

## JOHN DEWEY A PROBLEMATIKA OBJEKTIVITY UMĚLECKÉ KRITIKY

MARTIN KAPLICKÝ

Jedním z klíčových témat filozofie Johna Deweyho je problematika umění a estetické zkušenosti.

Dalo by se dokonce říci, že tato problematika není jen jedním z dílčích zkoumání tohoto filozofa, ale velmi těsně se dotýká jádra jeho filozofie, pojmu zkušenosti. Deweyho kniha *Umění jako zkušenost* z roku 1934 je pokusem explicitně propojit téma zkušenosti a umění. Již její název nám sugeruje pojetí umění, které bude zdůrazňovat jeho zkušenostní, procesuální povahu v protikladu k pojetím, která umělecká díla charakterizují jako předměty, jež do zkušenosti recipienta mohou nebo nemusí vcházet. Pro Deweyho je umění především naší zkušeností a označení některých předmětů za umělecká díla je odvozené od jeho prvotní zkušenostní povahy. Je však Deweyho pojetí použitelné, pokud hovoříme o umělecké kritice? Jaký status by pak umělecká kritika v jeho pojetí měla? Bylo by vůbec možné hovořit o objektivitě kritického posouzení uměleckého díla? Jakého smyslu by pak pojem objektivitě nabýval? V tomto textu se pokusím na uvedené otázky odpovědět. Nejprve se pokusím představit hlavní teoretické problémy, kterým chce Dewey svým pojetím uměleckého díla čelit, a způsob, jak toho dosahuje. Druhým krokem bude představení jeho analýzy soudcovské (*judicial*) a impresionistické (*impressionist*) umělecké kritiky a představení jeho vlastního pojetí kritické objektivitě. Třetím krokem bude porovnání jeho koncepce s myšlenkami, které o literární kritice formuloval T. S. Eliot.

### I.

Výchozí úvahou Johna Deweyho je paradox, se kterým se můžeme setkat v umělecké oblasti. Na jedné straně se umělecká díla těší vysoké společenské hodnotě, dějiny umění se vyučují ve školách a celé národy se vůči ostatním vymezují svými uměleckými sbírkami. Dewey si všímá, že umění zároveň začíná získávat atmosféru objektů, které jsou ostře oddělené od naší každodenní žité zkušenosti, objektů uzavřených ve svém vlastním autonomním světě. Za takové situace by pak jejich nezpochybnovaná společenská hodnota byla jen stěží vysvětlitelná. Příčinou tohoto paradoxu je podle Deweyho právě zaměření na umělecká díla jako na specifické typy hmotných objektů. Jak sám tvrdí: „Vinou jedné z ironických úchylek, jež provázají normální běh věcí, se stala existence uměleckých děl, na níž závisí formování estetické teorie, překážkou teorie o uměleckých dílech.

V jednom smyslu jsou tato díla produkty, které mají vnější a hmotný způsob existence. V běžném chápání je umělecké dílo často identifikováno s budovou, knihou, malbou či sochou, existující odděleně od lidské zkušenosti. Pokud je však skutečně umělecké dílo tím, co takový produkt činí se zkušeností a v rámci této zkušenosti, nenapomáhá tento závěr našemu porozumění. (...) Jakmile jsou objekty oddělené jak od podmínek svého vzniku, tak od svého působení ve zkušenosti, je kolem nich vystavěna zeď, která činí téměř neprůhledným jejich původní význam, jímž se estetika zabývá. Umění je odloženo do izolované oblasti, kde je odříznuto od vazeb k potřebám a cílům všech ostatních forem lidského úsilí, útrap a úspěchu.<sup>1</sup>

Tento citát zřetelně ukazuje, že Dewey zde pro estetická zkoumání vyžaduje jiné východisko než předpoklad opozice uměleckého díla jako hmotného objektu a recipienta jako subjektu, který disponuje intelektuálními, případně emocionálními kapacitami, jež mu umožňují umělecké dílo pochopit. Takový model by jednak příliš přeceňoval intelektuální stránku umění, jednak by nevysvětloval, proč vůbec máme usilovat o porozumění uměleckým dílům. Proto Dewey hledá níže položenou bázi, ze které by mělo estetické zkoumání vycházet, a svou pozornost obrací k široce pojaté zkušenosti se záměrem uchopit umění v jeho roli uvnitř zkušenosti. V tomto ohledu se dá říci, že kniha *Umění jako zkušenost* rozvíjí a na oblast estetiky uplatňuje hlavní motiv jeho dřívější knihy *Zkušenost a příroda*. V této dřívější práci používá Dewey pojem zkušenosti jako východisko svého zkoumání. Tvrdí, že pokud budeme ve svých filozofických úvahách vycházet z abstraktních pojmů a rozlišení vybroušených filozofickou či vědeckou praxí, jako je rozlišení subjektu a objektu, těla a mysli či hmoty a ducha, budeme mít sklon opomíjet fenomény našeho každodenního života, na základě kterého k filozofickým úvahám vůbec přistupujeme. V tomto ohledu Dewey souhlasí s Williamem Jamesem a jeho pragmatickým požadavkem testování filozofických tezí konkrétními praktickými důsledky.<sup>2</sup>

Když mluví o lidské zkušenosti, vymezuje ji Dewey jako rozsáhlou oblast, zahrnující „celý rozlehlý svět faktů a snů, událostí, činů, tuh, představ a významů, platného i neplatného“.<sup>3</sup> Bázi veškeré zkušenosti je pak interakce organismu se svým prostředím. Zdůrazňuje, že žádný organismus nežije v izolaci od ostatních skutečností, které se nacházejí ve světě, vždy žije uvnitř určitého prostředí a je naživu díky své kooperaci s tímto prostředím. To lze ilustrovat na takových základních život udržujících aktivitách, jako je například dýchání. Subjekt uchopený jako samostatná a nezávislá entita v protikladu k objektu by byl „jen“ abstrakcí z původnější a nezbytné vztaženosti mezi organismem

<sup>1</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, J. P. Putnam's Sons, New York 1980, s. 4. První vydání této knihy bylo publikováno v roce 1934.

<sup>2</sup> Srov. W. James, *Pragmatismus: nové jméno pro staré způsoby myšlení*, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2003, s. 37–41. Dewey výhody zkušenosti jako filozofického východiska popisuje následujícím způsobem: „Zkušenostní či poukazující metoda nám odhaluje, že musí jít za reflexivní zkušenost s její vytříbeností a propracovaností k hrubým a vynucovaným záležitostem našeho konání, radostí a starostí – k záležitostem, které nás nutí do práce, uspokojují naše potřeby, překvapují nás krásou, vynucují si naši poslušnost pod hrozbou trestu.“ J. Dewey, *Experience and Nature*, Open Court, Chicago, London 1925, s. 16. Dá se říci, že Dewey zde kritizuje filozofické stanovisko, které ve stejné době kritizuje i Alfred North Whitehead a nazývá ho klamem chybně položené konkrétnosti (*fallacy of misplaced concreteness*). Srov. A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, Macmillan, New York 1964, s. 74–78.

<sup>3</sup> J. Dewey, *Experience and Nature*, viz výše, s. 9.

a jeho prostředím, abstrakcí, která může být v některých fázích zkušenosti důležitá a podstatná, v jiných je marginální a zavádějící.

Právě tato interakce organismu s prostředím tvoří základní rytmizaci zkušenosti. Prostředí, ve kterém žijeme, se totiž buď rychleji, nebo pomaleji mění a změnami prochází i naše pozice v něm. Tyto změny jsou doprovázeny dočasnou ztrátou rovnováhy se svým prostředím a vyvolávají potřebu najít nový rovnovážný stav. Jako nejjednodušší případy takové ztráty rovnováhy Dewey uvádí nedostatek vzduchu či hlad, mohli bychom však uvést mnohem komplexnější a jemnější ztráty rovnováhy lidského organismu se svým prostředím, jako je například dočasný hněv na někoho ze svých blízkých nebo nespokojenost s poměry na pracovišti, a pokud bychom poněkud předběhli vývoj Deweyho argumentace, mohli bychom říci, že dočasnou ztrátou rovnováhy s naším prostředím se vyznačuje i setkání s uměleckým dílem. Naše zkušenost je tedy na různých úrovních neustále rytmizována dosahováním a ztrácením rovnováhy se svým prostředím. Pokud by bylo přerušení rovnováhy se svým prostředím příliš hluboké a mělo trvalý charakter, čekala by daný organismus smrt, pokud by bylo prostředí s organismem vždy ve shodě, nevyžadovalo by to potřebu nalézání nových způsobů dosažení rovnováhy s prostředím a docházelo by ke stagnaci organismu. V obou případech by se ztrácel rytmický charakter zkušenosti. Dewey podotýká, že tento základní rytmus zkušenosti je charakteristický tím, že organismus se po dosažení nové rovnováhy nikdy nevrací do původního stavu, ale vyvíjí se, roste (*to grow*) s ohledem na charakter právě překonaného odcizení a nového nalezení harmonie se svým prostředím.<sup>4</sup> Zkušenost má v tomto základním pojetí tedy jednak rytmický charakter, jednak kreativní povahu, která je nezbytná pro konstituování nové rovnováhy organismu se svým prostředím. Díky tomu je podle Deweyho v samotné povaze zkušenosti obsažena možnost estetické kvality. „Protože je skutečný svět, ve kterém žijeme, kombinací pohybu a vyvrcholení, narušení a nového sjednocení, připouští zkušenost živého stvoření estetickou kvalitu. Živá bytost neustále ztrácí a opětovně zakládá rovnováhu se svým prostředím. Moment přechodu od narušení k harmonii je momentem nejvíce intenzivního života.“<sup>5</sup>

Důležité je, že estetická kvalita i intenzita života se podle Deweyho neváže pouze k dosaženému harmonickému stavu, ale k vlastnímu procesu harmonizace. Zkušenost disponující estetickou kvalitou pak nebude mít povahu určitého stavu, ale procesu, který jednak bude do přítomné zkušenosti vtahovat minulé za účelem nalezení prostředků pro potřeby nové harmonizace, jednak bude přítomnost přesahovat směrem k budoucnosti a bude ji tvarovat s ohledem na povahu záměru daného jedince. Dewey si je samozřejmě velice dobře vědom, že mnohé úseky našich životů tuto kreativní povahu nemají. Buď se na nové situace snažíme pouze mechanicky aplikovat vzorce odvozené z minulých zkušeností, nebo naopak přecházíme z jedné nedokončené situace do jiné a měníme

<sup>4</sup> Je zajímavé, že Deweyho pojetí rytmického charakteru zkušenosti se doplňuje s definicí rytmu, kterou šest let před ním formuloval Alfred North Whitehead v souvislosti s naznačením základní povahy událostí konstituujících živé organismy: „Podstatou rytmu je fúze stejného a nového tak, že celek nikdy neztrácí základní jednotu útvaru, zatímco části vykazují kontrast, který vzniká novostí jejich detailů. Pouhé opakování stejného rytmu umrtvuje stejně jistě jako pouhý zmatek rozdílů.“ A. N. Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919, s. 198. Deweyho rytmické pojetí zkušenosti i s jeho limity vykazuje stejný princip, o kterém mluví Whitehead.

<sup>5</sup> Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 17.

své záměry bez úsilí je dokončit.<sup>6</sup> V takových případech však nedochází k završujícím fázím zkušenosti, a ta tedy ztrácí svou kreativní povahu i estetickou kvalitu, postupně se vyprazdňuje a organismus následně může přicházet o pružnost reakcí vůči svému prostředí. Proto Dewey podotýká:

„V životě, který je opravdovým životem, se vše překrývá a prostupuje. Příliš často se však nacházíme v obavách, co může budoucnost přinést, a jsme vnitřně rozštěpeni. Nemusíme mít přímo přehnané obavy, abychom neprožívali přítomnost, protože ji podřizujeme tomu, co v ní chybí. Kvůli četnosti tohoto opouštění přítomnosti pro minulost a budoucnost vytvářejí šťastná období zkušenosti, která je nyní úplná, protože do sebe přijala vzpomínky minulosti i anticipace budoucnosti, estetický ideál. Pouze pokud ho netrápí minulost a neznepokojuje anticipace budoucnosti, je živočich plně sjednocen se svým prostředím, a tedy plně naživu. Umění se zvláštní intenzitou oslavuje ty momenty, ve kterých minulost posiluje přítomnost a ve kterých budoucnost urychluje to, je právě teď.“<sup>7</sup>

Tímto způsobem nachází Dewey souvislost, kontinuitu každodenní zkušenosti s uměním. Ukazuje, že zkušenost má ve své původní povaze jako interakce mezi organismem a prostředím kreativní povahu, komplexní rytmický charakter, a tedy i estetickou kvalitu. Právě díky těmto charakteristikám se daná zkušenostní situace propojuje s minulostí i s výhledem budoucnosti a organismus pak může pružně reagovat na výzvy jeho prostředí. Tento „estetický faktor“ zkušenosti je však v našich každodenních životech oslabován pouhým opakováním zažitých vzorců na nové situace nebo neochotou k vlastnímu konstituování záměrů a přecházením z jedné situace do jiné bez prožití jejich završení. Umění je pak Deweyem chápáno jako intenzifikace původní kreativní povahy zkušenosti. V tomto ohledu bychom tedy mohli říci, že umění recipientovi umožňuje prožít zkušenost v novém kontextu, tedy proces harmonizace s novým typem prostředí, které je rozehráváno uměleckým dílem. I proto Dewey ve svém díle zdůrazňuje rozdíl mezi uměleckým výtvozem (*the art product*), který má hmotnou povahu, a uměleckým dílem (*the work of art*), které má povahu zkušenostní. Umělecký výtvor je pak nosičem uměleckého díla, který umožňuje jeho potenciální rozvinutí. Uměleckým dílem je však podle Deweyho až toto zkušenostní rozvinutí díla.<sup>8</sup> Pokud přijmeme tuto Deweyho tezi, můžeme se ptát, jakou povahu bude mít v rámci jeho pojetí umělecká kritika.

## II.

Své vlastní pojetí představuje Dewey na pozadí kritiky dvou koncepcí, které považuje za problematické – soudcovské (*judicial*) kritiky a impresionistické (*impressionist*) kritiky. Ve svých úvahách předesílá, že kritika svou etymologií odkazuje k řeckému slovesu *krineín* s významem posoudit či soudit. Upozorňuje, že tento pojem může nabývat přinejmenším dvou rozdílných významů – posouzení ve smyslu explikace a analýzy

<sup>6</sup> Dewey zde pro rozlišení završené a vyprázdňené zkušenosti používá do českého jazyka obtížně přeložitelné termíny „an experience“ pro zkušenost završenou a „experience“ pro zkušenost vyprázdňenou. Srov. J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 35–40.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>8</sup> Srov. tamtéž, s. 108, 162, 214.

zkušenostního objektu či posouzení ve smyslu stanovení hodnoty díla. Soudcovská kritika zdůrazňuje druhý význam a opomíjí první. Jejím ústředním problémem je stanovit hodnotu daného uměleckého výtvoru. Tento typ kritiky však nutně předpokládá obecná kritéria, na základě kterých bude možné ohodnocení díla provést. Dewey upozorňuje, že tato kritéria byla nejčastěji odvozována z technických postupů minulých děl, považovaných za mistrovská, a že proto byly za tato „obecná kritéria“ v různých dobách považovány různé principy. To jednak ukazuje, že taková kritéria nejsou obecná, ale historicky podmíněná, a jednak to, že se snaží na nová díla aplikovat principy odvozené z jiných starších uměleckých děl. Takový přístup nebude schopen odhalit nově se ukazující kvality. Za takový příklad kritiky považuje každý kritický výkon, který se soustředí pouze na udělení známky a nerozvíjí interpretaci toho, co hodnotí. Jako moderní příklad tohoto typu kritiky Dewey uvádí ve své době velmi uznávaného a respektovaného kritika Royala Cortissoze, který velice ostře odsoudil díla moderních malířů vystavená na přelomové výstavě v New Yorku v roce 1913 – Armory Show – Paula Cézanna, Vincenta van Gogha, Henriho Matisse, Marcela Duchampa a dalších. O Matissovi například Cortissov píše: „Baňatá a zkroucená těla postav v jeho dílech v žádném případě nevyjadřují nový, zdůvodněný kánon formy. Jsou nepravdivá vůči přírodě, jsou ošklivá jako váhavé pokusy naprostého amatéra a jejich popírání všeho, co znamená pravé umění, je zkrátka příznačné pro samolibost, na kterou jsem již poukazoval.“<sup>9</sup>

Největším problémem soudcovské kritiky je podle Deweyho to, že za svá kritéria považuje v uměleckém světě již ustavené technické postupy, a nezohledňuje tedy vývoj umění. V souladu s předchozími úvahami bychom tudíž mohli říci, že soudcovská kritika se na umělecké dílo soustředí především z hlediska jeho hmotného nosiče a techniky, kterou vykazuje. Pokud bychom však umělecké dílo chápali jako výzvu k přehodnocení svého vztahu ke komplexnímu prostředí našeho života, soudcovská kritika by selhávala, protože by nebrala v úvahu vývoj tohoto prostředí. Nové charakteristiky prostředí s sebou totiž přinášejí i nové způsoby harmonizace naší zkušenosti, které ke svému vyjádření vyžadují nové technické postupy.

Druhý typ kritiky, kterému se Dewey věnuje, je impresionistická kritika, kterou chápe především jako reakci na nejrůznější projevy kritiky soudcovské. Pokud soudcovská kritika hledá správná a navždy platná kritéria pro hodnocení uměleckých děl, impresionistická kritika naopak rezignuje na hledání jakýchkoliv kritérií kritického posouzení. Jako příklad Dewey uvádí citát z Julesa Lemaîtrea:

„(...) kritika nedělá více, než že definuje dojem, kterým na nás v určitém okamžiku zapůsobilo umělecké dílo, do něhož umělec zaznamenal dojmy, které v určitou dobu získal ze světa. Protože je tomu tak a protože vše ostatní je pouze samolibost, mějme rádi knihy, které nás těší, bez toho, abychom se otravovali klasifikacemi a naukami. Je třeba porozumět tomu, že náš dnešní dojem nemá žádný vztah k dojmu zítřejšímu.“<sup>10</sup>

Dewey upozorňuje na to, že pokud má být impresionistická kritika pouze zaznamenáním dojmů, kterými na nás v určitou dobu a na určitém místě zapůsobilo umělecké dílo, obsahuje Lemaîtreova pasáž moment, který toto pojetí přesahuje. Mluví zde totiž

<sup>9</sup> R. Cortissov, *Art and Common Sense*, Charles Scribner's Sons, New York 1913, s. 156.

<sup>10</sup> J. Lemaître, *Literary Impression*, Daniel O'Connor, London 1921, s. 3–4. Dewey cituje pouze první větu uváděné citace, domnívám se však, že následující věty nám umožní přesněji vyjádřit Deweyho kritiku tohoto postoje.

o definování dojmu. Ve chvíli, kdy se snažíme definovat náš dojem, v prvním kroku jej vztahujeme k dalším dojmům, které jsme již prožili a které tvoří jeho kontext. Tím ale překračujeme rovinu pouhého „zaznamenání dojmu získaného v určité chvíli“ a dostáváme se na rovinu jeho posouzení. Pokud bychom rozšířili Deweyho argumentaci, mohli bychom říci, že možnost definice našeho dojmu by byla v rozporu s Lemaítrovou poslední větou. Náš dnešní dojem by naopak silnou vazbu k dojmu zítřejšímu měl, protože by tvořil pozadí, na jehož základě by teprve mohl být pocíten.

Z hlediska výše uvedeného rozboru Deweyho kreativní zkušenosti by pro soudcovskou kritiku byl příznačný první způsob stagnace kreativní zkušenosti – mechanická aplikace již zažitých vzorců na nové problematické situace (umělecká díla). Impresionistické kritice by pak odpovídal druhý typ vyprazdňování zkušenosti – neochota k propojování jednotlivých momentů do finálního završeného celku. Mohli bychom říci, že obě protikladná hlediska se zakládají na stejném předpokladu objektivity kritiky, objektivity ve smyslu vnějšího standardu uměleckých děl. Soudcovská kritika se snaží tyto standardy nalézt a objektivní uměleckou kritiku na nich založit. Impresionistická kritika by pak možnost nalezení těchto standardů popírala a objektivitu umělecké kritiky zavrhovala.

Kritika obou koncepcí Deweymu slouží k naznačení jiného významu objektivity kritického posouzení. Jestliže bylo v souvislosti s impresionistickou kritikou řečeno, že kritika spočívá v hledání vztahu prožitků, které během recepce uměleckého díla zažíváme, a jejich propojování s minulými prožitky daného člověka, kritikův úkol zde podle Deweyho nekončí. Jak Dewey poznamenává: „Životopis člověka, který definuje své dojmy, není umístěn uvnitř jeho vlastního těla a mysli. Je takový, jaký je, díky interakci s vnějším světem, který je v některých svých aspektech a stadiích společný se světy druhých.“<sup>11</sup>

Když Dewey mluví o objektivitě umělecké kritiky, mluví o ní v souvislosti s odhalováním struktury zkušenosti, kterou dílo může umožňovat. To znamená, že je třeba povahu naší zkušenosti propojit s hmotným dílem a jeho kontextem a poukázat na potenciál jeho zapojení do naší zkušenosti. Proto Dewey zdůrazňuje, že případný hodnotící soud je sekundární vůči poukázání jeho zkušenostní potenciality. Objektivita umělecké kritiky tedy nespočívá v opakovatelném aplikování stejného vzorce posuzování na všechna díla, spočívá v pokusu zachytit vztahovou síť zkušenosti, která nikdy plně opakovatelná není. Má tedy vždy hypotetický charakter a kritik se ve svém posouzení může zmýlit. Kritikové ze soudcovského nebo impresionistického tábora by vlastně možnost omylu v kritice nepřipouštěli. Soudcovská kritika proto, že je založena na předpokladu všepřijatelných principů, impresionistická proto, že je založena na nemožnosti kritické soudy porovnávat. Dewey naopak zdůrazňuje, že „kritik se díky riziku obsaženému v kritice odhaluje i sám sobě“.<sup>12</sup> Jeho úkolem je tedy na základě povahy vlastní zkušenosti nalézt jednotnou strukturu uměleckého díla. Jak Dewey poznamenává: „To, že kritik musí objevit jednotící linii či strukturu, která proniká všemi detaily, neznamená, že sám musí vytvořit jednotný celek. Někdy kreativní kritici nahrazují umělecké dílo, o kterém mají pojednávat, svým vlastním dílem. Výsledkem může být umění, nikoliv však kritika. Jednota, kterou sleduje kritik, musí být pro dané dílo charakteristická. Toto tvrzení neznamená, že je zde pouze jedna jednotící myšlenka či forma díla. Úměrně bohatosti

<sup>11</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 305.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 308.

díla je jich mnoho. Míním tím to, že kritik se má chopit jednoho ohniska či vlákna, které dílo má, a rozvinout ho s takovou jasností, aby čtenáři poskytl nový klíč a vodítko pro jeho vlastní zkušenost.<sup>13</sup>

Tento citát upozorňuje na další moment Deweyho pojetí objektivitv umělecké kritiky, totiž ten, že se nevyklučuje s možností většího množství stejnou mírou oprávněných interpretací uměleckého díla. Stejně jako se proměňuje naše prostředí a naše místo v něm, proměňuje se i naše rozumění uměleckým dílům. Oprávněná kritika je pak rozvinutím jednoho z ohnisek daného díla a pro čtenáře nemá být návodem, jak dílo číst, či arbitrem jeho nezpochybnitelné kladné nebo záporné hodnoty. Má být pobídkou k novým možnostem sjednocování díla se čtenářovou vlastní zkušeností.

### III.

Budeme-li zkoumat životopisy Johna Deweyho a Thomase Stearnse Eliota, upoutá nás odlišnost obou osobností. Zajímavé však je, že podíváme-li se na Deweyho úvahy o umělecké kritice a Eliotovy úvahy o kritice literární, nalezneme velice výrazné analogie. V závěrečné části textu se na některé z nich pokusím poukázat. Oba autoři vycházejí ve svých úvahách o umění a umělecké kritice z opačných pozic. Zatímco Deweyho východiskem je zkoumání dynamické a kreativní povahy zkušenosti, v jejímž charakteru se snaží nalézt určitý typ řádu, T. S. Eliot vychází z představy umělecké oblasti jako určitého řádu, v jehož povaze nalézá dynamický charakter:

„Existující umělecké památky společně vytvářejí ideální řád, který se modifikuje, jakmile do něho uvedeme další nové (skutečně nové) umělecké dílo. Než k tomu dojde, je však tento řád úplný. Aby řád zůstal řádem i poté, kdy je do něj uveden nový prvek, musí se *celý*, byť sebenepatrněji pozměnit. Proporce, hodnoty a vztahy každého uměleckého díla vůči celku se musí znovu upravit, staré se musí vyrovnat s novým. Nikomu, kdo přijal tuto představu řádu či formy evropské a anglické literatury, nebude připadat absurdní, že přítomnost mění minulost, stejně jako minulost určuje přítomnost.“<sup>14</sup>

Eliot tedy vychází ze vzájemného vztahu uměleckých děl, současně však zaznamenává, že tento řád je dynamický a proměnlivý. Je řádem vždy z určitého hlediska, pro určitého pozorovatele, který k němu vždy přistupuje z konkrétního historického stanoviska. Toto hledisko se neustále vyvíjí, stejně jako se vyvíjí vztah uměleckých děl. Příčinou tohoto vývoje je vstup nového díla do „světa umění“, stejně jako je příčinou vývoje živého organismu u Deweyho nová výzva prostředí, ve kterém žije.

V textech, ve kterých Eliot uvažuje o povaze a funkci literární kritiky, především upozorňuje, že kritik by neměl nikdy ztratit ze zřetele svůj objekt – umělecké dílo. V tomto kontextu se zabývá charakterem impresionistické kritiky, konkrétně kritickým dílem britského básníka a kritika Arthura Symonse, jehož kritickou tvorbu popisuje jako zaznamenávání dojmů, které v jeho mysli zanechala příslušná báseň. To, co na Symonsově literární kritice Eliot kritizuje, je právě nedostatečné zaměření na objekt. Podotýká, že Symons

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 314.

<sup>14</sup> T. S. Eliot, *Tradice a individuální talent*, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, Odeon, Praha 1991, s. 11.

zaměňuje kritiku s uměleckou tvorbou a místo reflexe uměleckého díla nám předkládá vlastní umělecký výtvar. Explicitně zde říká: „Nejde o to, zda dojmy Arthura Symonse jsou ‚pravdivé‘, či ‚falesné‘. Pokud lze vůbec dojem, čistý pocit určit, pak samozřejmě není ani pravdivý, ani falesný. Problém je ovšem v tom, že nikdy nezůstane u čistého pocitu; vždycky reagujeme jedním ze dvou způsobů nebo, a to je myslím případ Arthura Symonse, kombinací těchto dvou způsobů. Ve chvíli, kdy chcete své impresie vyjádřit slovy, pak buď začnete analyzovat a konstruovat, *ériger en lois*, nebo začnete vytvářet něco jiného.“<sup>15</sup>

Na tomto místě se podle mého názoru Eliot dostává velice těsně k Deweyho výše zmíněné myšlence a dále ji rozvádí.<sup>16</sup> Upozorňuje zde, že čistý záznam našich impresí je nemožný, vždy je budeme vtahovat do dalšího kontextu. Buď je budeme analyzovat a konstruovat, což by v Deweyho pojetí znamenalo explikovat „jednotící linii či strukturu díla“ na základě určitého „ohniska či vlákna“, nebo na jejich základě budeme vytvářet něco jiného, v Deweyho duchu „nahrazovat umělecké dílo, o kterém máme pojednávat, naším vlastním dílem“.

Eliot sice ve svých textech o literární kritice přímo nezmiňuje druhý Deweyho kritický terč – soudcovskou kritiku, zdůrazňuje však, stejně jako Dewey, že hlavní složkou kritiky je interpretace a hodnocení by se vždy mělo vázat k této interpretaci. Již z Eliotova dynamického pojetí tradice je zřejmé, že neprosazuje myšlenku jediné oprávněné interpretace uměleckého díla. Pokud se každým vstupem nového díla posouvají i vztahy, které mezi sebou jednotlivá díla mají, a tedy jejich význam, je třeba stejná díla opětovně interpretovat s ohledem na nový kontext, do kterého vstupují. Ve svém pozdním eseji *Hranice kritiky* pak Eliot formuluje myšlenku, že cílem literární kritiky je „napomáhat porozumění literatuře a potěšení z ní“.<sup>17</sup> Zdůrazňuje, že oba tyto momenty, porozumění (*understanding*) a potěšení (*enjoyment*), jsou od sebe při četbě literárního díla neoddělitelné. Ve chvíli, kdy porozumění není doprovázeno potěšením, může sklouznout pouze k vysvětlování (*explanation*) – Deweyho slovníkem bychom mohli říci k pouhému popisu uměleckého výtvaru. V takovém případě podle Eliota literární kritika překračuje jednu ze svých hranic a přestává být kritikou. Pokud záznam potěšení není doprovázen porozuměním, budeme přecházet do impresionistické kritiky, a blížit se tak druhé hranici, kdy literární kritika přestává být kritikou a stává se samostatnou tvorbou.

Jak Dewey, tak Eliot tedy ve svých textech předznačují zajímavé pole úvah o umělecké kritice, kdy zdůrazňují její dynamickou povahu a zvláštní typ objektivitu, který není veden opakováním stejných kritérií vůči různým dílům, ale snahou o nalezení a explikování jednoho z možných způsobů konstruování a uspořádání daného uměleckého díla. O více než třicet let dříve tak předznamovali debatu, kterou později vedli Eric Donald Hirsh, Stanley Fish, Meyer Abrams, Wayne C. Booth, Jonathan Culler, Richard Rorty,

<sup>15</sup> T. S. Eliot, Dokonalý kritik, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, viz výše, s. 20.

<sup>16</sup> Je třeba poznamenat, že Eliotův esej „Dokonalý kritik“ byl poprvé vydán čtrnáct let před prvním vydáním Deweyho *Art as Experience*.

<sup>17</sup> T. S. Eliot, Hranice kritiky, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, viz výše, s. 130. Esej „Hranice kritiky“ vyšel poprvé v roce 1957 a Eliot zde koriguje přesvědčení, které vyslovil o více než třicet let dříve v eseji „Funkce kritiky“, kde tvrdí, že cílem literární kritiky je „vysvětlování uměleckých děl a výchova k dobrému vkusu“. Srov. T. S. Eliot, Funkce kritiky, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, viz výše, s. 29.



Joseph Hillis Miller a další. Domnívám se, že jejich postřehy přinejmenším nejsou méně hluboké než debata jejich mladších kolegů.

## LITERATURA

Cortisoz, R., *Art and Common Sense*, Charles Scribner's Sons, New York 1913.

Dewey, J., *Art as Experience*, J. P. Putnam's Sons, New York 1980.

———, *Experience and Nature*, Open Court, Chicago, London 1925.

Eliot, T. S., *O básnictví a básnících*, Odeon, Praha 1991.

James, W., *Pragmatismus: nové jméno pro staré způsoby myšlení*, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2003.

Lemaitre, J., *Literary Impression*, Daniel O'Connor, Londýn 1921.

Whitehead, A. N., *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919.

———, *Science and the Modern World*, Macmillan, New York 1964.

## JOHN DEWEY AND THE OBJECTIVITY OF ART CRITICISM

### Summary

The article is concerned with the aesthetic theory of John Dewey, particularly his conception of art and the work of art. In his essays on art, Dewey formulates the conviction that aesthetic inquiry can properly consider the material object to be a work of art only after its incorporation into our continuing experience. The article is therefore mainly about whether such a conception of the work of art allows us to talk about art criticism and whether in such a case we can apply to it the requirement of objectivity. The article has three parts. In the first, the author endeavours to demonstrate the motivation and reasons behind Dewey's 'experiential conception of art'; the second part is devoted to developing his conception of art criticism and its possible objectivity; the third part seeks to make more precise Dewey's ideas about art criticism in comparison with T. S. Eliot's ideas about the function of literary criticism.