

ZA HRANICEMI JAZYKA. K TEORII UMĚNÍ SUSANNE LANGEROVÉ

TEREZA HADRAVOVÁ

Katedra estetiky a filozofie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: klinkyhak@gmail.com

ABSTRACT**Beyond the language limit. Towards the theory of art of Susanne Langer**

To discuss a question of the possibility of a “translation” of a visual work of art into language, the paper outlines the distinction between presentational and discursive symbols as it was conceived by Susanne Langer. It emphasizes the fact that the distinction does not overlap with a difference between the picture and the language. Since the arts (visual as well as literary ones) are a primary example of presentational symbolism, the paper focuses on the mechanism of “swallowing” or “recruiting” a variety of material, including the discursive one, in the creation of works of art. It is emphasized that presentational symbolism is a form of non-discursive knowledge; a claim that, eventually, implies that works of art are liable to discursive treatment only provisionally, with an acknowledgement of the limits of such an endeavour. The discursive exercise of the philosophy of art is then primarily oriented towards securing the conceptual space in which artworks are granted the status of genuine knowledge.

Keywords: Susanne Langer; philosophy of art; feeling; language; expression

Jen málokteré otázky v estetice a teorii umění vyvolávají větší rozmanitost odpovědí a souvisejí s více konceptuálními vymezeními než otázka po vztahu jazyka a umění. Někteří tvrdí, že umělecká výpověď je nevyslovitelná: že umělecké dílo je uměleckým dílem právě natolik, nakolik je nelze převést do běžné řeči.¹ Jiní možnost překladu, parafráze či ekfráze, adaptace nebo převedení do jiného sémiotického systému (tedy nejen „běžného jazyka“) principiálně nevylučují, avšak kladou na možnosti převodu rozmanitá omezení, tvrdí, že některé převody možné jsou, zatímco jiné nikoli.² A někteří z nich se kloní k názoru, že umělecké dílo lze adekvátně či správně převést ne jedním, ale mnoha (někdy dokonce nekonečně mnoha) způsoby.³

Jak prozrazují již některé (polo)technické termíny použité v předcházejícím odstavci, kontroverzi o jazykové převoditelnosti či nepřevoditelnosti umění lze sledovat v mnoha, do jisté míry samostatných oblastech: teorie překladu se dodnes vyrovnává s hrozbou neredukovatelné nejistoty, kterou zhmotnil Quineův myšlenkový experiment s termínem „Gavagai“ a jež trápí nejen „lingvisty v terénu“, kteří se snaží porozumět zcela novému

¹ Srov. Daniel Albright, Ineffability, in: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, II, Oxford – New York 1997, s. 493–497.

² Viz například Seymour Chatman, What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa), *Critical Inquiry* VII, č. 1, Autumn 1980, s. 121–140.

³ Srv. například Nelson Goodman, On Some Questions Concerning Quotation, *The Monist* LVIII, 1974, č. 2, s. 294–306.

jazyku,⁴ ale také například překladatele poezie – vždyť v každé básni, jak můžeme někdy slyšet, se rodí nový jazyk. Vedle teorie překladu zaměřují otázky po (ne)převoditelnosti umělecké výpovědi také například hermeneutiky či sémiotiky zabývající se pojmem interpretace, teoretiky a teoreticky adaptace nebo, v nedávné době, analytické estetiky a esteticky debatující o roli svědecké výpovědi v estetickém zážitku.⁵

Specifickou oblast této problematiky (nebo, přesněji řečeno, problematik) tvoří otázka vztahu mezi obrazem a řečí. Tato otázka se pochopitelně netýká pouze umění, ale právě zde, v souvislosti s výtvarným či, širěji, vizuálním uměním, získává (mimo jiné i) praktickou naléhavost. Jakým způsobem a s jakou přesností je možné o výtvarných uměleckých dílech vůbec psát? Extrémním příkladem této naléhavosti může být případ slovního popisu nedochovaného či nepřístupného díla: nakolik spolehlivý takový popis je? Jak odlišíme dobrý popis od špatného, lepší od horšího? Existuje něco, co slovy o vizuálním uměleckém díle říci nelze? Je každá diskurzivní výpověď o výtvarném díle nutně v nějakém podstatném ohledu selhávající?

Následující příspěvek věnuji některým z těchto otázek a pokusím se na ně odpovědět s pomocí myšlenkového odkazu americké filozofky Susanne Langerové (1895–1985). Langerová, jejíž filozofie je v prvním ohledu filozofií umění (v dalších ohledech pak logikou a sémiotikou, filozofií mysli či kognitivní filozofií), se zabývá především symbolickými systémy a otázka možnosti převodu nějakého symbolu z jednoho systému do druhého je pro ni klíčová. Podobně jako její mladší kolega, Nelson Goodman (1906–1998), který je v českém prostředí více známý,⁶ i Langerová ve své teorii umění pracuje s motivy filozofie symbolických forem Ernsta Cassirera.

V rané knize, svého času filozofickém bestselleru, *Philosophy in a New Key* (1948) Langerová buduje teorii symbolu, v jejímž jádru je právě umělecké dílo. Porozumění tomu, v jakém smyslu je podle Langerové tvorba umění symbolickou činností, začíná u srovnání s tím, co většina z nás považuje za sféru symbolického vyjadřování *par excellence*, diskurzivní doménou jazyka či řeči. Jazyk jako diskurz, doménu slov srovnává Langerová „*jazykem pouze volně tak zvaným*“, kterým hovoří umění.

Langerová předně zdůrazňuje, že význam je v plném slova smyslu doma v obou těchto oblastech – jak umění, tak řeč jsou prostředky vyjádření, poznání a komunikace. Vyhraní se především vůči v její době rozšířené představě filozofů jazyka, jako byli (raný) Ludwig Wittgenstein, Rudolf Carnap či Bertrand Russell, podle kterých je jen jediný jazyk, v souvislosti s nímž lze hovořit o poznání a komunikaci, a to jazyk logiky. Veškeré ostatní formy tzv. komunikace, ať už se jedná o vzdechy či jiné citoslovce, normální, tj. vágní a přirozeně metaforickou řeč (v jejích na přísné logické vyjadřování nepřevoditelných přebytcích) či slova poezie, jsou podle těchto filozofů nanejvýš „*expresemi*“, čili tím, co Langerová v jiné souvislosti nazývá „*signály*“ či „*znaky*“ (a co vymezuje proti „*symbolům*“).⁷

⁴ Viz Willard van Orman Quine, Překlad a význam, in: Jiří Fiala (ed.), *Analytická filosofie. Třetí čítanka*, Plzeň 2002, s. 98–100.

⁵ Viz např. nedávná studie C. Thi Nguyen, The Uses of Aesthetic Testimony, *British Journal of Aesthetics* LVII, č. 1, 2017, s. 19–36.

⁶ Klíčové Goodmanovy práce – *Způsoby svět tvorby* (Bratislava 1996), *Jazyky umění* (Praha 2007) a *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd* (Praha 2017) – byly přeloženy do českého jazyka.

⁷ Přesněji řečeno, Langerová mluví o dvou různých funkcích, které mohou jednotlivé termíny (rozuměj: zvuk, gesto, věc či událost) nést: znaková funkce se zakládá na přirozeném či arbitrárním

Odkáží-li k citaci z knihy posledně zmíněného, Lorda Russella, kterou Langerová sama uvádí, lze uvedený proud myšlení, proti kterému se vymezuje, popsat následovně: „*Je jasné, že cokoli lze říci v ohebném [flektivním] jazyce, lze říci i v neohebném jazyce; čili cokoli lze říct v jazyce, lze říct prostřednictvím časové řady neohebných slov. Tím zavádíme jisté omezení na to, co lze vyjádřit slovy.*“ Toto tvrzení uzavírá Russell následujícími slovy: „*Naše důvěra v jazyk se odvíjí od skutečnosti, že [...] se jazyk podílí na struktuře fyzického světa, a tudíž tuto strukturu dokáže vyjadřovat.*“⁸

Představa o tom, že vše, co lze vyjádřit, lze vyjádřit pouze v jediném systému, v systému přísné syntaxe (jak říkal Carnap), s jasným směrem orientace a zřetelně oddělenými jednotkami, je Langerové cizí. Slova následují jedno za druhým „*jako korálky v růženci*“⁹ ale ne veškerá skutečnost má takovou lineární a objektivizovatelnou podobu. Langerová rozlišuje dvě základní formy symbolizace: diskurzivní a prezenční. Zatímco první charakterizuje diskrétnost jednotek a postupnost, pro druhou je typická simultaneita a integrálnost.

To, že diskurzivní sémiotický systém nedokáže vyjádřit (a tím pádem ani poznat) veškerou skutečnost, je náhled, který formuluje například Ludwig Wittgenstein na konci *Traktátu*. Oproti ranému Wittgensteinovi z toho však Langerová nevyvozuje, že určité aspekty skutečnosti jsou přísně vzato nepoznateľné. Oblast skutečnosti, která je podle Langerové primárně lidská, je přístupná poznání právě skrze prezenční symboly.

Důležité je, že prezenční symbolizace je podle Langerové založená na schopnosti, která je vyhraněně lidská, vrozená a nevyhnutelná: schopnosti abstrakce.¹⁰ Tu Langerová nachází již v základních aktech lidské mysli, ve smyslovém vnímání. Langerová odmítá představu smyslových dat, která byla v její době epistemologickým základem vládnoucí empiristické doktríny: „*naše smyslová data jsou primárně symboly,*“ uvádí ve výstižné zkratce.¹¹ Vnímání samo je pro Langerovou nevyhnutelně aktem symbolizování.

Diskurzivní symbolizace selhává především ve vztahu k tomu, co Langerová označuje termínem citění (*sentience*) či cit (*feeling*). Citění zahrnuje nejen to, co běžně označujeme jako pocity a emoce, ale rozmanité možnosti prožívání času nebo prostoru (pro které nemusíme mít v jazyce jméno), zkrátka veškeré procesy vnímání napříč různými smyslovými modalitami. Podle Susanne Langerové jsou právě prezenční mody symbolizace schopny vyjádřit formy citění – základní lidské způsoby rozumění světu. Zbývá pouze dodat, že v rozvinuté, reflektované a plnokrevné podobě je prezenční symbolizace doma právě v oblasti umění.

Prezenční symbolizace vyjadřují *formy* citění. Jak Langerová rozumí formě? V knize *Feeling and Form* mluví o rytmech života,¹² základních vitálních rytmech,¹³ o formách

spojení dvou jednotek; symbolická funkce oproti tomu vztahuje termín nikoli k objektu (široce vzato), ale k tomu, co Langerová nazývá koncepcí objektu. Srv. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in Symbolism of Reason, Art, and Rite*, New York – Toronto, 1954, s. 58–62.

⁸ Citováno dle *ibidem*, s. 82.

⁹ *Ibidem*, s. 65.

¹⁰ Abstrakci Langerová definuje jako „rozpoznání vztahové struktury, tedy formy, odděleně od konkrétní věci (či události, faktu, obrazu atd.), v níž je struktura exemplifikována.“ Eadem, *Abstraction in Science and Abstraction in Art*, in eadem: *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, s. 163–180, cit. s. 163.

¹¹ Eadem, *Philosophy in a New Key* (pozn. 6), s. 21.

¹² Eadem, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953, s. 392.

¹³ *Ibidem*, s. 62.

vitálních prožitků.¹⁴ Další časté termíny, kterými „*primární doménu umění*“ popisuje, zahrnují výrazy jako růst, tlumení, proudění, zastavení toku, rychlost, zadržení, mocné vzrušení apod.¹⁵ „*Pocit a emoce jsou ve skutečnosti celky složené z napětí a uvolňování.*“¹⁶

Spíše než pocit jako takový – ať už bychom jej chtěli nazvat libostí či nelibostí, strachem nebo žádostivostí nebo jakýmkoli jiným jménem konkrétní emoce či pocitu – je pro ni důležité to, co nazývá „*životem pocitů či citovostí*“, specifický rytmus vnitřního života, včetně rytmu životně důležitých, biologických funkcí, rytmus neustálé nutnosti adaptovat organismus na vnitřní a vnější změny, vzorce citění vyplývající z požadavku zachovat, řečeno s Antoniem Damasiem, homeostasi organismu.¹⁷

Umění je tak primárně vyjádřením *ideje* citu – nebo, lépe řečeno, života, specificky lidské životní formy. Její popisy rytmu či dynamických vazeb procesu citění zachycují abstraktní vlastnosti, které dokážou expresivní formy, jako jsou umělecká díla, vyjadřovat, a tím umožňují jejich poznání. Základní prvky uměleckého díla nejsou pocity jako takové, ale jejich formy, abstraktní vzorce, které mají procesuální, vztahovou podobu. Umění je podle Susanne Langerové nejcitlivějším výrazem vztahu člověka a světa, lidského způsobu vnímání, prožívání a rozumění.

Podívejme se nyní, jakým způsobem bychom s pomocí rozdílu mezi diskurzivním a prezenčním způsobem symbolizace mohli znovu zformulovat výchozí otázky této studie. Umění, které disponuje prezenčním modem symbolizace, je způsobem poznání něčeho, co je v oblasti diskurzivní symbolizace, primárním nástroji vědeckého poznání, nezachytitelné – oblastí citění. Mezi těmito dvěma obecnými typy symbolizace je tedy nepřekonatelný rozdíl: co lze poznat prostřednictvím jednoho z nich, nelze poznat v druhém. „*Signifikantní forma je artikulované vyjádření pocitu, který reflektuje verbálně nesdělitelné, a tudíž neznámé formy citění. [...] Umění je tvorbou forem, které symbolizují lidské citění,*“¹⁸ uvádí Langerová v pravděpodobně nejcitovanější větě z knihy *Feeling and Form*. Diskurz o umění je tedy, alespoň na první pohled, u Langerové problematický: citění, které vyjadřuje umělecké dílo, není jazyk jako diskurzivní symbolická forma schopen podle Langerové zachytit.

A přesto: Langerová evidentně považuje to, co o uměleckých dílech říkají jejich autoři a kritici, za důležité – každá teorie umění by podle ní měla začínat v umělecké dílně, v rozhovoru s umělcem;¹⁹ Langerová také redigovala čítanku *Reflections on Art*, do které zahrнула nejen práce z oblasti filozofie umění, ale také eseje napsané umělci a kritiky. Co takové práce, používající diskurzivní systém symbolizace, mohou o umění sdělit? Je mezi prezenční a diskurzivní symbolizací nepřekročitelná propast?

V první řadě je třeba zmínit, že třebaže prezenční a diskurzivní formy symbolizace lze do jisté míry rozlišit na základě paradigmatických příkladů obrazu a jazyka, je pro Langerovou jazyk v určitém nezanedbatelném případě schopen fungovat jako prezenční systém, totiž je-li součástí umění, literaturou.

¹⁴ *Ibidem*, s. 32.

¹⁵ *Ibidem*, s. 27.

¹⁶ *Ibidem*, s. 373.

¹⁷ Antonio Damasio – Hanna Damasio, Exploring the concept of homeostatis and considering its implications for economics, *Journal of Economic Behavior & Organization* CXXVI, Part B, 2016, s. 125–129.

¹⁸ Langer (pozn. 11), s. 39–40.

¹⁹ *Ibidem*, s. 14.

Za druhé je důležité uvědomit si do důsledku důraz, který Langerová klade na rytmus, vzor či formu – čili na to, že to, co vstupuje do uměleckého díla, co je jím vyjadřováno a co vyžaduje právě prezenční způsob symbolizace, je výsledkem abstrakce. „Každé opravdové umění,“ píše Langerová, „je abstraktní.“ Nemyslí tím, že by jiné, ne-abstraktní, zobrazující formy nebyly opravdovým uměním, ale to, že každé umění (ať už je, či není označováno za abstraktní) má abstraktní povahu: jeho přínos²⁰ se týká specificky lidského způsobu uchopování či pojmání světa. Právě důraz na abstrakci znamená, že umělecké dílo, respektive příslušná umělecká forma, tak může „asimilovat“, „spolknout“, „přisvojit či osvojit si“ cokoli, od procesů vnímání skutečnosti v různých smyslových modalitách až po například jazykový význam, čili v podstatě kus diskurzu.

V následující citaci Langerová rozlišuje materiál umění od uměleckých prvků; materiál, který si příslušné umělecké dílo osvojuje, může pocházet z jakékoli sféry: smyslové či citové, ale také kognitivní či teoretické. Prvkem uměleckého díla se stává až jako součást určité formy – až ve vztahu k dalším prvkům.

Langerová píše: „Básník tvoří iluzi pomocí slov – slov, která mají zvuk a znělost, výslovnost a psanou podobu, dialektické podoby, vztahená slova; slova, která mají derivace a deriváty, tj. své dějiny a své vlivy; slova s archaickými a moderními významy, slangovými významy, metaforickými významy,“

a pokračuje dál:

„To, co básník tvoří, nejsou jen uspořádání slov, protože slova jsou pouze materiálem, z něhož teprve vytváří poetické prvky. Báseň tvoří tak, že určité prvky rozprostírá, rozvíjí, hledá mezi nimi rovnováhu, že je zintenzivňuje a kombinuje.“²¹

Pro Langerovou tak nemají jednotlivé prvky umění nutně smyslový charakter – virtuální svět, který básník nebo básnička vytvářejí, je prostorem vztahů, přičemž jednotlivá relata nemusejí být jen slova ve své znělosti či psané podobě, ale různé druhy významů, historických a lingvistických vrstev a jiných, hrubě řečeno, asociativních shluků či příbuzenských struktur. Každý z těchto různých druhů materiálu se může stát prvkem ve výstavbě uměleckého díla.

Z těchto dvou bodů lze vyvodit, že rozdíl mezi diskurzivní a prezenční symbolizací není tak nepřemostitelný, jak se mohlo zprvu zdát. Vystavený most se však zdá být průchozí pouze jedním směrem: zatímco umění, říše prezenčních forem, může do sebe vtáhnout diskurzivní struktury, jazyk jako diskurzivní forma ve vztahu k uměleckému dílu stále nevyhnutelně selhává. Jaká je pak role psaní o umění?

Dříve než na tuto otázku odpovím, ráda bych uvedla dvě námitky nebo, lépe řečeno, pochybnosti týkající se teorie umění Susanne Langerové. Obě vyplývají z teze, že umělecká díla jsou způsobem poznávání, a to poznávání forem lidského citění, které nelze zachytit nijak jinak než právě jejich prostřednictvím.

První otázkou, kterou bych chtěla uvést, třebaže na ni nedokážu odpovědět, je: Proč je oblastí symbolizovaného zrovna lidské citění? Odkud se bere jistota, že umělecká díla jsou organické formy, které vyjadřují právě formy života, respektive vazby člověka a světa? Není tento základní postulát poněkud arbitrární? Proč nemohou umělecká díla zachycovat nějaký jiný, slovně nezachytitelný metafyzický výdobytek filozofického systému,

²⁰ V souvislosti se symbolizací v umění Langerová upřednostňuje termín „přínos“ (*import*) na místo „významu“ (*meaning*), aby zdůraznila, že význam v umění nemá konvenční podobu.

²¹ Langer (pozn. 11), s. 211.

výsledek filozofovy či myslitelovy, filozofčiny či myslitelčiny intuice, vzhledu, fenomenologické redukce nebo osvětlení? Pro Schopenhauera, například, byla hudba obrazem objektivního světa – tedy vůle samé.

Na začátku svého příspěvku jsem citovala slova Russella, která Langerová podrobuje kritice. Russell – poměrně otevřeně – říká: „*Naše důvěra v jazyk se odvíjí od skutečnosti, že [...] se jazyk podílí na struktuře fyzického světa, a tudíž tuto strukturu dokáže vyjadřovat.*“

Systém Langerové je také ve svých základech, zdá se mi, založen na víře svého druhu – víře, že umělecká díla se symbolicky vztahují, referují k formám či vzorcům lidských pocitů. Toto spojení – tuto základní „izomorfii“, která kotví symbolický vztah uměleckých děl mimo jejich vlastní pole, v oblasti, kterou artikulují a umožňují tak její poznávání, lze podle Langerové prostě nahlédnout.

„[Pokud] je život pocitu proudem napětí a uvolňování [...] pak] jeho obraz v plynutí komponovaného zvuku není obtížné nalézt,“ píše v knize *Feeling and Form*.²²

Pro mne však tato víra v základech teorie umění Susanne Langerové představuje vratkou stoličku, kterou může podkopnout jiný – stejně „snadno nalezitelný“ obraz lidského či nelidského citění a života nebo také bytí či zániku.

Má druhá pochybnost (kterou se ovšem pokusím vzápětí utišit) se vztahuje k pojmu poznání, který Langerová s uměním spojuje. Co zaručuje, že se umění skutečně vztahuje k něčemu mimo sebe, ať už je to lidské citění, vůle v čisté podobě, prostor jako takový, povaha času či cokoli jiného? Langerová na mnoha místech knihy argumentuje, že pocity, jejichž symboly umělecká díla jsou, jsou nepoznatelné samy o sobě – jsou to, jak říká, „*verbálně nevyslovitelné, a proto neznámé formy citění*“.²³

Co ovšem odlišuje poznávání od konstrukce? Jak rozlišit pravdivé symboly od nepravdivých? A proč umělecká díla nejsou spíše než způsoby poznávání lidského citění jeho konstrukcemi, zaváděním nové citovosti, chcete-li? Jak ospravedlníme, že nejsou do sebe uzavřenými systémy, které v posledku symbolizují jen samy sebe, své vlastní, s využitím pojmosloví teorie umění Susanne Langerové, *virtuální* reality, které nemají s životem, citlivostí a specificky lidskými způsoby poznávání světa mimo umění v zásadě nic společného?

Má druhá pochybnost prozrazuje, že filozofický projekt Susanne Langerové spočívá na epistemologických základech, které jsou i dnes poměrně revoluční. Epistemologie, kterou Langerová předpokládá, je jiného druhu než „*pozitivisticky laděný*“ předpoklad, že poznávání a poznávané jsou navzájem nezávislé kategorie.

Jak jsme viděli výše při rozlišování uměleckého materiálu a z něho přejímaných uměleckých prvků, Langerová připouští, že umělecká díla jsou místy porézní, jejich tvoření není *ex nihilo*; umělecká díla přebírají elementy, významové shluky a způsoby symbolizace jedno od druhého. Každé umělecké dílo dokáže asimilovat různorodý materiál a rodí se uvnitř symboly prorostlé reality, kterou nějakým způsobem rekonfiguruje a kterou skrze novou interpretaci vztahů zároveň poznává i vytváří. Realita, to, co je třeba poznat, je skrz na skrz symbolická.

Je to právě v kontextu této epistemologie, v němž se umělecké dílo stává nástrojem poznávání, se kterým nedokážou diskurzivní symbolické formy držet krok. Podle Lange-

²² *Ibidem*, s. 327.

²³ *Ibidem*, s. 39.

rové je tak sice možné umělecká díla v jazyce analyzovat, ale kritik či teoretik, využívající arzenál diskurzivního symbolismu, je vždy, nutně a nevyhnutelně, nepřesný. Neschopný vyjádřit celkovost formy, kterou umělecké dílo ukazuje či vyjadřuje, jazykem odsouzený k tomu vtiskávat formě zkušenosti – jež je ve své virtualitě úplná – fragmentární, přerušovanou povahu.

Čím více důvěry ve vztahu k poznávání skutečnosti získává umělecké dílo, tím méně ji má diskurzivní způsob symbolizace. Pokud je teoretikovým úkolem poznat tu skutečnost, kterou vyjadřuje umělecké dílo, pak Langerová v důsledku nežádá nic menšího než vzdát se diskurzivní racionality, vzdát se jazyka jako diskurzivního symbolismu. Je zajímavé, že v této souvislosti se k Susanne Langerové dnes odvolává například autor *Manifestu za performativní výzkum*, Brad Haseman, podle kterého představují právě prezenční symbolické formy, tedy například „*různé podoby obrazů, filmů, hudby či zvuku nebo rozmanité formy živých akcí a digitálního kódu*“, nové výzkumné paradigma, které je (či v blízké budoucnosti bude) schopno konkurovat tradičním, tj. kvalitativním a kvantitativním, výzkumným postupům.²⁴

Langerová sama však cestou performativního výzkumu nešla; její knihy o umění patří k tradici diskurzivního symbolismu, argumenty, které rozvíjí, následují jeden za druhým, „*jako korálky v růženci*“ a, jak Langerová obvykle na začátku každého díla explicitně uvádí, znalost předchozí knihy je podmínkou k pochopení knihy následující. Důvodem je, že – oproti současným zastáncům vědeckého využití performativního výzkumu – věřila, že konstrukce vědeckých teorií probíhá pouze v režimu diskurzivního symbolismu.

Ale přesto má umělecký teoretik, chce-li učinit zadost sféře svého zájmu, výzkum začínat svým způsobem performativně. Diskurz o umění ve všech svých podobách, od umělecké kritiky po rozmanité teoretické přístupy, je podle Langerové nemožné rozvíjet, „*aniž bychom do jisté míry převzali jazyk umělce*“.²⁵ Naši učitelé, říká Langerová v úvodu ke knize *Feeling and Form*, mají být umělci, „*ti hovoří svým vlastním jazykem, jenž se do značné míry vzpírá překladu do pečlivější, doslovné terminologie filozofů*“.²⁶ Po teoreticích, kritikách a badatelích, kteří se zabývají uměním, žádá, aby opustili jistoty vlastního akademického diskurzivního modu a své teorie rozvíjeli nikoli v knihovnách, obklopení texty, ale v uměleckých ateliérech. Žádá je, aby si všímali zámlk, neobratnosti a diskurzivní nejistoty.

Nemůže-li řeč o umění význam uměleckého díla dokonale přeložit, může jej zastříť, a to právě tehdy, když nevytvoří konceptuální rámec, ve kterém může umění mluvit svým vlastním jazykem.

LITERATURA

Daniel Albright, Ineffability, in: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, II, Oxford – New York 1997, s. 493–497.

Seymour Chatman, What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa), *Critical Inquiry* VII, č. 1, Autumn 1980, s. 121–140.

²⁴ Brad Haseman, A Manifesto for Performative Research, *Media International Australia* CXVIII, č. 1, s. 98–106.

²⁵ Langer (pozn. 11), s. ix.

²⁶ *Ibidem*.

- Antonio Damasio – Hanna Damasio, Exploring the concept of homeostatis and considering its implications for economics, *Journal of Economic Behavior & Organization* CXXVI, Part B, 2016, s. 125–129.
- Nelson Goodman, On Some Questions Concerning Quotation, *The Monist* LVIII, 1974, č. 2, s. 294–306.
- Brad Haseman, A Manifesto for Performative Research, *Media International Australia* CXVIII, č. 1, s. 98–106.
- Susanne Langer, Abstraction in Science and Abstraction in Art, in eadem: *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, s. 163–180
- Susanne Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953, s. 392.
- Susanne Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in Symbolism of Reason, Art, and Rite*, New York – Toronto, 1954,
- Thi C. Nguyen, The Uses of Aesthetic Testimony, *British Journal of Aesthetics* LVII, č. 1, 2017, s. 19–36.
- Willard van Orman Quine, Překlad a význam, in: Jiří Fiala (ed.), *Analytická filosofie. Třetí čítanka*, Plzeň 2002, s. 98–100.