům, označit ho za pokračovatele antiesenciální estetiky, neboť klastr v sobě sdružuje množství kritérií, které spolu netvoří jedno esenciální kritérium, ale kritéria se překrývají.

V. 1. 2. George Lakoff

Druhým filozofem, který využívá Wittgensteinovy teorie a pojmu je George Lakoff, který se zabývá kognitivní vědou¹²⁷, zejména pak kognitivní lingvistikou. *Ženy*,

¹²⁴ U pojmu klastr je vhodné zmínit, že jde o překlad anglického „cluster“, neboť do češtiny bývá překládán jako klastr, klastrový, ale rovněž jako trs, trsový, shluk, shlukový. Viz. KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 379. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

¹²⁵ KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 347, 348. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

¹²⁶ Tamtéž, s. 383.

¹²⁷ Kognitivní věda je nová disciplína, která spojuje výsledky výzkumů o lidském myšlení z mnoha akademických oborů: psychologie, jazykovědy, antropologie, filozofie a informatiky. Snaží se podrobně odpovědět na otázky jako: Co je to rozum? Jak zpracováváme své zkušenosti? Co je to pojmový systém a jak je uspořádán? Atd. (...) Ústředním cílem kognitivní vědy je odhalit, co je to vlastně rozum, a

oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli je kniha, která zkoumá mimo jiné i povahy lidské kategorizace. Pojetí kategorizace předkládá Lakoff na základě vývojových stupňů, které vedou až k teorii kognitivních modelů. Přehled těchto vývojových stupňů, či stádií, nezačíná nikde jinde než pozdní filozofií Ludwiga Wittgensteina.

Když vyvozujeme závěry, dostáváme se od podobnosti ke kategorizaci až k obecnosti. Toto vyvozování závěrů je založeno na našem porozumění tomu, co to znamená, když je něco ve stejné kategorii. Do jedné kategorie jsou zařazeny věci na základě toho, co mají společného. Jde o „něco“ společného, protože ne vždy jde o společné či sdílené vlastnosti. Často se kategorie konstruují na základě společných či sdílených vlastností, což není vždy úplně správně, neboť se ukázalo, že kategorizace je mnohem složitější. Objevila se *teorie prototypů*, která ukazuje, že kategorizace u lidí je založena na principech, jež daleko přesahují to, jak je viděla klasická teorie.¹²⁸

Kategorizace je velmi důležitá záležitost, která by neměla být brána na lehkou váhu, neboť pro naše myšlení, vnímání, jednání a řeč neexistuje nic centrálnějšího. Ke kategorizaci dochází vždy, když nějakou skutečnost vnímáme jako *druh* něčeho. Používáme ji vždy, když uvažujeme o *typech* věcí. Při každé aktivitě používáme kategorie. „Bez schopnosti kategorizace bychom vůbec nemohli fungovat - jak fyzicky, tak ani v našem společenském a intelektuálním životě.“¹²⁹ Kategorizace většinou bývá automatická a podvědomá a k jejímu uvědomění dochází pouze v určitých krizových či problémových situacích. Z velké části nejsou kategorie kategoriemi *věcí*, ale *abstraktních entit*. „Jakýkoliv adekvátní popis lidského myšlení musí poskytnout teorii pro všechny naše kategorie, ať už konkrétní, nebo abstraktní.“¹³⁰

Co se historie týče, tak kategorie byly považovány za neproblematické a něco, čemu bez problémů rozumíme od dob Aristotela po Wittgensteina. Autor uvádí metaforu, že kategorie byly abstraktními nádobami a věci byly buď v nich, nebo mimo ně. Do stejné kategorie se zařadily věci na základě určité společné vlastnosti. Tato společná vlastnost byla pak považována za vlastnost definující danou kategorii.

analogicky, čím jsou kategorie. Viz. LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 11, 24. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X.

¹²⁸ Podle klasické teorie jsou kategorie stejné v tom, že jsou definovány souborem vlastností sdílených všemi členy kategorie. Viz. LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 29. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X

¹²⁹ LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 20. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X.

¹³⁰ Tamtéž, s. 20.

E. Roschová,¹³¹ která se zabývala kognitivní psychologií, zjistila, že kategorie obecně mají své nejlepší příklady, takzvané *prototypy*, ale pokud jsou kategorie definovány pouze vlastnostmi, které sdílí všichni členové kategorie, neměl by být jeden člen hodnocen lépe než druhý. Tím vznikla *teorie prototypů* a s ní přišla i změna schopnosti kategorizovat, tím pádem se změnilo i pojetí toho, jak funguje lidské myšlení a rozum.

Pokud dojde ke změně pojmu kategorie, dojde ke změně nejen našeho porozumění myslí, ale i porozumění světu. Kategorie máme pro všechno, co si jen můžeme představit. Posun od klasických kategorií ke kategoriím založených na prototypech, definovaných *kognitivními modely*, je změnou, která implikuje další změny: změnu v chápání pojmu, pravdy, vědění, významu, racionality - a dokonce gramatiky.¹³²

S pozdní filozofií Ludwiga Wittgensteina a jeho teorií rodových podobností Lakoff spojuje představu, že: „(...) členy kategorie mohou být ve vzájemném vztahu příbuznosti, aniž by všechny členy měly společné vlastnosti, které definují tuto kategorii.“¹³³ Vedle rodových podobností se s Wittgensteinem spojují ještě myšlenky týkající se centrality¹³⁴ a odstupňování.¹³⁵

Wittgenstein si jako jeden z prvních všiml „trhlin v klasické teorii.“¹³⁶ Boří klasickou kategorii, která disponuje *jasnými hranicemi* definovanými *společnými vlastnostmi*. To dokazuje na kategorii *hra*, neboť ta nezapadá do klasické formy - nenalezneme u ní žádnou společnou vlastnost, kterou sdílí všechny hry. Jak autor uvádí, některé hry slouží k pobavení, u některých jde o soutěžení, kde je možnost výhry

¹³¹ Eleanor Roschová vyvinula teorii prototypů a základních kategorií. Svou teorii postavila na základě různých poznatků, včetně na pojmech Ludwiga Wittgensteina. Roschová ukázala, že to, co filozofové považovali za předmět apriorních spekulací, je možné dokázat empiricky. Popsala rodinné podobnosti jako vnímané podobnosti mezi reprezentativními a nerepresentativními členy kategorie a ukázala, že existuje korelace mezi rodinnými podobnostmi a číselnými hodnoceními nejlepších příkladů. Viz. LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 53. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X

¹³² LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 22. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X.

¹³³ Tamtéž, s. 25.

¹³⁴ Centralita: Myšlenka, že některé členy kategorie mohou být „lepšími příklady“ této kategorie než jiné členy. Viz LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 25. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X.

¹³⁵ Odstupňování může být dvojího typu. Odstupňování členství: Myšlenka, že alespoň některé kategorie mají stupně členství a nemají žádné ostré hranice. Odstupňování centrality: Myšlenka, že členy (nebo podkategorie), které jsou jasně uvnitř hranic kategorie, mohou být této kategorii více nebo méně ústřední. Viz. LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 25. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X.

¹³⁶ LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 28. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X

či prohry, některé hry závisí na štěstí, jiné na vlastnostech a vědomostech, jimiž hráč disponuje, některé hry se hrají u stolu, jiné například sportovní hry potřebují prostor v tělocvičnách apod. U takového výčtu nalezneme určité podobnosti, nikoliv jednu stejnou vlastnost, kterou by disponovaly všechny hry. To Wittgenstein přirovnává k podobnosti, která je patrná v rodině. „To, a ne nějaký výlučný, dobře definovaný soubor společných vlastností činí hry kategorií.“¹³⁷

Další jev, kterého si u kategorie *her* Wittgenstein povšiml, byl ten, že nemá pevnou hranici. Tato kategorie může být rozšířena o nové druhy her, pokud ovšem tyto nové druhy příslušným způsobem disponují rodinnou podobností s předchozími hrami. Jako důkaz Lakoff uvádí příklad: „Uvedení videoher na trh v sedmdesátých letech je jedním nedávným příkladem, kdy byly hranice kategorie her zásadně rozšířeny.“¹³⁸

Autor upozorňuje, že je vždy možné stanovit umělou hranici pro konkrétní účel, tedy že jsou možná rozšíření i umělá omezení kategorie. Příkladem je kategorie čísel, kdy do této kategorie zpočátku patřily pouze čísla přirozená. Časem se k nim přidaly čísla racionální, reálná, komplexní, transfinitní a spousta dalších čísel vymyšlených matematiky. Z rozšíření a umělého omezení kategorie plyne, že z určitého důvodu lze omezit kategorii čísel pouze na čísla přirozená, nebo reálná, atd., neboť samotná kategorie čísla nedisponuje přesným ohraničením, proto tedy může být omezena nebo rozšířena podle konkrétních potřeb.

Klasická teorie tedy předpokládá, že kategorie jsou stejné na základě toho, že je můžeme definovat souborem vlastností, které sdílí všichni členi kategorie. Předpokládá se pak, že žádný člen kategorie není více centrální než člen jiný. Wittgenstein však předkládá názor, že v rámci kategorie může být určitý člen dobrým příkladem a jiný naopak špatným příkladem. Toto dokazuje na kategorii her: „Někdo řekne: „Ukaž dětem hru.“ Já je naučím hrát kostky a ten někdo řekne: „Ale já jsem nemyslel takovouhle hru.“ Kostky nejsou dobrým příkladem hry.“¹³⁹ V tomto případě je ovšem nutné vysvětlit strukturu špatných a dobrých příkladů.

Wittgenstein tedy ukázal, že kategorie hra je strukturována rodovými podobnostmi a dobrými a špatnými příklady. Dále tvrdí, že takovou strukturu je možné nalézt i u jiných kategorií, nejen u zmiňované kategorie hry. Wittgensteinovy

¹³⁷ LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. s. 29. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X.

¹³⁸ Tamtéž, s. 29.

¹³⁹ Tamtéž, s. 30.

poznatky přispěly k vývoji teorie prototypů vedoucích až k teorii kognitivních modelů, tudíž se jeho studie uplatnily i v jiném poli vědeckého bádání.

VI. ZÁVĚR

Cílem mé práce bylo představit studie a názory autorů, kteří svou myšlenkovou tvorbou spadají do rané fáze antiesencialismu vycházejícího z angloamerické analytické filozofie, a kteří ve svých studiích předkládají pokus o definování pojmu umění. U autorů výše zmíněných v mé práci, tedy Paula Ziffa, Morrise Weitze, Williama Kennicka, je v textech patrné několik společných myšlenek, které aplikují ve svém pokusu o kritiku dosavadních snah o definici pojmu umění a ve vyznačení cesty jakým směrem by se snahy o tento podnik měly ubírat či sám onen pokus ovšem v nové a netradiční formě.

Pro tyto práce jsou klíčové Wittgensteinovy myšlenky a celé jeho východisko, které spočívá v jeho přístupu k filozofii a to, že filozofie má být pojímána jako praxe, nikoliv jako teorie společně s důrazem na to, jak je určité slovo užíváno, a zda je pojem ve svém užívání skutečně „doma“. U filozofie Wittgenstein nachází to, že nevysvětluje a nevyvozuje nic, jen před nás staví určité výroky a pojmy, což odpovídá i jazyku a světu, ve kterém žijeme, neboť dle jeho tezí vše leží otevřeně před námi.

Je tedy možné říci, že jedním ze základních východisek je *obrat k jazyku*, neboť všichni výše jmenovaní autoři se zabývají jazykovou analýzou pojmu umění. Problémem pak tedy není umělecké dílo samotné, ale pojem umění, který má rozsáhlé a složité množství užití. Autoři textů se zaměřují na otázku: „Jakým způsobem je používán pojem umění v našem jazyce?“ a nikoliv na *fádní otázku*: „Co je to umění?“ Pojem umění tak předkládají jako součást jazyka, jež je předmětem jejich zkoumání.

Pro všechny tři analyzované texty je společná kritika esencialismu, kritika hledání jedné esence společné všem uměleckým dílům, která by posloužila k jednoduché identifikaci a následnému hodnocení uměleckých děl. Toto hledání spočívá v předpokladu, že pojem umění je pojmem s klasickou uzavřenou strukturou, u kterého nalezneme výčet nutných a postačujících podmínek, jež jsou konstantní. Pojem uzavřou a „zakonzervují“ před jakoukoliv změnou. Pojem umění je proto řazen antiesencialisty do skupiny otevřených pojmů, neboť tento pojem nepředpokládá konečné a definitivní ustavení svého rozsahu a uznává možnost vzniku nových situací, za nichž dochází ke změnám a proměnlivostem podmínek umění.

Dalším termínem, který autoři textů přejímají od Wittgensteina, jsou rodové podobnosti, které vyplývají z antiesencialistického východiska. Podobnost všech uměleckých děl nelze hledat na základě jedné esence, ale jde o určité svazky

podobností. Mezi uměleckými díly funguje tedy podobnost, kterou charakterizují rozličné podskupiny souborů vlastností uměleckých děl, jež jsou tímto způsobem nápomocné k charakterizování a definici pojmu umění.

Svou prací jsem dále chtěla poukázat na to, že antiesencialistické východisko bylo využito i v dobách pozdějších a nejen na poli estetiky a ve snaze vymezit definici pojmu umění, k čemu jsem zvolila texty Beryse Gauta a Geoga Lakoffa. Text Beryse Gauta zastupuje myšlenku, že myšlenkové východisko antiesencialismu nebylo zcela vyčerpáno ve své rané fázi a posléze opuštěno. Tyto práce tak můžeme brát jako důkaz toho, že reformní snaha antiesencialistického přístupu sice po svém nejsilnějším období, jímž považujeme padesátá léta dvacátého století, silně utlumila a ke slovu se opět dostala snaha nalézt definici založenou na esenci, nebyla zapomenuta, ale dokonce znovuožila. Studie „*Umění“ jako klastrový pojem* Beryse Gauta pochází z roku 2000 a znovuoživuje antiesencialistický přístup v hledání definice pojmu umění. Autor opět vychází z Wittgensteina a jeho otevřeného pojmu a rodových podobností, které zpracovává v *klastrovou teorii*. Zavádí pak *klastrový pojem*, což je otevřený soubor konkrétních vlastností, či charakteristik, z nichž je pro udělení statusu „umění“ vždy přítomna alespoň jedna disjunktivně postačující vlastnost, dále pak platí, že žádný jejich konkrétní soubor není konjunktivně nutný. Dále jsem využila studii z knihy Geoga Lakoffa *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*, který využívá výše zmíněných argumentů v rámci kognitivní lingvistiky. Opět reaguje na Wittgensteina, o jehož filozofii tvrdí, že je zlomová, neboť počínaje jeho učením se *kategorizace*, kterou se autor v knize mimo jiné zabývá, přestala považovat za něco neproblematického a za něco, čemu bez problémů rozumíme.

Výše zmíněné studie dokazují, že antiesencialismus v estetice je velmi podnětnou fází v rámci snahy definovat pojem umění. Tento netradiční a kritický přístup nabízí velké množství iniciativ, jak se na tuto problematiku dívat z poněkud jiného úhlu pohledu, než dosavadní snahy činily, a přestože nedošlo k jejich úplnému uznání, čímž by se *možná* ukončilo ono hledání definice pojmu umění, poslouží dobře jako nový či další způsob, kterým se můžeme dívat na ono *záhadné* „umění“ a vnímat ho zase z jiné strany.

VII. BIBLOGRAFIE

BAYLIS, Charles A. Verifiability (Part II of a Symposium) by Friedrich Waismann. *Journal of Symbolic Logic*, 1943, vol. 12, No. 3. s. 101.

KENNICK, William E. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?. *Mind: New Series*, 1958, vol. 67, No. 267. s. 317 - 334.

KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5.

LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006. 655 s. Paprsek; sv. 11. ISBN 80-86138-78-X.

NOVÁK, Lukáš a DVOŘÁK, Petr. *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Vyd. 1. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007. 217 s. Opuscula; 5. ISBN 978-80-7040-959-6.

PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2005. 319 s. ISBN 80-7007-207-5.

PEREGRIN, Jaroslav. *Logika ve filosofii, filosofie v logice: (Historický úvod do analytické filosofie)*. Praha: Herrmann, 1992. 124 s.

SCALAFANI, Richard J. Art, Wittgenstein, and Open-textured Concepts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1971, vol. 29, No. 3. s. 333 - 341.

WAISMANN, Friedrich. Verifiability. *Proceedings of The Aristotelian Society*. 1945. Vol. 19, Supplementary, s. 119-150.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 294 s. Základní filosofické texty; sv. 2. ISBN 80-7007-040-4.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2007. 87 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 59. ISBN 978-80-7298-284-4.

ZAHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2010. 486 s. ISBN 978-80-87474-11-2.

ZUSKA, Vlastimil, ed. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. 369 s. ISBN 80-246-0540-6.

VIII. INTERNETOVÉ ZDROJE

BAYLIS, Charles A.: Verifiability (Part II of a Symposium) by Friedrich Waismann.

<http://www.jstor.org/stable/2267243> (19. 6. 2012)

KENNICK, William E.: Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?

<http://www.jstor.org/stable/2251530> (30. 11. 2011)

SCALAFANI, Richard J.: Art, Wittgenstein, and Open-textured Concepts.

<http://www.jstor.org/stable/428976> (19. 6. 2012)

WEITZ, Morris: The Role of Theory in Aesthetics.

<http://www.jstor.org/stable/427491> (30. 11. 2011)

ZIFF, Paul: The Task of Defining a Work of Art.

<http://www.jstor.org/stable/2182722> (30. 11. 2011)