

Koncept filozofie umenia a estetiky umenia S. K. Langerovej

Jana Sošková; jana.soskova@ff.unipo.sk

Abstrakt: Autorka na základe analýzy prác S. K. Langerovej poukazuje na princípy jej filozofického myslenia, ktoré sa stali východiskom jej konceptu umenia. Americká filozofka svojimi prácami tvorí jeden z pilierov americkej estetiky. Autorka poukáže na súvislosti medzi Langerovej filozofiou umenia a Langerovej „estetikou umenia“, ktorú koncepčne dovriesli jej žiaci ako napríklad N. Goodman, A. C. Danto a ďalší. Autorka bude venovať osobitnú pozornosť Langerovej chápaniu symbolu v porovnaní s E. Cassirerom, L. Wittgensteinom a Ch. S. Peircom, A. N. Whiteheadom, ktorí tvorili teoretické zázemie Langerovej úvah. V závere svojho príspevku poukáže autorka na možnosti aplikácie Langerovej estetiky voči umeniu 20. storočia.

Kľúčové slová: S. K. Langerová, E. Cassirer, L. Wittgenstein, Ch. S. Peirce, A. N. Whitehead, N. Goodman, A. C. Danto, analytická filozofia, analytická estetika, novokantovská filozofia a estetika, estetika umenia, filozofia umenia, symbol, znak, význam.

Abstract: Based on the analyze of S. K. Langer's work, the author points out to her philosophical thinking principles that became the basis of her art concept. This American woman philosopher forms one of the American aesthetics posts. The author is going to depict the connections between Langer's philosophy of art and her „aesthetics of art“, being conceptually completed by her students, e. g. N. Goodman, A. C. Danto and others. The author is also going to pay a special attention to Langer's understanding of meaning in comparison with E. Cassirer, L. Wittgenstein, Ch. S. Peirce and A. N. Whitehead, who formed the theoretical background of her considerations. Towards the end itself, the author is going to show the possibilities of Langer's aesthetics applied on the 20th century art.

Keywords: S. K. Langer, E. Cassirer, L. Wittgenstein, Ch. S. Peirce, A. N. Whitehead, N. Goodman, A. C. Danto, analytic philosophy, analytic aesthetics, aesthetics of art, philosophy of art, symbol, sign, significance.

Diferenciácia „filozofie umenia“ a „estetiky umenia“ patrí k trvalým a neustále komentovaným problémom tak filozofie ako aj estetiky. Je možné položiť si otázku, ktorá niektorým filozofom pripadá ako nepatričná, a to, či je nejaký rozdiel medzi filozofiou umenia a estetikou umenia, alebo sú totožné. Ak by sme pripustili, že sú totožné, potom by z toho vyplývalo, že filozofické vysvetlenie povahy a zmyslu umenia je zároveň popisom a zdôvodnením jeho estetického potenciality a estetika by sa rovnala filozofii. V dejinách aj filozofického aj estetického myslenia dochádza však evidentne k diferenciácii medzi filozofickým interpretovaním (aj skúmaním) významu a dosahu umenia a medzi estetickým interpretovaním (aj skúmaním) významu a dosahu umenia.¹ Notoricky známe východisko odlišenia uvedených prístupov pomenovali už I. Kant, ale po ňom aj E. Cassirer, aj L. Wittgenstein a ďalší. Zdanlivo to nie je dôležitá

¹ Chceme upozorniť, že odlišujeme filozofický pohľad na skúmanie umenia a estetický pohľad na skúmanie umenia. Písali sme o tom vo viacerých štúdiách. Ak by filozofický pohľad na umenie bol identický s estetickým, potom by sa estetika sa rovnala filozofii umenia a boli by uprednostňované filozofické prístupy k umeniu a k jeho významu a v zásade by sa opakovalo to, čo už z dejín poznáme, že umenie sa považuje za emocionálne obrazné vyjadrenie pravdy kým filozofia za racionálne a kompetentnejšie, logicky zdôvodnené poznanie pravdy a skutočnosti. Napriek tomu, že estetika v dejinách úzko spolupracovala s filozofiou počnúc 19 storočím sa stala samostatnou a rešpektovanou disciplínou. Estetické prístupy k umeniu síce môžu vychádzať z filozofie, no nie sú ohraničené filozofickým vymedzením podstaty a zmyslu umenia. Naopak. Dejiny estetického myslenia ukazujú, že estetika reflektuje umenie špecifickým spôsobom a odhaľuje v ňom také stránky, na ktoré filozofia nemôže poukázať.

otázka, pretože v dejinách prevažujú tie prístupy, ktoré napríklad filozofické vysvetlenie významu umenia, alebo umenovedné, či historicko-umelecké analýzy umeleckých diel považujú automaticky za „estetické“ reflexie umenia. Myslím, že je to problém, ktorý sprevádza estetiku od Baumgartenovho vyčlenenia estetiky z filozofie a aktualizuje sa v myslení a v teóriách vždy vtedy, keď dochádza k viditeľným zmenám v umení a v jeho mieste a význame v celku kultúry určitej spoločnosti a keď zmeny v umení nie je možné reflektovať a analyzovať jestvujúcimi estetickými teóriami a to je dôvod, prečo estetika siahla opäť k filozofii ako k inšpirácii. Uvedená téma sa aktualizuje aj v prvej tretine 20 storočia, t. j. v čase, keď umelecká moderna akoby zavrhla svoje prínosy a v umeleckých prejavoch nastupuje tzv. postmoderna. Inak povedané v čase, keď v teóriách (najmä umenovedných, ale aj vo filozofickej reflexii umenia) prevláda názor o nevyhnutných „koncoch umenia“ a o recyklačnej, netvorivej etape vývoja umenia, ktorá neprináša nové umelecké vyjadrenia k bytostným otázkam človeka. To, čo je logicky považované za „koniec umenia“ sa prenáša aj na estetickú teóriu, ktorá sa rovnako označuje za nepatričnú, nedôležitú, ocitajúcu sa „na konci“.

S. K. Langerová sme si vybrali preto, že jej filozofická pozícia (a jej práce) sú dodnes argumentačným základom súčasných estetických teórií najmä v zámorí, ale majú svoju podobu aj v kontinentálnej estetike a poskytujú jednu možnosť riešenia vzťahu „filozofie umenia“ a „estetiky umenia“, t. j. vysvetlenia prienikov aj diferencií medzi filozofickým prístupom k umeniu a estetickým prístupom k umeniu. Za kľúčovú Langerovej prácu, v ktorej diferencuje „filozofické“ a „estetické“ prístupy k umeniu by sme mohli považovať prácu z roku 1930 *Practice of Philosophy*. V nej autorka vysvetľuje spôsob svojho filozofovania, ale zároveň vysvetľuje kedy sa jej filozofovanie stáva logicky zdôvodnenou „estetikou“ umenia. Na uvedenú prácu vedome nadväzujú jej žiaci osobitne N. Goodman, ale aj A. C. Danto a ďalší, t. j. predstavitelia analytickej estetiky (niektorí z menovaných zjavne niektorí menej zjavne) a všeobecne sa dá povedať, že aplikujú a rozvíjajú koncepčné prístupy S. K. Langerovej. Ako príklad je možné pripomenúť M. Weitzu, ktorý v nadväznosti na Wittgensteina a jeho *Filozofické skúmania* kladie dôraz na problém exaktnosti estetických pojmov, na súvislosť medzi teóriou, jej pojmovým aparátom, obsahom a rozsahom pojmového zachytenia rozsahu „estetického oblasti“ Alebo pripomeňme F. Sybleyho, ktorý nastoľuje problém estetických termínov v podobe adjektív, ktoré sú používané kritikmi a estetické pojmy delí na kritické, hodnotiace a vkusové a uvažuje ktoré z nich a kedy sa stanú estetickými termínmi. Poukazuje na možnosť, že niektoré uvedené termíny budú mať metaforický ráz a kladie otázku, či si metaforický ráz zachovávajú. Menej komplikovane povedané – estetické pojmy, ktoré vznikajú prenesením významu a sú v istom zmysle najskôr „metaforami“ sa v konečnom dôsledku ako „vyhasnuté metafory“ (ich neustálym používaním v umelecko-kritickej spisbe) stávajú odbornými termínmi estetiky.

Obráťme pozornosť najskôr na vysvetlenie toho, čo považuje S. K. Langerová za „praktické filozofovanie“. Je to podľa nej spôsob filozofického uvažovania o skúmanej téme, v ktorej dominujú dva problémy: mienka a symbol. Filozofický výrok je podľa nej mienkou a vyjadruje sa v symboloch. S. K. Langerová si kladie otázku o spôsobe tvorby „filozofických výrokov“ a o spôsobe preverovania ich platnosti, relevantnosti a overovania pravdivosti. *Praktická filozofia* v intenciách S. Langerovej je spôsob filozofovania t. j. *technika filozofovania* a platí to aj o filozofovaní o umení. Takýto prístup k umeniu Langerová zásadne odlišuje od náboženstva (respektíve náboženského prístupu či už k filozofii alebo k umeniu), ktoré je založené podľa nej na intuícii a nie na technike tvorenia mienky a jej vyjadrenia v sústave symbolov. Pri vymedzení „mienky“ ako kľúčovej vo vzťahu k filozofovaniu vysvetľuje Langerová aj problém „symbolu“ a to všetko v nadväznosti na E. Cassirera, L. Wittgensteina, Ch. S. Peircea. Práve na uvedený spôsob Langerovej uvažovania nadväzujú jej žiaci, napr. N. Goodman, A. C. Danto, F. Sybley, M. Weitz a kladú si rovnaké, ale aj súvisiace otázky. Napríklad: aký charakter majú estetické výroky, čoho sa dotýkajú, aké je ich preverovanie, aký je jazyk „praktickej filozofie umenia“, aké sú pravidlá preverovania pravdivosti

a relevantnosti výrokov, za akých podmienok je možné umeleckú výpoveď chápať ako symbolickú štruktúru a zároveň ako výraz „mienky“, koho a čoho sa týka „mienka“, za akých podmienok je možné analyzovať „jazyk“ umenia ako vyjadrenie „mienky“ v symbolickej štruktúre, t. j. v umení.

S. K. Langerová v spomínanej práci považuje za dôležité „*emancipovať filozofiu*“ od „*common sense*“ a od názorov prírodnej filozofie, t. j. chce emancipovať filozofiu od empirických metód s takým poetickým zdôvodnením, aby sa „*filozofia nesprávala ako Lady Macbeth*“ t. j. aby sa nečudovala nad zmyslosťou. Uvedený zámer Langerovej zásadne komentuje tie estetické teórie v dejinách, ktoré boli založené práve na zveličení významu zmyslového vnímania, alebo tie, ktoré redukovali estetiku na zaznamenanie výrokov o zmyslovej reakcii človeka na zmyslové podnety. Langerovej ide o viac. Ide jej o „*mienku*“, lebo to považuje za špecifikum filozofie, vrátane filozofie umenia, t. j. o mienku, ktorá je prejavom myslenia a prekračuje hranice zmyslovosti, alebo inak povedané nie je limitovaná popisom zmyslovej reakcie. V konečnom dôsledku Langerová preferuje filozofickú syntézu, ale na báze princípu „mienky“ a jej možnej kritiky. Inšpirácie hľadá u A. Whiteheada (1970, 1998, 2000), J. Deweya (1929),² no je veľmi problematické povedať, že Langerovej chápanie umenia je identické, či súladné s pragmatickým (Deweyovským) chápaním povahy umenia a jeho zmyslu, tak ako to veľmi zjavne dáva na vedomie vo svojej práci Innis (bližšie pozri Innis 2009). Hoci sa môže zdať, že Langerová má blízko k pragmatizmu, nie je to pragmatizmus v pravom slova zmysle najmä preto, že jej postoj k umeniu a postoj Deweya k umeniu sa zásadne odlišujú v tom, že kým u Deweya je umenie prostriedkom poznania praxe a návodu na praktické konanie, Langerová nezveličuje túto sprostredkujúcu funkciu umenia a zdôvodňuje jeho samostatné, svojbytné úlohy. Langerovej zdôraznenie „*telesnosti symbolu umenia*“ je priestorom na pochopenie nielen povahy umenia, ale aj jeho nezástupnosti, nespotrebovateľnosti, nepriehliadnuteľnosti ak na jeho báze sa dostávame „za“ umenie. Podobne by sme mohli nájsť rozdiely medzi, Ch. S. Peirceaovým (pozri: Mihina 2014) vymedzením symbolov a mienky a Langerovej vymedzením – práve v tom, že jej zotrvanie na telesnosti symbolu je už mimo Peirceaovho stanoviska.

Obráťme pozornosť na vzťah Langerovej a L. Wittgensteina. Langerová v spomínanej práci presne cituje L. Wittgensteina z jeho *Logicko-filozofického traktátu* a komentuje Wittgensteinovo chápanie obrazov. Cituje práve tie pasáže z Traktátu, ktoré hovoria o nasledovnom (uvedme ich v stručnosti): že je potrebné diferencovať zmyslový, vonkajší svet a fakty ako logické entity; že si v podstate robíme obrazy faktov ako logických entít (teda nie obrazy reálnych vecí alebo objektov); že obraz máme chápať ako logickú situáciu v logickom priestore; že obraz je modelom skutočnosti; že elementy obrazu zodpovedajú logicky predmetom; že elementy obrazu „zastupujú logicky“ v obraze predmety; že „obraz“ spočíva v tom, že sa jeho elementy majú k sebe určitým spôsobom; to, že sa elementy obrazu majú k sebe určitým spôsobom, **predstavuje**, že sa tak majú k sebe veci; že túto spätosť elementov obrazu môžeme nazvať **jeho štruktúrou** a možnosť tejto **štruktúry jeho formou zobrazenia**; že forma zobrazenia je možnosťou, že sa veci majú k sebe tak, ako elementy obrazu; že podľa tohto chápania patrí teda k obrazu ešte aj zobrazujúci vzťah, ktorý ho robí obrazom; a že zobrazujúci vzťah pozostáva z priradení elementov obrazu a vecí; že tieto priradenia sú akoby tykadlami elementov obrazu, ktorými sa obraz dotýka skutočnosti; že forma zobrazenia je možnosťou, že sa veci majú k sebe tak ako elementy obrazu [...]; že to, čo musí mať každý obraz, nech je akejkoľvek formy, spoločné so skutočnosťou, aby ju vôbec mohol- správne alebo nesprávne- zobrazovať, je logická forma, to jest forma skutočnosti; že ak je formou zobrazenia logická forma, potom obraz

² Langerová upozorňuje na tieto súvislosti. Treba dodať, že jestvuje aj tzv. „pragmatické“ čítanie S. Langerovej, ktoré nachádzame dost' podstatne vyjadrené u Innisa a jeho práci; na viacerých miestach interpretuje S. Langerovú ako predstaviteľku pragmatickej filozofie a prejavuje sa to v tom, ako Innis komentuje Langerovej chápanie symbolu a umenia ako symbolu.

nazývame logickým obrazom; že logický obraz môže zobrazovať svet; že obraz má so zobrazeným spoločnú logickú formu zobrazenia; že obraz zobrazuje skutočnosť tým, že reprezentuje možnosť existencie a neexistencie stavov vecí; že obraz reprezentuje možnú situáciu v logickom priestore; že obraz obsahuje možnosť situácie, ktorú reprezentuje; že **obraz sa so skutočnosťou zhoduje alebo nezhoduje** (nie však mimetický ale logicky: poznámka J.S.); že obraz je správny alebo nesprávny, pravdivý alebo nepravdivý (ale nie ako zhoda so skutočnosťou, ale ako „zhoda“ logického priestoru); že obraz reprezentuje to, čo reprezentuje, nezávisle od svojej pravdivosti alebo nepravdivosti, prostredníctvom formy zobrazenia; že **to, čo obraz reprezentuje je jeho zmysel; že v zhode alebo nezhode jeho zmyslu so skutočnosťou spočíva jeho pravdivosť alebo nepravdivosť; že z obrazu samého nemožno poznať, či je pravdivý alebo nepravdivý**; [...] (Mihina 2014).

Chceli by sme v tejto súvislosti zdôrazniť to, že na uvedené názory a podnety (Langerová a jej čítanie Wittgensteina) nadväzuje vo svojej kľúčovej práci jeden z jej žiakov (vyjadril to v úvode k svojej knihe) a tým je N. Goodman vo svojej práci *Jazyky umění, náčrt teorie symbolů*. Goodman podrobnejšie a cez analýzu jednotlivých druhov umenia približuje prejavy Wittgensteinovho a Langerovej uvažovania (a päť to povieme vo veľkej skratke) o spôsobe tvorby obrazov, ich povahe, ich mnohotvárného vzťahu ku skutočnosti, ich relevantnosti, ich logike, ich pravdepodobnostnej platnosti. Goodman ako je známe sústredil pozornosť na problémy prezentácie a reprezentácie, na typy „obrazov ako“, na ich referenčný rámec, na vznik a fungovanie symbolických foriem jednotlivých druhov umenia, t. j. Goodman dáva podrobnejší návod na to, ako je možné zisťovať logický priestor a logickú možnosť, aby sa obrazy vo veľmi určitom a pomenovateľnom vzťahu ku skutočnosti a k mysleniu o nej mohli analyzovať a mohlo sa tým zistiť, kedy, za akých podmienok je možné hovoriť o umení. Goodman dodržal zámer S. K. Langerovej, predviesť filozofickú metódu ako cvičenie v mienke, ako tvorbu konceptov, ktorá predstavuje evaluovanú a pochopenú skúsenosť a ako túto mienku predviesť v špecifikovanom jazyku (Goodman 2007), t. j. v umeleckom jazyku (alebo v jazyku umenia).

V skratke si dovoľím upozorniť na niektoré Goodmanom nastolené problémy, ktoré ilustrujú to, čo sme už vyjadrili, že v umení ide o mienku, ktorá má logický rámec, že ide o logickú možnosť, pravdepodobnosť, o to, aké typy obrazov je možné identifikovať a celú možnú škálu vzťahov rôznych typov obrazov ku skutočnosti reálnej ale aj myslenej, čo je v obraze fyzickým a čo myslenným, kedy ide o mienku, aké typy mienky môžu byť vyjadrené akými typmi obrazov, ako sa rôzne typy obrazov vzťahujú k reálnej alebo myslenej skutočnosti a aké odlišné referenčné rámce vytvárajú. Mohli by sme zovšeobecniť, že to, čo Langerová koncipuje filozoficky v práci *Practice of Philosophy*, to Goodman potvrdzuje v analýze odlišných jazykov umení a ich potencie tvoriť obrazy a ich rôzne typy s ich osobitými referenčnými rámcami na základe „jazyka“ jednotlivých druhov umení (t. j. symbolickej jazykovej štruktúry) a ako východisko svojich úvah principiálne odmieta „mimetizmus“ umenia ako východisko úvah o umení. Logický priestor umenia (v intenciách Langerovej úvah o mienke ako o type praktického filozofovania) nevidí v mimetizme, ale v mienke, v tvorbe symbolov, odkazujúcich na logický priestor mienky a jeho/jej mnohotvárnosť.

Okrem uvedených súvislostí Langerovej *filozofie umenia* považujeme za dôležité pri identifikácii Langerovej princípov estetického myslenia (*Langerovej estetiky*) obrátiť pozornosť na jej chápanie a narábanie s pojmom „symbol“ (vyjadrili sme už, ako Langerová na pozadí Wittgensteina chápe otázku mienky a súvislosť medzi mienkou a obrazom). Je možné položiť si otázku, či Langerová pracuje rovnakým spôsobom s pojmom „symbol“ ako jej súčasníci – osobitne Whitehead, Peirce, Cassirer. Podrobnejšia analýza spomínaného problému je podľa nás kľúčovou pre pochopenie myslenia S. K. Langerovej a jej možného prínosu pre estetiku, alebo inak povedané – vysvetľuje *posun Langerovej od filozofie umenia k estetike umenia*. V tej súvislosti pripomenieme, že poľská filozofka Hanna Buczyńska – Garewicz (Buczyńska – Garewicz in Langer 1976)

v úvode k poľskému prekladu Langerovej práce *Nový kľúč filozofie* keď porovnáva Langerovej prístup a koncepcie Whiteheada, Peircea a ďalších zdôrazňuje ako Langerovej prínos to, že autorka nechápala symbol v jeho zástupnej funkcii voči tomu, čo zastupuje, z ktorého vyplýva ako dôsledok určité „prehliadanie“ symbolu, respektíve použitie a užitie symbolu na vyjadrenie niečoho, čo je mimo symbolu samého, ale naopak: zdôraznenie telesnosti symbolu ako niečoho prioritného a nepriehľadného. Garewiczová píše, že Langerovej zdôraznenie telesnosti symbolu je *novým kľúčom filozofie umenia*, ktorý umožňuje neposúvať umenie iba do funkcie prostriedku, ale považovať umenie za hlavný cieľ oznamovania poznania a myslenia a dodajme aj estetické potenciality umenia. Porovnáva Langerovej chápanie symbolu s najvýznamnejšími filozofickými koncepciami symbolu a podčiarkuje, že zotrvanie na zdôrazňovaní „telesnosť“ symbolu je dôležité pre odkrytie skutočnej povahy umenia a jeho zmyslu.

Je možné položiť si otázku, odkiaľ pramení Langerovej presvedčenie o nutnosti evidencie „telesnosť“ symbolu ako spôsobu odkrytia estetické potenciality umenia ako rozhodujúcej v porovnaní s inými služobnými funkciami, akými sú poznávací, morálna, náboženská a podobne. Podľa Garewiczovej sa Langerová inšpiruje a ďalej rozvíja Cassirerovu koncepciu symbolu, nadväzujúcu na Kantove prístupy. E. Cassirer (1996) v práci *Filozofia symbolických foriem* (veľmi podobne ako S. Langerová) vysvetľuje čím je „praktická filozofia“ (porovnaj: Sošková 2015) a chápe ju ako určitú *techniku filozofovania*, ktorá smeruje k vymedzeniu logických možností fungovania symbolov v zmysle noetickom i estetickom, zachovávajúc pritom svojbytnosť a neslužbyschopnosť samého symbolu vrátane jeho estetické potenciality. Praktickú filozofiu v zmysle techniky filozofovania chápe Cassirer ako vymedzenie možností (rozsahu) chápania symbolu tak v jeho telesnosti ako v jeho význame a zmysle.

Obráťme teda pozornosť na Cassirerovo uvažovanie (aspoň na tú časť, ktorá inšpirovala S. Langerovú). E. Cassirer (1996) sa nazdáva, že rozborom rozumu sa musí dospieť ku základnej forme súdu ako podmienke, na základe ktorej možno klásť objektivitu a určiť ju vo všetkých mnohotvárných vetveniach. Až táto analýza odhaľuje podľa Kanta podmienky, o ktoré sa opiera každé vedenie o bytí a na ktorých je založený čistý pojem. Avšak „predmet, [...] je ako korelát syntetickej jednoty rozumu rýdzo logicky určiteľným predmetom“ (Cassirer 1996, s. 18). Z uvedeného je zrejmé, že Cassirer filozofiu umenia považuje za druh „praktickej filozofie“. Ako druh praktickej filozofie zároveň má poznávaciu funkciu, ktorá vyplýva z „funkcie jazykového myslenia“ čo zároveň Cassirer považuje za dôsledok Kantovho uvažovania a v miere v akej to Langerová akceptovala je aj jej myslenie v istom zmysle dôsledkom Kantovho uvažovania (vrátane chápania umenia a estetiky). Cassirer odvodzuje z uvedeného predpokladu stanovisko, podľa ktorého „rozmanité produkty duchovnej kultúry – jazyk, vedecké poznanie, mýtus, umenie, náboženstvo – sa takto stávajú pri svojej všetkej vnútornej odlišnosti členmi jedinej veľkej problémovej súvislosti; stávajú sa rozdielnymi východiskami, ktoré sú všetky vzťahnuté k jednému cieľu – k pretvoreniu pasívneho sveta púhych dojmov, v zjati ktorých sa spočiatku duch nachádza, vo svet rýdzo duchovného výrazu“ (Cassirer 1996, s. 25). Môžeme povedať, že v tomto bode sa Cassirer a Langerová zhodujú. Langerová sa inšpiruje aj ďalšími Cassirerovými úvahami. Cassirer (1996) v spomínanej štúdií keď sa vracia k pojmu symbolu zdôrazňuje, že pojmy, ktorými operuje (rozum), pojmy priestoru a času, masy a sily, hmotného bodu a energie, atómu alebo éteru sú nezávislé „zdanlivé obrazy“ ktoré poznanie konštruje, aby ovládlo svet zmyslovej skúsenosti a prehliadlo ho ako zákonite usporiadaný svet, ktorému však vo zmyslových dátach samých bezprostredne nič nezodpovedá“ (Cassirer 1996, s. 25). V istom zmysle Cassirer upozorňuje na svojbytnosť a telesnosť „znaku“, čo v konečnom dôsledku robí aj Langerová. Cassirer v tej súvislosti napríklad uvádza, že „znak totiž nie je púhym náhodným obalom myšlienky, ale jej nutným a podstatným orgánom. Neslúži len na oznamovanie obsahu myšlienky, ktorý by bol hotovo daný, ale je nástrojom, vďaka ktorému sa tento vzťah vytvára [zvýraznila J. S.] a až ktorým nadobúda svoju plnú určenosť“ (Cassirer 1996, s. 25)“ V uvedených súvislostiach je zásadnou aj jeho ďalšia myšlienka a to, že „[...] znaky, ktoré používame, popíšeme výlučne ich

fyzickými vlastnosťami, potom sme vedení späť k súboru zvláštnych pocitov, k jednoduchým kvalitám zrakového, sluchového, alebo hmatového zmyslu ako poslednému základnému elementu. Ale teraz dochádza k zázrazu, že táto jednoduchá zmyslová látka nadobúda tým, ako je nazieraná, nový a mnohotvárnny duchovný život.“ Cassirer teda zdôrazňuje *telesnosť znaku* (v jeho prípade je to napríklad fyzický zvuk - výška, hĺbka, intenzita, kvalita, ktoré pretvára na jazykovú hlásku), ktorý v konečnom dôsledku vymedzuje *výraz* a ten je viazaný na najjemnejšie myšlienkové a citové odlišnosti. Cassirer v tej súvislosti upozorňuje, že reprodukovateľnosť obsahu je viazaná na produkt znaku i znak sám (v jeho telesnosti), že tu ďalej zohráva úlohu „*spomienka*“, ktorú *telesnosť znaku obnovuje* a ktorá ale má aj ďalší veľmi podstatný rozmer. Spomienka nie je len „*opakovaním daného*“, ale v nej je už obsiahnuté nové poňatie a formovanie. Cassirer uvádza, že *každá „reprodukcia“ obsahu už v sebe zahŕňa nový stupeň reflexie. ... vedomie neprijíma obsah ako niečo prítomného, ale si ho predstavuje ako niečo minulé čo však samo ešte nezmišlo týmto pozmeneným pomerom, k obsahu vedomia sebe i jemu prisudzuje pozmenený ideálny význam a tento význam sa teraz prejavuje v podobe o to určitejšej a bohatšej [...]*“ (Cassirer 1996, s. 33). Cassirer teda vysvetlil (v duchu Kantových úvah) spojenie medzi fyzickým znakom (respektíve znakom a jeho fyzickou stránkou) a uvoľneným pocitom, myšlienkou, duchovným výrazom. Vysvetlil tým priebeh (ale aj problematickú „záhadu“ každého umeleckého diela) ako fyzická časť umeleckého diela vyjadruje (môže vyjadrovať) pocit, myšlienku a participovať tak na naplnení zmyslu estetického vnímania, ktoré má tak svoju telesnú ako aj duchovnú stránku. Forma odkazovania sa deje prostredníctvom zmyslovosti znaku a zmyslovosť znaku odkazuje na jeho estetické potencie a dôsledky.

Cassirer tu nastolil (a zároveň dal jedno riešenie, jednu odpoveď) problém a to – ako možno urobiť jednotlivý zmyslový obsah nositeľom duchovného významu, t.j. ako fyzický znak je nositeľom duchovného významu, t.j. ako napríklad hláska, zvuk, vyjadruje estetické. Vlastná *telesnosť znaku* v chápaní E. Cassirera má svoje estetické konotácie, alebo inak povedané *estetickú potencialitu, danú prioritne spôsobom vnímania*. Tým ale Cassirer obracia pozornosť na *sám symbol (v jeho telesnosti) ktorý už nie je len prostriedkom, ale cieľom prijímania*, inak povedané má estetickú potenciu sám o sebe a nie kvôli umiestneniu do funkcie prostredníka, ktorého je možné prehliadať. Cassirer upozorňuje na „*zvláštnu podvojnú*“ týchto útvarov, a to telesnosti a zároveň presahovania telesnosti. Cassirer presne píše: „*V každom jazykovom „znaku“, v každom mýtickom alebo umeleckom „obraz“ sa objavuje duchovný obsah, ktorý o sebe a pre seba, ak je transponovaný do formy zmyslového, vo forme viditeľného, počutelného a hmatateľného všetko zmyslové presahuje [...] tým sa na jednej strane použije a zachová „prirodzená symbolika“, ktorú sme našli založenú v základnej povahe vedomia, zatiaľ čo na strane druhej je táto symbolika prekonaná a zjemnená*“ (1996, s. 51). Cassirer ďalej vysvetľuje, že obsah, ktorý máme k dispozícii, mal schopnosť predstavovať sám seba a zároveň niečo iné, nie bezprostredne daného, ale len ním (znakom) sprostredkovaného. Avšak symbolické znaky, ktoré pred nami vystupujú v jazyku, v mýte, v umení, „nie sú“ tak, že až dodatočne nadobudnú ešte určitého významu nad toto bytie, ale že celé bytie pri nich vyviera až z ich významu. Ich obsah sa čisto a plne rozplýva vo funkcii „*znamenania*“ (znaku – významu). Cassirer upozorňuje, že vedomie si samo vytvára určité konkrétne zmyslové obsahy ako výraz pre určité významové komplexy, a pretože tieto obsahy sú ako „*sebavytvárajúce*“ a zároveň celkom v moci vedomia, tak tiež vedomie môže všetky tieto významy cez oné obsahy vždy znovu slobodne „*vyvolávať*“. Uvedená súvislosť jasnejšie vysvetľuje podstatu princípu vnímania umenia a vnímania samého zmyslu vnímania, t.j. estetickej potenciality vnímaného (zmyslového). Estetické v takomto prípade tu nie je len prostredníkom, prostriedkom tlmočenia niečoho vonkajšieho, ale je tlmočením významu seba samého so všetkými konotáciami a dôsledkami.

Cassirerovi ide o akúsi „*duchovnú reprodukciu*“ telesnosti znaku v spojení s duchovnými procesmi, ktorých jednotu zabezpečuje v konečnom dôsledku jednota významu. Cassirer ďalej upozorňuje (keď analyzuje jazyk), že „*každý jazykový výraz nie je ani púhym odtlačkom daného sveta pocitov alebo názorov, ale skôr v sebe zahŕňa*

určitý samostatný charakter „udeľovania zmyslu“ [...], že svoju hodnotu nemajú ani tak v tom, čo zachovávajú z konkrétne zmyslového, jednotlivého obsahu a jeho bezprostredného trvania, ako skôr v tom, čo z tohto bezprostredného trvania potláčajú a nechávajú padnúť. Aj umelecká kresba sa stane tým, čím je a čím sa od púbej mechanickej reprodukcie odlišuje prostredníctvom toho, čo na „danom“ dojme vynecháva“ (1996, s. 53). Uvedené Cassirerovo stanovisko umožňuje lepšie pochopiť Langerovú, ktorá už v *Practice of Philosophy*, ale následne aj v ďalších svojich prácach stále obracia pozornosť na fyzickú stránku znaku, alebo na jeho *telesnosť*, ktorá vytvára tú „silu“, ktorá v konečnom dôsledku dynamizuje predstavu, myšlienku, ale aj city, ... a preto túto fyzickú substanciu znaku (symbolu) nemožno nebrať na vedomie a nemožno ho situovať do funkcie „prostriedku“, ktorý by sme mohli prehliadať, alebo považovať iba za nutného prostredníka, či zástupcu, ktorého existencia sa vyčerpáva touto služby-schopnosťou.

Vráťme sa na úvod nášho uvažovania, t. j. k otázke ako koncipuje S. Langerová možnú „estetiku umenia“ z pozície ňou vysvetlenej „praktickej filozofie“, ktorej súčasťou je aj „filozofia umenia“. Podľa nás práve Langerovej zdôraznenie „telesnosti znaku“ tvorí most medzi jej filozofiou umenia a estetikou umenia. Telesnosťou znaku môžeme vysvetliť estetickú potencialitu umenia tak, že znak práve vďaka svojej telesnosti odkazuje sám na seba (okrem toho, že odkazuje na to, čo je za ním, pred ním, ...) a že telesnosť znaku vytvára možnosť estetickéj situácie a estetickéj potencie v zmysle možnej estetickéj reakcie naň. Je tu ešte jeden rozmer Langerovej úvah, ktorý nemožno obísť a ktorý vysvetľujú estetickú potencialitu umenia, a tým je Langerovej upozornenie na to, že znak vo svojej telesnosti nie je spotrebovaný, alebo užitím prehliadaný, ale naopak stále upútava na seba pozornosť a stále znova potvrdzuje svoju estetickú potencialitu aj potrebu zotrvania pri „estetickom“. V uvedenom bode, podľa nás sa Langerová odlišuje od pragmatikov ale i ďalších jej súčasníkov, ktorí síce tiež upozorňujú na „telesnosť“ znaku, ale znak v ich chápaní stráca svoju telesnosť tým, že sa naplní jeho zmysel (odoslať správu), t. j. odoslaním správy sa spotrebuje „nosič“ správy, povedané metaforicky a obrazne, akoby sme mali „zabiť“, „zlikvidovať“ posla, prinášajúceho správu. Uvedená odlišnosť Langerovej od Deweya, ale aj od Peircea je priestorom, kde pri interpretácii Langerovej úvah vznikajú komplikácie, nedorozumenia (ako napríklad „pragmatické“ čítanie S.Langerovej Innisom) a Langerovej „estetika umenia“ sa necháva rozplynúť v pragmaticky poňatej filozofii umenia, kde znak alebo symbol ako sprostredkovateľ, alebo nosič správy mizne aktom prenosu správy. Napríklad spomínaný Innis (2009) založil svoju úvahu o zmysle Langerovej úvah a svoju kritiku Langerovej na tom, že podľa neho sa telesnosť znaku vyčerpáva, spotrebúva aktom prenosu správy. Innis v tej súvislosti uvádza ako relevantnejšie riešenie práve Deweyho koncepciu a Peirceovu koncepciu, kde znak ako prenášač správ sa odoslaním správ spotrebúva. Ak by to tak bolo, potom umelecké dielo je možné „spotrebovať“ tým, že ho vnímame, respektíve, že pochopíme jeho praktický zmysel a význam, že porozumieme „správe“ ktorú prenieslo a umenie vlastne nevytvára samo správy podľa Innisa, ale ich len prenáša.

Langerová tým, že zdôraznila tzv. telesnosť symbolu – obrátila pozornosť práve na zachovanie aj správy aj „telesnosti“ nosiča správy. Prijatím správy sa „správa“ nelikviduje, ale zachováva a práve tak sa zachováva celosť „nosiča“ správy. Na rozdiel od pragmatikov typu Deweya alebo Shustermana Langerová nehovorí o „spotrebovaní“ telesnosti nosiča správy aktom prenosu správy a ani neredukuje „telesnosť“ nosiča správy na somatické pretrvanie. Umelecké dielo nemôžeme „spotrebovať“ tým, že pochopíme jeho zmysel alebo odhalíme jeho správu alebo porozumieme správe, ktorú nám dáva aj vďaka svojej telesnosti a prostredníctvom nej, ale pochopením „správy“ nelikvidujeme, alebo neoddeľujeme obsah a význam správy od „telesného“ nosiča tak, že tzv. naplnením, či spotrebovaním „správy“ zostáva telesný nosič už len ako možnosť pre somatickú reakciu.

Literatúra:

- [1] BUCZYŃSKA – GAREWICZ, H. 1976. Filozofia a Świat Symboli In: LANGER, S. Nowy sens filozofii; Warszawa
- [2] CASSIRER, E. 1996. Filozofie symbolických forem. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-10-0.
- [3] DANTO, A., C. 2008. Zneužitie krásy. Alebo. Estetika a pojem umenia. Bratislava: Kalligram. ISBN 978-80-8101-025-5
- [4] DEWEY, J. 1929. Rekonstrukce ve filosofii. Praha: SFINX B. Janda.
- [5] GOODMAN, N. 2007. Jazyky umění. Nástin teorie symbolů. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1519-8.
- [6] INNIS, R., E. 2009. Susanne Langer in Focus. Indiana University Press,
- [7] LANGEROVÁ, S., K., K. 1930. Practice of Philosophy.
- [8] MIHINA, F. 2014. Charles Sanders Peirce. Zo života a diela. Prešov: Univerzum. ISBN 978-80-89046-87-4.
- [9] SYBLEY, F. 2003. Estetické pojmy. In: ZUSKA, V. ed. Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20 století. Praha: Kaligram, s. 23-48. ISBN 80-246-0540-6.
- [10] WEITZ, M. 2003. Role teorie v estetice. In: ZUSKA, V. ed. Umění, krása šeredno. Texty z estetiky 20 století. Praha, s. 77-87. ISBN 80-246-0540-6.
- [11] WHITEHEAD, A., N. 1998. Symbolismus a jeho význam. Praha: Panglos. ISBN 80-902205-5-X.
- [12] WITTGENSTEIN, L. 2003. L.W.. Tractatus logico-philosophicus, Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-600-6.

Prof, PhDr. Jana Sošková, CSc.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
jana.soskova@ff.unipo.sk

www.casopisespes.sk
