

ESTETICKÉ POJMY¹

Frank SIBLEY

Analytické metody se v průběhu 20. století rozšířily do mnoha filosofických oborů, estetiku nevyjímaje. Od roku 1750, kdy vydal Alexander Baumgarten spis *Aesthetica sive theoria liberalium artium*, řeší filosofové a esteticí – s pomocí nové terminologie – věkovité problémy spjaté s vnímáním krásna a příbuzných věcí, pakliže to věci jsou, nebo zkoumají, co vlastně čini umělecké dílo tím, čím je, případně se zabývají obojím. Cesta řešení takových problémů je, pomineme-li Baumgartenovy předchůdce, lemována jmény jako Kant, Hegel, Schopenhauer či Schleiermacher. Všichni tito filosofové mají společné to, že tak či onak bezprostředně zkoumají estetické problémy, přičemž jazyk, který přitom používají, považují za víceméně samozřejmý prostředek zkoumání a nereflktují jej jako něco, co je nejprve třeba podrobit zevrubnému vyšetření. Tento prostředek klasiků – jazyk – je analytickým metodám cílem. Namísto toho, aby se pidil po domnělé přítomnosti efemérního krásna, vezme analytik termin 'krásno' a podrobí ho analýze stran jeho používání, vztahů k ostatním podobným terminům daného jazyka, logických vazeb, možné reference, nebo zkoumá možnost vyvození hodnotového závěru z faktuálních premis atd.; analytik tedy hledá především význam výrazů – ať už je to cokoli – používaných estetikou a uměleckou kritikou. Vychází obecně z přesvědčení, že problémy estetiky či umělecké kritiky lze řešit analýzou výrazů, které se v daných oblastech používají. Estetik či filosof pracující tímto způsobem patří do širokého proudu tzv. analytické estetiky. A jedním z milníků analytické estetiky je článek Franka Sibleyho *Estetické pojmy*, se kterým se dnes má možnost seznámit v českém překladu také čtenář někdejší federace Sibleyho článek je v odborné literatuře hojně citován a zaslouží si být obecně znám. Ať už jako zdroj inspirace či polemiky.

Rostislav Niederle

Poznámky, které činíme o uměleckých dílech, jsou různé. V tomto článku rozliším jejich dvě velké skupiny. Říkáme, že v románu je mnoho postav a že pojednává život v průmyslovém městě; že nějaká malba má bledé barvy,

Ďakujeme redakcii časopisu *The Philosophical Review* za súhlas s uverejnením prekladu Sibleyho state (pozn. redakcie *Organonu F*).

¹ Sibley, F. (1959): *Aesthetic Concepts*. *The Philosophical Review*, roč. XVIII, 421–450.

převážně modrou a bílou, a že v popředí jsou klečící postavy; že se téma ve fuze v jednom okamžiku převrátilo a že na závěr je stretta; že jednání hry probíhá v rozpětí jednoho dne a že v pátém jednání je scéna usmíření. Takové poznámky může činit, a na takové rysy poukázat, každý s normálním zrakem, sluchem a inteligencí. Na druhé straně rovněž říkáme, že báseň má vyrovnanou skladbu či je hluboce dojemná; že obrazu chybí vyváženost nebo že vyznačuje jakýsi klid a vyrovnanost, nebo že seskupení figur vyvolává vzrušující napětí; že postavy nějakého románu šustí papírem, nebo že nějaká příhoda brnká na falešnou strunu. Vynášet výše uvedené výroky vyžaduje cvičení vkusu, vnímavosti či citlivosti, estetického rozlišování či hodnocení. Je-li tedy slovo či výraz takový, že pro jeho použití je třeba vkusu nebo vnímavosti, pak takový výraz budu nazývat *estetickým* termínem nebo výrazem, a shodným způsobem budu mluvit o *estetických* pojmech či pojmech vkusu.²

Estetické termíny se rozkládají do mnoha typů a lze je seskupovat do různých druhů a poddruhů. Usilovat o takové seskupování však zde není mým cílem; zajímám se o to, co mají společného. Jejich téměř nekonečnou různost naznačuje následující seznam: *jednotné, vyvážené, komplexní, mdlé, jasné, zádušivé, dynamické, silné, svěží, křehké, dojemné, otřepané, sentimentální, tragické*. Seznam samozřejmě není omezen adjektivy; v uměleckých kontextech se objevují výrazy jako „způsobuje kontrast“, „vyvolává napětí“, „sděluje smysl (něčeho)“ či „drží pohromadě“, a jde o stejně dobré příklady. Seznam obsahuje termíny, které používají jak ne odborníci, tak kritici, jakož i některé termíny, které používají povětšinou profesionální kritici a specialisté.

Pro příklady estetických výrazů jsem na prvním místě zabrousil do kritického a hodnotícího diskursu o uměleckých dílech, neboť tam se především hojně vyskytují. Nyní bych však svůj předmět rád rozšířil; používáme termíny, jejichž používání vyžaduje uplatňování vkusu nejen tehdy, když mluvíme o umění, nýbrž zcela libovolně v každodenním hovoru. Výše uvedené příklady jsou výrazy, které, vyskytují-li se v kritických kontextech, mají obvykle – pakliže ne výlučně – použití estetické; vně kritického diskursu má většina z nich často nějaké jiné použití, které s použitím estetickým nemá

² Budu neurčitě mluvit o „estetickém termínu“, i když by bylo správnější mluvit o jeho *používání* jako estetického termínu, protože se ten výraz občas používá jinak. Rovněž budu mluvit o „mimoestetických“ slovech, pojmech, rysech atd. Termíny jako „přirozené“, „pozorovatelné“, „vnímatelné“, „fyzikální“, „objektivní“ (vlastnosti), „neutrální“, „deskriptivní“ (jazyk), používané jinými autory, kteří se zabývají mnou pojednanou distinkcí, pro mé skutečné účely nejsou vhodné.

nic společného. Mnohé výrazy však slouží dvojím způsobem i v každodenním hovoru, někdy jsou použity jako estetické výrazy a jindy nikoli. Jiná slova zase, ať už použita v uměleckém nebo každodenním diskursu, fungují pouze či převážně jako termíny estetické; takové jsou výrazy *působný, jemný, chutný, hezký, působný, elegantní, okázalý*. Nakonec, jako opak všech předchozích případů, je tu množství slov, které se jako termíny estetické používají jen zcela zřídka: *červené, hlučné, poloslané, lepkavé, čtvercové, poddajné, křivočaré, prchavé, rozumné, spolehlivé, opuštěné, váhavé, podivínské*.

Nepochybně, když používáme nějaká slova jako estetické termíny, často tvoříme a používáme metafory, nutíme do nich slova, která takto primárně nefungují. Je také jistě pravda, že mnohá slova se *stala* estetickými termíny nějakou metaforickou transferencí. Tak je tomu se slovy jako „dynamický“, „melancholický“, „vyvážený“, „skloubený“, která kromě uměleckých a kritických textů estetickými termíny normálně nejsou. Avšak estetický slovník nesmí být uvažován tak, že je zcela metaforický. Mnohá slova, včetně těch nejběžnějších (*působná, hezká, krásná, vkusná, spanilá, elegantní*), se jistě nepoužívají metaforicky, jsou-li použity jako estetické termíny, a důvod pro to je ten, že toto je jejich primární či jediné užití, což znamená, že některé z nich nemají žádné běžné mimoestetické užití. A i když se výrazy jako „dynamické“, „vyvážené“ atd. *stávají* estetickými termíny skrze metaforickou změnu, o jejich použití v kritice lze sotva říci více, než že je quasi-metaforické. Jakmile vstoupí do jazyka umění, popisu a kritiky, jako metafory, stávají se standardní součástí slovníku tohoto jazyka.³

Výrazy, které nazývám estetickými termíny, představují nemalou část našeho diskursu. Ovšem často se i pro lidi s normální inteligencí a dobrým zrakem a sluchem, alespoň do jisté míry, vyžaduje pro jejich aplikaci určitá citlivost; člověk nemusí být hloupý nebo slabozraký, když zrovna nevidí, že něco je působné. Vkus či citlivost je tedy mnohem vzácnější než jiné lidské způsobilosti; lidé, kteří vykazují jistou citlivost jak v jejich šíři, tak ve vytríbenosti, jsou v menšině. Je též známo, že při diskusi a neshodách je aplikace estetických termínů někdy bezradně neurovnaná. Téměř každý je však schopen na nějaké úrovni a nějakým způsobem vkus použít. Tudiž je překvapující, že estetické termíny byly do značné míry opomíjeny. V jiných estetických debatách byly pojednány jen letmo; avšak jako všeobecné kategorii jim nebyla věnována taková pozornost, jakou zasluhují.

³ Opak řečeného se zesílí následujícím. Kdyby nějaký kritik popsal jistou hudební pasáž jako štěbetající, osvěžující či vrzající, malířovu barevnost jako skelnou, moučnou či výbušnou, nebo spisovatelův styl jako lepkavý či drsný, použil by jasné metafory, nikoli normální jazyk kritiky. Slova jako „atletický“, „vířivý“, „hedvábný“ mohou spadat někam mezi.

Předchozí text vyznačil oblast, v níž se budu pohybovat. Snad by se mělo předeslat jedno upozornění. Když v tomto článku mluvím o vkusu, nemám na mysli problémy soustředěné kolem výrazů jako „věc vkusu“ (s významem, zhruba řečeno, „věc osobní preference či zalíbení“). Na mysli mám schopnost pozorovat či rozeznávat věci, o kterých zde mluvím.

I

Abychom naši aplikaci nějakého estetického termínu podpořili, odkazujeme zhusta na ty rysy daného termínu, které obsahují jiné estetické termíny: „je to mimořádně vitální pro jeho nenucenou a pevnou kresbu“, „půvabné díky příjemnému splnutí linií“, „lahodné pro jemnost a harmonii jeho barevnosti“. Je stejně normální toto činit jako opravňovat jeden mentální přívlastek jinými přívlastky téhož obecného typu, termín *inteligentní* oprávnit termíny *důvtipný*, *vynalézavý*, *pronikavý* atd. Často však při aplikaci estetického termínu vysvětlujeme, proč odkazujeme na rysy, které při poznávání na použití vkusu nezávisí: „křehké pro pastelové odstíny a oblé linie“, či „postrádá vyváženost, neboť jedna skupina postav je příliš vlevo a je jasně osvětlena“. Není-li nabídnuto žádné vysvětlení tohoto druhu, je legitimní o jedno takové požádat či se po něm pít. Nalezení uspokojivé odpovědi může být někdy obtížné, nelze však tuto otázku normálně odmítnout. Když nemůžeme sami fakticky říci, jaké estetické rysy činí něco křehkým či nevyváženým či defektním nebo dojemným, nabídne dobrý kritik svoji pomocnou ruku něčím, co nám leckdy připadne jako správné vysvětlení. Estetická slova se aplikují jako poslední kvůli, a estetické kvality vposledku závisí na, přítomnosti rysů, které – jako zaoblení či hranatost linií, barevné kontrasty, umístění dominant či rychlost pohybu – jsou viditelné, slyšitelné, či jinak rozlišitelné bez jakéhokoli odkazu na vkus či sensibilitu. Ať už jde o jakoukoli závislost, a existuje množství vztahů mezi estetickými kvalitami a mimoestetickými rysy, to co chci vyjasnit v této kapitole je, že neexistují žádné mimoestetické rysy, které slouží jako *podmínky* pro aplikaci estetických termínů. Pojmy estetické či vkusové v tomto ohledu nejsou nijak vázány podmínkami.

Nic nás nenutí předpokládat, že se estetické termíny podobají slovům, které se, jako „čtverec“, aplikují v souladu s nějakou množinou nutných a postačujících podmínek. Neboť zatímco je každý čtverec čtvercem na základě *stejně* množiny podmínek, čtyř stejných stran a čtyř pravých úhlů, aplikují se estetické termíny na převelice rozmanité objekty; jedna věc je půvabná na základě těchto rysů, jiná na základě oněch a tak dále téměř do nekonečna. Filozofové nedávno přestali mluvit o striktním modelu nutného-a-postaču-

jícího a ukázali, že mnohé pojmy každodenního života nejsou tohoto typu. Namísto toho popsali rozličné typy pojmů, které jsou vázány podmínkami mnohem volněji. Protože tyto novější modely skýtají uspokojuvící popisy mnoha známých pojmů, mohlo by se mít za to, že estetické pojmy jsou takového druhu a že jsou podobně podmínkami řízeny volněji. Hodlám prokázat, že se estetické pojmy od jakýchkoli z těchto ostatních pojmů podstatně liší.

Mezi pojmy, jimž byla nedávno věnována pozornost, jsou takové, pro něž nelze poskytnout žádnou *nutnou* podmínku, ale pro které existuje množství relevantních rysů, A, B, C, D, E, takových, že přítomnost některých skupin či kombinací těchto rysů je *postačující* pro aplikaci daného pojmu. Seznam relevantních rysů může být otevřený; je-li totiž dáno A, B, C, D, E, nemůžeme zablockovat možnou relevanci jiných rysů, které následují za E a které v seznamu nejsou. Za příklady takových pojmů mohou sloužit „váhavý“, „sporný“, „chtivý“, „náladový“, „úspěšný“, „inteligentní“ (o tom však viz dále). Začínáme-li seznam rysů relevantních pro výraz „inteligentní“ například schopností pochopit a sledovat různé pokyny, schopností ovládat fakta a seřadit zkušenosti, mohli bychom pokračovat tak, že budeme na tento seznam přidávat téměř donekonečna.

Pojmy tohoto druhu je nicméně, i když je rozhodnutí třeba učinit a soud použít, vždy možné extrahovat a tvrdit, z případů, které *už* byly jasně rozhodnuty, množinu rysů či podmínek, které se považují za postačující v těchto případech. Tyto relevantní rysy, které nazývám podmínkami, jsou – mělo by se poznamenat – rysy, které, i když nepostačující *samy o sobě* a vyžadující kombinaci s jinými podobnými rysy, vždy mají určitou váhu a mohou postupovat pouze jednosměrně. Dobrý hráč šachu může postupovat pouze směrem *k* inteligenci, nikoli *proti* ní. Vzhledem k tomu, že zmínka o tom může rozumně provázet jiná vyjádření jako „Říkám, že je inteligentní proto, že...“ nebo „Nazývám ho inteligentem proto, že...“, nelze ji použít pro kompletaci negativních výrazů jako „Říkám, že je *ne*inteligentní proto, že...“. Zejména však chci o rysech, které fungují jako podmínky nějakého termínu, zdůraznit, že *některá* jejich skupina či množina *je* plně postačující k zajištění či záruce aplikace daného termínu. Individuum těmito rysy charakterizované ještě nemusí být mimo vší pochybnost způsobilé k tomu, aby bylo nazváno líným či inteligentním atd., avšak vše, co je třeba, je přidat jistý další (nekonečný) počet takových charakterizací, a k cíli pak dojdeme, když jich máme dostatek. Jsou individua, která mají množství takových rysů, individua, o nichž nelze popřít, leč připustit, že jsou inteligentní. Za sebou jsme nechali nutné-a-postačující podmínky, stále se však v říši podmínek nacházíme.

Estetické pojmy však nejsou řízeny podmínkami ani takto. Neexistují žádné postačující podmínky, žádné estetické rysy takové, že přítomnost nějaké jejich množiny či počtu bezpochyby oprávněně či garantuje aplikaci estetického termínu. Je nemožné (kromě určitých omezených výjimek, o kterých se mluví dále) činit jakákoliv tvrzení odpovídající těm, jaká můžeme činit pro výrazy řízené podmínkami. Můžeme říci „Je-li pravda, že umí dělat tohle, tamto, a něco jiného, pak můžeme právě říci, že je inteligentní“, nebo „Dělá-li A, B, a C, pak nechápu, jak by se mohlo popřít, že je líný“, avšak nemůžeme činit *jakékoliv* obecné tvrzení formy „je-li tato váza lehce růžová, trochu pokřivená, někde skvrnitá atd., pak je delikátní, nemůže nebýt delikátní“. Rovněž ale nemůžeme říkat *žádné* takové věci jako „být vysoký a slabý *samo* nestačí, aby zajistilo, že nějaká váza je delikátní, jestliže je ale také například trochu pokřivená a pastelově zbarvená (atd.), nelze popřít, že delikátní je.“ Mimoestetickými termíny lze věc popsat podle libosti, proto však ještě nejsme v postavení, kdy bychom museli připustit (či být schopni popřít), že jsou delikátní nebo půvabné nebo přeplácené nebo znamenitě vyvážené.⁴

Bezpochyby existují jisté rysy, v nichž estetické termíny podmínkami či pravidly řízeny *jsou*. Například by mělo být nemožné, aby nějaká věc byla křiklavá, jsou-li všechny její barvy světle pastelové, či plamenná, když jsou všechny její čáry rovné. Mohou totiž existovat popisy používající pouze mimoestetické termíny, které jsou s deskripcemi používajícími určité termíny estetické neslučitelné. Řeknu-li, že malba ve vedlejší místnosti sestává pouze z jednoho či dvou proužků velmi bledé modře a velmi bledé zeleně v pravých úhlech na bledě okrovém podkladu, pak si mohu být jist, že nemůže být vášnivá či křiklavá či barvami hýřící. Takový popis může učinit určité estetické termíny *neaplikovatelnými* či *nepřiměřenými*; a jestliže z této deskripce odvodím, že ten obraz byl, či by mohl být, vášnivý či křiklavý či barvami hýřící, dalo by se to chápat jako ukázka toho, že jsem oněm slovům neporozuměl. Nechci tudíž popírat, že pojmy vkusu mohou být řízeny

⁴ Ve svém článku, přetištěném v *Aesthetics and Language* (W. Elton [ed.], Oxford 1954, 131–146), pojednává Arnold Isenberg jisté problémy s estetickými pojmy a vlastnostmi. Tak jako jiní, kteří se k těmto problémům mají, je Isenberg neodděluje, jak to činím já, od problémů s verdikty o *hodnotách* (*merits*) uměleckých děl či od problémů se *zálíbeními* a *preferencemi*. Říká něco, co je paralelní s mými výše uvedenými poznámkami: „V celém světě kritiky není jediné příslušné pouze deskriptivní tvrzení, s jehož pomocí je člověk dopředu připraven říci 'je-li to pravda, pak něco *podobného* tomuto udělám tím lépe“ (139, kurzíva F. Sibley). Myslím, že *toto* je vysoce sporné.

podmínkami *negativně*.⁵ Chci zdůraznit, že zcela postrádají ty vůdčí podmínky, jaké mají mnohé jiné pojmy. I když při *pohledu* na malbu můžeme říci, a správně, že je delikátní nebo čistá nebo uklidňující nebo bledá nebo fádni, žádný popis pomocí mimoestetických slov nám nedovolí tvrdit, že se na onu malbu musí nesporně aplikovat tyto či jiné estetické termíny.

Řekl jsem, že je-li objekt charakterizován *jedině* určitými rysy, že by to mohlo průkazně svědčit proti možnosti aplikovat na něj určitá estetická slova. Samozřejmě však přítomnost právě *několika* takových rysů nemusí být rozhodující; může být dost jiných rysů, které převáží ty, jenž by samy o sobě způsobily, že estetický termín je neaplikovatelný. Obraz může být křiklavý, i kdy je většina jeho barev mdlých. To upozorňuje na další charakteristickou vlastnost estetických pojmů. *Můžeme* nalézt obecné rysy či deskripce, které se v určitém smyslu započítávají pouze v jednom směru, pouze *pro* či pouze *proti* aplikaci určitých estetických termínů. Ostrost, sytost, světlost, či intenzita barvy nejsou typicky spojovány s delikátností či půvabem. Štíhlost, lehkost, jemné křivky, slabost barevné intenzity jsou spojovány s delikátností, ne však s okázalostí, velkolepostí, vznešeností, nádherou či oslnivou jasností. Proto přirozeně říkáme, že například dívka je půvabná *proto*, že je tak subtilní, ale navzdory tomu, že je samá kost či silně stavěná; a podobně podivně říkáme, že něco je půvabné *proto*, že je tak silné či hranaté či delikátní *dík* jasnosti a intenzivní barevnosti. Může to znít docela podobně tomu, co jsem řekl o podmínkách. Jsou tu nicméně velmi významné rozdíly. I když existují v tomto smyslu, ve kterém jsou miniaturnost, lehkost, slabost barevné intenzity atd., přičítány k, nikoli proti, jsou ty rysy, o nichž je řeč, přičítány k delikátnosti přinejlepším pouze *typicky* či *charakteristicky*; nejsou započítávány ve stejném smyslu jako jsou k lenosti či inteligenci přičítány podmínky-rysy.

Jedna možnost, jak to podpořit, je věnovat pozornost tomu, jak rysy, které jsou charakteristicky spojeny s jedním estetickým termínem, mohou být rovněž spojeny s jinými a zcela odlišnými estetickými termíny. „Půvabný“ a „delikátní“ mohou být na jedné straně v ostrém rozporu s termíny jako „výrazný“, „velkolepý“, „vášnivý“, „křiklavý“ či „impozantní“, které mají charakteristické mimoestetické rysy naprosto odlišné od rysů výrazů „delikátní“ a „půvabný“. Na druhé straně však mohou být v rozporu s estetickými

⁵ Isenberg (op. cit., 132) to vidí podobně: „Kdybychom řekli, že barvy určité malby jsou křiklavé, pak shledat, že jsou *všechny* velice bledé a nesyte, by bylo udivující“ (kurzíva F. Sibley). Jestliže ale řekneme „všechny“, nikoli „ve větší míře“, pak je výraz „udivující“ nevhodný. To, čemu říkám „negativní podmínky“ se musí rozlišit od toho, čemu dále říkám rysy „charakteristicky“ spojené či nespojené s pojmem vkusu.

termíny, které jsou s nimi úzce spjaty, jako jsou „ochablý“, „slabý“, „vyčerpaný“, „vychrtlý“, „chudokrevný“, „pobledlý“, „nijaký“; a rozsah rysů charakteristických pro *tyto* kvality, bledá barevnost, štiřlost, jasnost, absence hranatosti a ostrého kontrastu, je možná totožná s rozsahem charakteristik „delikátní“ a „působný“. Podobně mnohé z rysů typicky spojovaných s „radostný“, „vášnivý“, „hřmotný“ či „dynamický“ jsou totožné s rysy spojovanými s „křiklavý“, „pronikavý“, „bouřlivý“, „okázalý“ či „rozervaný“. Takže v úplnosti popsaný objekt, avšak výlučně pomocí kvalit charakterizujících delikátnost, se může při zkoumání ukázat naprosto nedelikátní, nýbrž anemický či nanicovatý. Nezdary nováčků a umělecká neobratnost prokazují, že úzká podobnost stran linie, barvy či techniky neskýtají pražádnou záruku půvabu nebo delikátnosti. Umělecký nezdar a úspěch na způsob Degase mohou mít k sobě obecně blíže, pokud jde o jejich mimoestetické rysy, nežli nezdar a úspěch u vydařeného Fragonarda. Není však nutné zacházet až tak daleko, abych zdůraznil, co chci říci. Obraz mající pouze ty rysy, které by člověk spojoval s rázností a energií, který však právě ráznost a energičnost postrádá, *nemusí* mít jiný určitý charakter, nemusí být místo toho řekněme křiklavý či zmatený. Může postrádat jakýkoliv jednotlivý charakter. Může používat zářivé barvy a podobně, aniž by byl vůbec nějak mimořádně živý či intenzivní; cítíme však nemožnost ten obraz popsat ani jako zmatený či křiklavý či přeplácáný. Jde spíše o nepřítomnost charakteru (i když je toto samozřejmě také estetický soud; vkus je použit k poznání, že ona malba nemá charakter).

Samozřejmě existují mnohé rysy, které se takto charakteristicky nepočítají pro (či proti) jednotlivým estetickým kvalitám. Báseň je silná a mocná díky pravidelnosti svého metra a rýmu; jiná je monotónní a díky svému pravidelnému metru a rýmu průbojná a sílu postrádá. Nemáme potřebu zaměňovat výraz „díků (čemu)“ výrazem „navzdory“. Já jsem se však soustředil na rysy, jež jsou charakteristicky spojovány s estetickými kvalitami, protože – pakliže lze najít příklad pro názor, že pojmy vkusu jsou řízeny podmínkami – tyto se zdají být nejslibnějšími kandidáty pro to, aby byly podmínkami řízeny. Avšak říci, že rysy jsou spojovány s nějakým estetickým terminem pouze *charakteristicky* znamená říci, že to nejsou podmínky; žádný popis, jakkoli úplný, ani v termínech charakterizujících půvab, není nepochybný v tom, že něco je na způsob popisu půvabné, ale může být mimo pochybnost, že někdo je líný či inteligentní.

Je důležité si povšimnout, že jsem netvrdil jen to, že pro pojmy vkusu nelze tvrdit žádné postačující podmínky. Neboť kdyby to bylo vše, co jsem tvrdil, pojmy vkusu by se koneckonců ve skutečnosti nelišily od jednoho

druhu pojmů, jenž byl nedávno předmětem sporu. Možná by se daly sloučit s těmi pojmy, které profesor H. L. A. Hart nazval „zamítnutelné“; pro zamítnutelné pojmy je charakteristické, že pro ně nemůžeme tvrdit postačující podmínky z toho důvodu, že pro jakékoli dané množiny existuje vždy (otevřený) seznam zamítajících podmínek, z nichž libovolná by mohla aplikaci toho pojmu vyloučit jako neplatnou. Ve prospěch zamítnutelných pojmů můžeme maximálně názorně říci, že například A, B a C jsou dohromady postačující pro aplikovaný pojem, *není-li* přítomen rys, který je anuluje či činí neplatnými. Musím však zdůraznit, že právě fakt, že takovou věc *můžeme* říci, ukazuje, že se nacházíme stále v říši podmínek.⁶ Rysy, kterými jsou zamítnutelné pojmy řízeny, lze obvyklým způsobem počítat pouze jedno- směrně, *bud'* pro *anebo* proti. Vezmeme-li Hartův příklad, mohou se „nabídka“ a „přijetí“ vázat pouze k existenci platné úmluvy, a klamná dezinterpretace, nátlak a diagnostikované šílenství se mohou počítat pouze proti ní. Stejně je to se zamítnutelnými pojmy: když totiž řekneme, že nejsou přítomny žádné neplatné rysy, pak víme, že nějaká množina podmínek či rysů A, B, C, ..., je při absenci neplatných rysů postačující k zajištění existence nějaké dohody. Právě pojem zamítnutelného pojmu podle všeho vyžaduje, aby některé skupiny rysů *byly* při absenci přehlížených či neplatných rysů postačující. Zamítnutelné pojmy pak postrádají *postačující* podmínky, přesto jsou ve výše uvedeném smyslu podmínkami vedeny. Moje tvrzení o pojmech vkusu je silnější; totiž že nejsou, vyjma negativních, vůbec vedeny podmínkami. I kdybychom se dohodli na absenci všech „neplatných“ či necharakteristických rysů (žádná hranatost a podobně), nemohli bychom se dohodnout, že objekt musí být jistě půvabný, jakkoli nám byl zevrubně popsán jako mající rysy, které půvabnost charakterizují.

Moje argumenty a příklady byly až dosud spíše jednoduché a schematické. Mnohé pojmy, včetně většiny mnou uvedených příkladů (*intelligentní*, viz výše), jsou mnohem volnější a složitější než moje příklady naznačují. Nejenže zde může být otevřený seznam relevantních podmínek; může být nemožné podat pravidla, která by nám říkala, jak jsou mnohé rysy z onoho seznamu vyžadovány pro postačující množinu či v jakých kombinacích; podobně může být nemožné předložit pravidla kryjící rozsah či stupeň, do nichž je třeba, aby takové rysy byly v těchto kombinacích přítomny. Ve skutečnosti bychom se museli vzdát jako marného jakéhokoliv pokusu popsat podmínky či formulovat pravidla a spokojit se s předložením

⁶ Hart, H. L. A. (1951): The Ascription of Responsibility and Rights. In: *Logic and Language*, First Series, A. G. N. Flew (ed.), Oxford. Hart skutečně neustále mluví o „podmínkách“, viz 148.

pouze jakéhosi velice povšechného popisu pojmu tak, že bychom se odvolávali na ukázky nebo případy či precedenty. Tyto pojmy si tudíž nemůžeme osvojit ani je používat prostě tak, že se vyzbrojíme seznamem podmínek, okamžitě aplikovatelnými procedurami či libovolně složitými množinami pravidel. Neboť abychom si osvojili používání jednoho z těchto pojmů, musíme být schopni postupovat vpřed a aplikovat to slovo správně na nové individuální případy, alespoň na ty hlavní; a každý nový případ může být jedinečně odlišný objekt, stejně jako se každé inteligentní dítě či student může od ostatních odlišovat v relevantních rysech a prokazovat jedinečnou kombinaci druhů a stupňů výkonu a schopnosti. Při pojednání těchto nových případů by byly mechanická pravidla a procedury zbytečné; musíme cvičit naši soudnost, řízenou celkovým souhrnem příkladů a precedentů. Tu a tam je patrná povrchová podobnost s estetickými pojmy. Neboť při používání estetických termínů se učíme z ukázek a příkladů, nikoli z pravidel, a nadto je musíme aplikovat na nové a jedinečné případy aniž bychom byli vedeni pravidly či snadno aplikovatelnými procedurami. Žádný pojem nepřípouští „mechanické“ používání.

I tak je ale přinejmenším pozoruhodné, že při aplikaci slov jako „liný“ nebo „inteligentní“ na nové a jedinečné případy se po nás chce, abychom použili *soud*; bylo by skutečně podivné říci, že používáme *vkus*. Při provádění soudu jsme vyzváni, abychom navzájem uvážili pro a proti a občas snad i rozhodli, zda nějaký zcela nový rys má být započítán tak, že v ěc převáží na tu či onu stranu. To ale ukazuje, že i když se můžeme učit z příkladů a precedentů a jsem na nich závislí spíše než na nějaké množině tvrzených podmínek, nenacházíme se mimo říši obecných podmínek a vůdčích principů. Příklady a principy nutně ztělesňují – a my je používáme k ilustraci – složité tkanivo vůdčích a relevantních podmínek. Abychom získali precedenty, musíme jim porozumět; a my musíme případ od případu konzistentně argumentovat. Právě to je funkce precedentů. Takto je možné – i u těch pojmů, které jsou podmínkami vedeny velice volně – objasnit či otypovat případy, dejme tomu „toto je X, protože...“, a navázat na něj popisem rysů, které náš závěr potvrdí.

Nic takového s estetickými termíny není možné. Příklady hrají při našem uchopování těchto pojmů nepochybně klíčovou roli; avšak my z těchto příkladů neodvozujeme, a ani tak činit nemůžeme, podmínky a principy, jakkoli složité, které nás konzistentně a srozumitelně povedou při aplikování těchto termínů na nové případy. Když – s jasným případem něčeho, co je skutečně půvabné či vyvážené či dokonale skloubené, co jsem však neviděl –

mi někdo říká, proč je to tak, jaké rysy to způsobují, vždy mohu pochybovat, zda je to – navzdory těmto rysům – skutečně půvabné, vyvážené atd.

Co jsem tvrdil lze doložit následujícím způsobem. Člověk, který si neuvědomuje povahu pojmů vkusu, či někdo, kdo – při vědomí toho, že estetickou sensitivitu postrádá – nehodlá tento nedostatek vyjevit, by mohl vytrvalou aplikací a bystrým pozorováním sám sobě poskytnout nějaká pravidla a zobecnění; a induktivními procedurami a rozumnými domněnkami by mohl často říkat správné věci. Nemohl by však mít nijak velkou sebedůvěru a jistotu; nepatrná změna v objektu by mohla kdykoli jeho kalkulace zničit a on by mohl upadnout v omyl stejně snadno jako mluvit správně. Bez ohledu na to, jak pečlivý byl při vypracování souboru konzistentních principů a podmínek, je pouze v takové pozici, kdy má za to, že daný objekt je s vysokou pravděpodobností delikátní. S pojmy jako *líný*, *inteligentní* či *omezený*, by někdo – kdo rozumně formuluje pravidla, která ho velmi často vedou správně – ukázal, jak chápání těchto pojmů vzniklo; avšak osoba, kterou zde uvažujeme, nemá ani tušení, co delikátnost je. I když občas říká věci správně, to, který objekt je delikátní, neviděl, nýbrž odhadoval. Ať by ta osoba byla jakkoli inteligentní, mohli bychom jí snadno a chybně sdělit, že něco je delikátní a „vysvětlit“ mu proč, aniž by poznal, že ho klameme. (V této chvíli pomímám komplikace spjaté s negativními podmínkami.) Kdybychom ale provedli totéž s dejme tomu výrazem „inteligentní“, zhusta by alespoň poodhalil určitou neslučitelnost nebo něco, co by vyžadovalo vysvětlení. Sám od sebe by zkrátka neměl žádné vodítko pro užití pojmů jako je delikátnost. Podle všeho by tyto pojmy hrály v jeho životě dost odlišnou úlohu. Neměl by o nic více důvodů, proč vybírat předměty vkusu, obrazy atd., než má hluchý člověk k tomu, aby se vyhýbal hlučným místům. Za používání vkusu by nebyl chválen; v nejlepším případě by mohla stát za zmínku jeho duchaplnost a inteligence. Při „hodnocení“ obrazů, soch, básní, by dělal něco zcela odlišného od toho, co činí ostatní lidé, když používají vkus.

Zde bych rád mimochodem poznamenal, že jsou chvíle, kdy to může vypadat, jako by bylo estetické slovo aplikováno podle nějakého pravidla. Tyto případy typově kolísají; zmíním pouze jeden. Někdo může použít výraz „delikátní“ třeba o skleněném nádobí tak, že čím tenčí to sklo je – přičemž ostatní vlastnosti jsou zachovány –, tím je delikátnější. Stejně tak u látek, nábytku atd. jsou chvíle, kdy čím tenčí či uhlazeněji adjustované nebo vyleštěnější něco je, tím jistěji se ten či onen estetický termín aplikuje. Podle takových případů by někdo mohl formulovat nějaké pravidlo a řídit se jím při aplikaci onoho slova na danou řadu věcí. Mohlo by se stát, že v případech, kdy je tomu tak, se to slovo ve skutečnosti vůbec nepoužívá jako estetický

termín; termín „delikátní“, aplikovaný takto na sklo tentokrát skutečně neznamena nic víc než „tenký“ či „křehký“. Jistě to však neplatí ve všech případech; lidé zhusta *používají* vkus i tehdy, když říkají, že sklo je velice delikátní díky tomu, že je tak tenké, a vědí přitom, že by bylo méně delikátní, kdyby bylo silnější, a delikátnější, kdyby bylo tenčí. Tyto případy, kde to vypadá na pravidla, jsou okrajové případy používání estetických termínů. Kdyby někdo sledoval pouze nějaké pravidlo, neměli bychom říkat, že používá vkus a neměli bychom jen tak beze všeho připustit, že má jakýkoliv skutečný pojem delikátnosti, dokud nás neujistí, že umí delikátnost rozeznat i v jiných případech, kdy žádné pravidlo není po ruce. V každém případě jsou tyto případy, kdy lze estetické slovo aplikovat pomocí pravidla, výjimečné, nikoli klíčové či typické.⁷

Nemůžeme se ovšem domnívat, že nemožnost tvrdit jakékoliv podmínky (jiné než negativní) pro aplikaci estetického termínu vyplývá z nahodilého nedostatku či ztráty jazykové přesnosti, nebo že jde prostě o otázku extrémní složitosti. Je pravda, že slova jako „růžový“, „namodralý“, „zakřivený“, „skvrnitý“ nepřipouští nic takového jako je specifické označení každého z mnoha různých odstínů, každé z mnoha křivek, skvrn, a barevných směsí. Kdybychom ale dávali speciální jména mnohem liberálněji než my či dokonce odborníci dávají (a bezpochyby existují hranice, které nelze překročit), nebo i kdybychom místo jmen použili velký počet vzorů a ukázek jednotlivých odstínů, tvarů, skvrnitostí, čar a konfigurací, bylo by i tak z týchž důvodů nemožné dodat jakékoliv podmínky.

⁷ V rámci tohoto článku nemohu pojednat jiné typy zjevných výjimek k mojí tezi. Případy, kdy by si nějaký člověk postrádající sensitivitu mohl osvojit pravidlo a jednat podle něj tak, jak bylo uvedeno výše, by se měly odlišovat od případů, kdy by někdo, kdo sensitivitu *má*, mohl z mimoestetických deskripcí vědět, že aplikuje estetický termín. Svoji tezi tvrdím tak, jako by se ten druhý případ nikdy nevyskytoval, protože se zaměřuji na logické rysy *typických* estetických soudů a svůj pohled spíše přeháním než zmiňuji. Ale u jistých estetických termínů, zejména negativních, mohou existovat vzácné výjimky tehdy, když nám deskripce umožní plnou vizualizaci, a když to, co se popisuje, patří do určité omezené třídy věci, dejme tomu lidských tváří či tvarů zvířat. Třeba deskripce jako „Jedno oko zarudlé a oteklé, druhé chybí, nos pokrytý bradavicemi, zkroucená ústa, nazelenalá bledost“, může opravňovat v určitém silném smyslu („musí být“, „nemůže nebýt“) soudy „ošklivý“ či „ohyzdný“. Je-li tomu tak, jsou takové případy okrajové, tvoří pouhou menšinu, a jsou to obecně necharakteristické či atypické estetické soudy. Když obvykle slyšíme nějakou deskripci a říkáme „to *musí* být velice krásné (půvabné, a podobně)“, nemíníme tím nic víc než „to jistě musí být, je jen vzdáleně možné, že není“. Situace jsou znova odlišné ve velkém počtu případů, kdy můžeme postoupit zcela prostě od „zářivých barev“ k „živosti“ nebo od „červených a žlutých“ k „hřejivým“, avšak kdy se nacházíme až do této chvíle pouze na pomezí něčeho, co bychom mohli nazvat výrazem vkusu či estetickou sensibilitou. Důležitost této přechodové a hraniční oblasti mezi mimoestetickými a zjevně estetickými soudy zdůrazňuji níže.

Když mluvíme o uměleckém díle, máme v skutečnosti co do činění s jednotlivými a specifickými rysy. Říkáme, že dílo je delikátní nejen proto, že má pastelové barvy, nýbrž díky *těmto* pastelovým barvám, že je půvabné ne proto, že se jeho linky jemně zakřivují, nýbrž kvůli *tomuto* jednotlivému zakřivení. Používáme výrazy jako „díky *jeho* pastelové barevnosti“, „kvůli *těmto* skvrnám zářivé modři“, „kvůli *tomuto* způsobu, jakým se čáry sbíhají“, kde je jasné, že se vztahujeme nikoli k přítomným obecným rysům, nýbrž k rysům povýtce specifickým a jednotlivým. Je však zřejmé, že i s pomocí přesných jmen či ukázek a názorných příkladů barevných odstínů, kontur a čar, by byl jakýkoliv pokus tvrdit podmínky marný. Týž rys, řekněme jednotlivá barva či jednotlivý tvar nebo jednotlivá čára, které pomáhají tvořit jedno dílo, by mohly jiné přece jen úplně pokazit. „Bylo by to naprosto delikátní, jen kdyby tamta barva nebyla přes támhleto pastelovou“ lze říci právě o barvě, kterou vybereme v jiném obraze jakožto převážně zodpovědnou za vlastnost delikátnosti. Bezpochyby jedním ze způsobů, jak tohoto dosáhnout, je říci, že ty rysy, které činí něco delikátním či půvabným atd., se vlastním a jedinečným způsobem kombinují; že estetická kvalita závisí přesně na této jednotlivé a jedinečné kombinaci právě těchto specifických barev a tvarů, takže i nepatrná změna by mohla způsobit velký rozdíl. Kdybychom se pokusili dané rysy vyčlenit či separovat a povšechně o nich mluvit, ničeho bychom nedosáhli.

Tvrdil jsem, že pojmy vkusu nejsou a nemohou být řízeny podmínkami či pravidly.⁸ To, že takto řízeny nejsou, je jednou z jejich podstatných charakteristik. Při argumentaci ve prospěch tohoto jsem nejprve obecně tvrdil, že žádné mimoestetické rysy nejsou kandidáty podmínek, a následně jsem uvažoval zvláště jak „charakteristické“ obecné rysy spjaté s estetickými termíny, tak jednotlivé či specifické rysy nalézané v jednotlivých objektech. Nepokoušel jsem se prozkoumat, jaký vztah tyto jednotlivé rysy přinášejí estetickým kvalitám. Zkoumání výrazů, které při odkazu na ně používáme během vysvětlení či při podpoře naší aplikace estetického terminu, podporuje

⁸ Helen Knight říká (Elton, *op. cit.*, 152), že „dráždivý“ (jeden z mých „estetických“ terminů) „závisí na“ různých rysech (na *retroussé* nosu, špičaté bradě atd.), a že tyto rysy jsou proto *kritéria*; tak tohle odmitám. Helen Knight rovněž tvrdí, že „dobré“, když se aplikuje na umělecké dílo, závisí na *kritériích* jako jsou vyváženost, soudržnost, hloubka, důmyslnost (opět můj estetický termín; ještě bych měl připojit pikantnost). To rovněž odmitám, i když to považuji za odlišnou otázku, kterou se v tomto článku nezabývám. Ty dva problémy je třeba uvažovat odděleně: vztah mimoestetických rysů (*retroussé*, špičatá) k estetickým kvalitám, a vztah estetických kvalit k „esteticky dobrému“ (úsudky). Většina z autorů, kteří se dotýkají povahy estetických pojmů, má na mysli tu druhou otázku (otázku úsudku). Helen Knight tento rozdíl zastírá, když například říká, že „pikantní“ je slovo téhož druhu jako „dobré“.

jazykovou evidenci faktu, že je jistě nepředkládáme jako vysvětlující či opravňující *podmínky*. Jsme-li dotázáni, proč říkáme, že určitá osoba je líná či inteligentní nebo odvážná, jsme tázáni na základě toho, že ji takto *nazýváme*; odpovídáme, že „kvůli snadnosti, s níž se vypořádává s takovými a takovými problémy“. Když se však po nás chce, abychom uvedli proč podle našeho názoru nějaký obraz postrádá vyváženost nebo proč je jeho barevný odstín zádušný, nebo proč je báseň dojemná či zhuštěná, činíme něco odlišného. Můžeme použít podobné obraty: „její poezie má sílu a rozmanitost *dík způsobu*, jakým pracuje s metrem a jak používá césury“, nebo „obraz je noblesně vážný *dík* tomu, že má málo detailů a *dík* omezené paletě“. Co chceme ale můžeme také vyjádřit použitím úplně jiných výrazů: „Je to zacházení s metrem a césurami, co je *zodpovědné* za onu sílu a rozmanitost“, „ona noblesní vážnost je tam *dík* absenci detailu a též *dík* použití omezené palety“, „chybějící vyváženost *plyne* z nahromadění figur na levé straně“, „mollová tónina ji *činí* velice dojemnou“, „ty sbíhající se linie tomu *dávají* mimořádnou jednotu“. To jsou obraty, kde nelze používat výrazy „líný“ či „inteligentní“; říci, co ho *činí* líným, co je *zodpovědné* za jeho lenost, *dík čemu* je takový, znamená zabývat se úplně jiným problémem.

V nedávných diskusích autoři jeden po druhém trvali na tom, že estetické soudy nejsou „mechanické“: „Kritici neformulují obecné standardy a mechanicky je neaplikují na všechna umělecká díla či na jejich třídy“. „Technické věci lze aplikací pravidel stanovit rychle“, avšak estetické problémy „stanovit jakoukoliv mechanickou metodou nelze“. Místo toho tito autoři o estetice zdůrazňovali, že neexistuje nic, co by „nahradilo individuální soud“ s jeho „spontaneitou a spekulací“, a že „Konečným standardem ... [je] soud osobního vkusu“.⁹ Překvapující je, že i když se takové věci opakovaly znova a znova, nikdo neřekl, co se míní „vkusem“ nebo výrazem „mechanický“. Existuje množství soudů – mimo ty, které vyžadují vkus – žádajících „spontaneitu“ a „individuální soud“, a nejsou přitom „mechanické“. Bez podrobného srovnání nejsme schopni pochopit, jakým zvláštním způsobem nejsou *estetické* soudy „mechanické“, či v čem se tyto odlišují od jiných soudů, a nemůžeme ani začít upřesňovat, co je to vkus. O to jsem se pokusil. Jde o charakteristický a podstatný rys soudů, které používají nějaký estetický termín, a který nelze stanovit odvoláním, ve výše uvedeném smyslu, na podmínky.¹⁰ Domnívám se, že zde jde o logický rys estetických soudů či

⁹ Viz články Margaret Macdonald a J. A. Passmore, in Elton, *op. cit.*, 118, 41, 40, 119.

¹⁰ Jak už jsem výše naznačil, zabývám se zde pouze vztahem *mimoestetických* a estetických rysů. Možná, že deskriptor v estetických termínech může být příležitostně pro aplikaci jiného estetického termínu postačující. Johnsonův slovník vykládá výraz „hezky“ jako „důstojně

soudů vkusu obecně, i když jsem to zde obhajoval pouze pro omezenou třídu soudů používajících estetické termíny. Je to součástí toho, co znamená „vkus“.

II

Na pojmech vkusu zbývá udělat ještě velký kus práce. Ve zbývající části tohoto článku nabídnu některé další návrhy, které by mohly sloužit k lepšímu porozumění pojmům vkusu.

Poznání, že estetické pojmy nejsou vedeny podmínkami, pravděpodobně způsobí rozpaky nad tím, jak v našem estetickém slovníku zařídít aplikaci těchto slov. Jestliže nesledujeme pravidla a neexistují žádné podmínky, na něž bychom se odvolávali, jak máme vědět, kdy je aplikovat? Jeden velice přirozený způsob, jak tomuto problému čelit, je poukázat na to, že některé jiné druhy pojmů podmínkami rovněž nejsou vedeny. Jednoduché termíny pro barvy neaplikujeme podle pravidel nebo v souladu s nějakými principy. Vidíme, že kniha je červená tak, že se díváme, stejně jako říkáme, že čaj je sladký poté, co ho ochutnáme. Dá se říct, že stejně tak vidíme (či nevidíme), že věci jsou delikátní, vyvážené apod. Skutečně je tu určitá podobnost mezi používáním vkusu a používáním pěti smyslů; naše používání samotného slova „vkus“ ukazuje, že to srovnání je staré a velice přirozené. I přes podobnosti jsou tu však význačné rozdíly. Nelze zde však provést zevrubně srovnání, i když by to bylo žádoucí; jisté rozdíly se však ukazují a autoři, kteří zdůrazňují, že estetické soudy nejsou „mechanické“, o nich občas hovoří a jsou pro ně matoucí.

Především, zatímco naše schopnost rozpoznat estetické rysy je závislá na tom, že máme dobrý zrak, sluch atd., mohou lidé, normálně vybavení smysly a chápáním, v rozeznávání těchto rysů selhávat. „Ti, kteří poslouchají koncert, prochází galerií, čtou báseň, mají zhruba podobné smyslové vnímání, avšak někteří ho osudem dostali mnohem víc než druzí“, říká slečna MacDonald; Dodává ale, že je „zmatena tímto rysem 'v předmětu', který lze nahlédnout pouze speciálně kvalifikovaným pozorovatelem“ a táže se, „Co je toto 'něco navíc'“.¹¹

Je to rozdíl mezi estetickými a perceptuálními vlastnostmi, který zčásti vede k názoru, že „umělecká díla jsou esoterické objekty...nikoli prostě

krásný“; Stručnější slovník O. E. D. vykládá výraz „hezka“ jako „subtilně, vábivě, či drobounce krásná“.

¹¹ Macdonald in Elton, *op. cit.*, 114, 119; viz rovněž 120, 122.

objekty smyslového vnímání”.¹² Nemáme však dobrý důvod nazývat nějaký objekt esoterickým prostě proto, že v něm rozeznáváme estetické vlastnosti. *Předměty*, na něž aplikujeme estetické termíny, jsou rozličných druhů a nikterak esoterických: lidé a budovy, květiny a zahrady, vázy a nábytek stejně jako básně a hudba. Neexistuje ani dobrý důvod nazývat samotné tyto *vlastnosti* esoterickými. Je pravda, že někdo s dokonalým zrakem či sluchem by je mohl opominout, my však přesto říkáme, že je *pozorujeme* či si jich *všímáme* („Všiml jste si, jak byla půvabná?“). Ve skutečnosti jsou velice podobné. Už v raném věku se učíme používat mnohá estetická slova, i když to nejsou, jak můžeme očekávat podle jejich závislosti na naší schopnosti vidět, slyšet, rozlišovat barvy a podobně, ta úplně první slova, která se učíme; a naše ovládnutí těchto slov a kultivovanost při jejich používání se rozvíjí spolu se zbylou částí našeho slovníku. Nejsou to žádné výjimky; obraty, které je obsahují, se v běžném hovoru pravidelně používají.

Druhý pozoruhodný rozdíl mezi uplatněním vkusu a použitím pěti smyslů spočívá v tom, že se o ty soudy, v nichž jsou použity estetické pojmy, opíráme. I když tyto pojmy používáme bez pravidel či podmínek, své soudy obhajujeme nebo se o ně opíráme a slovně přesvědčujeme druhé o jejich správnosti; jak říká slečna Macdonald, „rozprava o umění není zbytečná“, neboť se kritici „pokoušejí o určitý druh vysvětlení uměleckých děl za účelem stanovení správných soudů”.¹³ Takže i když rozprava o umění nespočívá v „deduktivním či induktivním odvození” či „zdůvodnění”, už výskyt takové rozpravy postačuje, aby se ukázalo, nakolik se tyto soudy odlišují od soudů pouze perceptuálních.

Nyní je zřejmé, že řeč kritika často spočívá ve zmiňování či poukazování na tyto rysy, včetně snadno rozeznatelných rysů mimoestetických, na nichž estetické kvality závisí. Zůstává však nejasná otázka, jak – tím, že tyto rysy zmiňuje – tímto kritik opravňuje či podporuje své soudy. Na tuto otázku nedávno odpovídalo množství autorů. Například Stuart Hampshire říká, že „Člověk vede estetickou rozpravu kvůli tomu, aby v životě viděl ... je-li veden k tomu, aby viděl v předmětu to, co viděno být má, bylo cíle rozpravy

¹² Macdonald in Elton, *op. cit.*, 114, 20–123. Mluví zde o mimoestetických vlastnostech jako o vlastnostech „fyzických” či „pozorovatelných” a rozlišuje mezi „fyzickými objekty” a „uměleckými díly”.

¹³ *Ibid.*, 115–116; srovnej též John Holloway, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Vol. XXIII (1949), ss. 175–176.

dosaženo ... Cílem je lidi vést, aby tyto rysy viděli".¹⁴ Kritikova řeč totiž často speciálně slouží k podpoře jeho soudů; vede nás k tomu, abychom *viděli*, co uviděl on, totiž estetické kvality předmětu. I když je však shoda v tom, že toto je jedna z hlavních věcí, kterou kritici dělají, rozpačitost panuje stran toho, jak to dělají. Jak je možné, že mluvením o (převážně mimoestetických) rysech díla můžeme druhé přivést k tomu, aby viděli, co dosud neviděli? „Co je to za vlohu, kterou lze modifikovat *mluvením*? Diskuse zrak a sluch nezlepšuje" (kurzíva F. Sibley).¹⁵

Přesto však úspěšně estetické termíny aplikujeme, a též často úspěšně mluvením (a ukazováním a určitou gestikulací) vedeme druhé k tomu, aby viděli, co vidíme my. Člověk začíná tušit, že rozpačitost nad tím, jak je možné, že to můžeme činit a také rozpačitost nad „esoterickým" charakterem estetických vlastností má zdroj v tom, že napodobujeme nepatřičné filosofické vzory. Když někdo nemůže vidět, že kniha na stole je hnědá, nemůžeme ho mluvením přimět k tomu, aby viděl, že taková je; v důsledku toho se zdá nejasné, že bychom mohli někoho mluvením přimět, aby viděl, že váza je půvabná. Máme-li tuto záhadnost rozptýlit a poznat estetické pojmy a vlastnosti tak, jak jsou, musíme se nepřiměřených vzorů zbavit a zkoumat, jak tyto pojmy skutečně používáme. S takovou úmluvou a zájmem o to, *co* kritik dělá, bychom mohli očekávat popisy toho, *jak* to dělá, aby toho dosáhl. O tom však bylo řečeno jen málo, a to, co bylo řečeno, neuspokojuje.

Slečna Macdonald se například¹⁶ podepisuje pod takový názor na úkol kritika, podle něhož tento nabízi „to, co není nedbalému či nepoučenému zkoumání zjevné", a klade otázku „jakých úvah je třeba k oprávnění kritického verdiktu, a *jak* to provést?" (kurzíva F. Sibley). K odpovědi na tuto otázku se však ve skutečnosti nedostane. Místo toho klade sama sobě odlišnou, i když ne tak od věci, otázku po interpretaci uměleckých děl. Ve složitých dílech rozliční kritici vyžadují, často oprávněně, rozeznávání odlišných rysů; proto slečna Macdonald navrhuje, aby nás kritik v kritickém diskursu vedl k pochopení toho, co vidí on, tím, že nabízi nové interpretace. Jestliže však otázka zní „co (kritik) dělá a jak to dělá", pak ho nelze představit ani v úplnosti, ani převážně tím, že by měl přinášet nové interpretace. Často je jeho úkolem nám prostě pomoci ocenit vlastnosti, které v jím pojednávaných

¹⁴ Stuart Hampshire in Elton (*op. cit.*, 165). Viz rovněž poznámky Isenbergovy v Elton (142, 145), Passmorovy (*op. cit.*, 38), Wisdomovy v *Philosophy and Psycho-analysis*, 223–224, a Hollowayovy, (*op. cit.*, 175).

¹⁵ Macdonald, *op. cit.*, 119–120.

¹⁶ *Ibid.* viz 127, 122, 125, 115. Jiní autoři kladou důraz rovněž na interpretaci, srov. Holloway, *op. cit.*, 173 a jinde.

dílech jiní kritici nalézali pravidelně. Klást důraz na nové interpretace znamená ponechat nedotčenou otázku jak, tím, že něco říká, nám může pomoci pochopit *bud'* nově oceněné, *nebo* staré estetické vlastnosti. Ať tak či onak, kromě složitých básní či her, které mohou být nositeli mnoha interpretací, existují též díla jednoduchá. Jsou tu rovněž vázy, budovy a nábytek, neřku-li tváře, západy slunce a krajiny, u nichž se otázky jejich interpretace nekladou, o nichž ale mluvíme podobně a činíme o nich podobné soudy. Takže je zde stále ona „matoucí“ otázka: jak podložíme ony soudy a jak předáme ostatním to, co vidíme sami?

Hampshire,¹⁷ který se rovněž domnívá, že kritik nás vede, abychom „viděli to, co v předmětu viděno být má“, popisuje, jak to kritik dělá. „Největší služba kritika“ je v tom, že poukazuje, odděluje upozorňuje na „jednotlivé rysy jednotlivého předmětu, které ho činí ošklivým nebo krásným“; neboť je „obtížné vidět a slyšet vše, co je tu k vidění a slyšení“, a prostě předpokládat, že zatímco „věci skutečně mají barvy a tvary ... soulad barev a vnímaných rozměrů a vyváženost tvarů v nich neexistují doslovně a objektivně“. Avšak tyto „zvláštní (*extraordinary*) vlastnosti“, které kritik „dovede vidět (v širším smyslu slova „vidět“), jsou „vlastnosti, které nejsou ve vztahu k žádnému praktickému zájmu“. Proto kritik, aby nás vedl k jejich vidění, „při popisu používá slova nepřirozeně“; „pro praktické účely vytvořený běžný slovník jakémukoliv nezaujatému vnímání věci překáží“; a tak jsou tyto vlastnosti „normálně popsáné metaforicky určitým přenosem termínů z běžného slovníku“.

Mnohé z toho, co Hampshire říká, je správné. Je však též mnoho zcela chybného v názoru, že „běžný“ slovník „překáží“ našim estetickým cílům, že je „nepřirozené“ ho převzít a použít metaforicky, a že kritik „musí vystavět ... svůj slovník v protikladu k hlavnímu cíli svého jazyka“ (kurzíva F. Sibley). Zaprvé, když zhusta razíme nové metafory, abychom tak popsali estetické kvality, nejsme nijak nuceni vynucovat si „běžný slovník“ z jeho „přirozeného“ používání, aby takto sloužil našim cílům. Jak už jsem poznamenal výše, existuje rozsáhlý a akceptovaný slovník estetických termínů, z nichž některé nejsou, bez ohledu na jejich metaforický vznik, vůbec žádnými metaforami, ostatní jsou nanejvýš quasi–metaforické. Za druhé názor, že naše používání metafor a quasi–metafor pro estetické cíle je nepřirozené nebo že jde o náhražku, vnucenou nám jazykem, určeným pro jiné cíle, tak tento názor zásadním způsobem zkresluje povahu estetických vlastností a jazyka estetiky. V kritice není na používání slov jako „působivé“, „dynamické“ či

¹⁷ *Op. cit.* 165–168.

„dokonale skloubené“ nic nepřirozeného; svoji funkci konají dokonale a jsou to přesně ta slova, kterých je třeba pro cíle, k jejichž dosažení slouží. Nechceme a nepotřebujeme je nahrazovat slovy, která metaforický nádech postrádají. Při jejich používání k popisu uměleckých děl je zásadní právě to, že pojednáváme estetické vlastnosti spjaté s jejich doslovnými či běžnými významy. Máme-li zcela odlišné slovo od „dynamické“, lze jím poukázat na estetickou vlastnost nijak spjatou s běžným významem slova „dynamický“, ale pak nelze ono odlišné slovo použít k popisu té vlastnosti, k jejíž označení slovo „dynamické“ slouží. Hampshire líčí „kolonii estétů prostých praktických potřeb a návyků“ a říká, že „popisy estetických vlastností, které jsou pro nás metaforické, by tito mohli považovat za naprosto doslovné a s běžným smyslem“; mohli by používat „mnohem přímější deskriptivní slovník“. Jestliže však mají nový a „přímě deskriptivní“ slovník postrádající vazby na ty mimoestetické vlastnosti a významy, které má náš slovník, museli by mlčet o mnoha z estetických vlastností, které popisujeme my; navíc, kdyby byli zcela „prosti praktických potřeb“ a jiných mimoestetických projevů a zájmů, chtěli nechtěli by zůstali slepi k mnoha estetickým kvalitám, které oceňujeme. Sepětí mezi estetickými kvalitami a kvalitami mimoestetickými jsou jak očividné, tak zásadně důležité. Všechny estetické pojmy s sebou nesou určité přídavky a v té či oné míře jsou spjaty s mimoestetickými rysy, či na nich parazitují. Skutečnost, že mnohé estetické termíny jsou metaforické nebo quasi-metaforické, nijak neznamena, že běžný jazyk je neuzpůsobený nástroj, s nímž musíme zápasit. Když někdo píše jako Hampshire, člověk naopak zase tuší, že jazyk kritiky je zde kladen proti jiným vzorům. Používat jazyk, který je často metaforický, by mohlo být pro nějaký jiný cíl nebo z hlediska činnosti někoho jiného nesrozumitelné, avšak pro cíle a z hlediska estetických pozorování tomu tak není. Když řekneme, že použití jazyka na *toto* je nepřirozené, pak to nutně vede k závěru, že pro takový cíl existuje nebo by mohlo existovat nějaké jiné a „přirozené“ použití. Právě toto však přirozené způsoby, jak mluvit o estetických věcech, *jsou*.

Abych přispěl k lepšímu porozumění tomu, co kritik dělá a jak následně podpírá své soudy a vede své publikum k tomu, aby vidělo to, co vidí on, pokusím se o stručný popis metod, které jako kritici používá me.¹⁸

- (1) Můžeme prostě zmínit či poukázat na mimoestetické rysy: „Povšimněte si těch barevných skvrn, oné temné masy, těch linií.“ Tím, že toliko upozorníme na tyto snadno rozpoznatelné rysy, které

¹⁸ Holloway, op. cit., 173–174, některé z nich ve svém výčtu ve stručné podobě předkládá.

činí danou malbu jasnou či teplou či dynamickou, jsme často úspěšnější v tom, že někoho přivedeme k tomu, aby tyto estetické kvality sám viděl. Vedeme ho, aby viděl B, tak, že zmíníme něco odlišného, totiž A. Když toto činíme, upozorňujeme na rysy, které mohly zůstat necvičeným nebo nedostatečně pozorným zrakem či sluchem nepovšimnuty: „Sledujte opakovanou postavu nalevo“, „Všiml jste si v Breughelovy postavy Ikarů? Je velice drobná“. Někdy jde o rysy, které byly viděny či slyšeny, ale jejichž důležitost či smysl byly nějak opomenuty: „Všimněte si autorem mnohem sytější pojednané ústřední postavy, oči zářivější jsou ty barvy než barvy k nim přiléhající“, „Samozřejmě, v popředí vidíte oráče; uvažovali jste ale o tom, že on, stejně jako ostatní postavy na obraze, pilně pracuje, aniž by si povšiml Ikarova pádu?“ Při zmiňování rysů, které mohou být rozeznány kýmkoli s normálním zrakem, sluchem a inteligencí, odlišujeme to, co může sloužit jako jistý klíč k pochopení či nahlédnutí něčeho jiného (a tento klíč nemusí být pro všechny osoby stejný).

- (2) Na druhé straně často prostě zmiňujeme právě vlastnosti, které chceme, aby lidé viděli. Ukazujeme na obraz a říkáme „Všimněte si, jak nervózní a delikátní ta kresba je“, nebo „Podívejte se, jakou to má energii a vitalitu“. Tohoto triku lze dosáhnout použitím samotného estetického termínu; říkáme, jaká ona vlastnost či charakter je, a lidé, kteří ji předtím neviděli, ji mají zčistajasna před očima.
- (3) Nejčastěji slučujeme poznámky o rysech estetických a mimoestetických: „Všimli jste si této a tamté čáry, a tu a tam jasných barevných skvrnek ...nedávají tomu vitalitu, energii?“
- (4) Kromě toho často používáme široká a užitečná přirovnání a skutečné metafory: „Je to, jako by tam hořely drobné světelné body“, „jako by barvy na plátno metal prudce a ve vzteku“, „světla blikají, čáry tančí, všechno je vzdušné, jasné a veselé“, „jeho plátna hoří, jiskří, planou a září, dokonce i ty nejmírnější vždy nepokojně poblikávají, často se však rozhoří v plamen, ohromnou pyrotechnickou přehlídku“, a tak dále.
- (5) Používáme protiklady, srovnání a reminiscence: „Kdyby vzal tuto světle žlutou, přemístil ji doprava, jak by to bylo ploché“, „Nemyslíte, že to má něco z kvalit Rembrandtových?“, „Nemá to tutéž vyrovnanost, klid a světelnost letních večerů v Norfolku?“. Musíme znát citlivost, vnímavost a míru zkušenosti našeho posluchačstva a podle toho použít přiměřený klíč. Kritici a komentátoři se ve svých metodách mohou pohybovat od jedné krajnosti k druhé, od

puntičkářského soustředění se na detail, kresbu a barvu, samohlásky a rýmy, k více či méně květnatým a bujným metaforám. Poslouží i entuziastický životopisný náčrt ozdobený vhodným přívlastkem a metaforou. Rozhodnutí pro to nejlepší je závislé jak na posluchačstvu, tak na dotyčném díle. Neměl by to však být náčrt jen tak beze všeho, aniž bychom přidali jiné poznámky.

- (6) Zhusta hrají podstatnou roli opakování a reiterace. Když stojíme před plátnem, můžeme se stále znovu vracet k týmž položkám a věnovat pozornost týmž liniím a tvarům, můžeme opakovat táž slova, „víření“, „vyváženost“, „zářivost“, nebo táž přirovnání a metafory, jako by mohly být nápomocny čas a důvěrná obeznámenost, přísnější pohled, pečlivější poslech, důkladnější pozornost. Čili znovu a s obměnou; to často pomáhá kroužit kolem toho, co chceme říci, upevnit to, doplnit více tvrzeními *téhož druhu*. Když někdo pomine kvalitu víření, když se neosvědčí jeden přívlastek či jedna metafora, připojíme nějaké příbuzné; mluvíme o nespoutaném pohybu, jak se objekt kroutí a otáčí, jak se svíjí a krouží, jako bychom, když se nemůžeme trefit přímo, mohli uspět s přívalem synonym či slov s podobným významem.
- (7) Nakonec je, krom našich verbálních projevů, důležité i naše chování. Volíme vhodný tón hlasu, výrazu, přitakání, pohledů a gest. Kritik mnohdy dokáže víc máchnutím paže nežli proslovem. Vhodné gesto nás upozorní na zuřivost přítomnou v malbě nebo na charakter melodické linie.

Tyto způsoby jednání a mluvení se nijak zásadně neliší ať už se zabýváme jednotlivým dílem, jednotlivým odstavcem nebo linií, nebo ať mluvíme o dílu umělce jako o celku či upozorňujeme na západ slunce či krajinu. I když ale toto všechno mluvčí dělá, nemusíme vidět to, co vidí on. Možná existuje nějaká věc, i když nejsme nijak omezeni vyjma omezení daných časem a trpělivostí, kterou vynechal a nám (nebo sám sobě) to vykládá jako svého druhu nedostatek, senzitivní vadu. Může nám říci, abychom se znova podívali či ještě jednou četli, nebo abychom četli či pohlédli na jiné věci, a pak se vrátili k věci původní; může nabýt dojmu, že jsou určité životní zkušenosti, kterých jsme nenabýli. Ale to všechno je náplní jeho práce. Vede to k úspěchu, ať to provádí kdokoli; a ve skutečnosti je to vše, co dělat lze.

Když si jasně uvědomíme, ať už se zabýváme uměním nebo krajinou nebo lidmi nebo přírodními předměty, to, jak s estetickými pojmy pracujeme, pak můžeme tuto oblast lidské aktivity nahlédnout tak, jak je. Pracujeme

s odlišnými pojmy odlišnými způsoby. Jestliže chceme někoho přimět k souhlasu, že určitá barva je červená, můžeme ho postavit do vhodného osvětlení a vyzvat ho, aby se z té pozice podíval; jde-li o zelenomodrou, můžeme předložit barevnou tabulku a vyzvat ho, aby provedl srovnání; chceme-li, aby souhlasil, že určitá postava je složena ze čtrnácti ploch, vyzveme ho, aby je spočítal; a chceme-li ho přimět k souhlasu, že něco je zchátralé nebo že je někdo líný, můžeme to provést jinak, třeba výčtem rysů, jejich odůvodněním a argumentací v jejich prospěch, vážením a vyvažováním. To všechno jsou metody těmito rozličným pojmům vlastní. Avšak způsoby, jak někoho přimět, aby nazřel kvality estetické, jsou jiného rázu; totiž jsou takové, jak jsem je popsal výše. U každého takového pojmu můžeme uvést, co a jak s ním děláme. Avšak metody vhodné pro jiné pojmy nejsou vhodné pro pojmy estetické, a *vice versa*. Argument, že něco je půvabné, podat nelze; to však není o nic víc matoucí nežli naše neschopnost prokázat – pomocí metody, metafory a gest uměleckého kritika – že desátým tahem nastane mat. Nadhozené otázky nepřipouští odpověď, která by se vymykala tomu druhu popisu, jak jsem jej ukázal. Rozpačitě pokračovat v dotazování jak to, že *když* ty věci provádíme, začnou lidé jistě věci vidět, je jako ptát se jak to, že když položíme knihu do vhodného světla, bude s námi náš partner souhlasit, že je červená. Takové otázky či hádanky zde nemají místo. Estetické pojmy jsou stejně přirozené, stejně poněkud esoterické, jako jakékoliv jiné pojmy. Že se zdají být podivné či matoucí, je zásluhou podhoubí rozličných a známých filosofických vzorů.

Popsal jsem, jak lidé opravňují estetické soudy a mají druhé k tomu, aby ve věcech nahlédli estetické kvality. Skončím ukázkou toho, že metody, které jsem načrtl, jsou metody od samého začátku pro pojmy vkusu vhodné a charakteristické. Když se mě někdo pokouší přesvědčit, že určitá malba je delikátní či vyvážená, disponuji už určitým chápáním těchto termínů a v určitém smyslu vím, co hledám. Panuje-li však rozpačitost ohledně toho, jak mě někdo může řečí přimět, abych určité kvality v obraze uviděl, pak by tu měla především být i odpovídající rozpačitost ohledně toho, jak jsem se naučil používat estetické termíny a rozeznávat estetické kvality. Můžeme se tedy tázat, jak se s těmi věcmi učíme zacházet a používat je; a to znamená zkoumat (1) jaké mají lidé přirozené schopnosti a sklony a (2) jak tyto kapacity rozvíjíme a využíváme při procvičování a učení. A pro to druhé jmenované nepochybně platí, že naše schopnost vnímat a reagovat na estetické kvality se kultivuje a rozvíjí prostřednictvím našich kontaktů s rodiči a učiteli už od úplně raného věku. Pro mé účely je zajímavé, že zatímco jsme v současnosti cvičeni na příkladech v tom smyslu, jak jsou

působné, delikátní atd., jsou používané metody, jazyk a chování, součástí metod kritiky.

Abychom ony dvě otázky zodpověděli, uvažujme slova jako „dynamické“, „melancholické“, „vyvážené“, „napjaté“, „křiklavé“, jejichž estetické použití je *quasimetaforické*. Už jsem zdůraznil, že takto je nemůžeme používat, aniž bychom byli vybaveni určitou zkušeností v situacích, kdy se používají doslovně. Teď jde o to prozkoumat, jak dochází k posunu od jejich doslovného použití k použití estetickému. Pro tento úkol je třeba jistých schopností a sklonů spojovat zkušenosti, považovat určité věci za podobné, a tyto podobnosti uvádět, zkoumat je a zajímat se o ně. Tyto věci provádíme spontánně, lze je kultivovat a rozvíjet, což je obecný rys lidské inteligence a sensitivity. Že estetické termíny používáme není o nic záhadnější než že vůbec umíme tvořit metafory. Není těžké nalézt snadné a hladké přechody, po nichž postupujeme k používání estetických termínů. Dětem vysvětlujeme, že jednoduché písničky jsou překotné či spěšné nebo hopsavé nebo loudavé, a odtud se přesuneme k živým, veselým, příjemným, šťastným, úsměvným či smutným a, jak se rozšiřují jejich zkušenosti a slovník, postoupíme k velebným, dynamickým či melancholickým. Dítě však často samo objevuje mnohé z těchto paralel a projevuje o ně zájem či z nich má potěšení. Nejspíš s hudbou začne samo od sebe poskakovat, pochodovat, tleskat nebo se smát, a bez této přirozené tendence by naše školení přišlo vniveč. Pokud ale této tendence využijeme a ona nám pomůže při školení, *děláme právě to, co dělá kritik*. Můžeme dítě toliko přesvědčovat, aby bylo pozorné, aby se dívalo nebo poslouchalo; nebo můžeme danou hudbu prostě *nazývat* veselou. Pravděpodobně však ale též použijeme, stejně jako kritik, opakování, synonyma, paralely, protiklady, podobnosti, metafory, budeme gestikulovat a vůbec se chovat expresivně.

Rozpoznání podobnosti a rozsahů metafor není samozřejmě jediným přechodem k estetickému použití jazyka. Jsou i jiné přechody, jiné způsoby: například pomocí okrajových případů, jak jsem o nich mluvil výše. Když se obdivujeme něčemu tak prostému jako je štihlost poháru nebo hladkosti stavby, není těžké na takové věci upozornit, evokovat podobný prožitek a zavést vhodné estetické termíny. Tyto přechody nejsou pouhými začátky; často lze mít pochybnosti o tom, zda termín je či není použit esteticky. Mnohé z termínů, které jsem zmínil, lze použít takovými způsoby, že nejsou přímo doslovné, ale kdy bychom se zdráhali říci, že vyžadují mnohem víc estetické sensitivity. Mluvíme o teplých a studených barvách, a můžeme mluvit též o jasně barevném obraze, který je přinejmenším veselý a vzrušující. Když už někoho přimějeme, aby se takového metaforického rozsahu termínů dovtípl,

učiní tento jeden z přechodových kroků, od něhož se může pohybovat k takovým použitím termínů, které si zjevně zaslouží být nazývány estetickými a které vyžadují více estetického porozumění. Když jsem v úvodu prohlásil, že estetická sensitivita je vzácnější než jiné přirozené vlohy, nepopřel jsem, že má různé stupně, od základní až po vytříbenou. Většina lidí se poznámkám, o kterých je zde řeč, naučí snadno. Když ale někdo umí nazvat zářivá plátna veselými a živými aniž by byl schopen vypátrat, které plátno těmito kvalitami překypuje ve skutečnosti, nebo umí rozpoznat zjevnou vnější bujnost a energii studentské kompozice hrané *con fuoco* bez toho, že by nahlédl, že ten kus postrádá vnitřní žár a průbojnost, pak nebudeme estetickou sensitivitu dotyčného v této oblasti považovat za dostatečně rozvinutou. Jakmile se však do přechodů od běžného používání k používání estetickému pustíme ve zjevnějších případech, pak se může doména estetických pojmů rozšířit, zpřesnit, a může se stát i částečně autonomní. Počáteční kroky – jakkoli se různí v metaforických posunech a jakkoli se různí ve zkušenostech, na nichž parazitují – jsou přirozené a snadné.

Bezmála totéž platí, i když vezmeme taková slova, které nemají standardní mimoestetické použití, jako jsou „půvabná“, „hezká“, „lákavá“, „půvabná“, „elegantní“. Nelze říci, že jde o slova, jimž se učíme v jejich metaforickém posunu. Jsou však mnoha způsoby spjatý s mimoestetickými rysy a naučení se jim umožňuje určitou přirozenou odezvu, reakci a způsobnost. Učíme se jim ne tak, že si všimáme podobností, nýbrž tak, že si uvědomíme naši pozornost a zaměříme ji jinak. Zrak či sluch se chopí určitých nápadných nebo pozoruhodných nebo neobyčejných jevů, ty uchvátí naši pozornost a zájem, a následně nás překvapují, obdivujeme se jim, jsme potěšeni, zachvátí nás strach nebo cítíme odpor. Děti takto začínají reakcí na efektní velkolepé západy slunce, na podzimní lesy, na růže a pampelišky a jiné nápadné a barevné objekty, a my za těchto okolností zavádíme obecná estetická slova jako „úžasné“, „pěkné“, „šeredné“. Není náhodou, že první lekce estetického porozumění spočívá v navedení pozornosti dítěte spíše k růžím než k drnu trávy; a nepřekvapuje ani, že je vedeme k tomu, aby si povšimlo spíše barev podzimu než tlumených odstínů zimy. My všichni, nejen děti, takovým nápadným a snadno pozorovatelným v ěcem věnujeme estetickou pozornost mnohem ochotněji a pohodlněji. S potěchou si povšimneme trávy raného jara či prvního sněhu, pozoruhodně tvarovaných kopců s rozličnými obrysy, krajiny poseté různými barevnými skvrnami či bohatě poseté světlem a stínem. Jsme zasaženi a dojati velikostí či masou, jako je tomu v případě hor nebo katedrál. Jsme podobně citliví na neobvyklou

přesnost a drobnost či pozoruhodnou a zručnou dovednost jako v případě složitých a propracovaných filigránských předmětů, či spletitě pokrouceného a vlnitě sklenutého dřeva. S využitím těchto přirozených zájmů a obdivu v tom čase poprvé vyučujeme jednoduchým estetickým výrazům. Lidé s umírněnou estetickou sensitivitou a rafinovaností vykazují stálý estetický zájem především v uvedených případech a používají pouze obecnější estetické výrazy („hezké“, „rozkošné“ a pod.). Tyto situace však mohou sloužit jako odrazový můstek, od něhož své estetické zájmy rozšiřujeme do větších či méně rozlehlých oblastí s tím, že si postupně osvojujeme jemnější a určitější slovník vkusu. Principy se nemění; základem pro učení se určitějším termínům jako jsou „působivé“, „delikátní“ a „elegantní“ je stále náš zájem o věc a náš obdiv rozličným přirozeným vlastnostem („Jak lehce se pohybuje, jako by se vznášela“, „Tak slabá a křehká, jako by ji měl zabit vánek“, „Tak malé a přesto tak složité“, „Tak úsporné a dokonale upravené“).¹⁹ I s těmito výrazy, které samy o sobě nejsou metaforické, se i tak spoléháme na metody kritika, včetně srovnávání, názorného příkladu a metafory, abychom někoho naučili či někomu objasnili, co ty výrazy znamenají.

Ve druhé části tohoto článku jsem kladl důraz na přirozený základ rozličných reakcí, bez nichž bychom se estetickým výrazům nemohli naučit. Rovněž jsem načrtl, jaká je povaha těch rysů, na něž přirozeně reagujeme: různé podobnosti, nápadné barvy, tvary, vůně, rozměry, složitost a mnohé jiné. Dokonce i nemetaforické estetické výrazy mají důležitá spojení s různými přirozenými rysy, které vzbuzují náš zájem, údiv, obdiv, požitek či nechuť. Zejména jsem však argumentoval, že bychom neměli považovat za matoucí, když kritik své soudy podporuje a k tomu, abychom nahlédli estetické kvality, nás vede poukazováním na klíčové rysy a následně o nich svým vlastním způsobem hovoří. Týmiž metodami nám lidé pomáhají od začátku rozvíjet náš estetický smysl a ovládnout jeho slovník. Jestliže jsme na

¹⁹ Mělo by se poznamenat, že většina z těchto výrazů, které jsou při běžném používání především či výlučně výrazy estetickými, měla dříve použití mimoestetická a svoje současné použití získala díky jistému metaforickému posunu. Anž bych těmto etymologickým skutečnostem přikládal příliš velký význam, mělo by být zřejmé, že jejich historie odráží souvislost s odevzami, zájmy a přirozenými rysy, které jsem uvedl jako podstatné pro učení a používání estetických výrazů. Tyto přechody naznačují jak závislost estetická na jiných zájmech, tak i to, jaké některé z těchto zájmů jsou. Souvislost se zalíbením, potěšením, náklonností, úctou, vážností či volbou mají výrazy *krásné*, *působivé*, *delikátní*, *rozkošné*, *znamenité*, *elegantní*, *vábivé*; souvislost s obavami či odporem má výraz *šeredné*; s tím, co je pozoruhodné pro zrak či pozornost jsou spjata výrazy *křiklavé*, *skvostné*, *okázalé*; s tím, co přitahuje nápadnou vzácností, přesností, zručností, důvtipností, zpracováním jsou to výrazy *líbezná*, *milé*, *roztomilé*, *dokonalé*; s přizpůsobením funkci, usnadněním zacházení s předmětem, je to výraz *příjemný*.

uvedené metody reagovali tehdy, pak nepřekvapí, že na kritikovu řeč reagujeme i dnes. Spíše by bylo překvapující, kdyby nás lidé, při použití tohoto jazyka a chování, *ne*byli schopni občas přimět k tomu, abychom estetické vlastnosti věcí nahlédli též; neboť to by prokázalo, že nám nebylo dáno jedno charakteristicky lidské vědomí i aktivita.

Přeložil Rostislav Niederle

ERRÁTA

Upozorňujeme čitateľov, že pri zalamovaní českého prekladu Wittgensteinových poznámok o filozofii, ktorý vyšiel pod titulom „Filosofie“ v 2. čísle *Organonu F* (2001), sa nedopatrením stratili medzery medzi niektorými odsekmi, čo môže vyvolať falošný dojem súvislého textu, ktorý originálu chýba. Prekladateľom aj čitateľom sa za tento nešťastný lapsus úprimne ospravedľujeme. (Pozn. redakcie)