
Recenzní studie

Lze falzifikovat umělecké dílo?¹

Vojtěch Kolman —

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

vojtech.kolman@ff.cuni.cz

Abstrakt:

Autor diskutuje Kulkovu estetickou studii zejména ve vztahu k předkládanému schématu kvantifikace hodnoty uměleckého díla a zabývá se podrobně také jistými „pozitivistickými“ rysy Kulkova přístupu k tématu umění. Tyto pak na vybraných příkladech podrobně kritizuje. Současně však oceňuje zejména čtivou a myšlenkově stimulující povahu Kulkovy knihy a jeho textů obecně.

Klíčová slova: estetická hodnota, umělecká hodnota, verifikace, řízení se pravidlem, pozitivismus

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2020.5r.755>

Tomáš Kulka: Umění a jeho hodnoty

Logika umělecké kritiky

Praha, Argo 2019. 264 s.

Lord Darlington ve *Vějíři lady Windermerové* říká, že cynikem je člověk, jenž zná cenu všeho a hodnotu ničeho. Čtenář nové knihy Tomáše Kulky, zvláště má-li zálibu v konceptuálním umění, si může snadno pomyslet, že se navíc jedná o galeristu. Ne tedy, že by ve své knize Tomáš Kulka něco takového přímo tvrdil, ale jeho rozlišení mezi uměleckou cenou, či hodnotou, a hodnotou estetickou, jimiž je kniha zakončena, něco takového evokují. A to i proto, že to, co hodnotou rozumí, Kulka formuluje zejména ve vztahu k výtvarnému umění. Na Wildovu hru se toto rozlišení tedy primárně nevztahuje.

1 Tato recenzní studie vznikla za podpory projektu *Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě*, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

Vztahuje se ale např. k problému uměleckého falza, které právě v dramatu nebo hudbě fakticky nenajdeme, zatímco ve výtvarném umění umožňuje vysvětlit řádový rozdíl v ceně originálu a zdařilého padělku, při jejich celkové podobnosti, a tedy stejné estetické hodnotě. Stejně tak příslušným rozlišením můžeme, jako jedna z účastnic znovuvyhrzele diskuse, argumentovat proti vztyčení Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, s tím, že jeho umělecká hodnota je – na rozdíl od hodnoty originálu – zanedbatelná.

Tímto vším chci hned úvodem a ve velké zkratce naznačit několik věcí, které s knihou souvisejí a které mám za vhodné zmínit: 1) Kulkova kniha se zabývá několika problémy filosofické estetiky či filosofie umění, které si čtenář může vzít snadno za vlastní a spolu s autorem o nich přemýšlet. 2) Dělá to formou přehlednou a srozumitelnou, což jde zčásti, ale opravdu jenom zčásti, přičíst tomu, že se Kulka pohybuje v analytickém žánru. Svůj výklad tedy člení do pečlivě artikulovaných tezí (celkově jsou v knize tři základní a spousta pomocných) a argumentů pro či proti nim, včetně průběžných argumentačních výhledů a shrnutí. 3) Úmyslně říkám „zčásti, ale opravdu jenom zčásti“, protože kniha současně netrpí doprovodným neduhem přílišné akademičnosti, a tedy i mimoběžnosti takovýchto úvah s podstatou věci, kterým je oblast analytické filosofie proslavená. V tomto případě je podstatou věci umělecké dílo a jeho význam v životě člověka, oblastí analytické filosofie analytická estetika.

Kulka se tomuto úskalí vyhýbá právě svým explicitním zaměřením na obecně srozumitelný a jasně popsaný problém, resp. problémy, podle nichž je pak kniha strukturována do tří částí: 1) Proč nelze zdůvodnit estetické soudy, 2) Jak jsou estetické soudy možné a 3) Umění a jeho hodnoty. Mnoho z uvedeného materiálu již Kulka předvedl jinde a tři části jeho knihy se takto opírají o jeho knihy předchozí. Jako zásadní se zde ukazuje jednak jeho původní a asi nejpůvodnější teorie, podle níž se umělecká díla nesrovnávají přímo mezi sebou, ale jen se svými variantami, kterou předložil ve své nejslavnější knize, *Umění a kýč*,² a pak právě teze „estetického dualismu“, rozlišující podstatně mezi uměleckou a estetickou hodnotou. Tuto tezi popsal v knize *Umění a falzum*.³

Předložená kniha tedy nabízí i jakési propojení Kulkových estetických úvah a teorií do jednoho celku, jenž v textu nabývá – nejspíš úmyslně kontroverzní – formy *rovnice*. Ta jednak celkovou hodnotu uměleckého díla chápe jako součin jeho hodnoty estetické a hodnoty umělecké (s. 240),⁴ a navíc (a podstatněji) hodnotu estetickou jako funkci počtů možných alterací *a*, *b*, *c*

2 Kulka, T., *Umění a kýč*. Praha, Torst 1994, 2000, 2014.

3 Kulka, T., *Umění a falzum*. Praha, Academia 2004.

4 Všechny stránkové odkazy v závorkách v textu se vztahují k recenzované publikaci.

jistého druhu, totiž těch, které dílo kazí (*a*), které ho vylepšují (*b*) a které jsou vůči němu neutrální (*c*). V návaznosti na diskusi jednoty, komplexnosti a intenzity uměleckého díla se tato estetická hodnota vypočítává jako součin faktorů ($a - b$), $(a + b + c)$ a $(a + b)/c$ (s. 97). Poslední výraz je dále upravován (s. 110).

To vše může vést k námitkám ohledně nepřipustných pokusů o kvantifikaci kvalitativna, čemuž se ale Kulka explicitně vyhýbá poukazem na orientační hodnotu celého vyjádření. A ta je přirozeně značná, schematizuje-li výše uvedená rozlišení, což umožňuje dále moderovat vzniklou diskusi. Z druhé strany se ale Kulka skutečně dopouští jakéhosi, a to nikoli zanedbatelného, „matematismu“, když schematickou hodnotu uvedených rovnic překračuje, a poukazuje tak fakticky na problematičnost svého hlavního předpokladu, totiž že člověk srovnává dílo vždy jen s jeho variantami.

V dalším textu si dovolím několik kritických poznámek k této a dalším okolnostem Kulkovy estetické koncepce, byť se mnohdy vlastně týkají toho, co bylo předloženo v rámci autorových předchozích knih. Nic z toho ovšem nejde oddělit od předkládaného celku.

Předem zmiňuji, že mé kritické poznámky nejsou míněny nijak destruktivně. Spíše jsou odrazem celkově polemické kvality knihy, v níž se – pro mne vlastně i překvapivě – projevuje to nejlepší z Popperovy logiky vědeckého objevu a její devízy „falzifikovatelnosti“, jakkoli sporná a diskutovatelná je ve svých konkrétních projevech. Pozitivní shrnutí knihy ve smyslu stručné reprodukce řečeného si může čtenář snadno zařídit sám. Kniha mu jde v tomto ohledu vstříc zcela nadstandardně ve svých rekapitulujících částech, a je proto zbytečné ji v tomto ohledu dále popisovat.

1.

Sama teze o poměrování díla vlastními alternativami není nezajímavá a obsahuje na první a možná i druhý pohled značný kus pravdy (v takřkajíc širší hegelovské pointě, již později kromě Wittgensteina artikuloval rovněž Oscar Wilde, totiž že umění vyjadřuje nakonec vždy jenom samo sebe). Totéž lze říci o Kulkově argumentu, že při srovnávání dvou děl porovnáváme výsledky jejich hodnocení, jak je zachycuje uvedená rovnice, tedy např. dvě různá zhodnocení komplexity uvedeného díla, nikoli tato díla samotná. Upírat nicméně kritice možnost porovnat *přímo* dvě díla jednoho autora, nebo autorů blízkého stylu, jednak neodpovídá zaběhlé praxi, jednak nepřestavuje žádnou výhodu oproti zdánlivě velkorysé možnosti srovnávat, díky stejným parametřům *a*, *b*, *c* hodnocení, díla napříč žánry a obdobími.

To vše platí již proto, že možnost reálně vyčíslit estetickou hodnotu je – jak Kulka sám konstatuje – spíše fiktivní, připsovaná *superkritikovi* (s. 100), jenž si představuje všechny alterace a verze každého uměleckého díla.

Námítka proti jeho zavedení je stejná jako vůči Laplaceovu démonu, totiž že se ze zdánlivé hyperobjektivity snadno propadne do naprostého solipsismu, v tomto případě možnosti obhájit či znechtít kdykoli cokoli. Umělecká hodnota jako doplnění takto zavedené hodnoty estetické v tomto kontextu působí jen jako *ad hoc* opatření, jak tuto situaci zachránit. Z podstaty věci je ale nejspíš už příliš pozdě. Klíčová otázka se tu přirozeně váže na pojem alterace a její kvantifikace, ovšem ne v tom smyslu, že by šlo přesně vymezit počet alternativ, které umělecké dílo má, ale ve vztahu k předpokladu, že *nějaký takový počet vůbec principiálně existuje*.

Ten je podle mého mínění v obecnosti zcela neobhajtelný a jde to vlastně proti „logice“ celé věci, kdy nemáme žádný důvod předpokládat, že by jedno dílo nešlo vylepšovat či kazit *ad infinitum*, tedy že by příslušný počet alterací vůbec kvantifikovatelný byl. To pořád umožňuje úvahy nad tím, zda kvality díla nepřevažují nad jeho nedostatky, ale neumožňuje to dosazovat – a to ani hypoteticky – do příslušných rovnic jakékoli přesné hodnoty, jak to Kulka fakticky dělá, když se zabývá tím, co by se stalo, kdyby se ve jmenovateli příslušného zlomku objevila 0 (s. 95).

Abych vyjasnil zcela konkrétní jádro problému, uvažme případ intenzity vyjádřený podílem $(a + b)/c$. Kulka tento výraz nejprve upravuje na $(a + b)/(c + 1)$, aby se vyhnul případu, kdy neexistují žádné neutrální alterace, a dělí se tedy nulou. To je podle něj ospravedlnitelné, protože alterací je mnoho (i když v tomto případě vlastně není neutrální alterace žádná, přičtení 1 by tedy rozdíl dělat mohlo, viz pozn. pod čarou č. 137). Dále stanovuje, že v případě $a + b = 0$, kdy dílo nejde vylepšit ani pokazit, by neměl být výraz definován (s. 110). To uvádím jen jako příklad přijatého čtení uvedených rovností.

Nyní si vezměme případ, kdy se počet pozitiv a rovná počtu nedostatků b . To znamená, že rozdíl $a - b$, odpovídající jednotě díla, je roven 0. V tom případě je ale nulový i celý součin a estetická hodnota díla je neexistující. Podle Kulky je to v pořádku, protože se pravděpodobně jedná o dílo průměrné (s. 110). Co ale nastává, když se a a b od sebe liší jen málo? Stále se jedná o díla průměrná, $a - b$ ale udává nějaký konečný počet, řekněme 1. Ačkoli by se estetická hodnota díla neměla lišit od předchozí, s ohledem na předpokládaný značný počet alterací vyplyne ze zbylých výrazů $(a + b + c)$ a $(a + b)/c$ při „rozumně“ malém c pozitivní hodnota značně se lišící od nuly. A to je podivné. Takovýchto odchylek navíc může být libovolně mnoho, uvažujeme-li díla s rostoucími hodnotami a a b při konstantní zanedbatelnosti jejich rozdílu. Možná že je nějak zjevné, že v případě průměrných děl je neutrálních alterací vždy tolik, že se poslední výraz vždy blíží nule, a nule se tak blíží i celý součin. Možná ale na takovémto zdůvodnění ani nezáleží, a to proto, že nejde o případ jedné konkrétní námítky, ale jakési *reductio ad absurdum* alteračního přístupu, které jde vysledovat právě až k tvrzení, že je alternativ vždy mnoho.

2.

Ačkoli je tedy jako schéma příslušná rovnice velmi užitečná, její určitá čtení – z nichž některá jsou v knize předváděna – vedou k podivným závěrům, jež se pak projevují i v jiných místech textu. K takovému typu závěrů patří i úvodní dilema ohledně zdůvodnitelnosti a souměřitelnosti estetických soudů. Kulka ho předvádí na debatě mezi Frankem Sibleyem a Eddym Zemachem, která se soustředí na problém toho, zda se estetické soudy řídí pravidly. Zemach se domnívá, že pokud by se estetické soudy pravidly neřídily, a nebyly v tomto ohledu „objektivní“, nebylo by ani možné posuzovat umělecká díla co do správnosti a špatnosti, což odporuje naší představě o kráse jako normativní záležitosti. Tento svého druhu „transcendentální argument“ (s. 28) je podle mého mínění správný a zcela odpovídá základní wittgensteinovské koncepci umění jako prostoru svébytných jazykových her, které jsou s prostory ostatními, jakými jsou oblast vědy či technika, spřízněny právě tím, že je jim třeba „rozumět“.

Kulka, jenž ve věci zaujímá jakési střední stanovisko směřující k výše zmíněnému srovnání uměleckých děl se svými alteracemi, nikoli mezi sebou navzájem, Zemachovu argumentaci odmítá s tím, že v případě, kdy by byly estetické pojmy řízeny pravidly, mohli bychom generovat úspěšná díla takřikajíc mechanicky (s. 52). Tento argument je ale, jak se domnívám, případem obecnějšího a zcela chybného úsudku, který lze použít vůči jakémukoli jevu vyžadujícímu rysy kreativity a spontánnosti: od vědeckého objevu (viz Leibnizův utopický projekt *logica inventiva*) přes umělecké dílo po konstrukci vtipu. Pokud by byl Kulkův argument platný, bylo by nejen obtížné, ale vůbec nemožné identifikovat oblast, v níž by pravidla nějakou roli hrála. Přirození kandidáti jako matematika či programování, z nichž se příklady pravidel přímo berou (viz Kripkova slavná interpretace Wittgensteinova *řízení se pravidlem*, a vlastně i Wittgensteinovy vlastní příklady z *Filosofických zkoumání*), ve výsledku rovněž nefungují, což ukazuje úskalí Kulkovy námítky a úvah, které se na ni váží. Dovolím si být v této souvislosti explicitnější.

Vezmeme-li případ elementární matematiky, je zjevné, že lze její sémantiku vystavět na jednoduchých předpisech, které umožní postupné ohodnocení elementárních vět (typu $2 + 2 = 4$ a $5 \times 7 = 35$), jemuž se učíme v rámci základní školy, a jejich rozšíření na věty komplexní, včetně kvantifikovaných výrazů jako $(\forall x)(x + 0 = x)$ apod. Při ohodnocení všech těchto vět, a tedy při nabývání představy, co tyto věty znamenají, zjevně postupujeme podle určitých pravidel, v případě kvantifikace stanovujících, že je výraz $(\forall x)A(x)$ pravdivý tehdy, když jsou pravdivé všechny výrazy $A(1), A(2), A(3)\dots$ Výrazy 1, 2, 3... přes něž kvantifikujeme, jsou přitom dříve zavedeny rovněž jednoduchou rekurzí, vlastně nejjednodušší rekurzí vůbec: 1 je číslo, a je-li x číslo,

pak i $x + 1$. Považuji za nepochybné, že bez těchto pravidel bychom nevěděli, co se snažíme dokázat, když dokazujeme příslušné věty.

To ale neznamená, že nám sama tato pravidla udávají konkrétní návod, jak příslušný důkaz provést, tedy jak ověřit, zda je či není daná věta pravdivá. V některých případech, jako je Goldbachova domněnka, to nevíme dodnes, aniž bychom nutně tvrdili, že nevíme, co daná věta znamená, tedy co znamená, že je libovolné sudé číslo větší než dvě součtem dvou prvočísel. (Najdou se ale samozřejmě tací, kteří to tvrdí, a Brouwer a Wittgenstein jsou jedni z nich.) K ověření platnosti nějaké věty potřebujeme obojí: jak příslušné pravidlo, určující její obecný sémantický význam, tedy i to, co se případně snažíme dokázat, tak nějaký nápad, jak tento důkaz provést. Ten je v obecnosti neschematický a dělá teprve matematiku matematikou, tedy lidskou aktivitou, nikoli aktivitou, kterou bychom mohli či měli plně přenechat strojům. Totéž, řekněme, platí i o teorii humoru, kterou lze celkem úspěšně – byť ne nekontroverzně – převést na koncept inkongruence, a následně doplnit o celou řadu specifikací, které musí dobrá anekdota splnit, aniž by nám ji ovšem dovolily generovat. Stejně tak lze popsat pravidla funkční harmonie či hudební estetiky nějakého období či žánru, aniž bychom si osobovali nárok utvářet umělecká díla bez vlastní invence, čistě mechanicky.

Vše záleží tedy na tom, jak široce či úzce chápat pojem pravidla, zda velmi schematicky, jak to v matematice vystihuje třeba pojem rekurzivní funkce, nebo směrem širším, jenž tento užší směr vždy takříkajíc z definice přesahuje. Srovnajme to třeba se způsobem, jak diagonální metodou rozšířit pojem primitivně rekurzivní funkce na pojem funkce obecně rekurzivní, případně pojem algebraického čísla definovaného po Descartově způsobu jako kořen polynomu na číslo transcendentní. Každé úzké vymezení má přirozeně svoje výhody a je fakticky pro naši povahu „konečných“ bytostí nezbytné. V dalším kroku ale snadno vede k úspěšnému překonání původního vymezení, a to právě kvůli své schematičnosti, která úmyslně opomíjí relevantní případy. Příliš široké vymezení zase hrozí tím, že se promění v trivialitu.

I k tomu lze snadno uvést příklady. Řekneme-li třeba, že hudební skladby jsou posloupnosti tónů v určitém pevném rozsahu, případně – při zohlednění vícehlasu a dalších nástrojů – posloupnosti posloupností takových tónů, lze klidně tvrdit, že pro danou dobu existuje vždy jen konečně mnoho skladeb, které lze pak v principu uvažovat jako prostor kulkovských alterací. Z nich pak můžeme systematickým probíráním podle jistého pravidla (nějakého uspořádání těchto posloupností) vybírat povedená a nepovedená díla. To vše zní tak nějak přijatelně, je to však triviální právě v tom smyslu, že si s tím reálně nejde vůbec nic počít. A není to tedy ani argument pro ani námitka proti tomu, že by pravidla hrála v estetice jakoukoli roli.

3.

Problém některých závěrů Kulkovy knihy lze podobně, a proto vlastně nevyhnutelně, spatřovat také v tom, že se orientuje jen na určitý segment uměleckých děl, totiž na díla výtvarná. Vůči nim je pak již zmíněné rozdělení hodnoty na estetickou, danou samotným dílem, a hodnotu uměleckou, danou jeho percepcí v širším celku, snáze zdůvodnitelné, mj. odkazem na fenomén padělků (s. 224 n.). Pokud ale, jako u literatury či hudby, o padělků hovořit nelze, anebo i lze, ale jen ve velmi omezeném smyslu (v němž třeba i málo významné dílo nabyde na hodnotě proto, že ho zkomponoval Beethoven, jako padělek by tedy uměleckou cenu získalo, ačkoli by estetická nijak nestoupala), padá i jeden z důvodů uváděných ve prospěch uvedeného rozdílu.

Jeho zavedení se přitom v Kulkově knize ubírá stejným směrem, jakým G. E. Moore a Bertrand Russell hájili proti Williamu Jamesovi a pragmatismu vůbec rozlišení pravdy a užitečnosti, když poukazovali na konkrétní případy pravd, které samy o sobě nijak užitečné nejsou (například že je v určité knize tolik a tolik písmen). Pointa Jamesova pragmatismu ovšem nespočívá v tom, že lze lokálně oba dva pojmy odlišit, což nepochybně lze, ale v tom, že globálně konvergují (například že je užitečné něco vůbec počítat, lhostejno zda se jedná o počty písmen v knize nebo o vejce na trhu). V tomto smyslu není vhodné teoretická rozlišení, která činíme, ostře oddělovat od jejich praktické implementace. Ve stejném smyslu hájil William James vnitřní souvislosti emoce a jejich projevů, nebo Wittgenstein souvislost úmyslu a jeho vyplnění v konkrétním jednání.

Právě v tomto ohledu by přitom šlo argumentovat, že Kulkova kniha ve svém rozlišení umělecké a estetické hodnoty vlastně absolutizuje dva ohledy, které však náležejí dílu až jako celku. Podle jednoho ohledu se hodnota díla prosazuje kvantifikovatelným mechanismem alterací, podle druhého mechanikou aukčních síní odrážejících momentální nálady uměleckého publika či jeho expertní části. V tomto postoji není nic samo o sobě neoprávněného. Podobně jako v postavě superkritika se z něho ale vytrácí určitý žádoucí realistický prvek, jemuž výsledně nepomáhají ani četné empirické sondy, jak je Kulka ve své knize popisuje (debaty s uměleckými kritiky, ankety mezi studenty apod., viz s. 106; s. 120 nn.).

K tomuto uměleckému „realismu“ přitom patří i jistá historicita, v níž jsou umělecká díla posuzována v kontrastu s tím, co již bylo, nikoli takřkajíc kus za kus, ale co do užitých technik, prostředků a postupů. Teprve tak jde například vysvětlit, proč je Wagnerovo užití chromatiky progresivní, totiž v jeho kontrastu se stabilizovanými postupy funkční harmonie, či proč je, jak Adorno a další estetičtí progresivisté nepřiliš lákavě tvrdí, zmenšený septakord maloburžoazní, totiž nikoli o *sobě*, ale ve smyslu momentálního nadužívání

jeho ambivalence. V něm naprosto ignorujeme, že ambivalentní kvalita souzvuku pramení také ze zavedení rovnoměrného ladění, tedy z otázek praktických a sociálních, jež souvisejí i s pořizovací cenou klavíru, na němž má toto ladění okamžitý efekt, a dalšími ohledy, které takto nejde triviálně oddělit od hodnoty estetické. To ukazuje přitom zvláště názorně zmíněný pocit ambivalence, který čitelně patří k estetické hodnotě díla, ačkoli bychom ho podle Kulkovy teorie počítat vlastně spíše k hodnotě umělecké.

Také to vysvětluje, proč lze určitá díla, např. ta Beethovenova, považovat za dokonalá, aniž by se člověk musel trápit prováděním příslušných alterací coby estetické verze eidetické variace, což při rozsahu řekněme jediné symfonie není reálně proveditelná činnost. I u jasněji – protože prostorově – lokalizované *Mony Lisy*, na níž určitou variací Kulka sám provádí (s. 38 n.), je takový postup spíše iluzorní, resp. není jasné, proč by měla vést k něčemu, co je pro posouzení kvality díla relevantnější než toto dílo samo. Podstatné je tedy spíše to, že se příslušná díla nezávisle na možných vylepšeních a v závislosti na svých nesporných kvalitách již etablovala jako *etalon*, jímž se poměřují díla jiná. Dokonalá tedy nejsou na základě absolutní nemožnosti jejich zlepšení (cokoli to může znamenat), ale jednoduše z definice.

Při tomto přístupu platí, že případy děl, která neprávem upadla v zapomnění, či byla naopak přeceněna, jsou stejně možné jako případy pravd, které člověku nepomůžou, ale uškodí, aniž by však jakkoli podpořily globální oddělení umělecké od estetické hodnoty po vzoru oddělení pravdy od jejího užitku. Extrémní případy génia, který nebyl a nebude nikdy pochopen, či neumětela, který je konstantně považován za geniálního, ilustrují nemožnost oddělit obě hodnoty až příliš jasně.

4.

Z řečeného snad dostatečně jasně plyne, že hodnota Kulkovy kniha je, kromě bezesporné nápaditosti a promyšlené a léta cizelované vnitřní struktury, především hodnota kritická. Její čtenář je donucen polemizovat, aniž by nabyl dojmu marnosti z vynaložené práce, protože Kulkovy úvahy obsahují vždy nějaké validní jádro, vůči němuž lze postavit vlastní pohled na věc. Vazba na standardní diskuse a filosofická témata pak umožňuje tyto polemiky rozšířit mimo záběr příslušné knihy, což by mělo být pro filosofickou knihu vlastně povinností. Kulkovo příležitostné odlišování filosofických problémů od problémů kunsthistorických je v tomto ohledu irelevantní (navíc zjevně činěné v sebeobraně, viz s. 187 n.) a lze jej použít nanejvýš proti příslušným „oborově“ zaměřeným přístupům. To, že je v teorii či dějinách umění rozdíl mezi hodnotou estetickou a uměleckou standardní, může dávat celkem dobrý smysl, protože se pohybují v konkrétním dějinném rámci a je pro ně pod-

statné zjištění, že dílo, kterého si jistá doba cení, v jiné době oceňováno není. Z hlediska filosofie „uměleckých dějin“, která by byla pro dané esteticko-filosofické úvahy podstatná, je toto ale jen nezajímavý akcident.

Samo o sobě je podle mě tématem, jak Kulka užívá termín logika, uvedení již v podtitulu recenzované knihy: „Logika umělecké kritiky“. Pokud bychom se vydali Popperovým směrem, měli bychom před sebou vlastně jen rámcovou strukturu „falzifikace“ jako hybného principu příslušné metodologie. Pro zmíněnou debatu o pravidlech je ostatně příznačné, že Popper sám fakticky žádná jiná „pravidla“ než tuto rámcovou devízu nepodává, nebere-li tedy vážně jeho příležitostné vyzdvihování *modu tollens* oproti *modu ponens*. Kulka jde přirozeně dál a fakticky spojuje logiku s mechanismem své ústřední rovnice a její zakládající ideou kvantifikace alterací uměleckého díla. To má, jak jsem se snažil ukázat, svoje úskalí.

Tato úskalí se vyjevují i v příležitostných odkazech na Popperovo učení, např. na asymetrii mezi verifikací a falzifikací vědeckých teorií (s. 122), která je, zdá se mi, nakonec podobně bezzubá jako Popperův původní nápad. Sice se ocitáme mimo původní aplikaci, v níž se falzifikací míní falzifikace obecného tvrzení vědeckého zákona, které má být vyvráceno jediným protipříkladem, zatímco zde, v případě jednoho uměleckého díla, není nic obecného k mání. Situace je ale obdobná v tom smyslu, že se – a řekněme to bez dalších odůvodnění, třeba s poukazem na Feyerabendovu *Rozpravu proti metodě* – obecná tvrzení vědy vyvracejí stejně obtížně jako pozitivní tvrzení o umění, a žádná asymetrie mezi pozitivními a negativními soudy navíc reálně *nenastává*.

Příklady, které Kulka uvádí, jsou podle mě stejně partikulární jako ty, které uvádí Popper. Pochopitelně může nastat situace, že lze v uměleckém díle vypíchnout konkrétní aspekt, který by mohl být udělán jinak, a dílo by se tím vylepšilo. U díla dokonalého, či dokonalosti blízkého, by ale taková změna neměla být obtížná proto, že je takovýchto aspektů kvantitativně málo, ale proto, že spolu všechny jeho části úzce souvisejí. Z tohoto důvodu se pak lze snadno odvolat na celkem běžnou zkušenost, kdy máme z určitého díla celkově špatný či třeba rozpačitý dojem, aniž bychom dokázali ukázat nějakou jednotlivost, kterou by šlo změnit. Kritika, která by v takovýchto případech vypíchovala dílčí nedostatky, by zcela jistě minula i to, co je v díle životné a nosné. V pozadí je cosi, co by šlo nazývat estetickým atomismem, a co by tedy šlo sledovat zpět do počátků analytické filosofie a debat, které se na toto téma vedly.

V duchu toho lze pak závěrem říci, že hlavní přednosti a současně i úskalí Kulkovy knihy spočívají v jakémisi estetickém pozitivismu. Ten je podobně osvícený jako pozitivismus Popperův – a vyplatí se ho studovat a číst, ba se to přímo doporučuje, protože nám odkrývá spoustu z chyb, kterých se dopustil pozitivismus naivní, a ukazuje i úskalí romantického přístupu, jenž si

vystačí s proklamacemi, jak se v uměleckém díle děje pravda. Učí nás tedy potřebě jasného vyjadřování a pečlivé argumentace, zároveň ale může zastříť, že tato jasnost se stane snadno i zavádějící, protože skryje problémy, které se do „jasného“ schématu nevejdou. Jádru problému se pak snadno opustí a řeč se, Wittgensteinovými slovy, vydává na dovolenou, případně nezřízeně slaví.

Jelikož se tomuto závěru nejde ve výsledku nikdy úplně vyhnout, je si ho o to více třeba být stále vědom. Forma tohoto vědomí je přitom právě forma kritiky a otevřenosti k ní, přesně v tom smyslu, jak ji Popper – v ne zcela přiznané návaznosti na Peirce – prosazuje a činí součástí libovolného nároku na poznání. Kulka ve své knize ukazuje, že estetika v tomto ohledu nemusí, a ani nemá nárok na to, činit si jakoukoli výjimku.

SUMMARY

Can an Artistic Work Be Falsified?

The author discusses Kulka's study on aesthetics, especially in regards to the system he presents for the quantification of the value of a work of art; the article also deals in detail with certain "positivist" features of Kulka's approach to art. From these the author then provides a detailed critique of selected examples. At the same time, however, he appreciates the readable and intellectually stimulating nature of Kulka's book and of his texts in general.

Keywords: aesthetic value, artistic value, verification, rule-following, positivism

ZUSAMMENFASSUNG

Ist ein Kunstwerk falsifizierbar?

Im vorliegenden Artikel diskutiert der Autor Kulkas Studie zur Ästhetik insbesondere in Bezug auf das dort präsentierte Schema der Quantifizierung des Werts eines Kunstwerks. Gleichfalls befasst er sich eingehend mit bestimmten „positivistischen“ Grundzügen von Kulkas Ansatz zum Thema Kunst, die er anhand ausgewählter Beispiele einer gründlichen Kritik unterzieht. Gleichzeitig hebt er jedoch auch hervor, dass Kulkas Buch und seine Texte im Allgemeinen sehr gut lesbar und gedanklich stimulierend sind.

Schlüsselwörter: ästhetischer Wert, künstlerischer Wert, Verifizierung, geregeltes Verfahren, Positivismus