

LITERATURA

- DUŽÍ, M. (2003): Do we have to deal with partiality? In: Bendová, K. – Jirků, P. (eds): *Miscellanea Logica V*. Praha: Karolinum, 45 – 76.
- CHURCH, A. (1954): Intensional Isomorphism and Identity of Belief. *Philosophical Studies* 5, 65 – 73.
- CHURCH, A. (1993): A Revised Formulation of the Logic of Sense and Denotation. *Alternative* (1). *Noûs* 27, 141 – 157.
- MATERNA, P. (2007): Once more on Analytic vs Synthetic. *Logic and Logical Philosophy* 16, 3 – 43.
- MATERNA, P. (2007a): Church's criticism of Carnap's Intensional Isomorphism from the viewpoint of TIL. In: Marvan, T. – Zouhar, M. (eds.): *Svet jazyka a svet za jazykom*. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 108 – 118.
- MATES, B. (1950): Synonymity. *University of California Publications in Philosophy*, vol. 25, p. 215.
- PSILLOS, S. (2000): Rudolf Carnap's 'Theoretical Concepts in Science'. *Stud. Hist. Phil. Sci.* 31 (No. 1), 151 – 172.
- PUTNAM, H. (1954): Synonymity and the Analysis of Belief Sentence. *Analysis* 14 (No. 5), 114 – 122.
- SCHILPP, P. (1963): *The Philosophy of Rudolf Carnap*. Paul A. Schilpp (ed.), the Library of Living Philosophers, vol. 11.
- TICHÝ, P. (1988): *The Foundations of Frege's Logic*. Berlin, New York: DeGruyter.

Nelson Goodman: Jazyky umění. Nástin teorie symbolů

Academia, Praha 2007, 213 s.

Filosofická estetika na tom nebyla po většinu 20. století dobře. Vyjádříme-li ústřední téma klasické filosofické estetiky otázkou „Co je umění?“, pak zhruba celou první polovinu století ovládaly, jakožto protiváha vůči tradiční mimetické teorii, různé varianty expresionismu. Oproti tradičnímu názoru, že společnou vlastností všech uměleckých děl je nápodoba skutečnosti, hlásali expresionisté, že všechna umělecká díla jsou výrazem určitých psychologických stavů, nebo vyvolávají takové stavy. Různé podoby této teorie navrhli Croce, Collingwood, Dewey a další. Ačkoli mnozí tak či onak tušili, že celý projekt se dostal do slepé uličky, teprve v 50. letech skupina filosofů ovlivněných pozdním Wittgensteinem vyslovila naplno tezi, že hledání definice termínu „umění“ – v platónsko-aristotelském smyslu hledání nějaké společné vlastnosti, kterou sdílejí všechna umělecká díla – je nejen beznaděj-

ný, ale i zbytečný a matoucí projekt.¹ Tento projekt je beznadějný proto, že žádná taková vlastnost, kterou by všechna umělecká díla sdílela, neexistuje; zbytečný proto, že k tomu, abychom smysluplně hovořili o umění, nemusíme existenci takové vlastnosti předpokládat; a zmatený proto, že tradiční estetika chybně připodobňuje termín „umění“ k obecným jménům typu „zvíře“ nebo „rostlina“, jejichž denotáty skutečně sdílejí nějaké podstatné vlastnosti. Jiní wittgensteinovci podobně zaútočili na další téma tradiční filosofické estetiky, totiž na teorii estetického hodnocení, a rovněž ji odmítli jako konfúzní i zbytečnou. Vypadalo to, že estetika je mrtvá disciplína.

V této situaci zapůsobily *Jazyky umění* (1. vyd. 1968) amerického filosofa Nelsona Goodmana jako příslib úplně nového začátku. Goodman sice s wittgensteinovci zjevně sdílel nízké mínění o tradičních tématech filosofické estetiky, avšak na rozdíl od nich se nedomníval, že filosofická estetika je tím pádem nekoherentní projekt. Místo aby se tradičními otázkami jakkoli zabýval, odložil je prostě stranou a vyhlásil pro estetiku nový program: nová estetika má být součástí „obecné teorie symbolů“. V tomto smyslu není tato estetika zajisté tak úplně nová, nýbrž prozrazuje kantovské kořeny (Goodman sám se zmiňuje o závazku vůči Cassirerově „filosofii symbolických forem“). Avšak Goodman se svým tématům věnoval také s dosud nevídanou rigorózností, kterou předtím osvědčil jako logik a filosof vědy.²

Jestliže se *Jazyky umění* nezabývají tradiční otázkou „Co je umění?“, jakým jiným otázkám se tedy věnují? Jde v podstatě o dvě otázky. První je možno formulovat asi takto: „V jakém smyslu umění zobrazuje skutečnost?“ V odpovědi na tuto otázku Goodman rozlišuje mezi zobrazením a dalšími typy symbolizace, které se vyskytují v malířství a dalších uměleckých oborech. Této problematice jsou věnovány první dvě kapitoly knihy. Druhou otázku, kterou Goodman nastoluje, bychom mohli vyjádřit následovně: „Jsme oprávněni na čistě estetických základech hodnotit originální obraz výše než jeho falzifikát, ačkoli bychom nebyli schopni pouhým okem odlišit jeden od druhého?“ Tato otázka otevírá celou škálu problémů ohledně umělecké autenticity. Goodman

¹ Nejdůležitějším zastáncem tohoto antiessentialismu se stal patrně Morris Weitz svým článkem „The Role of Theory in Aesthetics“ (pův. 1956, repr. in: J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia 1987. Česky in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*, Karolinum, Praha 2003). Další antiessentialistickou literaturu z doby bezprostředně předcházející publikaci *Jazyků umění* komentuje v textu „O Goodmanově teorii umění“, který slouží jako předmluva k českému vydání knihy, redaktor českého překladu prof. Tomáš Kulka.

² Viz Goodman, „Steps Toward a Constructive Nominalism“ (s W. V. Quinem, *Journal of Symbolic Logic* 12 [1947]: 105-122), *The Structures of Appearance* (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1951), a *Fact, Fiction and Forecast* (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1955).

se především pokouší formulovat rozdílná kritéria autenticity v různých druzích umění. Touto problematikou se zabírá ve třetí až páté kapitole *Jazyků umění*. Poslední, šestá kapitola shrnuje výsledky za účelem formulace kritérií, jimiž se estetická zkušenost liší od jiných druhů zkušenosti.

Pokud jde o povahu zobrazení, Goodman je považuje prostě za jeden z mnoha druhů denotace, mezi něž kromě zobrazení patří verbální popis nebo hudební zápis. Navíc sama denotace je pouze jedním z řady dalších způsobů symbolizace či reference (Goodman považuje tyto dva pojmy za ekvivanletní), z nichž je nutné zabývat se přinejmenším exemplifikací a expresí. Tradičně se mělo za to, že obraz o zobrazuje předmět p tehdy, a jen tehdy, když se o podobá p . Goodman zasadil této klasické teorii smrtelnou ránu již prostým poukazem na skutečnost, že podobnost je reflexivní a symetrická, kdežto zobrazení je asymetrické a (za normálních okolností) ireflexivní. Lidé se podobají jeden druhému, a přesto nejsou obrazy druhých. Podobnost tedy není dostačující podmínkou zobrazení. Ale není ani podmínkou nutnou, protože určitý obraz se mnohem víc podobá ostatním obrazům než svému námětu, a přesto zobrazuje svůj námět a nikoli ostatní obrazy. Aby byl o zobrazením p , musí jej označovat, denotovat. To alespoň platí v případech, kdy je p nějaký skutečný předmět. Pokud p neexistuje, o jej nemůže denotovat, ale je obrazem p v tom smyslu, že je p -obrazem, a fráze „ p -obraz“ denotuje o . Zobrazení je tedy logicky tímtéž vztahem jako verbální popis. Navzájem se liší jen do té míry, že patří k odlišným symbolickým systémům. Zatímco jazyk syntakticky oddělený (*disjoint*) a rozlišitelný (*differentiated*) – tj. jeho znaky jsou navzájem odlišitelné – obrazový systém je syntakticky hustý (*dense*) a nerozlišitelný (*undifferentiated*) – tj. mezi každými dvěma znaky může existovat třetí – a relativně syntakticky plný (*replete*) – tj. všechny vlastnosti znaku, např. tloušťka čáry, její barva či velikost, jsou signifikantní. Goodmanův odklon od naivní představy o napodobování přírody měl ve stejné době paralelu v práci některých kunsthistoriků. Např. Gombrich přesvědčivě dokazoval, že ani tvorba, ani vnímání obrazu nejsou možné bez osvojení si určitého vizuálního kódu, který se do určité míry podobá jazykovému kódu. Málokdo byl však ochoten jít tak daleko jako Goodman a tvrdit, že volba kódu je zcela nahodilá, a že v závislosti na tom, jaký zvolíme kód, může být cokoli obrazem čehokoli.

Jestliže denotace, ať už obrazová nebo jazyková, je vztahem, který směřuje od symbolu k tomu, co označuje, exemplifikace tento referenční vztah obrací: nějaký předmět p exemplifikuje vlastnost v tehdy, a jen tehdy, když v denotuje p a p referuje k v . Pojem exemplifikace se ukázal obzvlášť užitečný pro porozumění expresivitě umění, která byla kámenem úrazu pro tradiční estetické teorie. Jak vysvětlit, že sonáta vyjadřuje zoufalství nebo nadě-

ji, že abstraktní obraz vyjadřuje živost, že budova ztělesňuje duchovnost?³ Zvukové sekvence, plátna pokrytá pigmentem a konstrukce z cihel a kamení nemohou doslova mít emoce či jiné mentální stavy, přesto o nich běžně hovoříme, jako by takové stavy vyjadřovaly. Goodman řeší tuto záhadu pojetím exprese jakožto metaforické exemplifikace. To znamená, že exemplifikovaná vlastnost – např. zoufalství nebo živost – denotuje hudební kus nebo abstraktní nikoli doslova, nýbrž metaforicky.

Na otázku, zda je legitimní rozlišovat z čistě estetického hlediska mezi originálem obrazu a jeho dokonalým falzifikátem, odpovídá Goodman kladně. Jeho závěr vychází ze skutečnosti, že malířství je syntakticky hustý a nerozlišitelný systém, takže obrazy lze identifikovat jen prostřednictvím historických podmínek jejich produkce. Odmítáme-li považovat za autentický falzifikát, byť jakkoli dokonalý a pouhým okem nerozlišitelný od originálního díla, odvoláváme se právě k historickým podmínkám jeho produkce, totiž k faktu, že originál vzešel z ruky mistra. Podobně jako v případě obrazů je historie produkce považována za konstitutivní vzhledem k identitě díla i v případě leptů, dřevorytů, litografií a tesaných soch. V opozici k těmto druhům uměleckých děl ale stojí hudební skladby, literární díla a lité sochy. Hudební dílo je podle Goodmana identifikováno jakožto referent znaků v notačním systému, tj. v notovém zápisu. Notační systém je syntakticky a sémanticky oddělený a rozlišitelný. Každý záznam v notovém zápisu patří pouze jednomu znaku a má pouze jeden referent v podobě určitého tónu. Toto pojetí vedlo Goodmana k závěru, který vyvolal nevoli zvláště ze strany hudebních odborníků, že autentické hudební dílo je jakékoli provedení, jež je ve shodě s notovým zápisem: „Jelikož je naprostá shoda s notovým záznamem jedinou podmínkou pro skutečný případ díla, bude takovým případem i to nejmizernější provedení bez skutečných chyb, zatímco o nejbrilantnější provedení s jedinou nesprávnou notou nikoli.“⁴ Goodmanovi kritici mu vyčetli, že jeho provokativní teze nebere v úvahu fakt, že ne všechno, co je důležité pro identifikaci hudebního díla, je obsaženo v notovém záznamu. Podobně intuitivně nepřijatelně působí i Goodmanovo pojetí identity literárního díla. Dílo je text, zápis v syntakticky odděleném a rozlišitelném systému, takže každá bezchybná kopie textu je totéž literární dílo; naopak sebemenší typografická chyba nebo překlad do jiného jazyka konstituují nové dílo: „Všechny zápisy a zvukové realizace textu, a pouze ony, jsou případem díla [...] Dokonce i záměna znaku v textu za jiný, synonymní

³ Teorie expresivity budov nebyla v *Jazycích umění* plně rozvinuta. Goodman se k ní vrátil v článku *How Buildings Mean* (*Critical Inquiry* 11 [June 1985], repr. in: N. Goodman a C.Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy*. Hackett, Indianapolis, Ind. 1988).

⁴ *Jazyky umění*, s. 149.

znak [...] vede ke vzniku nového díla [...] Stejná třída se jako znak v odlišném jazyce stává jiným dílem a překlad díla není jeho případem.“⁵ Goodmanovo pojetí identity literárního díla je patrně stejně málo přijatelné, jako jeho koncepce hudebního díla. Na mnohé Goodmanovy kritiky učinil dojem Borgesův fiktivní případ symbolistního básníka Pierra Menarda, který napsal část textu *Dona Quijota*, aniž by ho opsal, a tak vytvořil nové literární dílo textově totožné se Cervantesovým románem.⁶

Ačkolí se kloním k současnému konsensu ohledně nepřijatelnosti Goodmanových ontologických tezí (ale i jeho pojetí povahy zobrazení), domnívám se, že by bylo výrazem hlubokého nepochopení interpretovat je jako teoretické schválnosti nebo výraz neochoty brát vážně stanovisko zdravého rozumu. Goodman je k intuitivně nepřijatelným závěrům veden jako každý velký filosof, který se snaží vybudovat koherentní systém. Navíc tento systém nebuduje principiálně v opozici vůči stanovisku zdravého rozumu. Distinkce mezi dvěma druhy umění – malířstvím, grafikou a (částečně) sochařstvím na jedné straně; hudbou, literaturou (částečně) sochařstvím na straně druhé – koneckonců vychází z každodenní praxe, totiž že v prvním typu umění se odvoláváme na úlohu historie produkce, v druhém však nikoli. Tato distinkce mezi tzv. *autografickým* a *alografickým* umění se stala jednou z nejdiskutovanějších pojmových inovací na poli estetiky v posledních třiceti letech. Stovky studií se tuto distinkci snažily buď zpřesnit, obhájit proti protipříkladem, nebo naopak odmítnout. Goodman se navíc ve své knize k některým druhům umění vyjádřil jen v náznaku, takže ponechal volné pole svým následovníkům, aby se pokusili systematictěji vypracovat teorii jejich identity. Například je otevřený případ architektury: Goodman sám naznačil, že v případě některých staveb není možná kopie, zatímco jiné mohou existovat v neomezeném množství kopií, z nichž každá je stejně autentická. Status architektury by v tom případě byl podobně rozpolcený, jako u výše zmíněného sochařství. Avšak jiní se pokusili o monistické verze ontologie architektury. V každém případě však pro podobné teorie otevřel cestu Goodman tím, že zahájil v estetice nový „výzkumný program“.

V závěrečné kapitole *Jazyků umění* se Goodman pokouší o nový začátek i v otázce vymezení estetické zkušenosti. Goodman hovoří o „symptomech“ estetična, aby naznačil, že mu nejde o nutné a dostatečné podmínky estetického prožitku. Čtyři navrhované symptomy estetična jsou syntaktická hustota, sémantická hustota, syntaktická plnost a exemplifikace (na rozdíl od

⁵ Tamtéž, s. 154.

⁶ Filosofický význam Borgesovy povídky, včetně jejích implikací pro Goodmanovo pojetí literatury, je tématem řady příspěvků (i příspěvku autora této recenze) ve sborníku *Text a dílo* (K. Císař a P. Kořátko [eds.], Filosofie, Praha 2005).

artikulovanosti, chudosti a denotace jakožto příznaků neestetického). Oproti tradičnímu důrazu na emotivní povahu umění působí svěže Goodmanův názor, že umění stejně jako věda mají za cíl poznání. Cíl je tudíž stejný, rozdíl spočívá jen v převaze určitých rysů symbolů. V této souvislosti však vycházejí najevo meze Goodmanova přístupu vzhledem k tradiční otázce po povaze umění. Jak jsem uvedl shora, v *Jazycích umění* je tato otázka zcela ponechána stranou, avšak v pozdějším textu je reformulována jako „Kdy je umění?“⁷ Goodman chce naznačit, že tradiční hledání podstaty uměleckého díla bylo zcestné, protože kterýkoli objekt může za jistých podmínek fungovat esteticky, a tudíž fungovat jako umělecké dílo. Viděli jsme však, že Goodman se omezuje na popis a klasifikaci druhů estetické symbolizace, takže nám dluží teorii, která by specifikovala okolnosti, za nichž nějaký konkrétní objekt funguje jako umělecké dílo. Je totiž evidentní, že symptomy estetická manifestují i mnohé objekty, které evidentně uměleckými díly nejsou.

Jakkoli nelze přecenit Goodmanovu roli v revitalizaci estetiky v poslední třetině 20. století, pozdější vývoj ukázal, že tradiční otázka „Co je umění?“ není ani zmatená, ani zbytečná, a že je dokonce možné odpovědět na ni ve smyslu tradiční aristotelské definice. Tímto směrem se vydal Arthur Danto, když ukázal, že tradiční estetická teorie – jak její mimetická, tak její expresionistická varianta – se při svém hledání esence, sdílené všemi uměleckými díly, ohlížely po nevhodném typu vlastnosti. Hledaly totiž vlastnost, která by byla postřehnutelná smysly; podstatou umění však je, že má *obsah* (toto je generická podmínka Dantovy aristotelské definice), a že *o něm něco říká* (to je specifická podmínka). Dantův přístup vedl k obnovenému zájmu o otázky tradiční estetiky, k nimž však dnes filosofové přistupují – a v tom nepochybně spočívá část Goodmanova odkazu současné estetice – s mnohem většími nároky na preciznost, než v minulosti. Danto vypracoval svou teorii v nejsystematičtější podobě v knize *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), která, doufejme, bude časem rovněž dostupná v češtině. Prozatím poděkujeme kolektivu překladatelů pod vedením prof. Tomáše Kulky za českou verzi Goodmanovy klasické knihy (která je dokonce vybavena věcným i jmenným rejstříkem, což u nás jinak dosud bohužel není pravidlem) – podle mínění mnohých možná nejvýznamnější knihy z oblasti filosofické estetiky, která vyšla v uplynulém století.

Tomáš Hříbek

⁷ Srov. N. Goodman, *When is Art*. In: *Ways of Worldmaking*. Hackett, Indianapolis 1978, část IV.

*Katedra logiky FF UK v Praze
Katedra filosofie FF UP v Olomouci
Katedra filosofie FF ZČU v Plzni*

s laskavou podporou

Vzdělávací nadace Jana Husa

Vás srdečně zvou na seminář o výuce logiky
nejen na vysokých školách

ORGANON VI.

s podtitulem

ODKUD A JAK BRÁT STÁLE NOVÉ PŘÍKLADY?

pořádaný

14. – 17. září 2008 v Dubu u Olomouce

Musíte na konci každého semestru sestavit dvacet různých a přesto srovnatelných variant zápočtového testu? Máte stovky studentů, kteří své první odvození konstruují teprve u zkoušky? Nebo naopak studenty, kteří se svých příkladů dožadují už od poloviny semestru až vyčerpají veškerou Vaší zásobu? Hledáte sbírku příkladů, na kterou studenty odkázat, abyste si ušetřili práci? Cílem šestého semináře Organon je vypořádat se s těmito problémy a podělit se vzájemně o získané zkušenosti a nápady odkud a jak brát stále nové příklady.

Představeny budou rovněž výsledky projektu FRVŠ č. 65/2008/F5/d na tvorbu elektronické databáze příkladů z logiky a další české sbírky příkladů.

Zvaná přednáška:

Dave Barker-Plummer

(CSLI, Stanford University)

***Language, Proof and Logic:
Tarski's World and other LPL Software***

Abstract: The computer is bringing about a revolution in our understanding of inference, representation, and reasoning, some of the most fundamental notions of logic. The revolution is far from complete, but we think the direction is clear enough. In this lecture we describe how the computer led us first to change the way we teach elementary logic, and eventually to rethink basic assumptions about the subject matter of our discipline. We think the story is a remarkable case study of the synergy between teaching, technology, and research.

Příspěvky věnované otázkám výuky logiky nejen na vysokých školách se přijímají do **15. června 2008**. Přednost mají příspěvky, které:

- přináší náměty odkud a jak brát stále nové příklady
- představují konkrétní sbírku příkladů
- zabývají se typologií úloh a metodikou jejich vytváření
- představují možnosti e-learningových systémů při procvičování
- věnují se problematice tvorby a hodnocení testů

Příspěvky zasílejte elektronicky nebo poštou. Kontakt:

Ludmila Dostálová
Katedra filosofie FF ZČU
Sedláčkova 19
Plzeň 306 14
ldostal@kfi.zcu.cz

Vložené na seminář činí 800 Kč a zahrnuje ubytování i stravování; a dále veškeré materiály včetně sborníku. Účastníkům, kterým neproplatí účast na semináři zaměstnavatel, je možné na základě žádosti v přihlášce náklady semináře uhradit z prostředků grantu Vzdělávací nadace Jana Husa. Přednost mají z pochopitelných důvodů studenti a učitelé středních škol. Uzávěrka žádostí o uhrazení vloženého je rovněž **15. června**. Podrobnosti (včetně přihlášky) jsou k dispozici na:

www.kfi.zcu.cz/konference/organonVI