

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KENDALL LEWIS WALTON A PROBLEMATIKA RECEPCE UMĚLECKÉHO  
DÍLA

Vedoucí práce: Martin Kaplický

Autor práce: Jan Bělohradský

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracoval 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 mého 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 výsledku 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, 24. července 2012

## **Poděkování**

Chtěl bych zde poděkovat za cenné rady udílené od vedoucího mé bakalářské práce Mgr. Martinovi Kaplickému, PhD. Dále také za čas který strávil nad jejím čtením a opravami.

## **Anotace**

Klíčovým problémem bakalářské práce je otázka, zda je pro náležité ocenění uměleckého díla dostačující pouze pozorná recepce díla samotného nebo je nezbytná i znalost historického kontextu posuzovaného díla. Východiskem k představení problému je text Kendalla Waltona „Kategorie umění“, který bude vsazen do kontextu jemu předcházející nové kritiky i jeho pozdějších úvah.

## **Annotation**

The key issue of the present BA thesis is the question whether it is sufficient, in order to evaluate properly the work of art, to perceive the work as such or whether it is necessary to know the historical context. Kendall Walton's text "The categories of art" will serve as the basic premise and it will be integrated into the context of the preceding New Criticism and his own later thoughts.

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Nová kritika.....	4
2.1. Počátky nové kritiky a John C.Ransom.....	4
2.2. Intencionální klam.....	7
3. Estetické pojmy.....	11
4. Walton- vnímání díla v kategorii.....	15
5. Důsledky vnímání díla v kategorii.....	19
6. Zařazení díla do kategorie.....	22
6.1. Obecné podmínky pro zařazení díla do kategorie.....	22
6.2. Spor o relevanci intence.....	26
6.3. Okolnosti ovlivňující recepci.....	29
6.4. Čas jako aspekt recepce uměleckého díla.....	30
7. Závěr.....	32
7.1. Waltonova teorie v praxi.....	33
8. Použitá literatura.....	35

## 1. Úvod

Ve své práci se budu zabývat především článkem od Kendalla L. Waltona *Kategorie umění*. Přináší v něm zajímavou koncepci popisující naši recepci uměleckých děl, která se jeví neustále aktuální. Poukazuje na důležité akcepty ovlivňující náš prožitek z díla, především to v jakém (pro tuto chvíli) kontextu je vnímáme.

Tato otázka mě zaujala hlavně kvůli své vlastní zkušenosti se sci-fi, akčním filmem *Exterminátor*, v dětství. Podle názvu jsem automaticky zařadil dané dílo pouze do kategorie sci-fi. Bylo mi asi devět let a já sledoval onen film plný očekávání různých raket, mimozemšťanů a robotů. Ovšem byl jsem velice zklamán. Raketa se nevyskytla ani jedna, stejné to bylo s mimozemšťany a robotů se objevilo též tolik, že bych to spočítal na prstech jedné ruky.

O několik let později jsem si nevědomky pustil ten samý film, nevěda, že jsem s ním již měl co dočinění. A jak pokročil můj věk, tak se rozšířili mé zkušenosti s filmy a já na něj nahlížel jako na dobrý akční film s několika sci-fi prvky.

Z nastíněného příkladu vyplývá, že dané dílo má pokud je uvidíme v různých žánrech, rozdílné estetické kvality. I když se změnou věku se mění i mé vnímání kategorie sci-fi a s každým dalším filmem se o něco rozšiřuje. Určitě bych nyní lépe hodnotil podobná sci-fi díla, jelikož i má zkušenost s oním, pro mě nepovedeným filmem z jednoho úhlu pohledu, trochu pozměnila mé vnímání děl daného žánru. Myslím si, že dnes bych tento film hodnotil kladně, i kdybych jej vnímal v rámci žánru, ve kterém byl zamýšlen. V současnosti je pro mě kategorie sci-fi o mnoho širší.

Výše vyobrazená zkušenost s proměnou estetických kvalit díla, způsobená odlišnými náhledy na něj, se dotýká problému, který řeší Kendall L. Walton ve své práci *Kategorie umění*. V tomto textu totiž poukazuje na to, že dílo nahlížené v různých kategoriích (v tomto případě žánrech) má rozdílné estetické kvality. Jeho stat' mě hluboce zasáhla, jelikož nám pomáhá řešit mnohou nesnází v umění. Waltonova práce poukazuje na tu skutečnost, že pokud nám přijde nějaké dílo nepovedené, nemusí to být chyba díla, ale naše. Nabízí recept k tomu, jak co nejobjektivněji hodnotit jeho estetické vlastnosti.

Walton vystupuje proti anti-intencionalistické škole, konkrétně se ohrazuje vůči textu *Intencionální klam* od Williama K. Wimsatta a Monroe C. Beardsleye. Tito teoretici zastávají názor, že pro naše kritické posouzení uměleckého díla není nutné znát podmínky jeho vzniku, plánovaný význam, můžeme jej podle nich v podstatě vnímat

bez jakýchkoliv znalostí o něm. S tím Walton nesouhlasí, není sice nějaký totální protipól autorů *Intencionálního klamu*, nelze říci, že by se řadil k nějakým ultra-intencionalistům, kteří by se snažili zjistit, kde autor bydlel, jakou měl rasu psa, co četl, aby mohl kriticky posoudit dílo, ale poukazuje na nutnost znalostí určitých vlastností vzniku díla především kontextu jeho vzniku, abychom jej mohli náležitě kriticky posoudit.

Je nicméně otázkou do jaké míry se Waltonovi podařilo prokázat důležitost znalostí podmínek, za nichž dílo vzniklo, tudíž tento problém bude též potřeba objasnit. Nabízí se totiž názor, že je jeho teorie postačující i bez nutnosti znalostí podmínek vzniku díla, že tento její rys možná můžeme úplně vypustit, je nadbytečný. Bude tedy třeba poukázat na oba pohledy na jedné straně anti-intencionalistický (osvobozující dílo od podmínek jeho vzniku) a na straně druhé intencionalistický (hledající historii díla). Nicméně i kdybychom se s Waltonem nemohli v tomto bodu ztotožnit, tak by to pro platnost jeho teorie, nemělo fatálně destruktivní účinek. Ta totiž ve většině stěžejních bodů, jako je rozlišení mimoestetických pojmů do několika skupin, či vnímání díla v kategorii, není opřena o nutnost obeznámenosti recipienta s autorskou intencí.

Dále se budu zabývat textem od Franka Sibleye- *Estetické pojmy*. Bez této teorie by totiž Walton nejspíše svou práci *Kategorie umění* nemohl napsat, jelikož ji rozšiřuje a propracovává do větších detailů. Tato Sibleyova práce rozděluje termíny, které používáme k popisu umění na dvě kategorie a to: *estetické* a *neestetické pojmy*. Ty v podstatě odkazují na stejnojmenné vlastnosti (estetické, neestetické) obsažené v uměleckých dílech.

Ještě považuji za důležité zdůraznit, že pokud se budeme bavit o umělecké kritice, jedná se o estetické souzení uměleckých děl. Důvod, proč zde uvádím tuto připomínku, je, že se často v životě setkávám se zbytečnými hádkami, kdy někdo odsuzuje anti-intencionalisty, aniž by se jich jeho kritika přímo dotýkala. Lidé často hovoří o tom, že přeci nemůžeme říkat, že v daném uměleckém díle nehraje žádnou roli jeho historie, či že přece nemůžeme přisuzovat tak malý význam tomu kdo dílo napsal.

Umělecká kritika ale neupírá autorovi žádné zásluhy na jeho díle, ani jejich určité sepjetí s realitou. Musíme mít ale na paměti, že pro zjištění estetických vlastností díla, takové znalosti nepotřebujeme, tedy ani pro uměleckou kritiku. Jde zde o problém, že pokud chtěl umělec něco v díle zobrazit, je nám prakticky jedno, jestli chtěl vykreslit Paříž a opravdu zda se mu to povedlo. Dílo na nás v tomto případě působí určitým způsobem, ať je na obraze věrně vypočtená Paříž nebo Dubai. V tomto směru se



samozřejmě pro naše estetické hodnocení díla zabývat jeho historií nemusíme. Takovéto otázky se umělecké kritiky vůbec netýkají. Jsou ale jisté otázky zabývající se kategorií, v nichž mělo být dílo vnímáno, či bylo vnímáno a jejich znalosti už nám mohou být při naší recepci nápomocné.

Chtěl jsem tedy zdůraznit, že nelze ztotožnit to, co na díle samém zkoumáme z estetického hlediska, s tím co v něm můžeme objevit (ocenit) z hlediska historického. Představme si například *Válku s Mloky* od Karla Čapka. Údajně jde o dílo, které mělo varovat, před nebezpečím, které hrozí celému světu od Německa. Pokud víme, co se snažil Čapek říci, změní to nějakým způsobem to, co je v knize napsáno a dáno? Pokud budeme obeznámeni s těmito fakty, celou knihu to nijak nezmění, její celistvost bude stále stejná, metafory budou stále stejné, vztahy mezi postavami se také nezmění. Když pak tedy někdo oceňuje, že je v knize velmi trefně vylíčeno, nebezpečí hrozící od Německé říše, můžeme mu přiznat absolutní pravdu. Ovšem my se zde budeme bavit o umělecké kritice a ta se těmito otázkami opravdu nemusí zabývat. Zkoumáme dílo, které je před námi a ne to, co mělo vyobrazovat a zda se to povedlo. Dílo může mít sebe krásnější ambice, dokonale zobrazit vztahy mezi lidmi, popsat do detailů společnost a její chyby, ovšem to nezaručuje i jeho estetické kvality. Považoval jsem zde v úvodu na nutnost vypíchnout to, že určitý druh historických otázek jednoduše není pro naši recepci uměleckého díla vůbec důležitý (ani pro jednoho z autorů, který zde bude představen).<sup>1</sup>

Ve své práci se budu snažit nastínit, jaké historické otázky jsou důležité pro naše náležité hodnocení uměleckých děl. Jak jsem avizoval výše, nepůjde zde o otázky typu, kdo měl být vyobrazen na portrétu, na co měla kniha útočit a jiné. Zkusím znázornit to, jak moc důležitá je znalost specifického druhu historie díla, týkající se kategorií, v nichž jej můžeme recipovat a to především v kontextu článku *Kategorie umění*.

---

<sup>1</sup> Lze si ale představit situaci, kdy by i specifičtější otázky týkající se historie díla mohly hrát pro jeho estetické vlastnosti důležitou roli. Budu-li se například dívat na obraz města lemovaného kvetoucími loukami, přijde mi pravděpodobně obraz jasný a veselý. Když ale z autorových spisů zjistím, že daný obraz zachycuje město, v němž zemřela celá jeho rodina na mor, myslím, že daný obraz bude působit úplně jinak, než kdybychom touto znalostí nedisponovali.

## 2. Nová kritika

Pokud se chci zabývat pohledem Kendalla L. Waltona na recepci uměleckého díla vycházejí přitom především z jeho článku *Kategorie umění*, musím nastínit text, vůči kterému se vyhrazuje. Na rozdíl od jiného proudu (anti-intencionalistů) se snaží, jak bude uvedeno dále, dokázat že pro naše kritické soudy o uměleckých dílech je důležitá znalost jejich historie. Proti tomuto jeho tvrzení stojí článek *Intencionální klam* od Williama K. Wimsatta a Monroe C. Beardsleye, kteří patří do skupiny představitelů tzv. „Nové kritiky“, která právě výše uvedené otázky odděluje. Ku nápomoci při charakterizaci daného problému mi bude dále text od John C. Ransoma *Kritika a.s.* Oba texty se pokusím načrtnout v hlavních bodech, aby vyšlo najevo, co ona „Nová kritika“ vlastně znamená a také oba komparovat a to především v bodech, kde se oba články prostupují a také tam, kde se přímo dotýkají otázky nastolené Waltonem. Takto vytvořená charakteristika anti-intencionalismu nebude sice úplná, ale pro mé účely bude stačit, jelikož jde pouze o načrtnutí proudu, jehož se Walton přímo dotýká a jež podle mého názoru i podmiňuje jeho článek *Kategorie Umění*.

### 2.1 Počátky nové kritiky a John Crowe Ransom

„Nová kritika“ je směr kritiky, jenž vznikl ve Spojených státech Amerických. Jejím hlavním znakem je, že pro naše kritické posouzení uměleckého díla nepokládá za nutné znát autorský záměr, intenci. J. C. Ransom vytyčil základy tohoto proudu v textu *Kritika a.s.*

Pozastavuje se nad stavem, v němž umělecká kritika v jeho době byla. Říká, že ač jsou k jejímu správnému vykonávání určité obory blízko, nenašel se dosud žádný, který by ji dovedl dělat profesionálně a především, který by jí vymezil nějaké standarty. Tento úkol svěřuje do rukou profesorům anglistiky, jenž dle jeho názoru mají kritiku vést jako autonomní předmět studia. Jelikož právě oni mají pomáhat porozumět literárním dílům. Ransom si stěžuje, že ve své době se orientovali pouze na historická studia, ale kritiku vynechávali, přitom na posuzování umění nebyl na amerických univerzitách pro tento úkol nikdo fundovanější, než právě oni.

Dále upozorňuje na to, že naše zkoumání literatury se na akademické půdě bez studia umělecké kritiky zabývá pouze díly starými, o nichž lze hovořit historizujícím způsobem, poukazovat na dobu, v níž byla psána, její dobové rysy atd., ale tím jsme mimo literární kritiku, která jako taková má za úkol ukázat nám estetické vlastnosti uměleckého díla. Ty může na jednu stranu zkoumat díla napsaná před dávnými časy, ale je to i výborný nástroj, jak zkoumat díla současná, a to není historizujícím přístupem k nim možné, což ale profesori té doby vesměs dělali a nechávali tak bokem díla současná. Důvodem bylo, že se báli použití kritiky, protože pro ně byla, jak se Ransom domnívá, málo exaktní. Nenacházeli v ní žádné pevné body, jichž by se mohli držet. Ransom sice přiznává historickým studiím textu určité místo, avšak říká, že tato činnost nám při estetickém vnímání uměleckého díla je jen pramálo ku pomoci. Tím bych snad dostatečně shrnul úvod a kontext článku.

Nyní přistoupím k několika výroky, jež jsou dle mého názoru velice příznačné pro celou myšlenku „Nové kritiky“. Přesněji řečeno, uvedu několik bodů, o nichž je v textu uvedeno, že do kritiky nepatří nebo, jak je při jejich charakterizaci ukázáno, dotýkají se jí pouze částečně.

Pro téma „Anti-intencionalismu“ je samozřejmě příznačné odsouvání historizujících studií, jak bylo uvedeno. Ransom dále hovoří o tom, že pro kritiku není ani nikterak nezbytné, aby se zabývala lingvistickými studii,“ obory které definují význam nezvyklých slov a idiomů, včetně cizích či archaických výrazů, a identifikují aluze.“<sup>2</sup> Jejich studium nám na druhou stranu může být ku pomoci, jelikož sníží riziko, že si nesprávně vyložíme významy jednotlivých slov. Jelikož třeba některé výrazy pochopíme v kontextu naší doby, jenže při hlubším zkoumání díla (v tomto případě například zkoumání slovníku daného historického období), můžeme zjistit, že se význam tohoto slova v dřívějších časech lišil od jeho dnešního významu, máme pak větší šanci, že při kritice díla nenapácháme zbytečné chyby, plynoucí ze špatného porozumění textu.

Dále je důležité posuzovat dílo samo o sobě a ne jak působí na náš cit. To je, jak si Ransom jistě uvědomuje, u každého jedince rozdílné a on vyžaduje co největší objektivitu našeho soudu. „Nespadá proto do oblasti literární kritiky tvrzení, že pořádné literární dílo se pozná podle toho, že jej můžeme číst dvakrát, ani poukaz na

---

<sup>2</sup> Ransom, John C., *Kritika*, a. s. In: *Před potopou*. Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2010, s. 80.

pozoruhodný fyziologický účinek, který v nás dílo vyvolá...“<sup>3</sup> Toto tvrzení lze chápat také jako požadavek na to, abychom neztotožňovali dílo samo o sobě s emocí, jež v nás dílo vyvolalo. Máme se zkrátka co nejvíce držet díla jako faktu.

Dále pracuje s myšlenkou, že umělec netvoří dílo kvůli našemu smutku či určité kadenci výbuchů smíchu za minutu. Ale pro dílo samo o sobě, což se váže s předešlým zmíněným. Nemůžeme dílu připisovat jako atribut náš psychologický či fyziologický stav. Snad by nebylo úplnou střelou vedle, když bych v rámci této kapitoly své práce řekl, že „Anti-intencionalisté“ se snaží zkoumat právě ty mechanismy, jimiž je dosaženo to, aby v nás dílo vyvolávalo určité emoce. Tedy takové, jež jsou v něm přímo obsažené a působí na nás při jeho recepci, k jejich poznání tedy nepotřebujeme znát podmínky jeho vzniku ani autorský záměr, stačí nám dílo samotné.

Ransom se také vyhrazuje proti důležitosti parafrázování či vůbec převypravování příběhu pro kritiku. Samozřejmě říká, že jistě můžeme tyto prostředky využít a asi i mnohdy budeme muset, ale není to věc nezbytná. „Nemyslím, že je kritik při svých analýzách poezie či prózy nikdy nevyužije, nepovažuje však syžet či příběh za identické se skutečným obsahem.“<sup>4</sup>

Mravním studiím přiznává v kritice jen malý význam. Uvádí, že je pro něj osobně sice přijatelné, aby každý aplikoval své etické hodnoty, s nimiž bude dané umělecké dílo porovnávat, ale musíme se mít na pozoru, jelikož jak je řečeno: „Mravní standard však netvoří celý smysl díla - a právě na ten by se nemělo nikdy rezignovat.“<sup>5</sup>

Těchto několik odstavců snad poukázalo na to, čemu se máme v kritice dle Ransoma vyhýbat. Nyní je na čase říci, čemu bychom naopak pozornost věnovat měli. Jednou z důležitých částí kritiky je studium uměleckých prostředků. Zkoumání umělcovy techniky, kterou autor považuje za určitou formu umění. Kritik musí rozebrat celou báseň a zjistit, co je v básni důležité a co irelevantní. Je třeba, aby našel „ústřední objekt“, z něž báseň vzniká a oddělil jej od tkáně: „jež udržuje poetický objekt pohromadě. Dobrému kritikovi se charakter básně projeví v tom, jak báseň prezentuje svou reziduální kvalitu. Charakter básníka je definován prozaickým objektem, o němž jeví očividný zájem, a způsobem, jímž objekt zapouští do reziduální tkáně. A moudrý kritik může nakonec nepochybně z básníkovy veřejného charakteru vyčíst básníkovu osobní historii, třeba z toho, jakými prozaickými či vědeckými pouty se básník

---

<sup>3</sup> Ransom, John C., *Kritika*, a. s. In: *Před potopou*. Praha: 2010, s. 80.

<sup>4</sup> Tamtéž s. 79-80.

<sup>5</sup> Tamtéž s. 80.

nechává svázat.“<sup>6</sup> Tady vidíme rozdělení toho, co musí kritik z básně vyabstrahovat. Tedy zde máme na jedné straně reziduální tkáň, která dává básni identitu. Vedle ní můžeme v básni najít prozaický objekt, ten obsahuje samotné sdělení básníka, které se pak zapouští do reziduální tkáně a vzniká tak báseň.

Také zde můžeme spatřit, že už není pro kritika důležité to, co chtěl autor říci či jaká byla historie díla, co mu předcházelo. Můžeme dílo zkoumat samo o sobě, bez nutnosti znalosti podmínek jeho vzniku. A pokud přeci jen budeme chtít znát třeba charakter mrtvého básníka, máme nastíněnou cestu, kdy můžeme dělat soudy o autorovi a jeho životě přímo z jeho děl, a tak k nim ani není nutné přistupovat opačně (zkoumat historii díla a po té až dílo podrobit kritice). Ovšem pokud bychom jej podrobili takovému zkoumání, tak by to bylo stejně pro naši anti-intencionalistickou kritiku irelevantní.

## 2.2. Intencionální klam

Nyní přistoupím k článku *Intencionální klam* od Wimsatta a Bearsleye. Ti jsou pozdějšími autory „Nové kritiky“. Ve své práci v mnohém navazují na předešlý článek, například v názoru na irelevantnost znalostí historických faktů o autorovi pro naše kritické posouzení uměleckého díla. Staví se jako oponenti vůči těm, kteří se snaží dílo hodnotit podle měřítka, zda autor uspěl či neuspěl ve snaze o naplnění svého záměru.

Jedna z důležitých otázek při hledání autorského záměru je ta, jak zjistíme od básníka, který je například mrtvý či vytvořil své dílo pod vlivem drog, oč se vlastně snažil. Nebo se případně můžeme dostat do situace, že ani básník sám nebude vědět, o co se snažil. Jak bychom pak dohledávali nějaký záměr? Dílo nemusí vůbec provázet intence (kromě té, že chce autor vytvořit dílo) a proč bychom ji pak v něm měli za každou cenu hledat? Neboť není podmínkou uměleckého díla, aby autor dokazoval, že se o něco snažil (jak je tomu bohužel vyučováno na některých středních uměleckých školách). Výše zmiňovaní autoři tento problém řeší elegantním způsobem, když o básni říkají: „Pokud totiž básník ve svém úsilí uspěl, pak to, oč se snažil, ukazuje báseň sama.“

---

<sup>6</sup> Ransom, John C., *Kritika*, a. s. In: *Před potopou*. Praha: 2010 s. 83.

A pokud neuspěl, pak báseň jeho záměr adekvátně nedokládá, a kritik se tudíž musí vydat za hranice básně – za dokladem záměru, který se v básni uspokojivě nenaplnil.<sup>7</sup>

Zde musím uvést jeden příklad, jenž se k výše uvedenému výroku podle mého názoru velice váže. Když vytvoříme například sochu a pak ji nějak veřejně pojmenujeme, výrazně to pro její vnímatele změní možnosti vnímání. Ovšem, pokud budeme jaksi a priori dokazovat, že dané dílo má znamenat to a to, vytváříme si něco jako alibi, kdyby dílo náhodou selhalo. Že kus kamene vyřezaný do kruhového tvaru má znázorňovat čas a skrze něj konečnost světa, nemusí každému dojít. Ovšem když si vytvoříme jako podklad díla deseti stránkovou esej o jeho významu, je jasné, že jej každý pochopí, jenže v tom případě se dostáváme do problémů, jelikož pak autor, jakožto sochař, nemusí vůbec dostát svému záměru, v díle, jakožto soše, udělá jí úplně hranatou a špatně, ale znamená pak dílo to, co je na papíře, či to, co je vytesané do kamene? V takovém případě se myslím můžeme odvolat na třetí axiom uvedený v *Intencionálním klamu*. „Posuzovat báseň je stejné jako posuzovat pudink či stroj. Člověk od ní chce, aby fungovala. Záměr tvůrce artefaktu dovozujeme jen díky tomu, že artefakt funguje.“<sup>8</sup>

Tedy uvidíme, že dílo sice nedostalo původního záměru, který mu autor přidělil, ale můžeme na něj pohlížet tak, jak se nám jeví a přisuzovat mu tyto kvality, jež zrovna vnímáme. Dílo pak nemusí být dobré jakožto symbol času, ale může být dobré samo o sobě s významem, který podle nás bude lépe vyjadřovat. Potom je myslím zcela legitimní přistupovat k němu anti-intencionalisticky, jelikož nám v takovém případě může tento přístup přinést větší estetický prožitek, než kdybychom se odvolávali na intencionalismus. Oprostíme ho tedy pak od jeho individuální historie. Budeme na něj nahlížet jako na objekt vržený do prostoru.

Nicméně pokud nám bude znám název sochy, bude mít tato skutečnost veliký vliv na naši recepci. Oproti případu, kdy nebudeme vědět, jak se daná skulptura jmenuje, kde bychom měli při její recepci volnější ruce.

Tento příklad také naráží na prohlášení anti-intencionalistů: „Báseň nepatří kritikovi, ale ani autorovi (od autora se totiž oddělí při svém zrodu a vydává se do světa sama, aniž je v autorově moci něco s ní zamýšlet či kontrolovat ji). Báseň patří veřejnosti. Výraz jí totiž dává jazyk...“<sup>9</sup> Tento výrok je pro mě osobně, a myslím, že i

---

<sup>7</sup> Wimsatt, W. K. Jr. & Beardsley, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver Revue*, No. 55, 2004, s. 152.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 152.

<sup>9</sup> Tamtéž s. 152.

pro Waltona, legitimní pouze v tom případě, pokud o autorovi a jeho tvorbě nemůžeme zjistit žádná fakta. Kdybychom o podmínkách vzniku díla nic nevěděli, nezbývalo by nám, než pracovat s ním jak je před námi, veškerá historická zkoumání pak musí jít i u nejzatvrzejšího intencionalisty stranou. Jinak nám ale znalost kontextu vzniku uměleckého díla, je-li možná, může být jen ku prospěchu. O tomto tématu bude více řečeno při seznámení se s Waltonovou teorií obsaženou v *Kategoriích umění*.

Podle Wimsatta a Beardsleyho můžeme báseň interpretovat na základě různých druhů evidencí, přičemž specializace na jednotlivou z nich či jejich kombinace má zásadní vliv pro naše posuzování významu básně, jsou to tyto: vnitřní, vnější a střední.

„Co je vnitřní, je zároveň veřejné: lze to odhalit skrze sémantiku a syntax básně, skrze naši obvyklou znalost jazyka, skrze mluvnice, slovníky a všechnu literaturu, která je jejich zdrojem, obecně řečeno skrze vše, co vytváří jazyk a kulturu...“<sup>10</sup> U vnitřní evidence se tedy zabýváme básní jakožto společenským jevem, odříznutým od autora. Význam básně můžeme zkoumat z hlediska různých obecných teorií. Lze prozkoumat každé slovo, popřemýšlet nad významem znaku, zkoumat metafory, paradoxy a rozpory, přičemž stačí pracovat s našimi osobními vědomostmi o jazyce či fakty, které nám nabízí současné vědy, ale ne ty z nich, které by se zabývaly historií v tom smyslu, že by zkoumaly autorův život. Snad nebudu daleko od pravdy, pokud budu tvrdit, že toto je především ten kritický přístup, který má „anti-intencionalistický“ kritik provádět.

Vedle vnitřní evidence se kritik může v básni zabývat evidencí vnější. Ta už jde za dílo samotné a začíná zkoumat fakta okolo jeho původu a z nich dovozuje smysl díla. „...co je vnější, je soukromé či idiosynkratické, neboť to není součástí díla coby jazykového faktu: sestává totiž z odhalení (třeba v časopisech, v dopisech či v převyprávěných rozhovorech) toho, jak či proč ten který básník vytvořil tu či onu báseň...“<sup>11</sup> Tento druh kritické evidence básně není pro „novou kritiku“ nikterak důležitý. Náleží spíše do starší kritické praxe nebo literární historie, od nichž se nás snaží článek *Intencionální klam* odpoutat.

Mezi těmito druhy evidencí lze provozovat ještě evidenci prostřední. Ta sice také zkoumá fakta z historického hlediska, avšak jejím zájmem je hledání významů jednotlivých slov, které jim připisoval autor nebo lidé z jeho okolí. Dále se může zabývat jeho charakterem ze stejných důvodů. Při naší interpretaci na základě této evidence nám mohou být ku pomoci dobové slovníky. Nehledáme v tomto případě

---

<sup>10</sup> Wimsatt, W. K. Jr. & Beardsley, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver Revue*, No. 55, 2004, s. 156.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 156.

významy pro celek díla, ale spíše pro jeho jednotlivé znaky, z nichž se skládá, tudíž nejde o dovozování autorovi intence, jak to může znít.

Jak je v článku uvedeno mezi střední a vnější evidencí je jen velice tenká hranice, pokud zkoumáme autorovu biografii či charakter, tak nás k tomu v rámci anti-intencionalistického přístupu může opravňovat pouze snaha o vyextrahování významů jeho slov a z těchto znalostí následné sestavení smyslu díla.

„Nová kritika“ tedy přichází zprvu jako impulz o osamostatnění kritiky od ostatních humanitních oborů, a to s tím, že z nich může čerpat, ale není to nutné. Kritika má existovat vedle historických, etických a jiných studií, jako autonomní obor.

Její příslušníci se snaží zachytit estetické působení děl na recipienta, a to bez nutnosti znalostí faktů o jejich historii či intence autora. K umělecké kritice nepotřebujeme žádných speciálních nástrojů, než našeho kritického myšlení. Umělecké dílo funguje jako samostatný objekt vržený do světa, oproštěn od jakéhokoli svazku ke svému stvořiteli.

Celý tento přístup nám především může pomoci bojovat proti těm uměleckým kritikům, kteří se ve své práci až příliš zaměřují na autorskou intenci. Když budeme, za dílem hledat jen ty významy, které nám chtěl autor říci a dílo se tak stane samo jen jakýmsi odkazem toho, co měl na mysli. Když k němu budeme přistupovat tímto způsobem, absolutně to degraduje jeho hodnotu, jelikož by to o něm pak vypovídalo, že dílo je v podstatě jen jakýmsi šifrovaným odkazem a my musíme jít za něj, skoro by bylo záhodno říci někam vedle něj a tam si jej znovu vytvořit. Zkoumáme pak samotného autora, a když nezkoumáme umělecké dílo, ale autora a významy které ukryl do svých prací, provádíme pak možná kritiku jeho intencí a jejich naplnění v díle, ale rozhodně neprovozujeme uměleckou kritiku.

Ovšem ve Waltonově teorii bude ukázáno na to, že anti-intencionalismus, alespoň takto načrtnut, je až moc radikální. Mohou nastat situace, kdy nám znalost autorského záměru, může pomoci maximalizovat prožitek uměleckého díla a dáme-li mu za pravdu, pak anti-intencionalismus ztrácí mnoho na své váze.



### 3. Estetické pojmy

V této kapitole se budu snažit nastínit, jak jsou ve stejnojmenném textu od Franka Sibleye popsány estetické pojmy a vedle nich též pojmy mimoestetické. Je to nutný krok pro mé další směřování, jelikož teorie obsažená v *Estetických pojmech* je fundamentálním východiskem Waltonových *Kategorií umění*. Nyní tedy přistoupím k nastínění Sibleyho textu.

V první řadě je poukázáno na to, že když popisujeme umělecká díla, používáme pojmů ze dvou skupin, a to estetických a mimostetických. Druhé jmenované termíny může k popisu vlastností díla používat každý člověk s normálně vyvinutými smysly a rozumem. Jedná se o pojmy, které popisují barvy či tvary, v těchto popisech za výše uvedených fyziologických podmínek nemůžeme téměř chybovat. Disponujeme touto vlastností bez nutnosti jakéhokoliv předešlého cviku. Jako příklady pro tuto skupinu pojmů můžeme použít tvrzení, že je obraz černobílý, postavy jsou hranaté, věže tenké atd.

Vedle skupiny termínů mimoestetických stojí pojmy estetické, k jejichž použití už je potřeba něco více než normálně vyvinuté smysly a intelekt, musíme ještě zapojit svůj vkus. Tento vkus je u Sibleye chápán jako: „ (...) schopnost zaznamenat nebo vidět či říci, že věci mají určité kvality.“<sup>12</sup> Tedy ne o vkus ve smyslu, co se komu subjektivně líbí a preferuje. Je to schopnost, kterou si cvičíme během celého života a každý z nás jí disponuje v různé míře. Obecně ale Sibley předpokládá, že jej můžeme zlepšovat s přibývajícými zkušenostmi s uměleckými díly. Kdo nemá dobře vyvinutý vkus, nemůže tedy dobře užívat estetických pojmů a vnímat správně estetické vlastnosti, ale v takovém případě jej může umělecký kritik (či snad kdokoli s vyvinutým vkusem), poučit či poukázat na estetické kvality díla, které pak může neznalý divák začít vnímat. Nejedná se tedy o nějakou nadpřirozenou schopnost, estetické vlastnosti by měly být vždy dohledatelné, avšak lidem se vkusem nerozvinutým do určité míry ukryté. Skrze různost stupňů vývinu této vlastnosti u jednotlivců, pak odvozuje to, proč někdo vidí v dílech estetické vlastnosti rovnou a někdo k jejich vidění potřebuje dopomoci.

Tyto termíny mohou vznikat metaforickým přenosem. Není ale nezbytnou podmínkou, aby takto vznikaly. Některé jsou utvářeny přímo v rámci estetického diskurzu a nemají jiné funkce, než-li popisovat estetické vlastnosti.

---

<sup>12</sup> Sibley, Frank N. Estetické pojmy. In: Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 25

Pokud se bavíme o estetických pojmech v kontextu uměleckých děl, většinou se jedná o výrazy kritické (ovšem estetické pojmy můžeme používat i v běžném životě). Mezi takové výroky patří například: „vyjádřit kontrast, vyvolat napětí, vzbudit dojem nebo udržovat pohromadě.“<sup>13</sup> Jako další příklady estetických, nebo-li vkusových pojmů Sibley uvádí adjektiva jako: „jednotný, vyvážený, celistvý, neživotný, jasný, temný...“<sup>14</sup> Estetických pojmů užíváme, pokud v díle spatřujeme určité estetické vlastnosti, pro něž je nutná určitá míra dobře vycvičené schopnosti vkusu, kterou není každý jedinec disponován.

Velice důležitý je Sibleyho předpoklad, že jsou mezi estetickými a mimoestetickými pojmy (respektive vlastnostmi) vztahy, estetické pojmy závisí na neestetických. „Estetické termíny se stručně řečeno vždycky uplatňují v poslední instanci proto, že jsou přítomny rysy, jež, jako například oblé či hranaté linie, barevné kontrasty, rozmístění hmot nebo rychlost pohybu lze vidět, slyšet nebo jinak rozeznat bez jakéhokoli uplatnění vkusu či senzibility a estetické vlastnosti na jejich přítomnosti vždy koneckonců závisí.“<sup>15</sup> Nemohli bychom mluvit o estetických vlastnostech, kdyby neexistovaly vlastnosti mimoestetické, na nichž záleží zásadním způsobem. V díle jsou vždy mimoestetické rysy, z nichž vyplývají ty estetické. Pokud na nás má působit melancholicky, musí mít v daném případě například temné barvy, ale nutno zdůraznit, že taková kvalita vždy nemusí působit melancholicky, jak bude uvedeno níže.

Dále se v textu zabírá otázkou, zda se můžou estetické termíny řídit nějakými postačujícími podmínkami, zda stačí, aby dílo mělo několik mimoestetických vlastností, jejichž přítomnost by postačovala k uplatnění nějakého estetického pojmu. Pak bychom tyto termíny mohli používat podle „jednoduchých“ vzorců. Obraz by například působil vyváženě, pokud by byl složený ze dvou barev a osahoval by polovinu žen a polovinu mužů. Ovšem Sibley poukazuje na to, že sice můžeme znát dvě díla, pro která platí, že když mají vlastnost A a B, tak obsahují určité estetické vlastnosti, ale to, co jim je propůjčuje, nemusí v jiných dílech, jež také vlastní A a B, platit. Každé uplatnění vkusu, jež v životě musíme o uměleckých výtvorech provést, se od toho předešlého liší. Mezi jinými důvody jde o to, že každé umělecké dílo je něco nového a proto je to umělecké dílo, že se nejedná o nějakou sérii průmyslových výrobků, které jsou navlas stejné. Tento typ artefaktu, vždy přináší nová pravidla a tudíž nemůžeme najít nějakou

---

<sup>13</sup> Sibley, Frank N. Estetické pojmy. In: Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 23.

<sup>14</sup> Tamtéž s. 23.

<sup>15</sup> Tamtéž s. 25.

univerzální poučku, pro posuzování jeho estetických kvalit. Každé umělecké dílo je vždy úplně nový svět, který má své vlastní zákony, které čekají na naše rozluštění. Můžeme se při naší recepci ponaučit z podobných děl, ale nikdy nenajdeme nějaký přesný postup, jak zjistit, zda zde ještě dané pravidlo pro určení estetických rysů bude platit.

Pro správné uplatňování estetických termínů se můžeme poučovat jen z jednotlivých děl, na která je musíme správně aplikovat. Přičemž se dle Sibleye máme zaměřovat především na ta nejstěžejnější. Čímž patrně myslí ta, která za ně byla obecně uznána. Skrze jejich aplikaci na příkladech je sice můžeme uchopit, ale nelze z nich vyabstrahovat jednoznačná pravidla pro užití estetických pojmů. Nic takového není možné, ani kdybychom vedle sebe postavili všechna díla s konkrétní vlastností a našli v nich nějaký průnik.

Některé estetické rysy jsou přímo sdružené s konkrétními mimoestetickými, které pro ně mohou být charakteristické a v mnohých případech se s nimi přímo druzí. „Hranatost, tloušťka, jas nebo intenzita barvy obvykle nesouvisí s jemností či půvabem. Štíhlost, lehkost, mírné křivky, nedostatek intenzity barvy jsou spojeny s jemností, nikoli však s ohnivostí, majestátností, vznešeností, nádherou nebo okázalostí.“<sup>16</sup> Tyto estetické rysy mohou být sdružené s konkrétními mimoestetickými ve většině případů. Může ale nastat situace, kdy nazveme například postavu trola jako jemného, i přes svou mohutnost a majestátnost, i když bychom mu běžně takové kvality nepřipsali. Důvodem, že ho tak uvidíme, může být, že je například roztomilý v rámci ostatních trolů, či je pro nás roztomilý právě kvůli své mohutnosti oproti ostatním tvorům. Některé mimoestetické rysy pak nabývají jiných významů v rámci různých kontextů konkrétních děl.

V některých případech se tedy určitými podmínkami pro určení estetických vlastností díla můžeme řídit, nejedná se ale o univerzální pravidlo, ba naopak, je velice pravděpodobné, že to nebude možné. Jako příklad kdy to ale možné je, uvedu úryvek ze Sibleyova textu: „Není pochyb, že v určitých ohledech jsou estetické termíny ovládány podmínkami nebo pravidly. Není například možné, aby nějaká věc byla pestrá, jestliže všechny její barvy jsou světle pastelové nebo, aby působila plamenným dojmem, jsou-li všechny její linie rovné.“<sup>17</sup> Jak je z těchto příkladů patrné, můžeme v určitých situacích

---

<sup>16</sup> Sibley, Frank N. Estetické pojmy. In: Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 28.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 27.

shledat, že mohou některé mimoestetické vlastnosti přitakávat k použití některých estetických pojmů, ale stačí, aby byl přítomný nějaký (byť jediný) rušivý prvek a ten použití takového pojmu znemožní. Sibley říká, že pokud se bavíme o estetických pojmech, je v některých případech evidentní, že určité mimoestetické rysy, vylučují použití konkrétních pojmů estetických. Tento závěr nám ale samozřejmě neotevívá cestu k jednoduchému souzení o estetických rysech.

Při popisu uměleckých děl, či situací v životě, tedy používáme jednak pojmů estetických a vedle nich těch neestetických. Přičemž první z nich jsou vázány na druhé, z mimoestetických rysů vyplývají estetické. Od ostatních pojmů, které používáme v naší řeči, se liší především tím, že se neřídí nějakými obecně platnými univerzálními předpisy, ani nutnými či postačujícími podmínkami, ale k jejich správnému použití musíme použít vkusu. Schopnosti rozvíjející se spolu s našimi zkušenostmi s uměleckými díly.

Walton pak na tomto článku staví svou teorii recepce uměleckých děl, uvedenou v *Kategoriích umění*. Tam Sibleyovu koncepci estetických a mimostetických pojmů ještě rozšiřuje, když je roztrídí do dalších tříd. Toto rozlišení, jak bude ukázáno, zásadním způsobem determinuje naši recepci uměleckých děl.

#### 4. Walton vnímání díla v kategorii

Nyní nastal čas projasnit ústřední téma mé práce, totiž teorii recepcce uměleckých děl obsaženou v *Kategoriích umění* od K.L.Waltona. Snad zde vyplynou důvody, proč bylo nutno načrtnout postoje anti-intencionalistické kritiky a vyjasnit rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými pojmy.

Walton si na začátku textu vytyčuje otázku, již se chce zabývat. „Problém, na který se zde soustředí, záleží v tom, jak dalece lze kritické otázky týkající se uměleckých děl oddělit od otázek jejich individuální historie.“<sup>18</sup> Přičemž jeho postoj je takový, že pro něj otázky týkající se historie vzniku díla, hrají roli. Jde tedy proti proudu anti-intencionalistů, konkrétně proti Wimsattovi a Beardsleyovi, ale v jistých bodech se s nimi shoduje. Ve shodě s anti-intencionalisty mluví o tom faktu, že estetické vlastnosti díla jsou v něm přímo obsažené, ať už známe jeho historii či ne. Jenomže se domnívá, i když jsou v uměleckém díle obsaženy, není jisté, že je spatříme, či že pro nás bude mít zrovna ty kvality, jenž umělec zamýšlel, že bude mít. Právě znalost autorské intence, druhu, žánru, či podmínek vzniku díla nám může být pro jeho správnou recepci nápomocný. Bez něj by nám jednoduše mohly některé kvality zůstat skryté.

Walton pracuje s estetickými a mimoestetickými vlastnostmi, jejichž definici mu předpřipravil Sibley. Ve shodě s ním tvrdí, že mimoestetické vlastnosti může poznat každý člověk s normálně vyvinutými smysly a inteligencí. Kdežto k druhým jmenovaným potřebujeme ještě něco více, použít naši senzibilitu, vkus. Těž v nich vidí stejnou závislost, kdy estetické vlastnosti vždy závisí na mimoestetických. Na rozdíl od Sibleye do estetických vlastností zahrnuje navíc ještě reprezentační a podobnostní vlastnosti.

Walton dále přichází se svým velice důležitým rozlišením mimoestetických vlastností. „Budu však tvrdit, že estetické vlastnosti díla závisí nejen na jeho vlastnostech mimoestetických, ale i na tom, které z jeho mimoestetických vlastností jsou „standardní“, které „proměnlivé“ a které „kontrastandardní“<sup>19</sup> (...).“<sup>20</sup> Toto rozlišení, jak bude ukázáno, naprosto mění význam našeho chápání děl. V první řadě při

---

<sup>18</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 49.

<sup>19</sup> V celé své práci budu používat pojem *kontrastandardní* vlastnosti, namísto *nestandardních*, který je uveden v českém překladu, s nímž pracuji. Důvodem je, že v anglickém originálu je uváděno jako třetí druh mimoestetických pojmů *contrastandard*, čemuž je tento výraz blíže, viz. K.L.Walton, Categories of Art. In: The Philosophical Review, 1979 (3), s. 334–367.

<sup>20</sup> tamtéž s. 52.

našem styku s dílem (i s takovým, o němž nevíme nic z jeho historie) se jej snažíme zahrnout do nějaké kategorie či kategorií. Tím se rozumí, že díla řadíme do různých smyslově rozlišitelných kategorií. „Do takových kategorií patří prostředky, druhy, žánry, styly, formy atd., například kategorie malířství, kubistického malířství, gotické architektury, klasické sonáty, malby ve stylu Cézannově nebo hudby ve stylu pozdního Beethovena, jestliže je chápeme tak, že příslušnost k těmto kategoriím určují jediné rysy, jež lze v díle rozeznat, když je vnímáme normálním způsobem.“<sup>21</sup> Tyto kategorie, mají své specifické standardní, proměnlivé a kontrastandardní vlastnosti.

Ve skupině nazvané standardní jsou obsaženy takové vlastnosti, které jsou pro ni charakteristické, jsou typické pro všechna díla dané kategorie. Kdyby dané rysy v díle nebyly, nebylo by je možné zařadit do kategorie, v níž jej vnímáme. Standardní vlastnosti tedy zařazují dílo do určité kategorie. Je pak nasnadě otázka, zda mají tyto rysy nějakou estetickou životnost, zda na nás vůbec ještě nějak působí, když jsou dílo od díla dané kategorie stejné. Walton tuto otázku vyjasňuje náležitým způsobem: „Právě díky tomu, že rysy, jež jsou pro nás standardní, nevypadají překvapivě nebo pozoruhodně a že jsou v jistém smyslu očekávané nebo se považují za samozřejmé, dodávají dílu dojem řádu, nevyhnutelnosti, stability a korektnosti.“<sup>22</sup> Pomáhají nám tedy se v díle orientovat, tvoří pro nás jakousi mapu díla. Zároveň dešifrovací klíč, skrze nějž v díle hledáme estetické vlastnosti. Lze říci, že první hledáme právě tyto rysy, abychom věděli, odkud máme vycházet. Je to jakýsi výchozí bod našeho vztahování se k dílu.

Nyní je myslím na řadě načrtnout to, jaké rysy jsou pro danou kategorii kontrastandardní. Představme si, že jsme v galerii na výstavě obrazů a k jednomu z nich, který jak zdáli zřetelně vidíme, vyobrazuje muže na poli, se blížíme naproti. Je logické, že k němu v tuto chvíli právě jako k obrazu přistupujeme. Ovšem jak jdeme blíže, přijde nám, že z něj postava snad vystupuje. Až když stojíme těsně před ním, vyjde na zřetel, že postavu tvoří socha připevněná k plátnu obrazu. V daném případě jsme na vážkách, jedná se stále o obraz? Nebo před sebou vidíme obraz-sochu? V kontextu výstavy obrazů, na níž zrovna stojíme, jde o obraz. Standardním rysem je jeho plochost, ale v daném případě vystupuje do prostoru, což je pro jeho kategorii, kontrastandardní rys. Obvykle jsou totiž obrazy ploché a právě to je vlastnost, která je

---

<sup>21</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 52.

<sup>22</sup> Tamtéž s. 59.

jimi činí, když by ale vydávali zvuk, nebo když obsahují prvek plastiky, které jsou typickými standardními vlastnostmi, které se obvykle s obrazy neváží, působí na nás rušivě, jelikož se většinou váží s jinými kategoriemi.

Proměnlivá vlastnost díla pro danou kategorii je taková, „když nemá nic společného s příslušností díla do této kategorie, přítomnost nebo absence rysu je irelevantní pro to, zda se dílo kvalifikuje pro tuto kategorii.“<sup>23</sup> Například pro kategorii černobílých fotografií, bude standardní, že bude plošná, bude černobílá, ale proměnlivé bude to, co na ní bude vyobrazeno, či jak moc temná bude.

Kdy můžeme považovat rys za standardní, proměnlivý a nebo kontrastandardní? „Rys díla je standardní pro konkrétní osobu v konkrétním případě tehdy a jen tehdy, když je standardní pro kategorii, v níž jej tato osoba vnímá, a není kontrastandardní pro žádnou kategorii, v níž jej vnímá. Rys je proměnlivý pro nějakou osobu v určitém případě pouze tehdy, když je proměnlivý pro všechny kategorie, v nichž jej tato osoba vnímá. A rys je nestandardní pro nějakou osobu v určitém případě jen tehdy, když je kontrastandardní pro jakoukoli z kategorií, v nichž jej tato osoba vnímá.“<sup>24</sup>

Tento načrtnutý přístup, kdy v díle vnímáme jednotlivé třídy mimoestetických rysů, Walton nazývá: „vnímání díla v určité (smyslově rozlišitelné) kategorii nebo jako do ní patřícího.“ „Vnímání díla v určité kategorii znamená vnímání v něm tvar (Gestalt) této kategorie.“<sup>25</sup> To znamená, že když vnímáme dílo, nahlížíme na něj skrze nějakou kategorii, která pro nás tvoří v danou chvíli východisko a determinuje jeho proměnlivé a kontrastandardní vlastnosti. Což pro nás v podstatě vytváří náš pohled na dílo samé to, jak se nám jeví, jelikož vnímání skrze různé kategorie, modifikuje kvality estetických vlastností děl.<sup>26</sup> Je ještě důležité zdůraznit, že vnímání díla v kategorii neznámá, že v díle zahlédneme nějaké kvality a hned jej přiřadíme do určité kategorie, je to, nebo může být dlouhodobý proces. Po delší recepci můžeme dílo přiřadit do jiné kategorie, než jsme v něm zprvu rozpoznali. Některé umělecké práce je také možné vnímat v několika kategoriích zároveň.

Kategorie jsou uměle vytvořené, nestojí někde nad světem jako prazákony. Vytváří je umělci, svými výtvoři, umělečtí kritici nebo společnost. Pro ilustraci se

---

<sup>23</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 53.

<sup>24</sup> Tamtéž s. 55.

<sup>25</sup> Tamtéž s. 53.

<sup>26</sup> Ve zkratce, když se budeme na auto dívat jako na loď, bude mít dozajista jiné estetické kvality, než když jej uvidíme správně. V tomto konkrétním případě, kvůli úzkému provázání funkce estetické a praktické u vozů. Parník přeci jen nemá ty správné aerodynamické tvary pro pohyb na silnici.

pokusím načrtnout několik příkladů, jak vznikají kategorie. Můžeme se setkat se skupinou tvůrců, kteří pracovali pod stejným mistrem, měli stejného učitele, tito žáci pak jistě budou mít podobný styl. Lidé s podobnou zkušeností a uvažováním nad svými pracemi, budou pravděpodobně tvořit ve stejné kategorii.

Umělec se ale může i sám rozhodnout, že bude pracovat v dané kategorii tím způsobem, že jí zdědí po minulých tvůrcích a z nich pak vychází. Lze si představit situaci, že bude navazovat na surrealisty a tvořit po jejich vzoru. My pak máme za úkol, pokud chceme vidět dílo ve správné kategorii, se s ní seznámit skrze zkušenost s recepcí uměleckých děl, či ještě zkoumat jeho historii, jak se Walton domnívá. Jen tak budeme s to zařazovat díla do správných kategorií.

Čím se řídíme, při zařazování děl do kategorií? „To v jaké kategorii dílo vnímáme, závisí samozřejmě zčásti na tom, jaká jiná díla dobře známe. Čím více děl určitého druhu jsme poznali tím je pravděpodobnější, že budeme konkrétní dílo vnímat v této kategorii.“<sup>27</sup> Zde je tedy zdůrazněná důležitost role naší zkušenosti pro vnímání děl. Pokud máme být schopni dané dílo vnímat v nějaké jiné kategorii, než v té, v níž je zrovna recipujeme, jeví se zkušenost s co možná nejvíce kategoriemi velice důležitá. Stejně tak pokud by nám nahlížení díla v nějaké jiné kategorii, nabízelo větší estetický prožitek. Sibley též považuje zkušenost za důležitou pro naše správné uplatňování estetických pojmů a tudíž i vnímání estetických vlastností. Mluví o tom, že lidem s málo vyvinutou senzibilitou mohou některé estetické vlastnosti děl zůstat ukryté. Nicméně jak bylo řečeno lze ji procvičováním do určité míry zdokonalit. Kritik může svou řečí pomoci objasnit určité kvality děl a naučit nás je vnímat. „Bylo by naopak překvapující, kdyby nás lidé užíváním tohoto jazyka a chování nemohli časem přivést k tomu, abychom viděli estetické kvality věcí, neboť kdyby tomu tak nebylo, mohlo by nás to usvědčit o nedostatku jednoho charakteristicky lidského druhu vědomí a činnosti.“<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 54.

<sup>28</sup> Sibley, Frank N. Estetické pojmy. In: Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20. století. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 45.



## 5. Důsledky vnímání díla v kategorii

Podle přítomnosti určitých standardních a kontrastandardních vlastností tedy určujeme, v jaké kategorii dílo ideálně recipovat. Když ho recipujeme, rovnou jej do nějaké kategorie zařazujeme podle jeho standardních vlastností. Případně když podle našeho soudu zapadá do několika různých kategorií, tak mezi nimi můžeme přepínat, jak bude poukázáno na příkladě, jenž uvádí Walton. Ten ukazuje na dva možné různé přístupy k obrazu Guernika od Picassa. V prvním případě o něm mluví v rámci našeho kontextu vnímání děl, kdy ji vidíme jako obraz. Vnímáme v ní její plošnost, jako standardní rys kategorie maleb, kdežto její barvy a námět je pro danou kategorii rys proměnlivý. Ovšem kdyby existovala společnost, která by neznala malby, ale pouze druh děl zvaný guerniky. A ty by všechny vyobrazovaly shodný výjev a lišily by se jen v tom, že by některé z nich byly zploštělé a jiné různě zprohýbané. Pro takovou kategorii uměleckých děl by byl standardní rys právě námět a rys proměnlivý by byl její povrch.

Potom by tedy naše vnímání díla jako buď guerniky nebo jako obrazu neslo úplně jiné estetické kvality. Pokud nám přijde u malby důležité, co je na ní vyobrazeno, u guerniky bychom se pozastavovali nad tím, že je plochá, a barvám ani stylu kresby bychom nevěnovali tolik pozornosti. Ale pro ty, kteří by ji neviděli v této kategorii, nýbrž ve druhé jmenované, by byla zajímavá právě tím, že je plochá. Oba pohledy tedy úplně mění estetické vlastnosti daného díla. „Nám se zdá divoká, dynamická, vitální nebo znepokojující. Ale mohu si představit, že na ně by působila jako chladná, strnulá, bez života nebo klidná a pokojná, nebo možná mírná, těžkopádná, nudná, ale rozhodně ne divoká, dynamická a vitální.“<sup>29</sup>

Walton předpokládá, že člověk, který by byl naučen a schopen vnímat dílo ve více kategoriích, by mezi nimi mohl při své recepci díla přepínat a dílo by tak mělo rozličné estetické kvality podle kategorie, v níž by zrovna bylo vnímáno. Jako důkaz této teze uvádí některé obrazce, které můžeme vidět buď jedním nebo druhým způsobem. Je myslím možné připojit i víceznačná vyjádření, kdy je můžeme chápat doslovně či jako vtip. Přičemž obě různá pojetí téže věty zcela mění její význam.

Jak je v článku poznamenáno, výše nastíněný příklad s guernikami v nás může vyvolat dojem, že rysy standardní nejsou esteticky životné, že jen řadí díla do kategorií,

---

<sup>29</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 53.

ale tuto domněnku Walton vyvrací. Uvádí, že jsou esteticky životné, ale je to jiné působení, než u proměnlivých rysů. Pomáhají se v díle orientovat a cítit se v něm „jako doma“. Mohou nám být průvodcem, abychom se v díle neztratili. Víme díky nim, co v něm očekávat, a i to nese určitou estetickou kvalitu. Například můžeme ve skladbě určitého druhu očekávat refrén, či sólo, což v nás vyvolá určité napětí z naší nedočkavosti, kdy už přijde na řadu. Umělec takto může využít standardních rysů určitého díla a hrát si s námi až do konce skladby a my se nemusíme dočkat přítomnosti několika standardních vlastností, které bychom obvykle očekávali. Dále nám jsou tyto vlastnosti nápomocné ke zvýraznění kontraststandardních rysů. Čím je kontraststandardní rys vůči klasické stavbě těch standardních rušivější, tím může v dílu tento kontrast dodávat na síle a specifčnosti. Rozhodně je ale pravda, že jednotlivé standardní rysy mají různou intenzitu, jíž na nás působí. Vezměme si jako příklad kubistickou malbu. Mezi její standardní rysy patří mimo jiné plošnost a využívání geometrických tvarů. Je evidentní, že plošnost bude o mnoho méně životná než právě geometrické tvary.

Dalším specifikem standardních rysů je to, že jakoby vytváří rámec možností pro umělce. Je samozřejmé, že umělec pracoval nějakým určitým způsobem, používal specifických technik či materiálů. Když začne dílo tvořit, neuvažuje o tom tak, že by si řekl, nyní vytvořím impresionistickou malbu a zítra expresionistickou, nicméně vždy již pracuje v kontextu své zkušenosti, kdy nejspíše bude vycházet z nějakých děl namalovaných v konkrétních kategoriích. Každé dílo, se kterým se v životě setká, chťe nechtě ovlivní jeho uměleckou praxi. Potud bude jeho uvažování obsahovat určité modely standardních rysů, s nimiž bude v díle pracovat. Případně pokud se mu nebude líbit, že by se měl omezovat standardními rysy nějaké kategorie, v níž by tvořil, nabízí se mu možnost se od dané kategorie odpoutat, porušit její pravidla, ale vždy již pracuje v nějaké specifické kategorii, která se mu snaží diktovat svá pravidla, byť jen rámcová, nebo se jí snaží překonat či přeměnit. Ovšem budeme-li chtít zjistit tyto skutečnosti, budeme se stále pohybovat na půdě intencionalismu a „intencionální klam“ se pak nezdá být až takovým klamem. Vždyť chceme-li odvodit, co se snažil autor vytvořit, tedy v jakém duchu pracoval, jak máme dílo číst a v jaké kategorii, tak se musíme snažit pochopit jeho záměr. V druhém případě, kdy chce umělec překonávat hranice nějaké stanovené kategorie, můžeme tuto skutečnost zjistit, až když budeme vědět, jaké hranice chtěl překonat. Poslední bod, sice můžeme v určitých případech vyvodit na základě zkušenosti, například když umělec k impresionistickému obrazu holandských větrných mlýnů přidělá dva větráky, pak bude pravděpodobné, že útočí na impresionistickou

malbu. Neboť si je vědom kontrastandardního rysu větráků. Mohou ale nastat situace, kdy naše rozhodnutí o tom, co vlastně chtěl autor překonat, nebudou tak jednoduše odvoditelná a nám může být stále k nápomoci autorský záměr.

Výše nastíněný pohled by se pravděpodobně nezamlouval autorům intencionálního klamu, namítali by, proč hledat kategorii, dle níž autor tvořil své dílo, když na něj můžeme prostě nahlédnout a vnímat ho samo o sobě. Myslím, že ve své podstatě mají pravdu. Nemusíme v díle hledat něco více, ovšem s jejich přístupem nám pravděpodobně zůstane mnoho z jeho kvalit skryto.

Nyní je třeba objasnit působení kontrastandardních rysů a jejich projevy na konkrétním příkladě. Jde zde o rysy, které nás mají tendenci vést k tomu, abychom dílo vnímali v jiné kategorii, než jej vnímáme. „Pravděpodobně shledáme takové rysy šokující nebo zneklidňující, anebo překvapující či pobuřující právě proto, že jsou pro nás kontrastandardní. Jejich přítomnost může být tak vtíravá, že zastíní proměnlivé vlastnosti díla.“<sup>30</sup>

Tyto vlastnosti nás mohou dostat do nesnáze jak k umělecké práci přistupovat. Kontrastandardním rysem se například může stát umístění plastiky na obraz. Máme ho pak vnímat jako obraz, nebo jako sochu? V těchto případech pak vytváříme nové kategorie, pokud se s nimi setkáme častěji. Díváme se pak na nová díla, „(...) jako na členy buď (a) nové kategorie, (...), v nichž se nepohodlný rys stal pro nás standardním, a nikoli nestandardním, anebo (b) členy rozšířené kategorie, která zasahuje malby jak s připojenými předměty, tak bez nich, a v takovém případě je tento rys pro nás proměnlivý.“<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 53.

<sup>31</sup> Tamtéž s. 62.

## 6. Zařazení díla do kategorie

Jak bylo poukázáno, když se nám nabízí vidět nějaké dílo ve více kategoriích, či si můžeme vybrat, v jaké kategorii jej budeme vnímat, lze pak těžko rozhodnout, jaké nazírání je správné. Vždyť jak bylo uvedeno v případě Guerniky, lze ji vidět dvěma způsoby, jako dynamickou z našeho pohledu, či jako strnulou z pohledu společnosti, která nezná kategorii kubistických děl, ale pouze guernik. Walton si pak klade otázku, zda je správné vnímat dílo jako patřící právě do jedné specifické kategorie. Dochází k závěru, že v určitých případech to správné je. Jelikož například uvedená Guernika je malována jako kubistické výtvarné dílo, tudíž je správné ji takto vnímat spíše než jako dílo patřící do kategorie guernik. Jen je-li takto viděná, vnímáme v ní správně standardní, proměnlivé a kontrastandardní vlastnosti.

Jako další příklad, kdy je nutné umělecké dílo pro kýžený estetický účinek ztotožnit se správnou uměleckou kategorií, uvádí Walton čínskou hudbu. Domnívá se, že takové skladby při našem prvním poslechu v životě budeme považovat za: „beztvaré, nesoudržné nebo rušivé převážně proto, že (...) nebudeme tato díla vnímat jako (...) čínskou hudbu“<sup>32</sup> Z čehož lze soudit, že se nemůžeme čistě spolehnout na naše osobní závěry. Je nutné se pak s takovouto kategorií seznámit, abychom vnímali dílo správně.

### 6.1. Obecné podmínky pro zařazení díla do kategorie

Jako nástroj ke správnému zařazení díla do kategorie uvádí Walton čtyři podmínky, podle nichž se můžeme řídit. Ovšem poukazuje na to, že můžeme použít i jiná pravidla než tato, která jsou ale ty ze základních, které jsou v diskuzích o uměleckých dílech nejrozšířenější, a budou proto pravděpodobně alespoň částečně figurovat ve většině našich soudů o uměleckých dílech.

Jako první kritérium pro zařazení uměleckého díla do správné kategorie uvádí <sup>33</sup>: „(I) D má poměrně značný počet rysů standardních pro K. Správný způsob vnímání díla je pravděpodobně ten, v němž je minimum pro nás nestandardních rysů.“<sup>34</sup> Uvidíme-li tedy například malbu s několika čtvercovými ornamenty v popředí značících

---

<sup>32</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 65.

<sup>33</sup> Dále budou uvedeny zkratky: (D) značící konkrétní dílo a (K) značící konkrétní kategorii

<sup>34</sup> Tamtéž s. 66.

domy a za nimi rozpínající se les, evidentně namalovaný krátkými doteky štětce, můžeme soudit, že se podle výrazně hranatých obydlí jedná o kubistickou malbu. Ovšem les vyobrazený jako rozmazaná čmouha rozkládající se za městem a zabírající většinu obrazu, by na nás v danou chvíli působil, jako velice kontrastandardní rys pro kubistické dílo. Ač v tomto obraze tedy můžeme spatřit jisté prvky kubismu, nebude pro nás správné jej vnímat v této kategorii. Nicméně můžeme se dostat do situace, kdy se nám dílo jeví jako možné k vnímání ve vícero kategoriích zároveň, přičemž ty, kterých se to týká, nejdou sloučit dohromady, jelikož se s jejich vnímáním v jednotlivých kategoriích naprosto proměňuje jejich význam. V tomto případě pak tedy Walton - jakožto zastánce toho, že se dílo má vnímat určitým konkrétním způsobem spíše než-li jiným, respektive že v jisté kategorii má dílo větší kvality než v jiné, řeší sporná díla, dalším bodem, který nám může pomoci v jejich zařazení.

Druhé kritérium pro regulérní vnímání díla v určité kategorii je: „(II) To, že D je lepší, zajímavější či více uspokojuje esteticky, nebo poskytuje větší zážitek, když se vnímá v K, než když se vnímá jiným způsobem. Správným způsobem vnímání díla bude nejspíše způsob, v němž dílo obstojí nejlépe.“<sup>35</sup> Toto je poměrně univerzální pravidlo, které můžeme aplikovat i v situacích, kdy si nejsme úplně jisti svými znalostmi o kategoriích, či jak bylo řečeno ve sporných situacích, kdy se nám nabízí vnímat je ve více kategoriích zároveň a my jsme nuceni si vybrat. Druhé kritérium je úzce spjata s dalšími dvěma, týkajícími se historie díla, které budou uvedeny níže. Bude poukázáno, že to, v jaké kategorii máme ideálně dílo vnímat, nám mohou prozradit právě historické okolnosti jeho vzniku.

Bod třetí se těsně dotýká intencionalismu, proti kterému bojovali anti-intencionalisté, jak bylo uvedeno v první kapitole mé práce. Walton zde poukazuje na to, že autorská intence může hrát dost zásadní roli pro naše vnímání estetických vlastností díla. U třetího bodu je uvedeno jako další kritérium pro regulérní vnímání díla v určité kategorii: „(III.) To, že umělec, který D vytvořil, zamýšlel nebo očekával, že D bude vnímáno v K, nebo je mínil jako K.“<sup>36</sup> Tedy se musíme snažit například zjistit, v jakém stylu chtěl autor dílo vytvářet. Jak Walton předpokládá, tento bod se těsně váže s bodem druhým, jelikož dílo pravděpodobně bude nejvíce esteticky uspokojovat při jeho vnímání v kategorii, v níž jej zamýšlel sám autor. Z druhé strany, by

---

<sup>35</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 66.

<sup>36</sup> Tamtéž s. 66.

pravděpodobně anti-intencionalisté řekli, že ona kategorie, v níž chtěl autor dílo vytvořit, je právě ta, která je pro nás esteticky nejspokojivější a z ní můžeme poznat i obsah bodu (III.). Nicméně Walton je toho názoru, že je ve většině případů správné vnímat dílo právě tak, jak to autor zamýšlel, viz příklad s čínskou hudbou. K tomuto problému se pak ještě jednou vrátím. Walton tedy sice o třetím bodu předpokládá, že v určitých případech bude spojen se druhým, jelikož nás pravděpodobně bude dílo nejvíce esteticky uspokojovat v kategorii, v níž umělec zamýšlel dílo stvořit. Na druhou stranu připouští, že dílo může být lepší v kategorii, již umělec vůbec neznal.

Poslední z uvedených hledisek, které nám jsou nápomocná k správnému zařazení díla do kategorie je: „(IV.) To, že K je rozšířena a uznávána ve společnosti, v níž vzniklo D. To platí tehdy, jsou-li členové této společnosti obeznámeni s díly v této kategorii, považují-li příslušnost díla k této kategorii za fakt hodný pozornosti, prezentují-li díla této kategorie společně apod., to jest zhruba řečeno, když tato kategorie významnou měrou figuruje v jejich způsobu klasifikace uměleckých děl.“<sup>37</sup> Tato podmínka je použitelná především v případech, kdy neznáme autorův záměr a nemůžeme se odvolat na podmínku třetí. V takovém případě se musíme snažit alespoň zjistit základní data, např. kdy a kde autor žil a tak se přiblížit kategorii, ve které bylo dílo vnímáno. Tato podmínka se ale může v mnoha případech i prostupovat s třetí, kdy víme, v jaké kategorii autor zamýšlel dílo vnímat, a tato kategorie bude pravděpodobně taková, jakou ji i vnímala společnost ve své době a situaci. Je-li tomu tak, jeví se nadbytečné ještě se zabývat tímto posledním bodem, jelikož bychom zjistili to, co už dávno víme. Nestačí tedy pouze znát kategorii, v níž by je vnímala společnost (či je vnímala v minulosti)? Walton poukazuje na ten fakt, že někdy s novým dílem vzniká nová kategorie a společnost pak nedisponuje její znalostí, tudíž musíme zkoumat intenci autora, abychom zjistili, jakou kategorii pro své dílo zamýšlel, tedy se dovolávat třetího kritéria pro správné vnímání díla.

Nicméně následně po zjištění kategorie, do níž chtěl autor své dílo uvázat, s touto znalostí disponuje společnost a my můžeme k správnému uchopení díla používat třetí a čtvrté podmínky, jelikož se od té chvíle ve většině případů prostupují. Tedy si můžeme zjistit čtvrtou ze třetí. V určitých případech nemusíme znát autorův záměr, a tak se můžeme odvolávat pouze na čtvrtou podmínku. Je evidentní, že čtvrtá podmínka vždy vzniká až za třetí (první vzniká autorský záměr a až následně dílo hodnotí

---

<sup>37</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 66.

společnost), i když ne vždy musí být jejich výsledky shodné. Pokud se vnímání za pomoci třetí a čtvrté podmínky rozchází, bude pravděpodobně ideální rozhodnout se na základě druhé, tedy vnímat dílo v takové kategorii, v níž nás bude nejvíce esteticky uspokojovat.

Tyto poslední dvě podmínky, tedy obsahují důraz kladený na autorskou intenci a historické okolnosti vzniku díla. Walton se domnívá, že: „nemůže být správné vnímat dílo v kategoriích, jež jsou zcela vzdálené umělci a jeho společnosti, ani kdyby se podle nich jevílo jako mistrovské dílo.“<sup>38</sup> Tudíž se dá říci, že sice můžeme dílo vnímat nějakým svým osobním způsobem, ale takový přístup není správný, dílo má ty estetické kvality, které mu určil autor. Je to podobná situace, jako by existoval nějaký národ, který by místo ano říkal ne a my si následně četli prozaické dílo jeho největšího spisovatele. V takovém případě bychom v díle brali všechny souhlasy podle našeho normálního přístupu- a tedy špatně. Naprosto by nám unikaly opravdové kvality, které jsou v příběhu obsaženy. Mohlo by nám sice dojít z děje, že chování postav neodpovídá jejich tvrzením, a my bychom si mohli tento specifický rys onoho národa vydedukovat, ale pravděpodobně by na nás dílo pak působilo při četbě zmateně a samotné převrácení kladu a záporu by nás rušilo. Porozumět správně kategorii u díla se podobá porozumění cizí řeči a mnohdy se musíme snažit i o odhalení dialektu daného jazyka, ve kterém nám je dílo prezentováno.

Dle výše řečeného tedy vidíme, že Walton nechává svázanou druhou podmínku s třetí a čtvrtou, i když je velice diskutabilní, zda by nemohla fungovat sama o sobě. Tento bod, který nám radí, abychom dílo vnímali v pro nás esteticky nejspokojivější kategorii, je tedy zajat třetím a čtvrtým. Nedostává od Waltona svobodu, aby působil sám o sobě, a to z důvodu, že i když budeme dílo vnímat ve vykonstruovaných kategoriích, nezmění to dílo samotné, to čím samo o sobě je. „Nicméně i když třeba existují kategorie čekající na objevení, jež by proměnily průměrné dílo v mistrovské, jistě to neznamená, že dílo skutečně je dosud neodhaleným mistrovským dílem. Sám fakt, že kdyby se v takových kategoriích vnímalo, jevílo by se jako vzrušující, důmyslné apod. a nikoli jako těžkopádné, plné klišé či přízemní je takovým neučiní.“<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, 2003, s. 68.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 68.

## 6.2.Spor o relevanci intence

Proti tomuto intencionalistickému přístupu K.L.Waltona vysoupil se svým článkem *Categories and Intentions* Daniel O. Nathan. Jak sám uvádí, oceňuje teorii obsaženou v *Kategoriích umění* ve všech bodech, až na závěrečnou část týkající se právě autorského záměru. Je toho názoru, že Walton přesvědčivě nedokázal obhájit nutnost znalosti autorské intence ani historie díla pro správné vnímání jeho estetických kvalit.

Pro správné pochopení Nathanových námitek bude nutno nastínit dané problematické části z *Kategorií umění*, jichž se dotýká. Když Walton mluví o třetí a čtvrté podmínce fungujících pro naši kategorizaci umění, tak se snaží ukázat, že se společnost někdy může dostat do situace, kdy nemá k dispozici kategorii, v níž by mohla dílo vnímat, a pak tedy potřebuje podmínku třetí - hledat autorův záměr. Kdy nastane taková situace?

Jako příklad, kdy nám není nápomocná čtvrtá podmínka ale pouze třetí, uvádí první dvanáctitónové skladby od Schönberga. Walton se domnívá, že Schönberg „bezpochyby zamýšlel, aby se i jeho nejranější dvanáctitónová díla poslouchala jako dvanáctitónová. Ale tato kategorie tehdy rozhodně ještě nebyla v jeho společnosti rozšířena a uznávána: téměř nikdo z jeho současníků (kromě blízkých spolupracovníků, jako byli Berg a Webern ( dokonce ani hudební znalci v ní tato díla ještě neslyšeli (nebo nemohli slyšet). Zdá se mi však, že i ty nejranější dvanáctitónové kompozice je správné poslouchat v této kategorii a že soudy pocházející od někoho, kdo je slyšel jinak (například jako chaotické, beztvaré), jsou mylné.“<sup>40</sup> Zde se tedy dovolává třetí podmínky jako důležitého faktoru a je tu i implicitně obsažena podmínka druhá, jelikož zrovna naše vnímání Schönbergovi skladby jako dvanáctitónové nás bude nejvíce esteticky uspokojovat. Dále zde vidíme, že nikdo z dané společnosti nevěděl o nové kategorii, která těmito skladbami byla vytvářena, tudíž nikdo z veřejnosti nedisponoval kategorií, do níž by dílo zařadil, proto jsme byli nuceni se s ní obeznámit u autora.

Proti tomuto příkladu vystupuje Nathan a říká, že pokud chtěl Walton dokázat na dvanáctitónové hudbě nezbytnost třetí podmínky, měl se ještě zamyslet, zda bychom si zde nevystačili i s podmínkou číslo jedna a dva. Domnívá se, že tato první podmínka

---

<sup>40</sup> Walton, Kendall L., *Kategorie umění*. In: Zuska, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, s. 69.



nám může pomoci ve většině případů pro zařazení díla do správné kategorie sama o sobě. Staví se proti třetí a čtvrté podmínce, tedy po nutnosti zkoumání autorovi intence či historickým okolnostem vzniku díla. Oponuje Waltonovi, že: „Aby byla (I.) [první podmínka- poznámka překladatele] relevantní, nemusí být správná kategorie ve společnosti ustanovena, stačí aby byla objevitelná.“<sup>41</sup> Tato nová kategorie dle něj tedy vůbec nemusí patřit společnosti, ani nám ji autor nemusí sdělit. Stačí, abychom ji mohli v díle samém objevit, což dle jeho názoru může udělat: „citlivý kritik, absolutně neobeznámený s původem vzniku díla.“<sup>42</sup>

Když takto odepisuje třetí a čtvrtou podmínku zabývající se historií uměleckého díla, snaží se od nich pochopitelně osvobodit i druhou. Jak bylo a ještě bude řečeno, Walton někdy využívá druhou podmínku jako pomocnou při případech, kdy nám nevystačí poslední dvě. Nathan se snaží poukázat na to, že druhá podmínka spolupracuje s první.

Pro naše souzení díla nám tedy většinou stačí pouze první a druhá podmínka, což dokazuje na příkladu. „Představme si Schönberga, jak vytváří svá první díla v návalu kreativní inspirace, bez jakýchkoli záměrů tvorby dvanáctitónové hudby. „Stane se“ však že dílo bude podobným ve všech důležitých ohledech dvanáctitónové hudbě, kterou bude i nadále komponovat se specifickým záměrem, aby zapadala do dvanáctitónové kompozice. Bude toto první dílo méně oprávněně vnímáno, jako náležející do tohoto žánru, protože nám bude chybět znalost specifického záměru s ohledem na (nebo znalost) takové specifické kategorie?“<sup>43</sup> Jak je vidět v takovéto situaci, první dílo nebylo myšleno jako dvanáctitónové, ale my si můžeme takovou kategorii dle Nathana představit (vytvořit sami). Ve své úvaze postupuje ještě dále a ptá se, co bychom si počali, kdyby na světě byla pouze tato první dvanáctitónová píseň. Pak bychom se nemohli odvolávat ani na čtvrtý bod a tedy na kategorii, ve které by společnost vnímala daná díla ve své době. Museli bychom pak spoléhat na podmínku první. „Dostáváme se proto k závěru, že přiřazování díla do kategorie je logicky nezávislé na umělcově záměru a dalších historických faktech.“<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Daniel O. Nathan, Categories and Intentions. In: The Journal of Aesthetics and art Criticism, No. 4, 1973, s. 540.

<sup>42</sup> Tamtéž s. 541.

<sup>43</sup> Tamtéž s. 541.

<sup>44</sup> Tamtéž s. 541.

Walton s Nathanovou kritikou nesouhlasí a stále stojí na straně intencionalistů a obhajuje nutnost znalosti historických fakt o díle, tedy i autorově intenci, k jeho vidění ve správné kategorii.

Přítakává Nathanovi, že senzitivní kritik opravdu může přijít se správnou kategorií, v níž má být dílo vnímáno a objevit ji i bez obeznámení o jeho historii. Ovšem každý kritik může přijít s další kategorií. Může pak vzniknout téměř nekonečný řetězec kategorií, do nichž dílo bude zapadat, pokud se bude řídit pouze prvními dvěma podmínkami z *Kategorií umění*, tedy dílo bude mít velký počet standardních vlastností pro danou kategorii a co nejméně rysů kontrastandardních. Tyto nové pohledy na dílo pak ale budou v převážné míře nesprávné.

Pro odhalení nedostatečnosti samotné první podmínky pro zařazení díla do správné kategorie Walton uvádí svůj příklad s Guernikou, která může být stejně tak dobře viděna v kategorii guernik a stejně tak dobře jako obraz. Je ale evidentní, že má být viděna v kategorii obrazů, jelikož Picasso chtěl, aby takto byla viděna, a pouze pak bude mít ty estetické kvality, které do ní chtěl její autor vložit.

Dále se zmiňuje o podmínce druhé, která jak říká, může omezit výčet kategorií, v nichž můžeme o dílu uvažovat, ale stále se Waltonovi nezdá jako dostatečná. „Tvrdím, že druhá podmínka, není jediná důležitá, myšleno v kontextu, že druhá podmínka samotná nevyřazuje dílo ze všech špatných náhledů, které ještě nebyly vyřazeny první podmínkou, která byla použita dříve.“<sup>45</sup> Tuto podmínku jako samotnou postačující vylučuje na příkladu s básní. Můžeme se setkat s básní, která bude ve svém jazyce mdlých kvalit, ovšem můžeme najít nějaký jazyk, který pohled na ní změní a získá v něm na hodnotě. Walton je v takovém případě toho názoru, že pro správný výklad básně se musíme zabývat jejím původem, snažit se zjistit, jaký byl autorův jazyk a tedy i význam jeho slov v dané době. Je tedy nutné znát fakta o jejím vzniku a historii, abychom ji správně uchopili. Jen báseň zařazená do správné kategorie bude po překladu blízko autorově záměru a tedy básni samé ve většině jejích estetických vlastností.

Je vidět, že Walton předpokládá, že naše vnímání díla má být v nějaké určité kategorii správné a v nějakých nikoli. Tuto nesnáz by podle něj samotné první dvě podmínky neřešily a nechávaly by nám mnoho možností, do jakých kategorií dílo zařadit, proto si stále stojí za relevancí třetí a čtvrté podmínky.

---

<sup>45</sup> Walton, Kendall L., *Categories and Intentions: A Reply*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.32, 1973, s.268.

### 6.3 Okolnosti ovlivňující recepci

Walton se v závěru *Kategorií umění* distancuje od intencionalismu v tom slova smyslu, že bychom hledali autorský záměr, kvůli tomu abychom v díle našli konkrétní estetické vlastnosti. „Jsem ochoten připustit, že to, zda umělec zamýšlí své dílo jako soudržné nebo vyvážené, nemá v zásadě nic společného s tím, zda soudržné či vyvážené opravdu je.“<sup>46</sup> Tedy po nás nechce, abychom si pro správný estetický soud museli načíst autorovi biografie, zkoumat jeho milostná psaní atd. Jeho teorie má tu výhodu, že nám o daném konkrétním díle stačí znalost jen několika málo faktů, abychom si jej zařadili do správné kategorie. Nicméně pro naše správné vnímání v kategorii musíme mít v hlavě vytvořeny jejich správné modely. Což není jen záležitostí získání několika informací o autorovi, či díle. Musíme se vzdělávat stykem s mnoha uměleckými pracemi.

Naše vnímání díla v kategorii se neděje na základě nějakého svobodného rozhodnutí. „Člověk se nemůže prostě jen rozhodnout přiměřeně reagovat na dílo – být šokován, zdeptán či překvapen jeho (absolutně) kontrastandardními rysy, shledat jeho standardní rysy důvěrně známými či všedními a reagovat na jeho proměnlivé rysy jiným způsobem -, jakmile jednou zná správné kategorie. Vnímání díla v určité kategorii nebo v sadě kategorií je dovednost, která se musí získat cvikem, a jsem přesvědčen, že nechat na sebe působit velké množství jiných děl této kategorie nebo kategorií tvoří obvykle nezbytnou součást tohoto procesu“<sup>47</sup> Je řečeno, že se této schopnosti učíme celý náš život. Musíme poznat mnoho děl určité kategorie, abychom v ní pak mohli daná díla vidět. Vlastně se dá říci, že abychom mohli vůbec poznat, že daný artefakt máme vnímat jako umělecké dílo, musíme znát i kategorii umění. Analogicky k tomu prohlašuje Walton, že „kdybychom se setkali s dílem, o jehož vzniku absolutně nic nevíme (například kdyby bylo vyzdviženo z prachu z nějakého místa na Marsu, které dosud nebylo archeologicky zkoumáno), nebyli bychom schopni je posuzovat esteticky.“<sup>48</sup> Jediná možnost by pak podle Waltona byla přisuzovat z estetického hlediska tomuto dílu vlastnosti, jako když je přisuzujeme přírodním jevům. A stejným způsobem bychom bez obeznámenosti s kategorií uměleckých děl pravděpodobně

---

<sup>46</sup> Walton, Kendall L., *Kategorie umění*. In: Zuska, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, s. 71.

<sup>47</sup> Tamtéž s. 72.

<sup>48</sup> Tamtéž s. 71.

soudili i umělecká díla samotná, kdybychom o nich nevěděli, že se jedná právě o umělecká díla.

Kritik při estetickém souzení díla tedy nepracuje jen s dílem, které má zrovna před sebou. Jeho recepci ovlivňuje řada faktorů za dílem samotným. Je nutné, aby byl seznámen s kategorií, v níž má dílo vnímat. Dále je třeba ke správnému zacházení s kategoriemi znát jich co nejvíce, abychom je nikterak nevhodně neslučovali. Ve většině případů musíme znát autorský záměr ve výše nastíněném smyslu, tedy znát kategorii, v níž bylo dílo vytvořeno a zamýšleno. Může nám být také ku pomoci znát kategorii, ve které dané dílo vnímala společnost, v níž bylo vytvořeno.

#### 6.4. Čas jako aspekt recepce uměleckého díla

Vraťme se ke sporu o relevanci historického kontextu vzniku díla, který mezi sebou mají Nathan s Waltonem. Myslím, že část jejich sporu může vyřešit letmý chronologický náhled na život díla ve světě.

Nastiňme si situaci, když zrovna dílo vzniklo a sleduje ho umělcův přítel. Jaké kategorie se mu budou nabízet? Pravděpodobně se bude moci odvolávat na první podmínku, kdy se bude moci snažit zařadit dílo do kategorie, s níž je již obeznámen. Možná se mu bude nabízet kategorií více a pak se odvolá na druhou podmínku, kdy bude dílo vnímat v kategorii, která ho bude nejvíce esteticky uspokojovat. Další možností bude, že se zeptá umělce přímo, jakou kategorii zamýšlel. Čtvrtá podmínka bude v tuto chvíli pravděpodobně irelevantní (či se prostupovat se první podmínkou).

Když už je dílo vystaveno, mohou nám být nápomocné všechny čtyři podmínky. Je ale pravděpodobné, že jejich různé kombinace nebudou fungovat. Nicméně je zde vždy potenciální prostor pro každou z nich.

Dílo bude dále žít svým životem a my jej uvidíme za několik set let. V tomto případě se můžou stát dvě věci. Daná kategorie, jako například impresionistická malba, bude dále známá v dané společnosti, nebo již nebude. Pokud se bude jednat o první případ, zdá se velice pravděpodobné, že člověk obeznámený s daným stylem bude vědět kam dílo zařadit, aniž by se potřeboval odvolávat na třetí a čtvrtou podmínku. Lze si i představit, že druhá podmínka bude automaticky provázet první. Vedle této možnosti se také může stát, že daný žánr, v němž je dílo nakresleno s postupem času vymizí z povědomí společnosti. Pak se můžeme snažit vymyslet novou kategorii, do níž by zapadalo. Jenže jak upozorňuje Walton, můžeme takovýchto kategorií vymyslet téměř

nekonečně mnoho. Která by pak byla ta správná? V tomto případě nám pak může být ku pomoci třetí a čtvrtá podmínka a zároveň i druhá.

Obecně vzato, druhá podmínka figuruje v diskuzi o relevanci všech čtyř podmínek jak na straně intencionalistů, tak na straně anti-intencionalistů. Jednou může přímo vyplývat z ostatních, například z první, viz příklad s obrazem (Obraz evidentně zapadá do nám známé kategorie impresionismu a tak nás i nejvíce esteticky uspokojuje). Zároveň nám ale může být nápomocná, pokud se nemůžeme rozhodnout pouze za pomoci první podmínky. Taková situace nastane, když nám první podmínka nabízí více možností jak dílo vnímat a my se nemůžeme rozhodnout. Vybereme pak tedy tu, která nás nejvíce esteticky uspokojuje.

Jsem tedy toho názoru, že je-li nadále kategorie neustále v povědomí dané společnosti, která dílo vnímá živá, jsme s to jej ve většině případů správně recipovat, pouze s obeznámeností s prvními dvěma podmínkami. Ovšem neznáme-li danou kategorii nebo je-li dílo sporné, musíme se na autorskou intenci nebo historii odvolávat. Znat historický kontext díla může být tedy velice nápomocné, ale mohou nastat případy, kdy jsme s to dílo správně zařadit i bez historických znalostí o něm. Domnívám se tedy, že i Nathan má v určitých případech svým způsobem pravdu.

## 7. Závěr

Ve své práci jsem tedy začínal u objasnění pozice „anti-intencionalistů“, jejichž teorie stála proti Waltonově. Je důležité si u nich uvědomit, že se snažili oprostít kritiku od ostatních předmětů studia a udělat z ní autonomní obor. To jí mohlo být jen ku prospěchu, jelikož se zabývá specifickým okruhem otázek. Jde jí především o estetické hodnocení díla, které se neprovádí pomocí zkoumání toho, zda autor dosáhl svého záměru. Je pro ně příznačné jejich prohlášení o svobodě díla, které se od chvíle svého narození odděluje od autora. Není ani nutné zkoumat jeho historii, kde autor psal, nebo jaké básníky četl.

Walton ale ukázal, že přeci jen toto oddělení není tak jednoznačné jak se může na první pohled zdát. Stojí si za svým názorem, že autorská intence a historie díla hraje pro jeho kritické hodnocení důležitou roli. Nejedná se zde o intencionalismus toho smyslu, že nám jde o to, koho chtěl autor vykreslit nebo proč dílo tvořil. Snažíme se pouze najít, v jaké kategorii autor své dílo vytvářel či v jaké kategorii jej vnímala společnost v době jeho stvoření. Bylo snad dostatečně poukázáno na to, že vnímání díla v různých kategoriích, má pro jeho estetické vnímání nesmírný význam. Někdy může dílo nazírané v jedné kategorii být strnulé, jindy zase energické. Estetické vlastnosti se v každé kategorii mění.

Waltonova teorie uvedená v *Kategoriích umění* má tu výhodu, že může z části uspokojit i anti-intencionalisty, kteří nemusí souhlasit s jeho třetí a čtvrtou podmínkou pro správné zařazení díla, tedy za prvé s hledáním kategorie, v níž autor zamýšlel dílo vytvořit, a za druhé hledání historických fakt o kategorii, ve které ho vnímala soudobá společnost. „Anti-intencionalisté“ si mohou vystačit pouze s prvním a druhým bodem, které pro správnou klasifikaci díla do dané kategorie nepotřebují znát žádná historická fakta. Stačí „pouze“ vědět do jaké kategorie takové dílo máme zařadit- podle přítomnosti určitých standardních nebo kontrastandardních vlastností. Nebyl-li by s to schopen „anti-intencionalistický“ kritik ještě zařadit dílo s pomocí prvního bodu, nabízí se mu ještě druhý, tedy zjistit v jaké kategorii nabízí dílo největší míru estetického prožitku.

Ať už se budeme přiklánět spíše na stranu „intencionalistů“ nebo „anti-intencionalistů, nemůžeme upřít Waltonovi zásluhu, kterou přináší rozdělením mimoestetických termínů na několik skupin. Bez jeho teorie bychom pravděpodobně

pracovali „pouze“ se Sibleyovou koncepcí estetických a mimoestetických rysů. Věděli bychom, že estetické termíny závisí na mimoestetických, ale neměli bychom moc opěrných bodů pro objasnění, jak toto vyplývání prvního z druhého funguje. Díky Waltonovi víme, že jsou estetické vlastnosti díla závislé na tom, které z mimoestetických vlastností jsou standardní, kontrastandardní nebo proměnlivé. Toto rozdělení lze jen těžko zpochybnit.

Ať už se budeme snažit dílo vnímat v dané kategorii s pomocí znalosti určitých historických fakt nebo bez něj, je nutné pracovat na našem zdokonalování se v recepci uměleckých děl. „Anti-intencionalista“ pracující s Waltonovou teorií bude muset mít pravděpodobně mnohonásobně širší rozhled než ten, kdo se bude snažit seznámit s historií díla. Jelikož musí být pro jeho správnou recepci vybaven nepřeborným množstvím kategorií, aby mohl dílo správně zařadit. Kdo se bude do posledního bodu řídit Waltonovou teorií, bude mít tu výhodu, že se může s řádnou dávkou píle naučit vnímat dílo v dané kategorii, v níž bylo dílo zamyšleno k vidění. Jak bylo uvedeno, nejde prostě chtít vidět dílo v nějaké kategorii a pak jej tak vidět. Na druhou stranu ale můžeme jít tomuto vidění v kategorii naproti. Kdo bude dopředu dobře obeznámen s kategorií díla, bude mít větší šanci v něm vidět ty estetické vlastnosti, které opravdu obsahuje.<sup>49</sup>

### 7.1. Waltonova teorie v praxi

Osobně jsem si oblíbil Waltonovu teorii, jelikož mám moc rád „běčkové“ horory, ale často se setkávám s problémem, jak vysvětlit ostatním recipientům jejich opravdové kvality. Uvážím-li například snímek *Planeta Teror* od Roberta Rodrigueze, je nesporné, že se málokomu neoplývající znalostí tohoto žánru bude líbit. Toto dílo je plně nesmyslně vybuchujících automobilů, v podstatě jen kvůli efektu. Setkáme se s velkým nadbytkem amputace různých částí těla a jiných brutálních scén. Ještě nyní si pamatuji na první seznámení s tímto filmem, byl to první film, který jsem v dané kategorii viděl. Poprvé na mě působil velice nevyváženě, a nepromyšleně. Scény se

---

<sup>49</sup> Ještě považuji za nutné uvést poznámku, že Walton pozměnil svou teorii o podobnosti ve vizuálním umění, kterou uváděl v *Kategoriích umění*. Původně jsem se chtěl tomuto tématu věnovat více, ale nakonec se ukázalo, že jeho podrobný rozbor by přesahoval záběr této práce. S tématem podobnosti se můžeme blíže seznámit ve stati: Kendall L. Walton, Pictures and Make-Believe. In: *The Philosophical Review*, Vol.82, No.3. 1973, s. 283-319.

zdály být zbytečně vyhnané do extrémů. Snímek mi na poprvé přišel až moc nechutný, abych od něj byl schopen zaujmout sebemenší estetickou distanci. Následně jsem o něm hovořil s jedním známým, který byl obeznámen s kategorií „béčkových“ hororů a také s Rodriguezovým záměrem pro tento film. Vysvětlil mi, že jsou scény přehnané naschvál, krev teče proudem též spíše z komických důvodů, než aby to diváka vystrašilo. Následné shlédnutí filmu proběhlo bez nejmenších žaludečních obtíží, i když to stále nebylo ono. Zkoušel jsem Planetu Teror shlédnout ještě párkrát a stala se z ní má oblíbená komedie.

Co jsem chtěl tímto příkladem říci? Především, že pro mé „správné“ estetické ocenění tohoto díla bylo nutné obeznámit mě s autorovou intencí. Neznal-li bych tuto kategorii díky odhalení fakt o původu díla, pravděpodobně by mi nikdy nepřípadla na mysl. Nicméně si již nejsem jist pro další zařazení děl do této kategorie, potřebuji disponovat třetí a čtvrtou podmínkou. Myslím, že od chvíle co se seznámím poprvé s autorovou intencí a jeho zařazením díla do určité kategorie, jsem ve většině případů schopen daná díla správně zařadit do kategorie. Toto tvrzení jde možná zobecnit pouze pro vnímání v určitém žánru, ale možná bude oblast jeho působení širší. Neumím si ale představit, že po recepci dvou děl- například kubistického malíře- nebudeme schopni ve většině případů zařadit další kubistická díla do dané kategorie. V dalších recepcích určitých děl už si pro správné zařazení do kategorie (v tomto případě žánru) můžeme pravděpodobně vystačit s první a druhou podmínkou. Tedy za prvé s tím, že se rozhodneme na základě jeho standardních a kontrastandartních rysů pro jeho zařazení do určité kategorie. A za druhé, že pokud si stále můžeme vybrat, zda dané dílo budeme vnímat (viz daný příklad) jako horor nebo jako „béčkový“ horor, což jsou diametrálně odlišné náhledy, vybereme si ten žánr, ve kterém nás bude více esteticky uspokojovat. A myslím, sice na základě čisté indukce, že pro naši další recepci po seznámení se s určitými kategoriemi, v nichž lze dílo vnímat, nepotřebujeme disponovat Waltonovou třetí a čtvrtou podmínkou, pro každé další konkrétní dílo dané kategorie se kterým se seznámíme. Minimálně pokud se bavíme o konkrétním případě kategorie jakožto žánru.



## 8. Použitá literatura

Wimsatt, W. K. Jr. & Beardsley, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver Revue*, No. 55, 2004, s. 151-162.

Ransom, John C., Kritika, a. s. In: *Před potopou*. Praha: Společnost pro *Revolver Revue*, 2010, s. 69-83.

Sibley, Frank N. Estetické pojmy. In: *Umění, krása šeredno*. Texty z estetiky 20. století. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 23-48.

Walton, Kendall L., Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, s. 49-74.

Walton, Kendall L., Categories and Intentions: A Reply. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.32, 1973, s. 267-268.

Daniel O. Nathan, Categories and Intentions. In: *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, No. 4, 1973, s. 539-541.