

Autor je redaktor Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny. Studuje v navazujícím magisterském programu na Ústavu filosofie a religionistiky Filozofické fakulty UK v Praze.

vaclavmagid@gmail.com

DENIS CIPORANOV
– TOMÁŠ KULKA (EDS.),
CO JE UMĚNÍ?
*TEXTY ANGLIAMERICKÉ
ESTETIKY 20. STOLETÍ,*
ČERVENÝ KOSTELEČ:
PAVEL MERVART 2010, 440 S.
VÁCLAV MAGID

Překladové výběry článků představují nejobvyklejší a zřejmě taky nejefektivnější formu, v jaké se česká veřejnost seznamuje se současnou zahraniční teorií umění.¹ K existujícím publikacím v této oblasti přibyla ke konci minulého roku další významná položka. Antologie *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, připravená k vydání na půdě Katedry estetiky FF UK, nabízí reprezentativní výběr článků k debatě o definici umění, která probíhá na poli angloamerické analytické estetiky od padesátých let minulého století. Vedle polemiky mezi různými pojetími definice tato debata rovněž zahrnuje tázání, zda je umění vůbec takovým pojmem, jež by bylo možné definovat. Prezentované texty dále pokrývají celé spektrum souvisejících problémových okruhů filosofické estetiky a filosofie vůbec, jako je ontologie uměleckého díla, estetická zkušenost a její vztah k umění, kognitivní status uměleckých děl, hodnotové pozadí pojmové klasifikace či kulturní a historické limitace evropského pojmu umění. Vzhledem k tomu, že se jedná o pokračující diskusi, v níž se dosud nepodařilo dosáhnout všeobecného konsensu, ani koncepce antologie si neklade za cíl poskytnout konečný verdikt v otázce po podstatě umění. Čtenářky a čtenáři jsou tak

¹ Viz Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové 2004; Ladislav KESNER (ed.), *Vizuální teorie*, Jinočany: H&H 1997, 2005; Martina PACHMANOVÁ (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, Praha: One Woman Press 2002; Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem*, Praha: OSVU 1998; Vlastimil ZUSKA (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Praha: Karolinum 2003.

2 Jde o kapitoly z knihy Nelsona GOODMANa *Způsoby světatvorby*, Bratislava: Archa 1996, a o dalších pět textů, které původně vyšly časopisecky: Morris WEITZ, „Role teorie v estetice“, in: ZUSKA, *Umění, krása, šeredno*, s. 77–89; Arthur DANTO, „Svět umění“, *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74; George DICKIE, „Co je umění? Institucionální analýza“, *Aluze*, 2008, č. 2, s. 81–90; Jerrold LEVINSON, „Definovat umění historicky“, *Aluze*, 2008, č. 3, s. 46–57; David NOVITZ, „Spory o umění“, *Aluze*, 2006, č. 1, s. 134–145.

provokováni k tomu, aby si vyvodili z diskuse vlastní závěry, ať už nakloněné možnosti definice umění, nebo vůči ní skeptické. Ačkoli většina přeložených statí pochází z angloamerického akademického prostředí, výbor zahrnuje i texty tří autorů působících mimo tento geografický rámec, kteří dotyčnou debatu reflektují nebo do ní přímo vstupují. Za vysoce kvalitními překlady, z nichž byly některé publikovány už dříve,² stojí široký okruh překladatelek a překladatelů, již se ve své většině sami odborně věnují estetice, včetně předních představitelů oboru. Překlady článků rámuje rozsáhlý editorský komentář.

Auru důkladně připravené vědecké publikace, kterou antologie vyzaruje již při letmém prolístování, dotváří přítomnost dvou editorských úvodů. Po stručné předmluvě Tomáše Kulky, jenž pár expresivními tahy nechává vyvstat ústřední otázku knihy, následuje hutná studie Denise Ciporanova, která přibližuje historická a metodologická východiska debaty. Přehled zrodu a proměn evropského pojmu umění spolu s výkladem základních postupů analytické filosofie poskytují nezbytné záchytné body pro orientaci v ne vždy snadno pochopitelných myšlenkových pochodech autorů zařazených do výboru. Kratší úvodní črty doprovázejí rovněž jednotlivé kapitoly knihy, odpovídající konkrétním fázím a pozicím v diskusi.

Výbor je rozdělen do šesti tematických okruhů, z nichž každý (kromě prvního) obsahuje tři články. Posloupnost kapitol vychází ze spojení chronologického a problémového hlediska, díky čemuž je možné sledovat vývoj debaty o definici umění v analytické estetice jako místy poměrně napínavý příběh. Debata zahájili v padesátých letech dvacátého století svými skeptickými argumenty proti definovatelnosti umění autoři označovaní jako antiesencialisté či neowittgensteiniáni. V opozici k nim se od druhé poloviny šedesátých let objevují nové pokusy podat definici umění, mezi nimiž lze rozlišit institucionální, historický a funkcionální přístup. Debata se nejnplodněji rozvíjela v sedmé a osmé

dekádě dvacátého století, kdy zastánci jednotlivých pozic časopisecky publikovali různé verze svých definic umění či nedefiničních pojetí jeho identifikace. Devadesátá léta pak lze charakterizovat jako dobu „inventury“³ diskuse, kdy vycházejí především antologie a monografie usilující o její kritické zhodnocení, zatímco původní příspěvky se týkají spíše dílčích revizí základních přístupů.

Antiesencialistickou pozici v první kapitole sborníku zastupuje její patrně nejvýznamnější text, článek Morrise Weitze „Role teorie v estetice“ (1956).⁴ Weitz v něm tvrdí, že esenciální definice umění⁵ je logicky nemožná, protože umění je „otevřený pojem“, u něž se podmínky užití neustále mění a o jehož aplikaci je potřeba v každém konkrétním případě zvlášť rozhodnout. Definovat pojem umění by znamenalo jej násilně uzavřít a zpronevěřit se tak expanzivnímu a dobrodružnému charakteru umělecké praxe. Pro rozpoznání umění ovšem podle Weitze definici nepotřebujeme, neboť umělecká díla můžeme úspěšně identifikovat na základě „rodových podobností“ s jiným díly. Podle této metafory, kterou Weitz přebírá od Wittgensteina, se umělecká díla vzájemně podobají jako členové jedné rozvětvené rodiny, v jejímž rámci pozorujeme opakovaný výskyt některých rysů, ale nenacházíme žádnou vlastnost, kterou by spolu sdíleli všichni její členové. Jak ukazují následující statě v knize, autoři, kteří se později vyrovnávali s antiesencialismem, se zaměřovali především právě na argument otevřeného pojmu a metodu rodových podobností. Jako první s kritikou Weitze vystoupil v roce 1965 Maurice Mandelbaum v článku „Rodové podobnosti a zobecnování v umění“, který ve výboru bezprostředně následuje. Mandelbaum vyslovuje pochyby o tom, že by rozšiřování podob umění nutně vyžadovalo změnu jeho pojmu, a zasazuje citelnou ránu „doktríně“ rodových podobností, když poukazuje na to, že členové jedné rodiny přece jenom mají něco společného, totiž genetickou vazbu. Tento argument otevřel prostor

³ Robert STECKER, „Is It Reasonable to Attempt to Define Art?“, in: Noël CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press 2000, s. 45.

⁴ Další významné formulace antiesencialistické skepse k definicím umění najdeme v článcích Williama Kennicka a Paula Ziffa: William E. KENNICK, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind*, roč. 67, 1958, č. 267, s. 317–334; Paul ZIFF, „The Task of Defining a Work of Art“, *Philosophical Review*, roč. 62, 1953, č. 1, s. 58–78 (česky v připravovaném výboru Pavel ZAHŘÁDKA (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2011).

⁵ Postup esenciální definice spočívá ve stanovení nutných podmínek, které musí splňovat každý člen třídy věcí spadajících pod definovaný pojem a jež společně tvoří postačující podmínku, odlišující členy této třídy od všech ostatních věcí.

6 George DICKIE, „Defining Art“, *American Philosophical Quarterly*, roč. 6, 1969, č. 3, s. 253–256.

7 George DICKIE, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, NY – Londýn: Cornell University Press 1974.

pro nové verze esenciální definice umění, které se na rozdíl od tradičních definic i antiesencialistického přístupu nezaměřily na smyslově vnímatelné vlastnosti uměleckých děl, ale na jejich nezjevné vztahové atributy.

Část věnovanou institucionální (a historické) definici zahajuje článek Arthura Danta „Svět umění“ (1964), který představoval první pokus založit rozpoznávání uměleckých děl na kontextuálních faktorech. Dantova slavná odpověď na povahu ontologického rozdílu mezi percepčně nerozlišitelnými objekty, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý obyčejnou věcí, zní: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“ (s. 105) Pojem „svět umění“ pak v poněkud posunutém významu převzal George Dickie do své „institucionální“ definice, kterou poprvé zformuloval v roce 1969.⁶ Z několika variant Dickieho definice editoři vybrali verzi, obsaženou v jeho knize *Umění a estetika. Institucionální analýza*.⁷ Tato volba se zdá být oprávněná: Dickie v tomto textu reaguje na kritické námítky vůči první formulaci své definice a nabízí její propracovanější verzi. Větší část debaty o institucionalismu se točí právě kolem této varianty definice, která tvrdí, že „[u]mělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění)“. (s. 122)

Po základních textech institucionálního přístupu následuje článek Jerrolda Levinsona „Definovat umění historicky“ (1979). Levinson postupně nabízí řadu formulací své historické definice, které postihují různé její aspekty. Ve své nejobecnější podobě tato definice říká, že umělecké dílo je předmět, který osoba nebo osoby mající na něj příslušné vlastnické právo vytvářejí se záměrem, aby byl nepřechodně vnímán jedním nebo více způsoby, jakými se správně vnímala umělecká díla v minulosti. Zahrnutí tohoto článku do kapitoly nazvané „Institucionální definice umění“

se mi zdá být poněkud zkreslující. Přestože Levinson má k Dickiemu blízko v tom, že vychází od původu umění v sociální praxi, jeho historická definice není verzí institucionální teorie, ale představuje samostatný přístup. Nevyžaduje totiž, aby definovaný předmět byl umístěn ve formálním rámci „světa umění“, ale dokáže uchopit i projevy amatérských tvůrců nebo „divochů“, pokud svým záměrem – byť nevědomky – naváží na intence, které stály za již existujícími uměleckými díly. Historická definice umění je v koncepci výboru upozaděna – jednak svým problematickým zařazením, jednak tím, že na rozdíl od široce zmapované kritické reakce na institucionální teorii se zde neobjevují (snad kromě pár vět v textu Davida Novitze [s. 362–363]) žádné texty, které by se polemicky zaobíraly Levinsonovou definicí.

Kromě tří statí obsažených v kapitole „Reakce na institucionalismus“ se k němu kriticky vyjadřuje i řada článků v kapitolách následujících. Dojem jisté rozvláčnosti dané fáze debaty by však neměl zakrýt, že všechny tyto texty obsahují podnětné postřehy, a to nejen k institucionální definici. Richard Wollheim v článku „Institucionální teorie umění“ (1980) přesvědčivě argumentuje, že institucionální vysvětlení klasifikačního významu pojmu umění se přes veškerou snahu nemůže vyhnout otázce důvodů pro umělecké hodnocení, zatímco Ted Cohen v textu „Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu“ (1973) zajímavě reinterpretuje proceduru udílení statusu pomocí austinovské terminologie jako ilokuční akt a zkoumá podmínky jeho platnosti. Zajímavé postřehy k otázce esenciální definice obecně a k institucionalismu zvlášť obsahuje poněkud sebekriticky laděný text „O definování umění“ (1979) Terryho J. Diffeyho, který současně s Dickiem, avšak nezávisle na něm podal vlastní institucionální koncepci „republiky umění“.⁸ Značný prostor, který je v antologii věnován kritice institucionalismu, lze do jisté míry zdůvodnit faktem, že snad největší množství textů, které v rámci debaty

⁸ Terry J. DIFFEY, „The Republic of Art“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 9, 1969, č. 2, s. 145–156.

vznikly, tvoří právě reakce na Dickieho návrh.⁹ I přesto je ale možné se ptát, zda argumentům proti institucionální definici nebylo věnováno příliš mnoho prostoru na úkor funkcionálního a historického přístupu.

Kapitulu „Funkcionální definice umění“ otevírá text Eddyho M. Zemacha „Neexistuje identifikace bez hodnocení“ (1986), který v rámci argumentace pro tezi uvedenou v jeho názvu poukazuje na to, že naše potřeba odlišit umělecká díla od jiných druhů věcí se odvíjí právě od funkcí, kvůli nimž si umění ceníme. S formulací funkcionální definice umění ale přichází až následující článek, napsaný v explicitní polemice s institucionální teorií i s neoavantgardními proudy v umění – „Estetická definice umění“ Monroea C. Beardsleyho (1983). Podobně jako u Weitzova článku v případě antiesencialismu se jedná zřejmě o nejcitovanější text reprezentující danou pozici v debatě. Umělecké dílo je podle Beardsleyho „něčím, co je vytvářeno [*produced*] za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem“ (s. 224). Odlišnou, kognitivní verzi funkcionálního vysvětlení (nikoli však definice) umění nabízí Nelson Goodman v kapitole knihy *Způsoby světatvorby*, nazvané „Kdy je umění?“ (1978). Stati obsažené v části věnované funkcionalismu spolu nejsou tak těsně provázány jako články z předcházejících tematických okruhů sborníku, a nepodávají tedy natolik ucelenou představu o funkcionalismu, jakou jsme získali např. o institucionalismu. To je ovšem zřejmě zapříčiněno samotnou povahou materiálu: definiční funkcionalismus nepředstavuje jedno jasně vymezené stanovisko, nýbrž širší spektrum koncepcí, které spojuje funkcionální hledisko v přístupu k umění.

Zmíněný Beardsleyho článek je zároveň ukázkou konzervativnější strany ve sporu o estetickou podstatu umění, jemuž je věnována následující kapitola sborníku. Text Timothyho Binkleyho „Piece: proti estetice“ (1977) působí jako rubová strana Beardsleyho pozice: projekty konceptuálních umělců, které pro Beardsleyho

vypadávají z estetického výměru umění, protože za nimi nestojí záměr poskytnout estetickou zkušenost, slouží Binkleymu jako odrazový můstek pro tvrzení, že umění není svou povahou nijak osudově svázáno s estetikou. Jak ukazuje přehledový článek Bohdana Dziemidoka „Spor o estetickou podstatu umění“ (1988), debata o vztahu umění a estetiky by mohla poskytnout dostatek materiálu pro (možná nejednu) samostatnou antologii. V daném výboru je však z pochopitelných důvodů představena pouze telegraficky jako jeden z nezanedbatelných aspektů uvažování o definici umění.

Z analytického zabarvení většiny statí v antologii se poněkud vymyká text Pierra Bourdieua „Historický původ čistého estetična“ (1987), který z pohledu sociologie kritizuje filosofickou diskusi o povaze umění za to, že ignoruje historické mocenské faktory, jež stály v pozadí vzniku ideje čistého estetična. Upozorňuje tak na limity nejen estetické, ale i institucionální a historické definice. Na rozdíl od ostatních autorů ve sborníku nám u Bourdieua chybí kontext myšlenkové tradice, z níž vychází a vzhledem ke které by bylo možné posoudit úroveň jeho kritiky. V kontrastu k argumentační preciznosti analytických filosofů tak především vystupuje do popředí tezovitá rétorika, jež se příliš neobtěžuje s dokládáním tvrzení. Editoři zdůvodňují (s. 16) zařazení tohoto textu do výboru věnovanému primárně angloamerické analytické estetice mimo jiné poukazem na precedens podobně zaměřené antologie editované Richardem Shustermanem, kde byl taky otištěn.¹⁰ Mé pochybnosti se však netýkají ani tak faktu, že se ve sborníku *Co je umění?* objevil takto rušivý prvek, jako spíše toho, že do něj nebylo zařazeno víc takovýchto textů, které by vyvážily skutečnost, že analytická estetika ve své zahleděnosti do metodologických problémů teorie umění poněkud pouští ze zřetele společenské konflikty stojící v pozadí existence umění jako empirického faktu. Lepšímu vyznění Bourdieuových kritických postřehů, které v žádném případě nejsou plané, by možná

11 Od slova „cluster“ – „trs“ či „shluk“, „Klastrové“ pojetí identifikace umění vyžaduje, aby předmět označovaný tímto pojmem splňoval určitý soubor postačujících podmínek, z nichž ale žádná není podmínkou nutnou.

pomohlo, kdyby je ve sborníku podepřel další text z dané linie myšlení (kritika ideologie) nebo historická studie popisující souběžný zrod estetiky a moderního pojmu umění.

Jak naznačuje neutrální název závěrečné části knihy, „Aktuální diskuse“, editoři antologie rezignovali na snahu nějak pojmenovat, kam se vývoj debaty aktuálně (přesněji, v posledních dvaceti letech) ubírá. V kontrastu k sevřenosti ostatních okruhů zde proto naopak položili důraz na rozmanitost témat a pozic. Vybrané statě rozvíjejí různé linie debaty prezentované v předcházejících kapitolách. Článek Davida Novitze „Spory o umění“ (1996) doplňuje úvahy Eddyho M. Zemacha a Monroea C. Beardsleyho, na jehož představu uměleckého „zušlechtování“ navazuje. Naši potřebu klasifikovat určité fenomény jako umění Novitz zdůvodňuje „eudaimonistickou“ funkcí, kterou umění hraje v životech lidí. Berys Gaut se v textu „Umění jako klastrový pojem“ (2000) snaží rehabilitovat wittgensteinovskou metaforu rodových podobností, potažmo její užití Weitzem, tím, že ji reinterpretuje jako „klastrovou“ koncepci.**11** Paul Crowther pak v článku „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“ (2003) doplňuje Bourdieuvu kritiku opomíjení historického původu našich pojmů svou možná ještě radikálnější polemikou s kulturním vyloučením, které s sebou nese rozšiřování uměleckého paradigmatu moderní euroamerické kultury na definici umění vůbec. Z tohoto postřehu lze vyvodit různé závěry pro definici umění: buď omezíme její rozsah na historicky a zeměpisně omezený okruh uměleckých děl, a pak budeme mluvit např. pouze o definici moderního západního pojmu umění, nebo se pokusíme podat takovou definici, která by obsáhla „30 000 let umělecké tvorby v celosvětovém a transkulturním měřítku“ (s. 413) – a to i za cenu, že se do ní nevejdou experimentální polohy moderního umění, na které se zaměřuje institucionální (či, jak říká Crowther, „designativní“) teorie umění. Crowther

(s odvoláním na poněkud mlhavý pojem „zdravého rozumu“) volí druhou možnost a přichází s definicí umění jako artefaktuálního zobrazování, které plní funkci rozšiřování naší imaginace. Toto pojetí možná vysvětluje základní antropologickou potřebu, kterou lze uspokojit pomocí některých příkladů toho, čemu říkáme umění, není však jasné, proč má jít o definici „umění“ – tedy pojmu, jenž se konstituoval v evropské společnosti kolem poloviny osmnáctého století spolu s ustavením „moderního systému umění“. Tak zní název slavné studie Paula Oskara Kristellera, která je důležitým referenčním zdrojem celé debaty.¹² Dotyčný článek sice nebyl zařazen do antologie, tuto absenci však kompenzuje úvod Denise Ciporanova, který podává dostatek informací o vzniku a proměnách evropského pojmu umění, ostatně v explicitní návaznosti na Kristellerův text. I přesto nám ale hrozí, že při zhloubání se do propracovaných argumentů, jejichž pomocí autoři jednotlivých článků v antologii usilují o logicky bezrozporné uchopení pojmu „umění“, pustíme ze zřetele rozporuplný historický charakter tohoto pojmu, který byl formován současně se zrodem moderní evropské společnosti.

Vůči koncepci výboru je možné vznést řadu drobných výhrad. Lze například polemizovat s členěním textů, viz zejména problematické zařazení historické definice Jerrolda Levinsona pod hlavičku „institucionální definice umění“. Antologie dále má jisté rezervy, pokud jde o zmapování vývoje debaty v její pozdní fázi. Příliš se nedozvídáme o reformulacích pozic základních aktérů sporu („kruh umění“ George Dickieho, umění jako „vtělený význam“ u Arthura Danta),¹³ o dalších odvozených rozpracováních institucionálního, historického a funkcionálního přístupů ani o pokusech o jejich syntézu (historický funkcionalismus Roberta Steckera, identifikace umění pomocí historických narativů Noëla Carrola).¹⁴ V rámci kritiky kulturního vyloučení, implicitně obsaženého v pokusech o obecnou definici umění, není

12 Paul Oskar KRISTELLER, „The Modern System of the Arts“, *Journal of the History of Ideas*, roč. 12, 1951, č. 4, s. 496–527; roč. 13, 1952, č. 1, s. 17–46.

13 George DICKIE, *The Art Circle*, New York: Haven 1984; Arthur DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981.

14 Robert STECKER, *Artworks. Definition, Meaning, Value*, University Park: Pennsylvania State University Press 1997; Noël CARROLL, „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 51, 1993, č. 3, s. 313–326.

vůbec zastoupena feministická pozice. Zohlednění všech těchto aspektů by ovšem zřejmě neúnosně rozšířilo rozsah beztak hutné publikace. Poznámkový aparát v editorských vstupech navíc poskytuje dostatečně širokou bibliografii na to, aby uspokojila všechny případné zájemce o hlubší vhled do předkládané diskuse.

Publikace se také neobešla bez některých formálních nedostatků. Z jinak pečlivě odvedené redakční práce vypadáva nejednotný překlad Dantových termínů „*opposites*“ a „*contradictory predicates*“, které se znovu objevují u Teda Cohena. V textu „Svět umění“ na s. 108 nacházíme „protichůdné“ a „protikladné“ predikáty, ale v poznámce ke Cohenovu článku (s. 189), která na zmíněnou Dantovu pasáž odkazuje, narážíme na dvojici „protikladné predikáty“ vs. „kontradikce“, přičemž „protikladné“ zde významově odpovídá „protichůdným“ predikátům v prvním překladu, zatímco „kontradikce“ „protikladným“. Nejednotnost zřejmě byla zapříčiněna rozdílným původem překladů, z nichž jeden byl publikován již dříve. Dále si nemohu odpustit pár výhrad k vizuální stránce publikace. Je škoda, že knize, která je věnována debatě inspirované primárně děním v tom, co bylo tradičně nazýváno výtvarným uměním, se dostalo tak nekvalitní grafické úpravy. Logo „Edice estetika“ není, jemně řečeno, moc nápadité. Potenciální čtenáře a čtenářky by také mohla odradit nevhodná volba fotografie na titulní stranu obálky. Kromě toho, že zvolený motiv nepříliš zdařile vystihuje tázání, jež je tématem knihy, a kompozice neposkytuje moc podnětů pro estetický požitek, fotografie na sebe upozorňuje především technickými nedostatky – barevnou nevyvážeností a viditelnými pixely.

Zmíněné výhrady by však rozhodně neměly zastínit evidentní klady antologie. Vzhledem k tomu, že obsahuje všechny stěžejní texty debaty, které doprovází vyčerpávajícím editorským komentářem, úspěšně naplňuje ambici být reprezentativním výběrem článků k dané problematice. V kontextu existujících českých

překladových antologií zaměřených na zahraniční teorii umění jde přitom o vysoce nadstandardní počín. Převažujícím cílem takových výborů u nás bývá průkopnické seznámení čtenářské obce s novým materiálem, kdy jednotlivé texty spolu souvisí velmi volně a podávají pouze zlomkovitý dojem o celku debaty, kterou mají představit. Bez znalosti jejich původního kontextu pak lze jen stěží zhodnotit nejen relevanci výběru, ale i polemickou hodnotu jednotlivých článků. V tomto případě se naproti tomu setkáváme s koncepčním editorským přístupem organizujícím materiál podle určitého interpretačního schématu, které je explicitně zohledněno v obsáhlém komentáři. Díky tomu čtenářky a čtenáři mohou nabýt po přečtení knihy pocit, že jsou natolik zasvěceni do debaty, aby samostatně posoudili platnost jednotlivých argumentů, jež byly předloženy v jejím rámci, a případně polemizovali s perspektivou, z níž vychází koncepce výboru.