

# Cokoli se podobá čemukoli jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému

Štěpán Kubalík

Při hodnocení odkazu Nelsona Goodmana (1906–1998) bývá většinou na předních místech vzpomínán ten Goodman, který dokázal reformovat a oživit estetiku (a pokud zde hovořím o estetice, mám na mysli angloamerickou tradici filozofie umění).<sup>1</sup> Goodmanův vstup do estetiky byl navíc jakoby přesně načasován, aby jeho práce sklidila co největší ohlas a zajistila mu pozici samotného zachránce tohoto oboru před zánikem. Estetika totiž na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století musela čelit obviněním z vlastní vyprázdňenosti, z absence specifického předmětu zkoumání, který by ospravedlnil její nárok na existenci jakožto samostatné filozofické disciplíny. Goodman svými úvahami ukázal, že program estetiky se vůbec nemusí omezovat na teorii hodnocení uměleckých děl, na kterou řada soudobých filozofů estetiku redukovala a která jim připadala podezřelá právě proto, že jedinečnost uměleckého díla jaksi z definice odporuje nějak triviálnímu, přímočarému zobecňování hodnotících kritérií.<sup>2</sup> Tento americký myslitel, který se již během svého života stačil zařadit mezi klasiky analytické filozofie, je ceněn zejména pro otevření zcela nového pole témat pro filozofii umění a proto, že do této disciplíny

zavedl způsob myšlení, jenž byl pro ni do té doby neobvyklý.

Invenčnost Goodmanova přístupu k teorii umění by se v důsledku dala vysvětlit i tím, že postup jeho úvah vstříc této oblasti směřoval primárně zájem o jinou problematiku, než je ta estetická.<sup>3</sup> Goodman se zpočátku soustředoval na otázky z filozofie logiky, aby pak rozšířil toto pole na obecné problémy filozofie vědy a ještě později epistemologie vůbec. Pokud poté v závěru tohoto vývoje obrací Goodman svou pozornost na umění, je na místě chápat tento krok jako výslednou fázi rozšiřování oblasti zkoumání, jehož předmětem měly být způsoby, jakými poznáváme svět, v němž žijeme. To, co by povrchnímu pozorovateli Goodmanovy filozofické dráhy mohlo připadat jako nesoustavné tékání po několika specializovaných odvětvích filozofie, se při bližším pohledu ukazuje jako postupné rozvíjení jediného filozofického projektu. Pokud Goodmanovým úvahám věnujeme adekvátní pozornost, pak se snad zdánlivě násilný přechod od teorie poznání k estetice promění v opodstatněný postup při naplňování snahy důsledně zmapovat ty nejzákladnější typy lidského poznání. V Goodmanově případě není nálepka ko-

gnitivismu, pod kterou bývá jeho filozofie (a především estetika) často prezentována, pouhým prázdným heslem. „Přikláním se k myšlence, že mnoho zásadních problémů současné estetiky jsou problémy obecné teorie poznání a že většina z tradičních pojmů a otázek této disciplíny, spolu s naším zvykem uvažovat o umění v izolaci od ostatních oblastí, je zastaralých. Zkrátka [...] není zapotřebí hledat odpovědi na již položené otázky, ale měli bychom začít od základu znovu promýšlet a reorganizovat celé pole.“<sup>4</sup>

Jak Goodman sám v citátu naznačuje, mezi vědou a uměním odmítá vést ostrou hranici. Věda nemá žádný monopol na získávání platných poznatků o světě. Umělecká díla sice sama o sobě nejsou jednotlivými výroky, kterým by bylo možné připsat pravdivostní hodnoty (a ani na ně nejsou redukovatelná), ale nějaký druh poznání nám jistě přinášejí. Jen kvůli své neochotě oprostít se od zděděných schémat nebyla tradiční epistemologie schopna překonat hranice vlastních definic, které veškeré poznání omezovaly na poznatky verbálně formulovatelné, na tvrzení, která zachycují naše pravdivá přesvědčení. „Epistemologie se snažila zachovat jistotu poznání vyvozováním nových pravd z nevyvratitelných základních tvrzení. Cokoli, co lze takto odvodit – a ovšem nic jiného –, je možné považovat za poznatek. [...] A protože předmětem vyvozování mohou být pouze věty, nelze žádný z náhledů, žádnou z informací či objasnění zprostředkovaných neverbálními symboly považovat za poznání. Mapy, diagramy, obrazy či hudební díla tak mohou přispět procesu poznání pouze jako pomocné nástroje, jež nemají žádný větší epistémický význam.“<sup>5</sup>

Goodmanovi se představa vědy jako sběru doslovných, emocionálně a i jinak neutrálních (na pozorovateli nezávislých) pravd postavené do protikladu k vágnímu, mnohoznačnému, metaforickému a podobně poznání zabraňujícímu umění zdá jednoduše neopodstatněná. „Pravda i její estetický protějšek nejsou nic jiného než vhodnost pojmenovaná pokaždé jinak. Mluvíme-li o pravdivosti hypotéz, a nikoli o pravdivosti uměleckých děl, je tomu tak proto, že jsme si termíny ‚pravda‘ a ‚nepravda‘ vyhradili pro symboly ve formách výroků. Netvrdím, že jde o rozdíl zanedbatelný, je ovšem specifického, nikoli druhového rázu, je spíše rozdílem v oblasti aplikace než rozdílem definice a nezpůso-

buje žádné schizma mezi vědeckým a estetickým.“<sup>6</sup>

Hranice mezi vědou a uměním ovšem není tou jedinou, kterou Goodman odmítá přijmout. Vztah vědy a umění tak, jak jej vykresluje ve svých úvahách, je nutně spojen se vztahem uvnitř další pojmové dvojice, a tou je poznání a tvorba; odhalování způsobů, jakým se mají věci ve světě, a aktivní podílení se na podobě tohoto světa. Tyto dva pojmové páry představují v Goodmanově myšlení dvě strany téže mince. Sám to ilustruje i organizací výkladu své teorie v knize *O myšlích a jiných věcech*: „První kapitola se týkala poznávacích schopností, druhá se ptá na to, co existuje. Ale vzhledem k tomu, že podle mého to, co existuje, spočívá v tom, co děláme, obě témata jsou úzce propojena.“<sup>7</sup> Ideál tradiční epistemologie, tedy takové poznání, které by bylo zcela nezávislé na pozorovateli, neutrální ve všech směrech, je Goodmanovi krajně podezřelý. Pokud bychom totiž chtěli takový ideál naplnit, museli bychom při získávání poznatků počítat se zdrojem informací, který by byl z definice mimo dosah jakéhokoli lidského pozorovatele. Požadovali bychom poznání, které nám nemůže být z principu přístupné. Každý poznatek musí být nějak vyjádřen, nějak zprostředkován, jednoduše, musí mít pro člověka srozumitelnou povahu, musí něco znamenat. Takto dokonalé poznání by nebylo poznáním pro člověka, nemohlo by mu být nijak srozumitelné, nemohlo by být poznatkem o světě, ve kterém by se mohla odehrávat jeho zkušenost. „Abys vytvořil věrný obraz, musíš co nej přesněji napodobit objekt takový, jaký ve skutečnosti je.“ Toto prostoduché přikázání mě uvádí v úžas. Vždyť objekt, který mám před sebou, je člověk, shluk atomů, komplex buněk, šumař, přítel, pijan a zdaleka ne jen to. Jestliže nic z toho netvoří předmět takový, jaký je, co tedy? Jsou-li to všechno různé způsoby, jimiž onen objekt je, pak žádný z nich není ten *pravý* způsob, jakým jest.“<sup>8</sup> Zdánlivě samozřejmý postřeh, že každý poznatek má svého původce a že proto, aby mohl být poznatkem pro nás a mohl tak mít pro nás nějaký význam, musí být srozumitelný, tedy musí být součástí nějakého symbolického systému, se pro Goodmana stává odrazovým můstkem pro jeho pojetí vztahu člověka a světa, pro jeho koncepci tzv. světatorby.<sup>9</sup>

Jestliže Kant nahradil strukturu světa strukturou lidského vědomí, pak Goodman ve svém obrázku vztahu člověka a jeho světa nahrazuje toto kantovské mentální prizma prizmatem symbolických systémů. „[P]odobně jako Kant říkám, že [...] nezáleží pouze na tom, co se jeví, ale také na strukturaci tohoto materiálu; ovšem strukturování, které mám na mysli já, je důsledkem užití jazyka a nepříznám je ničemu nevyhnutelnému a neměnnému, co by se nacházelo v podstatě lidského poznání.“<sup>10</sup> V Goodmanově pohledu se nevyhnutelně podílíme na tvorbě světů, ve kterých žijeme, tím, jak kategorizujeme prvky naší zkušenosti. Světy, které obýváme, mají takovou podobu, jakou mají, právě proto, že myslíme, vnímáme a jednáme skrze určité systémy symbolů. A ty se určitě neomezují pouze na ty systémy, kterými disponují přírodní vědy. Poznání v tradičním slova smyslu, tedy to, na které si přivlastnily patent právě přírodní vědy, je pouze jedním ze způsobů, jakými dáváme našim světům tvar, jakými kategorizujeme prvky naší zkušenosti. Umění je další významnou oblastí, která obohacuje náš rejstřík symbolů a hraje tak nezastupitelnou roli v naší interakci se světem, v jeho hlubším poznání, které mu zároveň vtiskává tu podobu, jakou má.

Je zřejmé, že Goodman se svými názory zařadil po bok pozdního Ludwiga Wittgensteina, Willarda van Ormana Quina, Wilfrida Sellarse či Donalda Davidsona, kteří se ve druhé polovině dvacátého století snažili zbavit analytickou filozofii její posedlosti hledáním neměnných základů veškerého poznání. Zatímco Quine demaskováním prvních dvou dogmat empirismu (rozdílů mezi *analytickými* a *syntetickými* pravdami a odmítnutím tzv. *základy redukcionismu*, která říká, že každý smysluplný výrok se musí skládat z významových jednotek bezprostředně svázaných s empirickým obsahem) odmítl racionalistickou verzi této tendence, Sellars se vypořádal s verzí hledání posledního základu veškerého poznání, jak ji známe z tradičního empirismu (od dob Sellarsova vystoupení se v této souvislosti hovoří o *mýtu daného*). Zjednodušeně by se dalo říci, že Quine rozpuštěním rozdílů analytický (nutně pravdivý) – syntetický (pravdivý nahodile, v závislosti na zkušenosti) podtrhl konstrukci našeho poznání, jehož jistota se měla odvíjet od jeho založení na nutně pravdivých (analytických) tvrzeních;

a Sellars, inspirován Wittgensteinem, pak svým útokem na rozdíl mezi tím, co je poznávající mysl dáno, a tím, s čím přichází pouze mysl sama, odstavil projekt založení jistoty našeho poznání na přímé obeznamenosti s nějakým daným, s nějakými segmenty na nás samých nezávislé skutečnosti. Toto kritické zhodnocení dogmat empirismu vedlo k odvratu analytické filozofie od hledání posledního základu našeho poznání, které bylo příznačné pro její ranou fázi v podobě programu logického empirismu, k úvahám obracejícím se k tradici amerického pragmatismu. „[E]mpirické poznání je, stejně tak jako jeho sofistifikované rozšíření – věda, racionální nikoli proto, že by mělo nějaký základ, ale proto, že se jedná o samo-upravující se podnik, který si může dovolit riskovat ohrožením jakéhokoli tvrzení, i když nikoli všech najednou.“<sup>11</sup> A je zřejmé, že tím, co řídí tyto úpravy, jsou naše zájmy a ohledy, které sledujeme.

Goodman se svojí teorií světutvorby a nahrazením pravdivosti (jakožto původně vůbec jediného kritéria přijatelnosti poznatku) zcela obecným pojmem vhodnosti – jinými slovy tedy vzpomínaným zrušením rozdílů mezi poznávaným a vytvořeným na jedné straně a rozdílů mezi vědou a uměním (a dalšími oblastmi jiných než verbálních symbolických systémů) na straně druhé – významně přispěl k tomuto pragmatizujícímu obratu v analytické filozofii, k přechodu z její „humeovské“ fáze do fáze „kantiánské“.<sup>12</sup> Jeho žák, další uznávaný americký filozof, Hilary Putnam, shrnuje pragmatizující tendenci v jeho myšlení následujícím způsobem: „Podobně jako Wittgenstein Goodman nevěří na hledání nějakých záruk, základů, či nějakého ‚nábytku, kterým by byl zaplněn vesmír.‘ [...] Co figuruje v Goodmanových názorech, patrně také ve shodě s Wittgensteinem, je naše praxe, naše způsoby, které jsou správné, anebo nesprávné, a to vzhledem k tomu, nakolik se shodují s našimi standardy. A naše standardy jsou správné, anebo nesprávné podle toho, jak se shodují s naší praxí. Tohle je kruh, nebo lépe řečeno spirála, ale taková, kterou Goodman, podobně jako John Dewey, nepovažuje za bludnou.“<sup>13</sup> Krátce lze tuto myšlenku ilustrovat na příkladu naší praxe logického usuzování, která bývá považována za krajní případ poznání. Podle běžného mínění je správný logický úsudek tím nejneutrálnějším a nejjistějším

zdrojem pravdivého poznatku. Logický důsledek ze svých předpokladů přece vyplývá s *logickou* nutností. Žádné naše zájmy nemohou ovlivnit výsledek argumentu, pokud je správný, a poskvrnit tak jistotu pravdivosti jeho závěru. Ale Goodman se přesto domnívá, že i naše logická praxe je v důsledku formována našimi pragmatickými ohledy stejně, jako jakýkoli jiný způsob poznání. Tvrdí, že naše deduktivní praxe je založena pragmaticky: pokud určité pravidlo poskytuje výsledky, které nejsme ochotni přijmout, pak je odmítneme nebo pozměníme, nebo naopak, jestliže nejsme ochotni pozměnit pravidlo, pak odmítneme závěr, který by je diskvalifikoval. Tento princip je zjevně kruhový a mohl by být oprávněně vystaven námitce, že nemůže být platný. Ovšem Goodmanovo řešení, právě proto, že jeho založení je pragmatické, si může tuto kruhovost dovolit. Vztah pravidel a výsledků vyvození je vztahem vzájemných úprav a jejich výsledná shoda je jediným měřítkem legitimacy obou. Zde se Goodmanovy úvahy dostávají do těsné blízkosti s těmi Quineovými i Deweyho.

Pro čtenáře, který prozatím neměl příležitost se s Goodmanovými názory seznámit přímo, představuje jeho studie z roku 1970 „Sedm výhrad proti podobnosti“ velmi zdařilou volbu na úvod.<sup>14</sup> Na několika stranách se zde velmi instruktivně odhaluje ona souvislost specifických témat posbíraných jakoby náhodně z několika filozofických oborů, která se ale v důsledku propojí a vytvoří obraz jediného filozofického projektu.

Goodman zde na rozmanitosti sedmi různých případů využití pojmu podobnosti ve filozofii demonsturuje unikající povahu jeho významu. Výsledek „dekonstrukce“ tohoto pojmu je zdrcující: jeho smysluplné použití vždy vyžaduje dodatečnou informaci o vztahovém rámci, která jej má zbavit víceznačnosti. Pokud ovšem je tento kontext zprůhledněn natolik, aby vztah podobnosti přestal být vágní, zjistíme, že se tvrzení vztahu podobnosti stalo nadby-

tečným a sám tento vztah se vyprázdnil. Navíc, a to je ještě příznačnější, se po odhalení skutečné povahy podobnosti ukazuje, že nejenom nemůže hrát roli pojmu, jehož pomocí bychom byli s to definovat pojmy ostatní, ale že tomu je právě naopak. Abychom naplnili vztah podobnosti v jednotlivých případech nějakým významem, museli bychom sáhnout právě k těm pojmům, které jsme si původně slibovali podobností definovat.

Celek Goodmanova myšlení se v „Sedmi výhradách“ ukazuje tak jasně proto, že problém podobnosti není pro Goodmana jenom nějakým marginálním tématem, ale skoro erbovním problémem, který (když už je řeč o Goodmanovi, vypůjčím si jeden z jeho stěžejních pojmů) exemplifikuje vše to, s čím se Goodmanův revizní přístup ve filozofii kdy potýkal. Podobnost, tak jak ji chápe zdravý rozum, totiž stojí v přímém protikladu ke Goodmanově konceptu světutvorby, myšlenice mnohých symbolických systémů strukturujících prostor naší zkušenosti. Podobnost totiž zosobňuje danost. To, co je nalezeno, vrozeno, to, co je neměnné, naprosto základní. Tedy přesně ty kategorie, proti kterým se Goodman svým myšlením stavěl a které chtěl odhalit jako zdánlivé a nakonec vždy námi samými konstruované.

Nelson Goodman se proslavil nejen svými inspirativními myšlenkami a vybraným stylem argumentace. Způsob, jakým své úvahy formuloval, je oceňován neméně. Očekávat od Goodmana nějaký suchopárný scholastický výklad není v případě žádného z jeho textů vůbec na místě a ani u jeho studie o podobnosti tomu není jinak. Ta vykazuje všechny zmíněné přednosti tohoto autora vrchovatě. Její přečtení tak nabízí výjimečný, vícevrstevnatý intelektuální zážitek.

Za cenné rady při psaní tohoto textu bych chtěl poděkovat Tomáši Kulkovi.

Tento text vznikl v rámci projektu  
GA ČR 408/07/0909  
„Estetická dimenze vizualizace kultury“.

### Poznámky:

<sup>1</sup> Viz například Catherine Z. Elgin, „Reorienting Aesthetics, Reconceiving Cognition“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, 2000, s. 219–225 (celé číslo JAAC, ve kterém vyšla i tato studie, je věnováno Goodmanově filozofii); Joseph S. Ullian, „In memoriam: Nelson Goodman, 1906–1998“, *Journal of Symbolic Logic* 64, 1999, s. 392–294; nebo u nás předmluva Tomáše Kulky k českému překladu Goodmanových *Languages of Art (Jazyky umění, Praha, Academia 2007)* „O Goodmanově teorii umění“. Goodmanu – estetikovi může konkurovat jen Goodman – autor

proslaveného „grue paradoxu“, myšlenkového experimentu, který stojí ve středu jeho „nové hádanky indukce“ známé z knihy *Fact, Fiction, and Forecast*, (Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press 1983).

**2** Tuto tendenci dobře ilustrují např. sborníky William Elton (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell 1954 a Cyril Barret (ed.), *Collected Papers in Aesthetics*, Oxford, Blackwell 1965. Ze zajímavých historických studií reflektujících vývoj analytické estetiky lze uvést např. Richard Shusterman, „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1987, s. 115–124; Anita Silvers, „Letting the Sunshine in: Has Analysis Made Aesthetics Clear?“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1987, s. 137–149 (celé číslo JAAC, ve kterém byly otištěny články Shustermana a Silversové, je věnováno zhodnocení dosavadní historie analytické estetiky); Lars-Olof Åhlberg, „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics* 33, 1993, s. 5–16, nebo nověji pozoruhodnou recenzi knihy *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. (antologii uspořádali Peter Lamarque a Stein Haugom Olsen) od francouzského filozofa Rogera Pouiveta, která byla otištěna v *British Journal of Aesthetics* 45, 2005, s. 88–94.

**3** Tím ovšem nechci tvrdit, že by se Goodman o umění nezajímal již dříve a jeho vztah k němu byl svázán pouze s jeho filozofickým projektem. Goodman již během svých studií začal působit jako ředitel *Walker-Goodman Art Gallery* a během svého života se stal známým a uznávaným sběratelem děl výtvarného umění. Více viz Curtis L. Carter, „A Tribute to Nelson Goodman“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, 2000, s. 251–253.

**4** Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press 1984, s. 19.

**5** Týž a Catherine Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Indianapolis – Cambridge, Hackett 1988, s. 3n.

**6** Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis – Cambridge, Hackett 1976, druhé vydání; citováno z českého překladu Tomáše Kulky: *Jazyky umění*, s. 200.

**7** Týž, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press 1984, s. 29.

**8** Týž, *Jazyky umění*, Praha, Academia 2007, s. 23.

**9** Termín, který začal Goodman razit ve své knize *Ways of Worldmaking*, Indianapolis – Cambridge, Hackett 1978; český překlad Vlastimila Zusky, ze kterého jsem si vypůjčil i tento termín: *Způsoby světatvorby*, Bratislava, Archa 1996.

**10** Nelson Goodman, *Způsoby světatvorby*, Archa, Bratislava 1996, s. 96, 97.

**11** Wilfrid Sellars, *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press 1997, § 38.

**12** Pod tímto heslem shrnul Sellarsův projekt Richard Rorty ve svém úvodu k jeho *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press 1997, s. 3. Totéž by podle mého názoru platilo stejně výstižně o Goodmanově projektu.

**13** Hilary Putnam ve svém úvodu k Nelson Goodman, *Fact, Fiction, and Forecast*, Cambridge (Mass.) – London: Harvard University Press 1983, s. viii, ix. Podle toho, jakým směrem se ve svém myšlení vydal Putnam, by se zdálo, že se Goodmanovi své žáky k následování vlastního filozofického odkazu inspirovat podařilo. Nicméně, mezi jeho žáky patřil také Noam Chomsky, který se oživením nápadu s vrozenými strukturami mysli postavil vůči Goodmanovi do opozice.

**14** Nelson Goodman, „Seven Strictures on Similarity“, Lawrence Foster, J. W. Swanson (eds.), *Experience and Theory*, Boston, University of Massachusetts Press 1970; přetištěno in: Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis – New York, The Bobbs-Merill Company 1972.