

Frege, pravda a realismus umění

FREGE, TRUTH AND THE REALISM OF ART

ROSTISLAV NIEDERLE

<https://doi.org/10.24132/ZCU.KUDEJ.2025.02.119-126>

Abstrakt Čím je pro nás dobré umění zajímavé, co nás k němu magneticky přitahuje, řečeno s Platónovým Iónem? Základní myšlenkou, s níž v tomto textu pracujeme, je, že dobré umění je takříkajíc parmenidovské, že nese podstatnou, trvalou zprávu o světě a našem místě v něm. A protože má ta zpráva být podstatná a trvalá, měla by jako taková být odolná vůči kontextu, jinými slovy, má být ontologicky silná, silnější než objektivní. Neboť objektivní jsou i entity konkrétní. Článek se pokouší opatrně zdůvodnit, že zpráva, kterou nese dobré umění, je vnitřní hodnotou.

Klíčová slova Frege, realismus, pravda, Heidegger, alétheia, korespondenční teorie pravdy

Abstract What makes good art interesting to us, what magnetically attracts us to it, to use Plato's Ion? The premise we are working with in this text is that good art is, as it were, Parmenidean, carrying an essential, enduring message about the world and our place in it. And because that message is supposed to be substantial and enduring, it is presumably abstract in terms of ontology, and as such is the subject of classical metaphysics. The paper attempts to provide a careful justification for this robust ontological position.

Keywords Frege, realism, truth, Heidegger, alétheia, correspondence theory of truth

doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

Rostislav.Niederle@phil.muni.cz

Seminář estetiky, Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity

Arne Nováka 1

60200 Brno

V následujícím textu se pravidelně objevují pro text nosné výrazy, jejichž význam pokládám za nutné srozumitelně ozřejmit na samém začátku. Jsou to:

- Parmenidovské umění = umění, jehož hodnota je odhalována intuitivním nahlédnutím, které Parmenides, ale i Heidegger, nazvali *alétheia*.¹
- Fregovská lekce = k porozumění umění (tedy jeho významu) není třeba postulovat pravdu v korespondenčním smyslu.
- Korespondenční teorie pravdy = v zásadě aristotelsko-tomášovská koncepce shody indikativní věty a faktu vnějšího světa.

I.

Vztah pravdy a umění je starý jako estetika sama. Platón se s nepravdami vypořádal po svém, ale přesto nabádal umělce, aby za stejných ontologických podmínek „pravdivě“ vypovídali o bozích či hrdinech ve věcech statečnosti a války. Podle Aristotela správná tragédie není o tom, co se skutečně stalo, ale o tom, co se může stát „*podle zákona* pravděpodobnosti *nebo nutnosti*“.² Hérodotovы příběhy, převedené do veršů, zůstávají historické, protože mají vztah k faktům. Obecně řečeno, zatímco umění je podle všeho o obecném – totiž člověk určitého typu při určité příležitosti mluví nebo jedná podle zákona pravděpodobnosti nebo nutnosti, historie představuje konkrétní výsek skutečnosti. Ambicí Charlese Baudelaira bylo popsat věci tak, jak jsou, nebo tak, jak jsou za předpokladu, že by on sám neexistoval. Realismus Friedricha Engelse – překvapivě aristotelsky – předpokládá vedle pravdivosti detailů také pravdivou reprodukci typických postav za typických okolností. Picassův názor byl sofistikovanější: vyznává, že umění není v bezprostředním vztahu k pravdě a že pravda je spíše vyvolána nepravdou. Úkolem umělce je pak přesvědčit ostatní o pravdivosti své nepravdy.

Zdá se, že lze formulovat některé základní hypotézy o uměleckém realismu. První z nich je následující:

- a) Každý umělec má v úmyslu zobrazit něco pravdivého, být v tomto smyslu realistický. Podle a) nechť jsou načrtnuta dvě běžně přijímaná tvrzení o realismu:
- b) Umělecký realismus je určitý druh shody mezi uměleckým dílem a skutečností. A pravděpodobně kontroverzní:
- c) Být pravdivé je nutnou podmínkou, aby něco bylo hodnotným uměleckým dílem.

¹ Alétheia je řecká bohyně pravdy, odlišná od římské Veritas: „Nuže, já ti teď povím – a slovo, že uslyšíš, podrž –, které lze jenom cestou si mysliti zkoumání všeho: jedna cesta, že jest a že vůbec nebytí není, dráha to přesvědčení, neb ono provází pravdu; druhá pak cesta, že není a že je nebytí nutné. O této cestě ti říkám, že nelze ji poznati jinak, neboť nejsoucí ani bys nepoznal – není to možno –, ani je nevyslovil, vždyť myslit a být je totéž.“ Svoboda, 1944, s. 35.

² Aristoteles, 1948, s. 38.

Podle běžného názoru je umělecký realismus charakterizován neproblematicky jako komplexní, pravdivý a věrný popis skutečnosti nebo podobně. Cílem realismu není konstruovat krásu, ale dosáhnout pravdy, či snad pravdy prostřednictvím krásy (řeceno s Johnem Keatsem). Znamená to, že čím je umělecké zobrazení pravdivější, tím je eo ipso realističtější, tedy tím více je i umělecké? Na druhé straně existují umělecká zobrazení, která jsou realističtější – věrnější, pravdivější – než jiná. A každý pojem, který takový srovnávací rozdíl (totiž více/méně realistický) stanoví, je užitečný. Proto je třeba předložit prosté a zásadní tvrzení:

Pojem uměleckého realismu není triviální, ale užitečný a smysluplný.

Pokud je tedy intuice a) správná a každý umělec má v úmyslu reprezentovat pravdu tím, že tak činí podle intuice b) a c) (i když, podle Picassovy poznámky, prostřednictvím nepravdy), za jaké odpovídající podmínky či podmíněk autor selhává? Jinými slovy, jaké je kritérium, které odděluje pravdivější umělecké zobrazení od méně pravdivého? Povaha pojmu realismu spjatého s korespondencí se stavem věcí vede podle všeho k otázce: Jakou roli hraje pravda v rámci pojmu realismu, potažmo v umění a jeho hodnotě?

II.

Začněme vztahem pravdy a významu, které se na první pohled zdají být spojenými nádobami. Historicky prvním, kdo nahlédl rozdíl mezi nimi, byl, jak známo, Gottlob Frege,³ Čím se liší jazyk faktů od jazyka fikce? Zdá se, že toliko vlastními jmény osob a míst, které neměly a nemají referenci. Z hlediska sémantiky jsou to „díry ve významu“, indexické výrazy, výrazy pragmatizující sémantiku, neboť musí být vždy kauzálně doplněny při konkrétním použití. Kategoriálně se neliší od zájmen či příslovčí, které se též chovají jako spíše pragmatické, nikoli sémantické výrazy. Pro náš účel to nicméně není podstatné. Nejprve je třeba vymežit, co je význam neboli entita, díky níž rozumíme všem jazykovým výrazům.

Uvažme Fregeův příklad s výrazy Jitřenka a Večernice. Po dlouhou dobu se lidé domnívali, že Jitřenka a Večernice jsou dva různé objekty, zatímco ten první byl nejjasnější hvězdou na ranním nebi před rozedněním (to je ta hodina mezi psem a vlkem, jak víme od Jana Skácela), druhý objekt byl nejjasnější hvězdou na nebi večerním po západu Slunce. Teprve astronomickým pozorováním a výpočty bylo zjištěno, že oba výrazy nereferují ke dvěma různým zářícím vesmírným objektům, ale že jsou to výrazy – role, které obsazují jeden objekt, povětšinou zcela nezářící planetu Venuši (případně hvězdu Sirius). Jakou sémantickou lekci tento Fregeho příklad nabízí? Prostou a pro sémantiku vitální: pro porozumění není podstatná pravda. Pokud by byla, pak bychom museli připustit, že do doby onoho empirického astronomického objevu lidé výrazům „Jitřenka“ či „Večernice“ a všem větám, které ty výrazy obsahovaly, nerozuměli. To se zdá být absurdní. Proto platí závěr, že významy těch výrazů nemají nic společného s empirickým, skutečným světem.

³ Frege, 1992.

Sémantika fregovskou lekci zobecňuje: význam je vždy apriorní, je na pravdě nezávislý. Pravda a umění se vylučují. Ovšem – jak je tomu s naším záměrem nahlédnout umění jako podstatnou, trvalou zprávu o světě? Jak má být umění o světě, když, jak Frege píše, samotná pravda je pro porozumění umění lhostejná? Jak má být o aposteriorním světě, když vše, s čím v umění operujeme a co je třeba pro interpretaci, je apriorní význam?

III.

Kognitivisté stále nevzdávají úsilí vysvětlit – či popřít – přínos umění našemu poznávání světa. Je to respektu hodný příběh snahy racionalizovat intuici napovídající, že umění je mentální bonus (či snad neutrální malus), něco, s čím s vděkem odcházíme z galerie, hudebního či filmového sálu, co s uspokojením kvitujeme, když zavřeme dočtenou knihu. Je ovšem možné, že diskrepance v oněch racionalizacích naší intuice mají původ v tom, co definičně považujeme za pravdu. Na škále vysvětlení od skeptiků, jako je Jerome Stolnitz,⁴ po optimisty, například Alexandra Sesonskeho,⁵ se jako Ariadnina nit vine stopa korespondenční pravdy. Buď umění odpovídá světu (koresponduje) a je chváleno, nebo světu neodpovídá a je haněno. Pandánem literární korespondence je ve výtvarném umění indexová podobnost. Oboje je kauzální a je výrazem chápání umění, jako by mělo operovat se znakovými referenty typu Fregeho Venuše, tedy s objekty vnějšího světa. To je ovšem kategoriální omyl: s takovými referenty, a tedy s korespondenční pravdou pracuje věda, nikoli umění.

Umění se zastavuje na úrovni významu, je apriorní. Kdyby pravda umění záležela v přesnosti popisu stavu aktuálního světa, pak by vrcholem uměleckého snažení byla jakákoliv neadjustovaná fotografie či jakákoliv pravdivá věta, například „Napoleon v bitvě u Slavkova zvítězil“. Uměleckým mistrovstvím by byla tvorba tautologií a oslavovanými mistry umění by byli matematici a logici. Ale protože umění má pevnou sémantiku, aniž by bylo doslovné, aniž by vedlo k aktuálním referentům světa vezdejšího, otevírá tato apriornost pole přenesených významů, interpretací.

V tomto smyslu lze nahlédnout známou polemiku Meyera Schapira ne snad s Martinem Heideggerem, ale spíše s Heideggerovou interpretací obrazu bot Vincenta van Gogha.⁶ Schapiro Goghovu obrazu vytýká chybu v referenci – mají to být malířovy boty,⁷ nikoli boty ustarané, udřené selky, kolem nichž Heidegger v *Původu uměleckého díla* rozehrává svoji symfonii existenciální interpretace.⁸ Ale to je patrně přesně ten kategoriální omyl, na který

⁴ Stolnitz, 2004.

⁵ Sesonske, 1956.

⁶ Schapiro, 1950.

⁷ Van Gogh je koupil v roce 1886 jako obnošené na pařížském bleším trhu. Heidegger jednu verzi série obrazů bot viděl v Amsterdamu v roce 1930.

⁸ „V botách, v tomto náčiní, zachvívá se mlčenlivý jáset země, její tichý dar zrajícího zrna i její neobjasněné sebeodpírání v pustém úhoru zimního pole. (...) Kdykoli selka v pozdní večer boty odkládá v těžké, ale zdravé únavě, a sahá po nich znovu ještě za časného ranního šera, nebo je o svátku mjíj, ví vše bez pozorování a úvah.“ Heidegger, 1968, s. 60.



Obr. 1. Vincent van Gogh, Boty. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schoenen_-_s0011V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg, cit. 2025-11-21 (veřejná doména)

upozorňuje Frege: kdyby byl ten obraz fotografií, měl by Schapiro pravdu. Je to ovšem olejomalba, nemůže tedy být peircovským indexem, je standardní metonymií a jako k takové se k ní obrací svým interpretačním vkladem Heidegger.

IV.

Vede-li korespondenční pojetí pravdy v umění k protiintuitivním důsledkům, je patrně třeba nalézt jinou, přijatelnější koncepci pravdy. Nechceme se pravdy v umění vzdát, nevzdali jsme se myšlenky, že je kognitivním bonusem, ba ultimátní potřebou, jak ukazuje historie – vždyť bez mobilních telefonů a automobilů jsme se historicky obešli, ne ovšem bez umění. Výčet definic pravdy na renomované platformě⁹ představuje seznam zahrnující korespondenci se světem, pravdu chápanou jako činnost, pravdu chápanou jako syntaktickou

⁹ Glanzberg, 2023.

koherenci nebo pravdu jako koherenci či jako redundantní entitu. Žádná podle všeho ale nespĺňuje klíčové kritérium umělecké pravdy, totiž její ontologickou sílu.

Co se tím chce říci? Podle Nelsona Goodmana či Ernsta Gombricha není pojem realismu otázkou vztahu znak–svět, ale je podstatně spjat se vštípením: co je realita a pravda, není podle obou záležitostí vztahu znaku ke světu, ale našeho vnímání světa za znakem. Podle J. P. Daye¹⁰ je v tomto smyslu pojem realismu pojmem nikoli ontologickým, ale epistemologickým. Takové pojetí může vysvětlit různé kulturněhistorické „realismy“, oslabí ale naše legitimní úsilí vysvětlit sílu umělecké výpovědi: *Sophiina volba* Williama Styrona, Rilkeho poezie, Beethovenovy symfonie, Picassova *Guernica*, Rembrandtovy portréty či van Goghovy boty, abychom uvedli několik notorií, intuitivně nejsou vrcholnými uměleckými výkony náhodou – to by byl jen jiný způsob, jak říci, že jsou hodnotné pouze na základě naší dohody.¹¹ Přijmout koncept společenské dohody na hodnotě by znamenalo nestudovat pro její poznání dílo samotné, ale kontext dané dílo obklopující, především recenze a návštěvní knihy. Odmítneme-li takový koneckonců praxi popírající relativismus a trváme-li současně na „pravdivosti“ těch děl, co pro vysvětlení zbývá?

V.

Mnoho ne, spíše jediné, jak se jeví – po heideggerovsku se obrátit k presókratovské koncepci intuitivní pravdy chápané jako odkrytost, k *alétheia*. Když chtěl Parmenides říci něco podstatného o světě, sdělil to v hexametrech, jazykem poezie. Jako by Parmenides předjal pro filozofii destruktivní postřeh raného Ludwiga Wittgensteina, že jazykem faktů nic podstatného o světě sdělit nelze, že k tomu by byl potřeba jiný jazyk, jazyk poezie, umění, který začíná tam, kde jazyk faktů končí, neboť v nejlepších dílech vyslovuje nevyslovitelné. To se dle Wittgensteina i Heideggera *zeigt*, ukazuje, tehdy Diké¹² otvírá bránu poznání. Šťastná to chvíle.

Není ale právě taková – přiznejme, že tajemná – chvíle důvodem našeho bytostného a neutuchajícího zájmu o dobré umění? Taková chvíle porozumění nemůže být podle všeho výsledkem naší intersubjektivní dohody, ale ontologicky robustního, více než objektivistického vztahu ke světu: „*Vztyčené dílo ve svém čnění otevírá svět a udržuje trvání jeho vlády,*“ píše jazykem parmenidovské poezie Heidegger.¹³ Nehledejme v tom vyjádření korespondenční pravdivostní test, jak to učinil Rudolf Carnap,¹⁴ buďme raději vstřícní a připuštme, že v jazyku umění, možná ani v jeho metajazyku nelze hledat, ba ani nalézt, pravdu v korespondenčním smyslu. Právě to říká Frege.

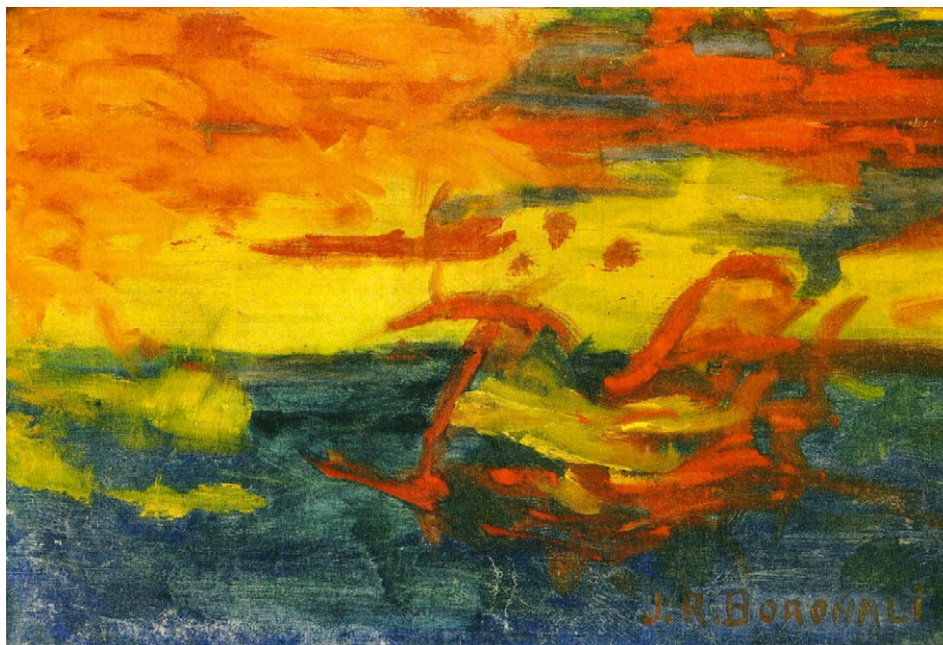
¹⁰ Day, 1962, s. 186–187.

¹¹ Jak zde nevzpomenout sociologický relativismus Mukařovského v článku *Estetická norma, funkce, hodnota jako sociální fakty?* Mukařovský, 2000.

¹² Diké, řecká bohyně spravedlnosti, jež vládne bráně, k níž vedou cesty noci a dne.

¹³ Heidegger, 2020.

¹⁴ Carnap, 1991.



Obr. 2. Obraz fiktivního Joachima-Raphaëla Boronaliho, ve skutečnosti je autorem svrchních tahů štětcem ocas oslíka Lolo. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boronali_Impression.jpg, cit. 2025-11-21 (veřejná doména)

VI.

To, co tedy míníme uměleckým realismem, je možné chápat takto: je to případ zvláštního znaku, jehož vnímání ukazuje pravdu o světě, o naší situaci v něm, o tom, kdo jsme, odkud přicházíme a kam jdeme. Alétheia, pravda jako odkrývání či ukazování, záleží v naší intuíci. Pro úplnost je ovšem nutné zdůraznit samozřejmý fakt: porozumění směřuje na časové ose zleva doprava, do budoucnosti – alžbětinskému čtenáři by se jistě neodkryla pravda *Sofiny volby* (nemá například pojem automobilu či koncentračního tábora), čtenář sklonku století dvacátého ale může porozumět *Hamletovi* (ví už, jak se lije jed do ucha). Jakkoli by se mohlo zdát, že tento fakt nás vrací zpět ke korespondenční pravdě, není tomu tak. Jde pouze o pojmové osvojení a empirické pojmy se chovají dle Fregovy lekce, mají k aktuálnímu světu pouze nahodilý vztah. Korolár? Umění, které sleduje aktuální, například ad hoc politické události, je v tomto smyslu uměleckým žurnalismem a vrátná Diké bude v takovém případě nejspíše indolentní. Dílo oslíka Lolo zůstane provždy pouze vtipným dobovým komentářem pravého umění:

Mohlo by se zdát, že zmínka o korespondenci z vysokého umění vyřazuje mimetické malířské portréty či dokonce fotografii jako žánr nebo cokoli, co obsahuje faktuelní pravdu. Nic takového netvrdíme. Pakliže taková díla mají parmenidovský potenciál, není tomu tak proto, ale spíše přesto, že případnou korespondenci obsahují.¹⁵

Seznam použitých zdrojů

- Aristoteles (1948). *Poetika*. Praha: Jan Laichter.
- Carnap, R. (1991). Překonání metafyziky logickou analýzou jazyka. *Filozofický časopis* 39 (4), s. 622–643.
- Day, J. P. (1962). Artistic Verisimilitude. *Dialogue* 1 (2), s. 163–187.
- Frege, G. (1992). O smyslu a významu. *Scientia et Philosophia* 4, s. 33–75.
- Glanzberg, M. (2023). Truth. In: Zalta, E. N. – Nodelman, U. (eds.). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupné na: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/truth/>, citováno 20. 11. 2025.
- Heidegger, M. (1968). Zrození uměleckého díla. *Orientace* 3 (5), s. 53–62.
- Mukařovský, J. (2000). Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Mukařovský, Jan: *Studie I*. Brno: Host, s. 81–148.
- Sesonske, A. (1956). Truth in Art. *The Journal of Philosophy* 53 (11) (May 24), s. 345–353.
- Schapiro, M. (1950). *Vincent van Gogh*. New York: Harry N. Abrams Publishers.
- Stolnitz, J. (2004). On the Cognitive Triviality of Art. In: Lamarque, P. – Olsen, S. H. (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell Publishing, s. 337–343.
- Svoboda, K. (1944). *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Praha: Česká akademie věd a umění.

¹⁵ Například fotografie Josefa Sudka či Viktora Koláře, film *Zkáza Šesté armády* Alexandra Klugeho, obecně malířské portréty žijících osob, skutečných krajin. I v takových případech je lhostejné, zda vede sémantika díla až k referenci: ta díla jsou zvláštním způsobem obecná. Totéž lze do té či oné míry tvrdit o všech uměleckých žánrech či „zobrazovacích strategiích“ bez ohledu na žánr: vede-li náhodou jejich sémantika k referenci (čti k aktuálnímu světu), jako například v případě Picassovy *Guernicy*, není přítomnost reference faktorem, který by hodnotu toho obrazu zakládal; jinými slovy neplatí tvrzení, že ten obraz je hodnotný právě proto, že se týká skutečnosti. Kdyby tomu tak bylo, každá fotografie by svým kauzálním spojením se skutečností byla ipso facto vrcholným uměním.