

JIHOČESKÁ UNIVERSITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA ESTETICKÉ DISTANCE V DÍLE EDWARDA BULLOUGH A JANA
MUKAŘOVSKÉHO

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Radka Jaklovská

Studijní obor: Estetika

Ročník: třetí

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou - diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 28. července 2010

Radka Jaklovská

Děkuji panu Mgr. Martinu Kaplickému Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce.
Vážím si času i cenných rad, které mi během psaní práce ochotně poskytl.

Anotace:

Problematika estetické distance v díle Edwarda Bullougha a Jana Mukařovského

Práce je zaměřena na problematiku estetické distance, především v souvislosti s uměleckými díly. Východiskem bude analýza Bulloughova pojetí „psychické distance“ jako základního faktoru estetické zkušenosti. Následným krokem bude představení základních pojmů estetické teorie Jana Mukařovského. Cílem práce bude nalezení analogických momentů (jak explicitních, tak implicitních) v díle obou autorů.

Anotation:

The Problematic of Aesthetic Distance in the Works of Edward Bullough and Jan Mukařovský

Work is focused on the problematic of aesthetic distance, particularly in relation to art. The starting point will be the analysis Bulloughs concept of „psychical distance“ as the basic factor of aesthetic experience. A subsequent step will be the presentation of basic concepts of aesthetic theory of Jan Mukařovský. The aim of the work will be finding the analogous moments (both explicit and implicit) in the work of both authors.

Obsah:

Struktura práce.....	1
1 Edward Bullough: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip	
1.1 Mechanismus distance.....	2
1.2 Antinomie distance.....	4
1.3 Variabilita distance.....	5
1.4 Ztráta distance.....	6
1.5 Distanční limit.....	7
1.6 Distance v různých druzích umění.....	8
1.7 Antirealistická povaha umění.....	11
1.8 Zvýšení distance námětu.....	13
1.9 Distance jako estetický princip.....	14
1.10 Teorie sebeexprese.....	16
1.11 Závěr.....	18
2 Jan Mukařovský	
2.1 Estetická funkce.....	26
2.1.1 Ohraničení estetické oblasti.....	27
2.1.2 Struktura estetické oblasti.....	28
2.1.3 Kolektivní vědomí.....	31
2.1.4 Vlastnosti estetické funkce.....	31
2.2 Estetická norma.....	32
2.2.1 Norma.....	33
2.2.2 Estetická norma.....	34
2.2.3 Proměnlivost estetických norem.....	35
2.2.4 Estetické normy v mimoumělecké oblasti.....	37
2.2.5 Vztah estetické normy s jinými normami.....	40
2.3 Estetická hodnota.....	43
2.3.1 Proměnlivost estetického hodnocení.....	43
2.3.2 Objektivní estetická hodnota.....	46
2.3.3 Podstata estetické hodnoty a její vzájemný poměr s hodnotami jinými.....	51
3 Analogické momenty v díle obou autorů.....	53
4 Seznam použité literatury.....	55

Struktura práce

Bakalářská práce se zabývá problematikou estetické distance v uměleckých dílech, která je základem jakémukoliv estetickému prožitku. Primární východisko práce tvoří rozpracování pojetí distance, konkrétně „psychické distance“ jako základního faktoru estetické zkušenosti, zformulovanou Edwardem Bulloughem. Dalším krokem je seznámení s významným estetikem a literárním teoretikem Janem Mukařovským a některými základními pojmy jeho estetické teorie. Hlavním momentem této práce je porovnání a vyhledání některých společných jmenovatelů v teoriích obou autorů.

Práce je rozpracovaná do tří základních částí. První část práce představuje anglického filosofa, psychologa a estetika Edwarda Bullougha a analyzuje jeho text s názvem „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip, napsaný na počátku 20. století. Zde autor představuje pojem „psychické distance“ jako rozlišující stav estetického vědomí buďto při tvorbě nebo při recepci uměleckých děl. Druhá část je věnována významnému a vlivnému českému estetikovi a literárnímu teoretikovi Janu Mukařovskému, představiteli českého strukturalismu. Vysvětluje hlavní pojmy jeho estetické teorie. Ve třetí části práce je provedeno vyhledání podobných aspektů k problematice estetické distance v estetické teorii obou autorů.

Edward Bullough: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip

Mechanismus distance

Pojmem estetické distance se již na počátku 20.století ve své práci zabýval anglický psycholog, filosof a estetik Edward Bullough. V roce 1912 napsal článek s názvem „*Psychical Distance As a Factor in Art and an Aesthetic Principle.*“ a uveřejnil ho v časopise *The British Journal of Psychology*. Ohledává zde pojem distance dopodrobna, od jejího základního obecného významu až po distanci estetickou, kterou představuje jako specifický postoj, zaujatý při tvorbě či recepci uměleckého díla, a která je podle něj nezbytnou součástí a kritériem pro vznik jakéhokoliv estetického prožitku.

Aby nás autor vpravil do řešené problematiky, započiná svou esej rozdělením různých významů pojmu distance v estetice. Zmiňuje hned tři varianty pojmu, jimiž jsou distance prostorová, distance reprezentovaná-prostorová a distance temporální.

První z pojmů, *prostorová distance*, již svým názvem napovídá vlastnímu významu. Jedná se o odstup fyzický, konkrétní skutečnou vzdálenost recipienta od uměleckého díla jako objektu.

Druhý tvar, jímž je *distance reprezentovaná-prostorová*, představuje odstup znázorněný v díle samotném. V malířství jí například lze docílit užitím perspektivy.

Nakonec *distance temporální*, která neznamena odstup viditelný zrakem, ale odstup časový, jako základní dělicí aspekt pozorovatele a doby vzniku díla. Je velmi důležitým faktorem v oblasti recepce díla a jeho kritiky.

S postupem času chápeme stejné dílo jinak, než bylo chápáno v době svého vzniku nebo naopak příklad nadčasových děl, která si musí až postupným prodloužením temporální distance počkat na své docenění.

Žádným z těchto pojmů se však autor v díle zvláště nezabývá. Jeho východiskem se stává nejobecnější tvar pojmu distance, kterým je *distance psychická*. Vysvětluje jí jako specifický postoj, zaujímaný recipientem při vnímání nějaké skutečnosti, který se liší od vnímání běžného. Jako příklad předkládá situaci, kdy jsme na moři na lodi, obklopeni mlhou. Rozvádí zde krátce procesy, odehrávající se přirozeně uvnitř lidské psychiky, pokud distancovaný postoj nezaujmeme. Pocity, které v nás tato skutečnost, působící přímo na naše nedistancované vnímání, vyvolává, mohou být spíše negativní, neboť nejistota, kterou v nás vzbuzuje ztráta vizuálního kontaktu se skutečným světem

kolem nás, je zajisté věcí nepříjemnou. Jako lidé jsme také bytosti smrtelné, proto ona nekontrolovatelnost okolní situace skrze zrak, v nás budí strach z možného skrytého nebezpečí, proto se snažíme „nastražit uši“ a prohlédnout onu mléčnou zeď. „*A tato zvláštní tichá úzkost a nervozita, které se s tímto zážitkem vždy pojí, činí z mlhy obávaný mořský děs stejně tak pro zkušené mořeplavce jako pro neznalé suchozemce (o to děsivější, že tichý a mírný)*“¹

Naproti této skutečnosti staví autor možnost, kdy od právě prožívaného zážitku všechny nepříjemnosti oddělíme, zapomeneme na chvíli na případné nebezpečí, jež se může v mlze skrývat a začneme zkoumat spíše její estetické kvality. Můžeme pak vnímat i pocity podobné libosti, prožít estetický zážitek, podobně jako při vnímání uměleckého díla.

Tento rozdílně zaujatý postoj vytvořil nástup distance a autor jej popisuje jako stav myslí, kdy při pozorování objektu upozadíme praktické, ekonomické či jiné subjektivní postoje ke skutečnosti a upřednostníme vnímání estetických kvalit objektu.

„*V oné mlze je tedy tato transformace distancí vytvořena nejprve takřikajíc vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů. Díváme se na něj zkrátka „objektivně“, jak se často říká. Takže ze své strany svolíme pouze k takovým reakcím, které zdůrazní „objektivní“ rysy zážitku a interpretujeme i naše „subjektivní“ afekty, ne jako rysy naší bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu.*“²

Na tomto příkladu můžeme vidět, že zaujatý distancovaný postoj má dvě stránky: *negativní, inhibiční aspekt*, který v nás potlačuje praktický postoj ke skutečnosti. (Nevnímáme již mlhu jako nebezpečí, ale jako estetický objekt). Tato negativní povaha zaujaté distance však podmiňuje její druhou, pozitivní stránku, kterou je ona zkušenost, vytvořená právě na základě působení aspektu inhibičního. Vidíme tedy, že mechanismus distance není jednoduchý, ale komplexní jev.

Je tedy zřejmé, že distancovaný pohled není naším běžným postojem ke světu. Zaujetí distance autor popisuje takto: „*Náhly pohled na věci, z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany, k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení*

1 Bullough Edward, Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, in: Estetika, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10

2 Bullough Edward, Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, in: Estetika, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11

patří k umění. V tomto nejobecnějším smyslu působí distance ve veškerém umění.“³

A proto je také distance estetickým principem, *esenciálním principem estetického vědomí*⁴. Při zaujetí distance vzniká vztah mezi subjektem, oproštěným od jakýchkoliv osobních zájmů a mezi objektem, který buďto svou praktickou stránku nemá či popírá, a nebo jí byl zbaven právě zaujatým postojem. Subjekt zde v rámci distance pozoruje, jak na něho samotného objekt působí a co se v něm samotném odehrává, je zde zaujetím distance vytvořen prostor pro sebereflexi subjektu.

Vidíme zde, že: *„osobní charakter vztahu byl tak říkajíc odfiltrován. Byl očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci.*“⁵

Antinomie distance

Antinomií distance autor opět uvádí příkladem. Popisuje diváka v hledišti na dramatickém představení, který sleduje dění na jevišti. Pokud by situace, které se ve hře odehrávají, byly skutečné, jistě by ho zasáhly a nějakým způsobem ovlivnily k reakci. Při sledování představení se ho však osobně nedotýkají. Divák si je vědom toho, že dění na jevišti je předstírané, tudíž k němu nezaujímá běžný praktický postoj, jako při dění v běžném životě. Na rozdíl od nevzdělaného a nezkušeného diváka, který se snaží zvrátit situaci na jevišti svým vstupem do ní, většina divadelních diváků si je vědoma rozdílu mezi předváděnou a reálnou skutečností a v zaujaté distanci setrvá po celou dobu sledování dramatu. *„Tento osobní, ale distancovaný vztah (jak si dovolím nazývat tento bezejmenný charakter našeho náhledu) směřuje pozornost k podivnému faktu, který se jeví jako jeden ze základních paradoxů umění: navrhuji nazývat jej „antinomií distance“.*“⁶

Působení uměleckého díla na vnímatele je do jisté míry závislé na stupni jeho připravenosti pro specifický druh působení. Antinomie distance vyjadřuje shodu ve zkušenostech recipienta a v charakteru vnímaného objektu. Tato shoda však musí platit pouze do té míry, do jaké míry je možné zachovat distancovaný postoj, aby mohl proběhnout estetický prožitek či estetický soud. Pokud je tato shoda mezi recipientem a

3 Tamtéž, s. 11

4 Tamtéž, s. 12

5 Tamtéž, s. 12

6 Tamtéž, s. 13

dílem nízká, může objekt ocenit odlišně než ten, u kterého je shoda větší. Tato skutečnost je podle autora obecné vysvětlení pro rozdílnost vkusu. Naopak pokud dojde ke shodě, která je větší než možná, k zachování distancovaného postoje, dojde ke ztrátě distance. Jako příklad je uveden muž, podváděný vlastní ženou, který při sledování představení Othella již nesleduje hru jako celek, avšak uniká zpět do svých subjektivních pocitů a vidí na místě hrdiny sebe a svůj vlastní strastiplný vztah, shoda přesáhne hranici únosnosti pro udržení odstupu, dílo ustupuje do pozadí, distance se ztrácí a do jádra zájmu recipienta se vrací jeho vlastní postoj k dané skutečnosti.

To je podle autora také důvod, proč jsou odborníci a profesionální kritici špatným publikem: jejich profese vyžaduje praktický postoj, který se neustále snaží zapojit jejich vlastní osobnost a ohrožuje tak jejich distancovaný postoj. Umělecká kritika je potom stavěna na neustálém přepínání z postoje praktického k zaujetí distance, a proto je také uměleckou činností.

Pro samotné umělce platí, že dílo na nás působí o to intenzivněji, pokud je očištěno od osobních autorových pocitů a je vyjádřeno s co možná nejnižším stupněm subjektivního zabarvení. *„Jak při recepci, tak při tvorbě díla je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.“*⁷

Je tedy zřejmé, že distance je jedním z nejdůležitějších faktorů nejen pro uměleckou tvorbu ale i pro vnímání uměleckých děl. V jakémkoliv uměleckém vyjádření nějaké osobní zkušenosti musí autor odhlédnout od skutečnosti, že je osobní a předat ji takovým způsobem, aby mohla v celé své šíři zasáhnout i vnímatele. Stejně tak vnímatel, při jeho recepci, nesmí nikdy upustit od zaujatého distancovaného postoje.

Variabilita distance

Distance má různé stupně, které jsou ovlivněné jak ze strany subjektu, tak ze strany objektu. Objekt nebo-li umělecké dílo ji vymezuje tím, jak vysoký stupeň distance pro recepci od svých vnímatelů vyžaduje a naopak subjekt svou schopností stupně distance udržovat.

Míra distance (a následné estetické soudy) je rozdílná nejen mezi recipienty, podle jejich vrozené schopnosti distanci udržet, ale také mezi jednotlivými soudy

7 Tamtéž, s. 14

jednoho jedince, pokud je konfrontován s různými objekty či různými typy uměleckého vyjádření.

Existují tedy 2 soubory podmínek, jež ovlivňují míru distance: první je daný v objektu a s druhým přichází a realizuje při recepci subjekt. Jejich společný jmenovatel nám osvětluje rozdílnost estetických zážitků. Pokud nezachováme distanci ať je důvod na straně subjektu či objektu, nemůžeme esteticky hodnotit.

Ztráta distance

Jsou dva různé způsoby, jak lze přijít o zaujatý distancovaný postoj. První nazývá autor *pod-distancování* a označuje ho chybou subjektu a druhý naopak *před-distancování*, jako častá chyba na straně vnímaného objektu, zvláště děl z minulosti.

Pod-distancování nastává ve chvíli, kdy míru zaujatou distancí maximálně snížíme, až dojde k jejímu rozplynutí se. Dílo potom již nevnímáme z estetického hlediska, ale vyobrazené jevy začneme posuzovat například z hlediska praktického. Příkladem takového stavu je již výše zmíněná situace, kdy divák pozoruje dramatické představení, které mu připomene vlastní životní situaci a začne dílo hodnotit z jiného hlediska než estetického. Tím odepře dílu jeho estetickou hodnotu a přiřkne mu hodnotu jinou.

Před-distancování je opačným případem, kdy je dílo nebudí v recipientovi žádný zájem, působí na něj neosobně, uměle či prázdně. Názorným příkladem takových děl jsou výtvary, které měly v dob svého vzniku spíše ilustrovat či vysvětlovat skutečnost, proto v divákovi nebudí zájem o recepci a estetické hodnocení a recipient je jako umělecká díla přehlíží, či je za ně vůbec nepovažuje. „*Historicky to téměř vypadá, jakoby se umění pokoušelo vyjít vstříc nedostatku distance na straně subjektu a toto úsilí přehnal. Později uvidíme, že tomu tak skutečně je, protože se zdá, že před-distancované umění je určeno speciálně pro třídu pojmání a hodnocení, pro kterou je obtížné spontánně dosáhnout jakéhokoliv stupně distance.*“⁸ Pokud dojde ke ztrátě distance pod-distancováním, většinou slýcháme o díle, že je „*hrubě naturalistické*“, „*drastické*“ či „*odpudivé ve svém realismu*“⁹. Pokud dojde k před-distancování, dílo působí nepravděpodobně, uměle či absurdně.

8 Tamtéž, s. 14

9 Tamtéž, s. 14

Distanční limit

Spodní hranici distance teoreticky nelze pevně určit, protože i ty nejintimnější hnutí mysli lze distancovat, aby bylo možné je následně esteticky hodnotit.

Umělci pak mají daleko vyšší schopnost distanci snižovat než ostatní lidé, kteří mají tuto hranici podstatně výše a proto u nich častěji dochází k její ztrátě. Rozdíl spodní meze distančního limitu je důvodem mnohých nedorozumění mezi umělci a jejich publikem. Mnohé myšlenky, vyjádřené umělcem, byly označeny za nestydaté a vulgární a umělec za cynika právě z tohoto důvodu: recipienti nebyli schopni se od objektem interpretované skutečnosti distancovat do té míry, jako autor, a proto se mohli cítit pohoršeni. „*V praxi průměrného člověka existuje tudíž mez, která označuje minimum, při kterém se jeho pojmání a hodnocení může udržet v estetickém poli a toto průměrné minimum leží značně výše než distanční limit umělce.*“¹⁰

Každý jedinec má tedy tento distanční limit jinde, závisle na životních zkušenostech a zkušenostech s uměleckými díly vůbec, proto každý člověk vnímá totéž umělecké dílo jiným způsobem.

Zrak a sluch se staly dominantními smysly v oblasti vnímání v uměleckém světě. Jsou nazývány distančními smysly a je tomu tam právě proto, že vnímatel je prostřednictvím nich schopen udržet si poměrně vysokou míru psychické distance. U ostatních smyslů je míra schopnost navodit distanci velmi nízká, neboť skrze ně působí na naši psychiku skutečnost přímo, bez velké možnosti se od tohoto působení distancovat. „*Pokusy pozvednout „kulinářské umění“ na úroveň krásných umění přes veškerou propagaci ztroskotaly stejně totálně jako vyvážení parfémových nebo líkérových „symfonií“.*“¹¹

Aspekt prostorové distance, při vnímání díla zrakem, nám pomůže oddělit vnímaný objekt v prostoru. Distance temporální zase umožňuje samotnému dílu, aby s odstupem času prověřilo svou kvalitu či se mohl projevit jeho symbolický význam. Některá díla, většinou umění v minulosti, nebyla pochopena v době svého vzniku kvůli cenzuře nebo politickému či náboženskému přesvědčení tehdejší společnosti. S nástupem jiného režimu či přístupu ke světu, tedy i s časovým odstupem, se adekvátně

10 Tamtéž, s 15

11 Tamtéž, s. 15

měnil i přístup k jednotlivým uměleckým dílům a jejich hodnoty se mohly postupně projevit a naplnit.

Distance v různých druzích umění

Různé druhy umění vyžadují různé stupně distance, jak pro své působení tak pro jejich vnímání a hodnocení. Jako první zmiňuje autor „*divadlo*“, kde se nemůžeme nezmínit o *cenzuře*, o které říká: „... *celý problém cenzury, pokud nesklouzne k ekonomickým otázkám, se točí kolem distance; pokud by bylo možno předpokládat, že ji bude v publiku zachovávat každý, pak by existence cenzury neměla smysl.*“¹²

Způsob, nebo-li forma, jakou je předmět prezentován, může do značné míry ohrozit udržení distance, může ji však naopak ještě podpořit. Proto je právě při herectví fyzické tělo jako medium nejdůležitějším ohrožujícím faktorem pro udržení distance. Ostatní rysy jevištního projevu, jako je dekorativnost, ohraničenost jeviště, osvětlení či další, mají však účinek opačný.

O tragédii si obecně tvrdí, že je smutná. Toto tvrzení Bullough vyvrací a říká, že tragédie se od smutku liší právě svou distancí. V normálním životě se podle autora neseťkáme s takovou pevnou úporností, odvahou či vírou, jaká je nám na jevišti prezentována. Proto se nám již samotné charaktery postav jeví idealizovány, tudíž nepravděpodobné. Cítíme-li i přesto při sledování takové tragédie soucit či smutek, je to již soucit opravdový, soucit se smutkem obecně, tudíž jsme v tuto chvíli pod-distancovali svůj postoj. „*Tragédie vždy balancuje na ostří osobní reakce a soucit, který nalézá úlevu v slzách, směřuje téměř vždy ke ztrátě distance. Taková ztráta přirozeně činí tragédii do značné míry nepřijemnou: stává se smutnou, skličující, deprimující. Ale skutečná, správně chápaná tragédie (melodrama má silný sklon kalkulovat se soucitem) není smutná.*“¹³

Jako další dvojici forem divadelního umění předkládá komedii a melodrama, proti-vážné k již zmiňované tragédii. Tragédii a zároveň, jako aktuální příklad, pro svou tendenci vystupovat z pole umění.

U komedie je tomu tak pro svou rozmanitost, protože zahrnuje několik různých typů, kdy každý vyžaduje různý stupeň distance. Dále pak díky problematice pojmů

12 Tamtéž, s. 16

13 Tamtéž, s. 20

směšné a komické, které se mezi sebou zároveň nekryjí.

Komedie inklinuje k pod-distancování. Smích i pláč jsou bezprostředními osobnostními reakcemi praktické povahy, které se distancují obtížně. Z obou se tou obtížnější jeví komedie, která, zejména ve svých nižších formách, si na přímém působení na praktickou(utilitární) stránku člověka přímo zakládá. „*Může být oduševněna, vytříbena a dovedena ke značné břitkosti nebo rafinovanosti kostýmní komedie, ale stále se k ní váže atmosféra prostého a jednoduchého pobavení, někdy drsného, často i krutého druhu.*“¹⁴

Komedie má však tendenci požadavek distance zvyšovat, jak v rámci vlastních stupňů, či úrovní jednotlivých komediálních děl, tak s vývojem schopnosti distance obecně. To, co se dříve považovalo za komické, dnes nemusí být pochopeno.

Rozhodujícím faktorem v komedii je takzvaná „*distancovaná směšnost*“¹⁵ nebo-li „*humor*“. Stejně, jako u vážného „*tragičnost*“. Naopak tragické v opozici ke komickému představuje stejnou významovou rovinu jako dvojice „*estetické*“ a „*hedonistické*“.

Melodrama, na rozdíl od komedie, inklinuje k pře-distancování. Svým přehnaným idealismem, morálním podtextem či celou svou strukturou apeluje na umělecky kultivovaného recipienta, aby ho označil za nízké umění určené spíše pro neumělecké publikum. V případě sledování melodramatu totiž dochází ke ztrátě distance jejím nadměrným zvýšením tak často, jako pod-distancováním. Buďto se jeho recipient příliš vžívá do děje s přihlédnutím k vlastním zkušenostem a pocitům nebo je naopak pohlcen fascinací samotnou strukturou díla, tudíž se působení díla samotného příliš vzdaluje. Takový divák potom není schopen rozlišovat reálně praktickou a estetickou stránku své vlastní osobnosti a tudíž dochází, vzhledem k syrovosti zobrazovaných melodramatických témat, k tomu, že výsledek takového prožitku negativně ovlivní recipientům přístup k celému životu. „*Neboť v jednom případě brutalizující účín přehnaně zviditelněného zla nemůže být nijak vyvážen žádnou poetickou odvetou odplácející spravedlností, kterou onen divák v reálném životě postrádá, v případě druhém je účín čistě negativní a nabádající ke zlu; v obou případech je jeho pohled na skutečný život beznadějně roztráštěný a pokřivený.*“¹⁶

14 Tamtéž, s. 25

15 Tamtéž, s. 25

16 Tamtéž, s. 26

Nebezpečí pro zachování distance, v případě hereckého umění, tedy představuje fyzická přítomnost herců, která napomáhá distanci snižovat podobně, jako je tomu v *tanci*. Tam je nebezpečí snad ještě větší, protože tanec nás svou smyslností a většinou absencí duchovních významů svádí k pod-distancování také. K tomu přispívá ještě technická stránka tohoto umění, kdy jsou některé taneční variace natolik složité až akrobatické, že se divák dostává spíše do údivu nad tanečnicko schopností je zvládnout a nehodnotí tak estetickou stránku tance. Tanec se sám o sobě pak stává spíše „populární podívanou“¹⁷.

Dostáváme se k *sochařství*. Přesto, že je zde lidské tělo pouze vymodelováno, představuje stejný problém, jako u předchozích dvou druhů umění. Avšak absence barev a použití podstavců výrazně přispívá k zaujetí distancovaného postoje a zároveň jsou často jediným oddělovacím faktorem pro vyčlenění sochařských uměleckých děl z našeho prostorového kontextu, například u soch umístěných mimo galerii, v přírodě či ve městě.

Analogickým způsobem jako podstavce u soch funguje také rám v malířském umění, avšak zde fakticky nesdílíme prostor ani osvětlení se skutečností prezentovanou v díle. Navíc malby si zachovávají svou dvoudimenzionální povahu, proto jejich působení je také o něco slabší. *Malířství* má největší předpoklad pro přiblížení se k normálnímu distančnímu limitu, díky charakteru svého vyjadřovacího média nebo redukci měřítka v jakém zobrazuje.

Hudbu staví autor na poněkud odlišnou pozici, díky své nejabstraktnější formě, hned vedle *architektury*. Některé hudební žánry, jako je hudba „klasická“, „čistá“ či „vážná“, se mohou jevit jako pře-distancované, jiné naopak lehčí žánry působí až jako „čistá zábava“. Navíc má tu vlastnost, že u některých (autor volí přívlastek „nemuzikálních“) posluchačů vyvolává při jejím poslechu vnitřní myšlenkové proudy s ní nesouvisející, pro něž autor užívá výrazu: *denní sny*.

Architektura vyžaduje jednoznačně veškerou míru distance, což se projevují tím, že málokdo ji esteticky hodnotí. Občasné vytržení z „praktického postoje“ zapříčiněné zaujetím některým z architektonických prvků nepřetrvává většinou dlouho a velmi rychle distance opět ztrácíme. „*Příčin je mnoho, ale nejdůležitější mezi nimi jsou směšování budovy s architekturou a převaha utilitárních cílů.*“¹⁸

17 Tamtéž, s. 16

18 Tamtéž, s. 17

Antirealistická povaha umění

Edward Bullough upozorňuje na zdánlivě paradoxní fakt, že jak umění „naturalistické“, tak umění „idealistické“ má povahu *anti-realistickou*. Rozdíly mezi nimi tvoří právě stupeň distance, který je také pak zdrojem rozdílného hodnocení vnímatelů.

Ačkoliv ještě v 18. století bylo běžné chápat umění jako napodobování či kopírování přírody, přiklání se Bullough k názoru, že umění má *umělý* charakter, není tedy přírodou a nemá ani ambice se s přírodou směřovat. Naopak přídavné jméno „*umělecký*“ staví významově na stejnou rovinu s pojmem „*anti-realistický*“. Přesto však, že toto pojetí je dnes běžné, myšlenka *umění jako imitace přírody* přetrvává v povědomí lidí dodnes. Vzniká zde potom otázka, jak je možné, že umění napodobuje skutečnou přírodu a přitom je anti-realistické?

Zdá se nám, že se zde dostává koncept distance na tenký led. Přesto však autor přináší řešení, čímž je „*antinomie distance*.“ Již dříve bylo vysvětleno, že požadavkem či tendencí antinomie distance je co možná nejvíce snížit hranici distance, tak, abychom byli stále schopni si distanci udržet. Vidíme zde tedy prvky „naturalismu“ a toto směřování k co možná nejrealističtějšímu napodobení přírody, avšak bez toho, aniž bychom se za ni vydávali, můžeme sledovat v umění již od počátků jeho vzniku. V extrémních případech však recipient naturalistického díla sníží míru distance natolik, že se distance ztrácí. Recipient pak v díle hodnotí spíše zobrazenou skutečnost, než estetické kvality daného zobrazení.

Autor se pozastavuje u „*idealistického umění*.“ Hovoří o něm jako o umění *vysoce distancovaném*, pročez uvádí více důvodů.

Jedním z nich je dílo, jehož tvorba se podřizuje určitému cíli. Příkladně zde uvádí díla, která byla účelně vytvářena z rituálních, náboženských, mocenských či jiných důvodů. Zde předmět, na který měla být obrácena pozornost recipienta a měl být uctíván, musel být zřetelně oddělen od svého okolí či zvýrazněn způsobem, který ho neomylně označoval či mu přidával na svátosti. Výborným příkladem pro takové umění, který zde autor připomíná, jsou známé egyptské malby, kde jsou faraóni či svátosti zpodobňovány v monumentálních rozměrech, oproti obyčejnému lidu či předmětům denního života. Letmo zde zmiňuje také ruské ikony s vysvětlujícími popisky, či řecké

drama. Řecké umění se však vyznačuje spíše nízkou měrou distance, což demonstruje Bullough na faktu, že ani zobrazení bohů v lidské podobě nesnížilo jejich úctu k nim.

„Ale kromě těchto speciálních případů se idealistické umění velké distance občas objevovalo zřejmě jen čistě z toho důvodu, že velká distance se pocítovala jako esenciální rys právě uměleckosti tohoto umění. Pozoruhodné je, a proti mnoha přijatým představám stojí, že takováto období byla obvykle epochami nízké úrovně obecné kultury.“¹⁹ Zde Bullough tvrdí, že obecně období vzestupu umění v sobě naopak obsahuje aspekt distance nízké. Období idealistického umění tedy značí na jedné straně spíše kulturní sestup, na straně druhé s sebou přináší dobu rozkvětu osobní nezávislosti a individuální kultury.

V tomto umění je míra distance velmi vysoká, ale spíše ve formě svého působení než ve vlastním zobrazení. Pramení totiž spíše z abstraktních pohnutek a obecných významů, které jsou příliš málo konkrétní na to, aby vyvolaly v recipientovi jakékoliv asociace či sebereflexi. Zobecňování a abstrakce pak podle něj mají tu nevýhodu, že jejich povaha je příliš všeobecná na to, aby oslovila nějaký konkrétní osobní zájem a zároveň se svou obecností může týkat naprosto všech. *„Pouhou silou generalizace jsou obecná pravda nebo universální ideál ode mne tak vzdáleny, že nejsem schopen si je konkrétně vůbec uvědomit a nebo, pokud jsem, mohu si je uvědomit pouze jako součást mého praktického skutečného bytí, to znamená, že klesnou zcela pod distanční mez.“²⁰*

Dalším faktem, který podtrhuje a podmiňuje anti-realistickou povahu umění, je skutečnost, že umění si svou distancí vždy snažilo udržovat. Svým námětem, který nejvíce podporoval distanci, pokud byl zaměřen směrem k imaginárnímu či fantastickému, ve své prezentaci potom napomáhalo zvyšovat distanci svou formou. Do jaké míry je umění realistické nemůžeme měřit pomocí srovnávání se skutečným světem, tyto teorie 15. až 18. století jsou již překonány. Tím měřícím faktorem je opět spíše míra distance. *„Realistický tón nastolený celkem díla vnitřně determinuje větší či menší stupeň fantazie, který připouští; v důsledku toho pocítujeme ztrátu stínu Petra Pana jako nekonečně pravděpodobnější než nějakou triviální nesrovnalost se skutečností, která otřese naším smyslem pro proporci v díle naturalistickém.“²¹*

19 Tamtéž, s. 19

20 Tamtéž, s.16

21 Tamtéž, s. 19

Tvorba a vyprávění pohádek či fantastických příběhů pak přicházely uspokojit potřeby lidí po něčem nadpřirozeném či neobyčejném, přesto však již svou koncepcí nastolovaly vysokou distanci. Mytologické náměty, které dříve působily na příslušníky společnosti a jejich celkový postoj ke světu velmi intenzivně, dnes již vnímáme spíše jako umělecké útvary. „*Za předpokladu, že distance není příliš široká, je výsledkem jejího působení vždy to, že zvýší umělecký charakter takových děl a sníží jejich původní etickou a společenskou apelativní sílu.*“²²

Bullough hovoří o požadavku „jednotného prezentování“ uměleckých děl, které nám napomáhá distancovaný postoj zaujmout.

„*Hlavní pomoc distanci (a tím anti-realistickému charakteru) nalezneme v „jednotném prezentování“ všech uměleckých objektů. Jednotným prezentováním jsou míněny takové kvality, jako symetrie, opozice, proporce, rovnováha, rytmická distribuce částí, světelné uspořádání, vlastně takzvané „formální rysy“, „kompozice“ v nejširším smyslu.*“²³ Distance zde slouží k tomu, aby nám pomohla správně uchopit a pochopit to, co je nám prezentováno a sama o sobě může také vytvářet esenciální estetický charakter objektu, přesto je však její působení stále přítomno, protože i „*každý druh viditelně záměrného uspořádání nebo ujednocení musí již svou pouhou přítomností distanci posilovat tím, že odlišuje svůj předmět od smíchaných, nesouvislých a roztroušených forem aktuální zkušenosti*“.²⁴ Příkladnými případy pro sledování této funkce distance jsou ty druhy umění, kde je kladen důraz na viditelnou *umělost* čili *anti-realističnost* díla, jako jsou umění byzantské, islámské dekorace či nepřirozená strnulost v mnoha starých obrázcích zobrazující madony či svaté.

Zvýšení distance námětu

Pokud je v uměleckém díle zvládnuta kompozice a technická stránka, zvyšuje se míra distance, člověk může lépe dílu porozumět. Kompozice však nemůže nikdy být funkcí estetickou, protože právě důraz na ni nás zbavuje distancovaného přístupu. Při vnímání díla pak klademe důraz spíše na technickou stránku a porovnáváme umělcovu schopnost dokonale napodobovat, místo toho abychom vnímali samotné umělecké dílo.

22 Tamtéž, s. 20

23 Tamtéž, s. 21

24 Tamtéž, s. 21

V závěru druhé části eseje autor znovu shrnuje myšlenku, podle které distance představuje základního jmenovatele, spojujícího a zároveň vysvětlujícího mnohé protiklady, jako jsou například idealismus a realismus, senzuační a spirituální či individuální a typické. Rozdílem v nich není určitá technika či umělecký postup, ale liší se v míře distanční hranice na straně díla i recipienta.

Umění působí jak na naše smysly, tak na naši smyslnost. Smyslná stránka je „očistěna“ distancí od osobních či praktických prvků a spiritualizována.

„A zde je třeba zvláště zdůraznit, že spirituální aspekt tohoto působení je tím pronikavější, tím osobnější a přímější, čím více by takovým bývalo vylo působení smyslné NEBT PŘÍTOMNOSTI DISTANCE.“²⁵

Podobně je tomu i u protikladů „individuální“ a „typické“. Individuálnost je všeobecně samozřejmou a nepopíratelnou součástí umění, zato „typičnost“ jí tak jednoznačně rozhodně není. Uplatníme-li i zde princip distance, lze i tyto dva pojmy usmířit tím, že typické postavíme ve smyslu „obecného lidského prvku“.

Typické, působící zde v rámci distance proti pod-distancování a individuální proti pře-distancování, představují dva soubory podmínek, v rámci kterých umění variuje. Představují faktory společenské a osobní, jež právě působení distance smiřuje a vyvažuje. Jejich harmonizace je vlastně to, na čem se zakládá celá antinomie distance. *„Je to distance, která na jedné straně zabraňuje tomu, aby se umění zbavilo své konkrétnosti a typické se proměnilo v abstraktní a která na druhé straně potlačuje přímo osobní prvky jeho individualismu. Tím redukuje protiklad na poklidnou souhru těchto dvou faktorů, je to právě tato souhra, co konstituuje „antinomii distance“.“²⁶*

Distance jako estetický princip

Edward Bullough se ve třetí části svého eseje odráží od hédonistické estetiky a jejího základního tvrzení, že: „krása je libostí“ a vylučuje jej zdůrazněním faktu, že: „ne každá libost je krásou“ a vyzvedá zde potřebu nalézt nějaký oddělující faktor *krásného* a pouze *příjemného*. Dosavadní pokusy hédonistických teorií vyrovnat se s tímto problémem shrnuje jako chybné, odrážející se od mylného základu a předkládá zde jako řešení právě teorii distance.

²⁵ Tamtéž, s. 22

²⁶ Tamtéž, s. 23

Příjemné je podle něj pocit, který je bezprostřední, vycházející a odehrávající se v našem vlastním praktickém já a je to libost bez zaujetí distance. Oproti tomu estetický zážitek nemá zdroj v našem já, nýbrž sám v sobě či předmětu, který nám ho zprostředkovává. „..., *nikoli plod zážitku, ale zážitek sám je cílem.*“²⁷

Čím více nás dílo esteticky pohltí, tím méně si uvědomujeme naši praktickou stránku a do středu zájmu se dostává ono prožívání samo. Neuvědomujeme si tolik, zda se nám dílo líbí, protože bychom potřebovali opět zapojit svou konkrétní osobnost a její praktickou stránku, což „*rázem vyřadí z funkce celý estetický mechanismus.*“²⁸

Tuto problematiku demonstuje autor na vztahu a postavení smyslů v umění a otevírá otázku: proč zrak a sluch získaly zásadní postavení na poli estetična a umění, ale nižší smysly jako chuť nebo čich byly z tohoto pole takřka vyřazeny. Důvodem je fakt, že nižší smysly nejsou schopné zprostředkovat nám estetický prožitek. Bullough s tím však úplně nesouhlasí a shledává i tyto smysly schopné distance.

Zmiňuje zde případy, kdy i svalové senzace, tělesné pohyby či prožitky, se mohou stát nosičem estetického prožitku, i když nemají hmotný charakter. Příkladem pokládá prožitek stavu tělesné pohody, který lze také distancovat, přesto, že se nejedná o hmotný objekt a přesto, že je součástí našeho vlastního těla. „*Pouhá materiální existence a trvání není estetickým kritériem.*“²⁹

Zároveň zdůrazňuje, že mezi trvalejšími materiálními estetickými objekty se *krásné i příjemné* vyskytuje stejně často. Podkládá to příklady a jako první akt *hodnocení barev*.

Představy většiny lidí, že duševní i fyzická barevná rozmanitost je předpokladem pro estetický smysl pro barvu, vycházející z hédonistické teorie, jsou mylné a nedostatečně ohledané. Na otázku *proč se barva líbí?* odpovídá jeden typ lidí, že je teplejší či chladnější, uklidňující či povzbuzující, těžká či lehká. Tato skupina zahrnuje 60 procent lidí a můžeme si zde všimnout hodnocení, založeného na projevu působení barvy u sebe samých. Zbytek však tyto vlastní pocity, vyvolané působením barvy dokáží distancovat a jádro jejich hodnocení se přesouvá na charakter estetického objektu a stává se méně osobní. Barvy dostávají přívlastky typu: energické, živé, vážné, zádumčivé, melancholické... Tyto typy soudů nejsou bezprostředními reakcemi, ale podléhají pravidlům, která vyplývají z distancovaných důsledků vlivu objektu na

27 Tamtéž, s. 23

28 Tamtéž, s. 23

29 Tamtéž, s. 24

subjekt. „*Stručně řečeno jsou výsledkem distancování organických účinků: vytvářejí estetické pojmání a hodnocení barvy namísto pouze příjemného zážitku jako tomu bylo u prvního typu.*“³⁰

Teorie sebeexprese

Distance je v umělecké tvorbě zásadním faktorem, jak říká Bullough: „*formálním aspektem umělecké tvorby*“.³¹ Teorie umění jako napodobování přírody byla překonána již v 19.století teorií *sebeexprese umělce*. Přes svou vyšší adekvátnost vede k nebezpečí jednostranného pochopení.

V umění totiž *sebeexprese* neznamena totéž, co mimo něj. Umělec nevyjadřuje v díle svou osobnost přímo, tak jako přednášející či pisatel dopisů, ani nepřímo, jako aspekt jeho tvorby na osobnost poukazující či ji samotnou určující. Z díla nemůžeme vyčíst konkrétní osobnostní rysy, pokud neznáme autorovy životní zkušenosti a intence. Pokud nevíme, co přesně hledáme, můžeme se snadno zmýlit a pouze znalost životních okolností a prožitků umělce nám poskytuje vodítko, které nám pomůže nalézt jejich projev viditelný v díle. Tato podmínka funguje pouze jednostranně.

„*To, co se prokazuje jako nemožné v literatuře, která přece jen poskytuje výjimečné adekvátní médium pro „sebeexpresi“, je a fortiori vyloučené v ostatních uměních, ve kterých není ani rovnost mezi osobními zážitky a materiálem, ve kterém by měly být formulovány.*“³²

Chybou *teorie sebeexprese* je v tom, že spojuje „expresi“ s „intencionální komunikací“ a člověka s umělcem. Umělci sami odmítají spojovat svou tvorbu s vnitřní komunikací či projevy své osobnosti a totéž platí pro teorii, že lze osobnost vyčíst z jeho díla. Nespočet historických uměleckých děl a jejich ohledávání je toho důkazem.

Interpolace distance představuje mezník, dělicí spojení člověka, jako konkrétní osobnosti, s určitou životní zkušeností a umělce, jako vědomí od nich distancované. Ani autoportréty v literatuře se neshodují s konkrétními osobnostmi, protože už samotné její vyjádření obsahuje distancovaný postoj. „*Stručně řečeno, místo aby byla „sebeexpresi“, je umělecká tvorba nepřímou formulací distancovaného mentálního*

30 Tamtéž, s. 24

31 Tamtéž, s. 26

32 Tamtéž, s. 27

obsahu.³³

Na podporu tohoto tvrzení překládá dopis od známého dramatika, popisující proces jeho umělecké tvorby. Z tohoto dopisu je zřejmé, že na počátku tvorby stojí idea, dramatikem nazvaná emocionální idea, která může pramenit z určité životní zkušenosti, avšak sama o sobě se již stává prožívaným emocionálním zážitkem, tudíž součástí praktické zkušenosti. Tato idea je pak zasazena do konkrétní situační koncepce, obsahující postavy různých charakterů, založené více či méně na životních zkušenostech autora či naprosto smyšlené povahy.

Co se začne odehrávat po tomto aktu, nazývá dramatik „*boj na život a na smrt*“ *mezi existencí idey a postav*.³⁴ V horším případě vítězí idea a celá koncepce se rozpadá. V lepším případě se postavy a idea propojí a nakonec postavy vstřebají celou ideu do sebe a stanou se jejím nositelem. „*V případě úspěšném je naopak idea, řečeno jeho slovy, nasávána postavami tak, jako saje houba vodu, dokud nezbyvá ani stopa ideje mimo postavy*.“³⁵

Idea se během této fáze přizpůsobuje a mění a jakmile je proces dokončen, vkládá se do hry znovu umělceva intence a „*může nastat vědomé rozpracování hry*“³⁶. Popsaný postup tvorby ohraničuje určitý typ umělců, kteří takto postupují, ale obecně se ke tvorbě jako takové aspekt *podvědomí* připisuje.

„*Boj na život a na smrt, mezi ideou a postavami*“³⁷ obsahuje možný hledaný aspekt umělecké osobnosti a o již v samotném počátku, kterým je již idea. Právě tento projev praktické osobnosti je v díle zcela pohlcen jeho vlastní konstitucí, jež představují postavy, které jsou více či méně součástí imaginárního světa.

Tento proces je obecně v umění nazýván „objektivizací představ“ a představuje smrt umělce a zrození uměleckého díla. Jinak řečeno, lze tuto skutečnost také připsat působení distance, oddělení vlastních osobních zkušeností od estetického prožitku či tvorby samotné.

33 Tamtéž, s. 27

34 Tamtéž, s. 27

35 Tamtéž, s. 27

36 Tamtéž, s. 27

37 Tamtéž, s. 27

Závěr

Distance představuje nedílnou součást a podmínku estetického vědomí a tvoří z estetického objektu „*cíl sám o sobě*“³⁸.

Souhra osobního a neosobního charakteru umění, tkvící v distanci, pozvedá umění z říše utilitární, morální sféry, díky čemuž bylo v 19.století nazíráno jako metafyzické. Vylučuje z estetického pole hédonismus a o estetickém hédonismu tvrdí, že je kompromisem mezi utilitárními cíli a estetickými hodnotami a vždy směřuje k zapojování praktické osobnosti, což, jak už bylo dostatečně vysvětleno, vede ke ztrátě distance.

38 Tamtéž, s. 29

Jan Mukařovský

Estetická funkce

Estetická funkce je velmi významná v životě lidské společnosti. Nevztahuje se pouze na svět uměleckých děl, ale rozlévá se do všech oblastí života člověka. Esteticky soudit můžeme jakýkoliv předmět nebo dění, které jsme schopni vnímat. Jan Mukařovský nepřikládá však estetické funkci žádné privilegium nad ostatními funkcemi, ale tvrdí, že estetický potenciál v sobě nese naprosto každý vnímatelný jev či předmět: „*není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny.*“³⁹ Právě proto, že je estetická funkce všudypřítomná a může ji potenciálně nést jakákoliv skutečnost, se kterou se setkáváme, je patrně složitější stanovit její hranice, které jsou velmi proměnlivé.

Existují předměty, které jsou speciálně zhotovované tak, aby u nich estetická funkce převažovala nebo již svou podstatou jsou určeny právě estetickému souzení. Příkladem jsou umělecká díla, zhotovovaná právě se záměrem esteticky působit, ale i mimo umělecký svět najdeme hojně příkladů s převažující funkcí estetickou. Důležité je podotknout, že „*aktivní způsobilost k estetické funkci není reálnou vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském.*“⁴⁰ Umělecké dílo, které bylo v době svého vzniku, považováno za hodnotné, může být dnes v odlišné době, jiném náboženském nebo společenském kontextu, posuzováno odlišně či dokonce vyloučeno s oblasti jevů jako nositelů estetické funkce. Patří sem i situace, kdy původně estetická stránka předmětu je ničena jako přebytečná a nevhodná nebo je předmět využit čistě prakticky. Příkladem autor zmiňuje přetírání starých fresek nebo sgrafit novými nátěry a adaptaci starých paláců na kasárny.

Můžeme tedy shrnout základní myšlenku, že předurčenost předmětu k estetickému působení není reálnou vlastností předmětu. Ohraničit estetickou oblast tedy není jednoduchá záležitost, právě proto, že aby se na nás mohl předmět esteticky zapůsobit, je zapotřebí více okolností.

39 Mukařovský Jan: *Studie I*, Brno: Host, 2007, s. 84

40 Tamtéž, s. 85

Ohraničení estetické oblasti

Každý člověk je schopen více či méně esteticky hodnotit, avšak právě míra estetické vnímavosti je jednou z příčin složitějšího ohraničování estetické oblasti. Pomineme-li rozdílný stupeň vrozené schopnosti esteticky vnímat, pak jsme stále chyceni v pavučině složité struktury estetického souzení, jelikož na každého člověka působí během jeho života nespočet různých vlivů, které mu nedovolí udržet si stále stejný či neutrální postoj po celou dobu existence. Stane-li se nám například něco nepříjemného, možná na nás nebude mít estetické působení nějakého předmětu velký vliv. Naopak člověk zamilovaný nebo šťastný může být estetické stránce skutečností otevřen daleko více, proto bude snadněji schopen estetického soudu. Vidíme tedy, že z hlediska jednotlivce se stupeň schopnosti esteticky vnímat, mění nejen od člověka ke člověku, ale také v rámci jednoho vnímatelé samotného, a to nejen okamžitými stavy nálad či emocí, ale také s postupem věku či vzhledem k jeho zdravotnímu stavu.

Podíváme-li se na problematiku obecněji, ne z hlediska soudícího subjektu, ale z hlediska celé společnosti, celá záležitost se zdá být přehlednější.

„Jakmile ovšem místo hlediska jednotlivcova zaujmeme stanovisko sociálního kontextu, ukáže se, že přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů. Rozhraní mezi oblastí estetické funkce a jevů mimoestetických nebude ovšem ani potom zcela určité, jelikož účast estetické funkce je bohatě odstupňována a málokdy lze s úplnou jistotou usuzovat na úplnou nepřítomnost i nejslabších estetických reziduí. Bude však možno zjistit objektivně – podle symptomů – podíl estetické funkce např. Na aktu bydlení, odívání se atp.“⁴¹ Musíme mít stále na paměti, že tyto hranice estetické oblasti se mění se změnou v čase či prostoru. V minulých staletích byly tyto hranice zcela jiné, než je společnost vnímá dnes a rozdílné národnosti budou také vnímat toto rozložení zcela adekvátně k vývoji názorů, postojů a hodnocení vlastní své společnosti. Proto bude například estetika odívání či stolování při konfrontaci různých národností vnímána odlišně.

Rozlišení oblasti estetické a mimoestetické je tedy problematické. Obě oblasti se zároveň prolínají a ovlivňují, jsou v dynamickém vztahu, který autor nazývá *dialektickou antinomií*.

41 Tamtéž, s. 85

Struktura estetické oblasti

Již bylo řečeno, že hranice estetické oblasti jsou složitou dialektikou vztahů mezi mírou schopnosti recipienta vnímat estetickou funkci, intenzitou působení estetické funkce u vnímaných jevů a stavu, předsudků či norem sociální společnosti. Existuje však jistý předěl, který slouží jako hlavní opěrný bod při určování rozložení estetické oblasti. Touto osou je hranice mezi uměním a zbylou oblastí estetična.

Umělecké dílo je charakterizováno jistým postupem tvorby, nazývaným *faktura*, který je určen pro určitou skupinu vnímatelů, pro určitý sociální a umělecký kontext. Estetická funkce mimo oblast umění se nevyznačuje žádnou fakturou, avšak každý jev hodnotíme ze svého osobního stanoviska subjektivně a za podobných podmínek, jako u díla uměleckého. Avšak je tu zásadní rozdíl mezi těmito oblastmi a to právě v postavení estetické funkce.

Oblast umění zásadně počítá s estetickou funkcí a jejím působením. Každý umělecký předmět má být primárně hodnocen z hlediska estetického postoje. Je zde tady zásadně dominantní. Přesuneme-li se k estetickým předmětům mimo svět umění, nemůžeme jim zajisté odepřít jejich estetické kvality, avšak nevyžadují náš estetický přístup zásadně, zde je tedy estetická funkce spíše druhotná.

Pole estetična dělí do tří oddělení: první tvoří umění, která obsahují jak estetické, tak neestetické či neumělecké jevy, architektura, literatura, tanec, malířství, sochařství a hudba.

V *architektuře* se o privilegované místo dělí funkce estetická s praktickou, *literatura* zase obsahuje velmi intenzivní sdělovací funkci, která se navzájem přelévá a doplňuje s funkcí estetickou. Co se týče *tance*, zmiňuje hned několik navzájem si konkurujících funkcí vedle *estetické*, a to spjatost s tělesnou výchovou, tedy hygienická funkce, náboženská funkce (obřadní tance) a erotická funkce.

V *malířství* a *sochařství* také existují výtvoři, kde estetickou funkci vytlačí *funkce sdělovací* (přírodovědné modely a obrazy), takové, kde je estetická funkce pouze druhotná (mapa jako dekorace) nebo dokonce takové, které kolísají přímo na hranici umění a mimoumělecké oblasti (plastické reklamy či některé plakáty).

Existuje však druh *malířství* a *sochařství* čistě umělecký, a to *portrét*, ani zde se však neobejdeme bez onoho kolísání mezi více druhy funkcí. Umělecký portrét stojí na

hranici funkce čistě sdělovací, jež nám má přiblížit pravdivou podobu zobrazovaného jedince, a funkce estetická, kde přichází ke slovu *faktura* a *struktura* díla.

Co se týče *hudby*, máme čest s druhem umění, který se nejméně prolíná s mimouměleckou oblastí. Důvodem je již charakter základní stavební jednotky, tón, který je sám o sobě součástí určitého tónového systému a proto již sám o sobě obsahuje estetický aspekt. Dokonce i zde však nalézá autor případy, kdy původní estetickou funkci vytlačí funkce dominující. Příkladem pokládá vojenské melodické signály, národní hymny nebo reklamní výkřiky, které mají za úkol spíše upozorňovat, než esteticky působit.

Další, druhou oblastí, na které autor demonstruje dynamickou strukturu estetického pole, jsou opačné případy, kdy se mimoumělecké činnosti či výtvořiny přesouvají do oblasti umělecké. Jsou jimi: film, fotografie, umělecké řemeslo a hortikultura.

Film má a vždy měl vždy vysoké ambice dostat statut uměleckého díla, avšak i zde můžeme zřetelně rozpoznat zásahy jiných funkcí než estetické. Některé části filmového umění jsou velmi blízké uměleckým druhům, jako jsou malířství, drama nebo epické básnictví, avšak jeho charakter průmyslového výrobku a poptávka po něm, podložená čistě ekonomickými přístupy, ho nutí pasívně přijímat každé zdokonalení ve vývoji technologie filmu a tím také podřídí se primárně jiným funkcím, než té estetické.

Fotografie je charakteristická právě tím, že přímo pracuje s hranicí samoučelného a sdělovacího projevu. Během svého vývoje se potýkala s převážením jednou k jedné, podruhé k druhé straně, ale díky vlivu impresionistického malířství se navrací zpět na tuto dělicí osu. Jedním ze základních a nejdůležitějších druhů fotografie je portrét, na kterém jsme si ji výše vysvětlili, že také pracuje s touto oscilací.

Autor zmiňuje *umělecké řemeslo*, které se z původního řemesla vyvíjí v dobách průmyslového rozmachu a masové výroby továrních výrobků, jako snaha toto řemeslo zachránit před zánikem. Již původní řemeslo bylo spjato s uměním (např. malířský cech), ale stránka praktická zde byla dominantní. S příchodem uměleckého řemesla však vystupuje estetická stránka předmětu do popředí a zcela vytlačuje všechny ostatní funkce. Začaly vznikat takové nádoby či nábytek, který nebylo možné prakticky plně

užívat. Auto zde užívá Loosovu anekdotu o sedláři (Trotzdem, Innsbruck 1931, str. 15n.): „*Byl sedlár, který vyráběl dokonale praktická sedla; chtěl však vyrábět sedla zároveň moderní. I šel na radu k profesoru umělci; ten mu vyložil zásady uměleckého řemesla. Mistr se podle těchto návoduů pokoušel vyrobiť dokonalé sedlo, ale vyšlo mu zase takové, jaká vyráběl předtím. Profesor mu vytkl nedostatek fantazie, dal udělat návrhy sedel svým žákům i sám jich několik nakreslil. Když sedlár návrhy uviděl, zaradoval se a řekl profesorovi: „Pan profesore, kdybych tak málo rozuměl jízdě na koni, vlastnostem kůže a řemeslné práci, měl bych takovou fantazii jako vy.“⁴²*

Poslední zmíněný druh činnosti je *hortikultura*. Jejím úkolem je pěstovat rostliny, avšak stává se uměním tehdy, je-li žádána její estetická stránka. Rozložení parků, zahrad či uzpůsobení okolního prostředí urbanistické koncepci je zajisté také činností uměleckou.

Třetí oddíl zastupují *náboženský kult* a *krajinné krásno*, které jsou bezesporu estetickou funkcí hluboce protkány. Náboženské pomůcky, předměty či budovy se bez jejího působení jen těžko obejdou, ačkoliv z pohledu církve je dominantní funkce náboženská. Pro potřebu porozumění určitým symbolům je působení estetické funkce potlačeno, avšak neupozaděno, spíše využito pro účely dominantnější. „*Lze říci, že v církevním umění (a do jisté míry i v celé oblasti příslušného kultu) existují zároveň dominantní funkce dvě, z nichž jedna. Náboženská, činí z druhé, estetické, prostředek své realizace; jde tedy o jistou kontaminaci spíš než o hierarchizaci funkcí.*“⁴³

Co se týče přírodního krásna, stojí jasně mimo oblast umění, avšak estetická funkce je zde velmi intenzivní a stačí zvolit příslušný postoj k jejímu pozorování a může rozehrát hru estetického prožitku, jako umělecké dílo. „*Nadvláda estetické funkce je tu vnesena zvnějška.*“⁴⁴

Závěry, které je z příkladů možné vymezit, jsou následující: estetická funkce není reálnou vlastností předmětu; není ani pod kontrolou recipienta, ale je souborem vztahů mezi lidskou společností a světem. Její rozložení a ohraničení se odvíjí od způsobu, jakým ji chápe daný společenský celek.

42 Tamtéž, s. 93

43 Tamtéž, s. 94

44 Tamtéž, s. 94

Kolektivní vědomí

„Okruh estetická se tedy vyvíjí jako celek a je kromě toho ještě v stálém vztahu i k oněm úsekům skutečnosti, které v daném okamžiku vůbec nejsou nositeli estetické funkce. Taková jednotnost a celistvost je možná jen na podkladě kolektivního vědomí, sprádacího vztahu mezi věcmi, které činí nositeli funkce estetické, a scelujícího izolované stavy vědomí individuálních.“⁴⁵

Kolektivní vědomí je sociální fakt, jehož definici vymezuje Mukařovský jako *„místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd. Tyto systémy jsou reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímátné: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující.“⁴⁶* Jedná se tedy o jakési vědomí celého konkrétního společenského kolektiva, které obsahuje všechny kulturní fenomény, systémy a jevy, všechny zastávané tradice či postoje ke skutečnosti dané společnosti, dle kterého se podvědomě řídí veškeré společenské chování dané společnosti. Jedinec s kolektivním vědomím nemusí souhlasit, avšak tím se sám odsuzuje k vyčlenění na okraj daného společenství. Jakákoliv odchylka od těchto systému je společností pojímána a hodnocena jako chyba. Estetické se zde také jeví jako systém norem.

Vlastnosti estetické funkce

Kolektivní vědomí nelze pojímat nezávisle na společenském kolektivu, které je jeho nositelem. Dokonce je v interaktivním vztahu s danou společností, čemuž napovídá hned první ze čtyř vlastností estetické funkce.

Estetická funkce může mít vliv na rozdíly ve společnostech. K tomu dochází tehdy, je-li jistý jev či předmět v různých společenských kolektivech hodnocen rozdílně. Stává se, že v jednom kolektivu má určitý předmět estetickou funkci a v jiném nikoli nebo je její působení slabší. Příkladem je v textu užit fenomén Vánočního stromečku, který má v naší společnosti funkci převážně estetickou, na východoslovenském venkově pak magickou.

Další vlastností estetické funkce je schopnost izolovat pozorovaný předmět od

45 Tamtéž, s. 96

46 Tamtéž, s. 96

svého okolí. „*Příbuzná je definice, že estetická funkce znamená maximální poutání pozornosti na daný předmět.*“⁴⁷ Tato vlastnost se také hojně uplatňuje v sociální sféře, když je třeba upozornit na jakýkoliv sociální jev, jako jsou například náboženské ceremonie či k zdůraznění třídního rozvrstvení společnosti, jako například odlišné odívání držitelů moci a jejich poddaných apod. V oblasti odívání se pak přibližuje k funkci erotické, kterou provází.

Libost, jako další vlastnost funkce, je estetickým působením vyvolávána. Je toho využíváno při výchově, při stolování, či bydlení.

Poslední zdůrazněnou vlastností estetické funkce je schopnost zastoupit jiné funkce a tím se stát: „*činitel kulturního hospodaření*“⁴⁸ V případě, kdy dojde k vyčerpání praktické funkce, pro kterou byl daný předmět určen, může nadále existovat jako předmět estetický a to popřípadě až do té doby, než pro něj daná společnost nalezne využití v jiné praktické funkci.

Můžeme tedy jasně vidět, že estetická funkce není žádný izolovaný jev či „*pouhou pěnou na povrchu věcí a světa, za kterou je považována*“.⁴⁹ Podílí se významně i na soudržnosti společnosti, má vliv na každého jednotlivce v ní a na utváření vztahů člověka k realitě.

Estetická norma

Norma má povahu pravidla, je statická a daná. Dokonce i estetika byla dříve vědou o pravidlech, které ovlivňují vnímání smysly a měla své pevné normy, vyplývající většinou z metafyzických otázek či experimentování. Postupnou reflexí sebe sama si estetika uvědomuje složitost vymezování estetické normy a upouští od ambic nalézt normy obecně platné.

Jan Mukařovský se zaměřuje na tento rozpor v pojmu *estetická norma*, jež na jedné straně inklinuje k chápání estetické normy jako daného pravidla a na straně druhé fakt, že její charakter je proměnlivý. Tvrdí, že právě tento zdánlivý konflikt je spíše konfrontací, která umožňuje dynamiku pojmu, jeho vývoj a bez níž by se sama estetická norma stala nevýznamnou.

47 Tamtéž, s. 97

48 Tamtéž, s. 98

49 Tamtéž, s. 98

Přináší důkaz, že: „rozpor mezi nárokem normy na obecnou závaznost, bez kterého by nebylo normy, a její faktickou omezeností i proměnlivostí není protismyslný, nýbrž může být kvasem vývoje v celé estetické oblasti.“⁵⁰

Norma

Norma je obecně uznávané pravidlo a sídlí v kolektivním vědomí. Má tendenci směřovat k naprosté závaznosti, avšak zůstává u tohoto směřování, neboť podařilo-li by se jí stát se absolutně platnou, přestala by býti normou a stala by se přírodním zákonem.

Každé hodnocení má i subjektivní charakter, který tkví ve volbě hodnotícího subjektu, zda bude normu respektovat, či nikoli. Může být porušena nebo dokonce může dojít k případu, kdy je více rozdílných či protichůdných norem aplikováno na jeden jev. Soud o hodnotě je zde pak odvislý od té normy, kterou se řídí hodnotící subjekt. Každá norma je tedy založena na oscilování mezi dvěma póly: absolutní platností, která nemá být porušena a na druhé straně charakterem pouze regulativním, jež má sloužit individuu spíše k orientaci a tím přináší možnost překročení sebe sama individuem. Autor sem zahrnuje i estetickou hodnotu, která udává míru estetické libosti.

Různé normy inklinují vždy k jinému pólu, například normy právní nebo-li zákony k závazné platnosti a na straně druhé normy umělecké, jejichž porušování je předpokladem dynamického vývoje umění.

Hodnota se pak vztahuje právě k normě, se kterou nemusí hodnotící individuum souhlasit, avšak nemůže ji popřít ani ignorovat. Udává měřítko pro hodnocení v kolektivu. Je zde pojímána jako schopnost předmětu stát se prostředkem k dosažení cíle, který si subjekt sám stanovuje a směřování k němu subjektivně řídí. „*Přijímáme teleologickou definici hodnoty jako schopnosti nějaké věci sloužit k dosažení jistého cíle; je přirozené, že stanovení cíle i směřování k němu závisí na jistém subjektu, a že tedy v každém hodnocení je obsažen akt subjektivity.*“⁵¹

Příklad je model skutečnost, kdy si individuum zvolí naprosto jedinečný cíl, vzhledem k němuž hodnotí a jeho soud je platný pouze pro něj. Pokud si individuum stanoví cíl, který je známý z předešlých zkušeností, obsahuje již kolektivní vědomí normy, dle kterých by mělo hodnotit, avšak je na něm, zda normu závazně dodrží.

50 Tamtéž, s. 99

51 Tamtéž, s. 100

Normy se proměňují v čase. Neustálou aplikací v praxi se přizpůsobují novým požadavkům. Například normy jazykové a stylistické, u kterých je proměna zřetelnější, ale mění se i normy právní, které svým charakterem zákonu předpokládají spíše stálost.

Estetická norma

Estetické normy také inklinují k nároku na všeobecnou platnost, zatímco jsou samy svou podstatou překročitelné. Ve vývoji umění můžeme vysledovat období, která se vyznačují právě snahou o dosažení takové normy, která byla cílem všech tvořících umělců a také měřítkem pro estetickou hodnotu díla. Například období symbolismu, kde se řídící normou stala snaha o vytvoření díla, které by bylo věčné nebo-li nadčasové a přežilo působením svého významu dobu i okolnosti, ve kterých vzniklo. Můžeme si také uvědomit soubor různých norem uvnitř estetického pole, které mohou ovlivnit estetický soud, když například nad normou estetickou převáží norma mravní a hodnotící subjekt pak hodnotí dílo záporně, přesto že může mít vysoké estetické kvality.

Autor si pokládá v tomto momentě otázku, zda existuje nějaký antropologický základ, ze kterého by vyplývaly estetické principy, všem lidem společné, díky nimž bychom mohli určit estetickou normu a uznat ji za závaznou. Namísto ideálu hledá však pouze společného jmenovatele v estetickém citu všech lidí. Zde odkazuje na experimentální estetiku, která se již pokoušela tyto principy určit, avšak hledala ideální normy, díky nimž by byla schopna určit dokonalé umělecké dílo. *„Rozdíl mezi pojmáním naším a původní experimentální estetiky je ten, že tam byly principy pokládány za ideální normy, jejichž přesné zjištění a dodržování by mohlo zajistit estetickou dokonalost, kdežto nám jsou pouhými antropologickými předpoklady pro tezi dialektické antinomie estetické normy, tezi, jejíž rovnoprávnou antitezí je popírání (a tedy porušování) konstitutivních principů.“*⁵²

Vlastností estetické funkce je vyvolávat estetickou libost. Ta nesídlí v objektu pozorování, avšak jeho charakter může navození tohoto pocitu podporovat. Předpoklady pro prožití libosti jsou ukotvené uvnitř subjektu a pokud se nějaké vlastnosti sledovaného objektu s těmito vzorci shodují, nastává pocit, který nazýváme libostí. Těchto předpokladů je více a jsou autorem hledanými shodnými jmenovateli v

52 Tamtéž, s. 102

konstituci člověka. Pro časová umění je to rytmus, který člověk vnímá díky pravidelným procesům, odehrávajícím se v jeho těle, jako například dýchání nebo krevní oběh. Prostorová umění mají také základ v tělesnosti člověka, stejně jako sochařství nebo malířství. Přesto, že sám uznává, že tento jeho výčet není úplný, zdůrazňuje, že i tak postačí jako důkaz toho, že estetická norma vychází z podstaty a konstituce člověka jako bytosti. „*Výčet antropologických principů, který jsme výše podali, nečiní si nikterak nárok na úplnost. I kdyby však byl sebeúplnější, je před jisto, že by jejich síť nikdy nebyla tak rozsáhlá a hustá, aby obsahovala ekvivalenty všech možných detailních estetických norem. K předpokladu, že estetická norma je jako celek konstitutivně podložena je, stačí však i částečné spoje mezi ní a psychofyzickou základnou.*“⁵³

Nyní je namístě ujasnit si, že tyto konstitutivní principy nemůžeme považovat za samotné normy. Dějiny umění jsou charakteristické jak jejich napodobováním, tak i jejich porušováním a dokonce v obou jednotlivých případech dochází ve výsledku ke značné diferenciaci. Jejich zásadní důležitost však spočívá v tom, že udává společného jmenovatele rozmanitosti estetických norem a funguje jako míra pro měření této rozrůzněnosti. Vývoj norem nelimituje ani neomezuje, pouze poukazuje obecně platný řád, vzhledem k němuž se pak proměnlivost či odchylka nejeví jako chyba, ale jako porušení či překročení tohoto řádu.

Proměnlivost estetických norem

Normy v oblasti estetiky jsou velmi náchylné na změnu. Nejnápadněji je tento proces zřetelný v umění, kde je norma porušována neustále. Není to však fakt záporný, nýbrž nutný. Na poli umění se estetické normy porušují neskrytě a mnohdy záměrně. Mění se zde postupem času a většinou je změna založena na porušení stavu předešlého. Porušováním uznávaných uměleckých norem vzniklo spoustu uměleckých stylů a tento proces je považován za motor vývoje umění. „*Dějiny umění, pohlížíme-li na ně ze stránky estetické normy, jeví se jako dějiny revolt proti normám vládnoucím.*“⁵⁴

Nejradikálnějším porušením estetické normy je záměrné použití nevkusů. Nevkus je zde postaven vedle pojmu ošklivost, která má širší pole a význam odlišný.

53 Tamtéž, s. 103

54 Tamtéž, s. 106

Ošklivé je pro člověka to, co se výrazně neshoduje s estetickou normou. Ošklivé mohou být například jevy přírodní. Naopak tyto jevy nemohou být označeny za nevkusné, protože nevkus je chápán jako snaha o dosažení cíle přes neschopnost tvůrce jej realizovat. Jde o umělecká díla, která mají tendenci dostat některé estetické normy, avšak schopnost výtvarníka není dostačující ke splnění tohoto úkolu a ve výsledku z díla cítíme tuto marnou snahu dosáhnout určitých estetických kvalit. Nelibost, kterou v nás takové dílo vzbuzuje je posílena pohrdáním umělcových schopností, jelikož umělecké dílo v sobě původně nese naopak aspekt ovládnutí určité výrazové techniky.

Avšak některé druhy umění s nevkusem přímo pracují, příkladem je položeno umění surrealistické, které záměrně využívá „*produktů z doby největšího úpadku vkusu*“.⁵⁵ Je tomu tak proto, že prvky vzbuzující v díle nelibost, které by za normálních okolností v běžném životě byly považovány za negativní, jsou v díle velmi hodnotnou složkou, neboť díky kontrastu s nimi může být vyvolaná libost ještě intenzivnější. „*Kdybychom si nyní položili otázku, jak je možné, že umění, privilegovaný jev estetický, může vyvolávat nelibost, aniž přestává být uměním, zněla by odpověď, že estetická libost právě tehdy, má-li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti.*“⁵⁶

Některé složky uměleckého díla tedy estetickou normu porušují a jiné dodržují a dílo je vždy pojeno zároveň k jejímu minulému i budoucímu stavu. K minulému tím, že na něj reaguje a napomáhá tak vytvoření normy budoucí. Přítomnost zde reprezentuje právě ono porušení stávající normy. Příkladem autor pokládá Manetovo obraz Snídaně v trávě, který při první konfrontaci s tehdejší publikem sklidil rozruch a byl pojmán jako dílo zcela odlišné od ostatních, avšak postupem času a při bližším ohledání bylo zjištěno, že právě svou kompozicí nebo prací s barvou vycházel Manet při tvorbě díla z tvorby svého předchůdce Courbeta.

„*Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí.*“⁵⁷

55 Tamtéž, s. 106

56 Tamtéž, s. 107

57 Tamtéž, s. 107

Porušení estetické normy je ukázáno i na vývoji impresionistického malířství. Dříve byl impresionismus veden myšlenkou zobrazit ničím nezabarvený smyslový vjem skutečnosti. Současně však vzrůstá i opačná tendence nerespektovat způsob, jakým se skutečnost zobrazuje našim smyslům. Ta je umocněna vývojem výtvarné techniky tohoto malířského druhu, kdy se přestává brát zřetel na lineární obrys i perspektivu a do popředí zájmu se dostává autor sám a způsob, jakým on se dívá na svět. Oba tyto zdánlivě protichůdné směry řadíme do jediného druhu umění: impresionismu. „*Tak je tomu v dějinách malířství vždy: žádná vývojová etapa neodpovídá plně normě, kterou přejala od etapy předešlé, nýbrž vytváří porušující ji normu novou.*“⁵⁸ Pokud by dílo čistě přejala předcházející normu, stalo by se opakovatelným a typizovaným, kdežto dobré umělecké dílo je charakteristické složitou strukturou a různorodostí složek v něm obsažených. Každá složka se řídí jinou normou a po rozložení struktury na jednotlivé normy, je můžeme aplikovat do oblastí, odkud vzešly, mnohdy i oblastí mimouměleckých. Dokončením tohoto procesu je příslušná vývojová etapa umění zařazena do historie, avšak normy, které z ní vzešly se rozprostírají po celé estetické oblasti. Tyto procesy a tvoření estetických norem jsou vlastnostmi umění „vysokého“, jež určovala nejvyšší společenská třída. Ostatní umělecké útvary, jako salónní, bulvární či lidové umění tyto normy již pouze přebírají.

Estetické normy v mimoumělecké oblasti

Autor se zde pohybuje v prolínavém přechodu mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí estetická. Hledá místa, kudy se mohou normy přemisťovat z umění mimo něj. Malířství a sochařství označuje jako umění ozdobná, neboť jejich úkolem je zdobit místa, kde jsou realizována. Tím se dostáváme i do oblasti uměleckého řemesla a tudíž mimouměleckého estetická, kde spojení umění a mimouměleckých estetických jevů napomáhá funkce dekorativní nebo praktická.

Dalším mostem, který spojuje estetické normy pole uměleckého a mimouměleckého, je oblast gestikulace a způsob, jakým se ovlivňují gesta divadelní a gesta tzv. dobrého chování, jež jsou oboje záležitostí esteticky zabarvenou. V záležitostech dobrého chování však dominuje funkce regulovat společenské vztahy. Je

58 Tamtéž, s. 108

zde tedy zřejmé spojení uměleckého a neuměleckého pole, které můžeme sledovat v celé šíři oblasti gest. K primární expresivní funkci se přidává funkce estetická, která má utlumovat spontánní expresivní reakci a proměnit tak „*gesto-reakci v gesto-znak*“⁵⁹

Autor zde upozorňuje na podobnost se zdokonalováním smyslového vnímání pomocí umění (malířství a sochařství zrak nebo hudba sluch) nebo jazykových dovedností pomocí básnictví. I zde, v oblasti gestikulace, je samotný systém gest ovlivňován sobě příbuzným uměním, herectvím. Gesto, které se dostane do rukou herci, opouští své společenské souvislosti a nabývá uměleckého rázu, kde dominuje estetická funkce. Dodnes se využívá právě spojení těchto dvou oblastí (gesta a herectví) k vzájemnému zdokonalování. „*Vliv herectví na gesto byl odedávna znám pedagogům a vedl k užívání hereckého diletantství za výchovný prostředek (srv. Humanistické školní hry). Dnes se tento vliv uplatňuje v životní praxi velmi nápadně, zejména u žen, napodobivějších než muži, v celém systému gestikulace počínaje chůzí a konče nejdrobnějšími pohyby, jako je otevírání pudřenky nebo hra svalů v obličejí.*“⁶⁰

V oblasti každodenního života nabývají normy větší důležitosti než v umění, ve kterém nefungují jako měřítko hodnot, ale spíše jako pole pro neustálé překračování.

Proces přechodu estetických norem mimo umění není jednoduchým jevem. Normy se nevyměňují postupně, ale působí zároveň, některé déle, jiné kratší dobu, avšak není pravidlem, že nová norma nahradí normu starou. Jako příklad nám mohou posloužit případy některé lidové tvorby či zvyky, které mají svůj původ již v předešlých obdobích, např. ornamentální dekorace, jejíž počátky sahají až do dob pozdní renesance a baroka či sedlácká architektura, převzatá z dob pozdně renesančních a barokních apod. Dodnes je existence více (mnohdy i protichůdných) estetických norem zároveň běžnou záležitostí, pročez autor nachází opět příklady, z nichž zdůrazníme alespoň malířství, u kterého je patrný vliv různých stylů, od impresionismu po surrealismus nebo z oblasti mimoumělecké například nábytek, který není v obchodech členěn pouze dle svého účelu ale také dle různého vkusu. „*Existuje tedy vždy současně v témž kolektivu celá řada estetických kánonů.*“⁶¹ Toto soužití různých norem je neklidné, neboť z jejich charakteru vyplývá, že si každá dělá nárok na dominantní postavení a snaží se vytlačit ostatní. Tímto je zapříčiněn neustálý pohyb a proměnlivost oblasti estetická.

59 Tamtéž, s. 109

60 Tamtéž, s. 110

61 Tamtéž, s. 113

Kánony se od sebe navzájem liší stářím a čím starší kánon, tím je snadněji přijatelný a pochopitelný, protože je silněji protkán systémem norem. Je zde také spojitost mezi společenskými třídami, kdy nejvyšší společenská vrstva panuje nejmladší normě a naopak.

Důležité je uvědomit si, že společnost je členěna nejen vertikálně, což je prostřednictvím společenských vrstev, ale také horizontálně: rozdíly ve věku, pohlaví, ve zvoleném zaměstnání a podobně. Tyto rozdíly mají také vliv na vztah mezi společnostmi a estetickými normami. Například rozdílnost vkusu v téže společnosti může způsobovat rozdílný věk nebo pohlaví jejích příslušníků.

Přechody norem do oblasti běžného života nejsou automatické, podléhají vlivu různých sil, z nichž jednou je móda. Jde o jev převážně hospodářský, i když se zde uplatňují i například funkce politická, sociální, u módy oděvní funkce erotická a v neposlední řadě také funkce estetická.

V záležitostech estetické normy má pak móda určující vliv na výběr dominantní normy, která bude privilegována, čímž se do jisté míry vyrovnávají rozdíly vkusu ve společnosti, například co se odívání týče. Na druhé straně má však móda sílu přinášet neustále nové normy svou nadměrnou produkcí a rychlou proměnou. Móda se někdy dostává i do umění, kde funguje jako regulátor konzumu, například výběr obrazů podle tématu, které je oblíbené, namísto toho, kterému bychom sami dali přednost.

Přes všechny tyto případy je zřejmá spojitost mezi morfologií společnosti a vývojem estetické normy. Každá společenská vrstva nebo prostředí je charakteristická určitým estetickým kánonem. Při přechodu do vyšší vrstvy je vhodné osvojit si právě její estetický rámec, například změnou oblékání nebo společenského chování. Nesnadná změna vkusu často zapříčiňuje, že přes veškeré přizpůsobení se příslušnému estetickému kánonu, prozrazují zbylé, často skrývané fragmenty osobního vkusu původní příslušnost jedince. Jakákoliv snaha o proměnu společenské hierarchie je doprovázena změnou v hierarchii vkusů. Příkladem vzpomeneme na snahu socialistického režimu 19. století o rovnost všech ve společnosti, kdy s tímto procesem zároveň byly účelově zaváděny změny v oblastech kultury, prostřednictvím oživení uměleckého řemesla, důrazem na vzdělávání v oblasti umění nebo zakládáním lidových scén. Avšak víra v kulturu jako pojivo lidské společnosti se objevuje i u nesocialistických propagátorů. *„Ruku v ruce se snahou o odstranění, nebo aspoň*

oslabení hierarchizace společenské jde tedy i snaha o vyrovnání vkusu, a to na nejvyšší možné úrovni: nejmladší, a tudíž nejvyšší estetická norma se má stát normou všech.“⁶²

Není pevné zákonitosti ve vztahu mezi společenskou organizací a polem estetických norem. I reakce na stejné sociální tendence mohou v různých společnostech vyvolat rozdílné reakce v oblasti estetična. Tato skutečnost je navíc problematizována horizontálním členěním společnosti. Je ale naprosto zřejmá úzká souvislost mezi oběma oblastmi *„a také schéma vzájemného paralelismu obou hierarchií není bez oprávnění; nesprávným se stává teprve tehdy, je-li pojímáno jako automatická nutnost, nikoli jako pouhá základna pro vývojové varianty.*“⁶³

Estetické normy jsou v neustálém koloběhu. Stárnoucí estetická norma klesá na estetickém i společenském žebříčku postupně k nejnižší společenské vrstvě. Vždy když ji přejme nižší společenská třída, je nucena se přizpůsobovat novému prostředí. Musí se začlenit mezi všechny platné normy v daném kolektivu a do jeho estetické tradice, tudíž se mírně pozměňuje. Tímto však nedochází k jejímu znehodnocování. Naopak, norma, která sestoupila až do nejnižší společenské vrstvy se může ve své pozměněné formě stát znovu předmětem zájmu a dostat znovu platnosti normy nové. *„Avšak tímto klesáním se norma neznehodnocuje skutečně a nenapravitelně, neboť nejde zpravidla o pouhé pasivní přejímání kánonu vrstvou nižší, nýbrž o jisté jeho aktivní přetvoření vzhledem k estetické tradici daného prostředí a k celkovému souboru všech druhů norem pro toto prostředí platných. Přihází se také často, že kánon, pokleslý již na nejspodnější periférii, je pojednou vyzdvižen do samého ohniska estetického dění a stává se – ve změněném aspektu ovšem – opět normou mladou a aktuální.*“⁶⁴

Vztah estetické normy s jinými normami

Doposud bylo pojednáno o estetické normě jako o samostatném fenoménu, avšak i ona je v aktivním vztahu s normami ostatními. Všechny normy se mohou měnit, dokonce mohou převzít úplně jinou funkci a například z normy původně mravní se při užití protikladu dobra a zla v básni stává norma estetická. Postupně může absolutně pozbýt svou původní mravní závažnost a nabýt někdy až úsměvného rázu. *„Tak norma*

62 Tamtéž, s. 116

63 Tamtéž, s. 116

64 Tamtéž, s. 117

mravní, realizovaná v románovém díle protikladem reka dobrého a zlého, mění se – jako součást básnické struktury – v normu estetickou a přechází časem v úplné klišé, které už vůbec nesouvisí s živou hodnotou mravní a může být pojato i komicky.“⁶⁵

Podobným způsobem se například do dnešní funkční architektury, která odmítá řídit se jakýmkoliv estetickými normami, právě ony dostávají prostřednictvím norem praktických.

Pro vztah mezi estetickou normou a společností je zásadní fakt, že se nejedná o samostatné jevy. Jak jsme si ukázali, je estetická norma spjata s normami jinými, neboť je začleněna do celkového souboru všech existujících norem. Také společnost, členěná vertikálně i horizontálně, má pro každé jednotlivé kolektivum vlastní charakteristické kolektivní vědomí, obsahující jiné dominantní normy. Tento vztah mezi estetickou normou a normami jinými ovlivňuje také vztah estetické normy a společnosti. Zde si Jan Mukařovský pokládá dvě zásadní otázky: jak těsný vztah má estetická norma k jiným normám a zda je ve vůdčím či podřízeném postavení vůči nim.

Tuto problematiku aplikuje na dvě kontrastní kulturní prostředí. První z nich, prostředí vládnoucí společenské třídy jako pole vzniku kulturních hodnot a norem, udržuje normy v co možná nejvolnějším vztahu k ostatním, což umožňuje jejich efektivnější vývoj. Tento víceméně izolovaný stav norem dává té estetické větší svobodu a umělcům privilegium začlenit do umělecké struktury díla i jiné normy, než estetické a propůjčit jim tak estetickou funkci. Známe mnoho případů uměleckých děl, která znázorňují společenské morální jevy normálně odmítané či skrývané, v díle však esteticky oceňované. „*Zde norma estetická dosahuje nejsnáze autonomie, která ji izoluje od norem ostatních. S autonomií estetické normy souvisí v tomto prostředí i právo umělcovo, společností do značné míry uznávané, deformovat v oblasti umění i jiné normy kromě estetické (např. normy mravní), pokud fungují jako součásti umělecké struktury, tedy esteticky; proto také tzv. Umění bulvární, ať básnické, ať výtvarné, rádo užívá estetické funkce k zastření funkcí jiných, společensky netolerovaných.*“⁶⁶

Estetická norma se v tomto prostředí právě díky své částečné nezávislosti na normách jiných, vyvíjí poměrně rychle.

Druhá zvolené prostředí je v podstatě opačný případ. Jde o třídu spodní, prostředí folklórní kultury, kde jsou normy naopak ve velmi úzkém vzájemném vztahu.

65 Tamtéž, s. 118

66 Tamtéž, s. 119

Tento fakt způsobuje strnulost estetické normy a mnohdy působí jedna norma i stovky let. Tato společenská třída normy netvoří, ale přejímá z estetické oblasti vládnoucí vrstvy, což neznamená, že zde chybí lidská tvořivost, ale ta se vždy pohybuje spíše v rozmezí různých variant přejaté estetické normy z vládnoucích tříd. „*Nepohyblivost estetické normy ve folklóru je způsobena, jak již řečeno, jejím vklíněním do celkového systému norem: ve folklórním prostředí jsou normy tak pevně navzájem spjaty, že jedna druhé v pohybu překáží. Tím je prostředí folklórní ostře odlišeno od prostředí jiných, zejména od onoho, které je tvůrcem kulturních norem a hodnot a o němž byla řeč výše.*“⁶⁷

Zda je v určitém společenském kolektivu dominující estetická norma nad jinými či nikoli, zkoumá autor opět v prostředí normotvorném, nejvyšší společenské třídy a naproti němu je postaveno prostředí lidové, tentokrát však lidu městského.

V prvním případě směřuje estetická norma k nadvládě nad ostatními, což v krajnosti vzbuzuje až odpor dané společnosti k její dominanci, který ji udržuje pouze v tendenci k této nadvládě. „*Jde ovšem o pouhé směřování k nadvládě estetické funkce, nikoli o nadvládu skutečnou a trvalou, občas se naopak zvedá proti převažování estetické funkce odpor, který však práv svou intenzitou dosvědčuje sílu tendence, proti které se vzpírá.*“⁶⁸

V případě druhém můžeme mluvit o opaku. Zde je estetická norma podřízena normám ostatním a to dokonce i v umění. Je užito termínu Josefa Čapka „*nejskromnější umění*“, kde norma estetická není primární, naopak si toto umění klade ambice zdůrazňovat některé jevy každodenního života, na které chce upozornit. Normy, které zde dominují jsou praktické, mravní či emocionální atp.

Emocionalita dominuje nad normou estetickou nejvíce v lidové městské lyrice, kdy se hlavní charakteristikou této tvorby stává dojímavost. „*Citové vzrušení, nikoli jako bezprostřední reakce na skutečnost, ale jako čistá funkce věci, tj. zpívané písně, dominuje tedy v lidové poezii městské a citová norma převažuje zde nad estetickou: píseň je tím hodnotnější, čím je dojímavější.*“⁶⁹ Pronikne-li tato městská lidová tvorba do vysoké poezie, stává se opět její emocionalita estetickou kvalitou, přechodem, který byl již popsán výše.

67 Tamtéž, s. 120

68 Tamtéž, s. 121

69 Tamtéž, s. 122

Zda tedy estetická norma dominuje nad ostatními normami, či je jim podřízena, je závislé na prostředí, ve kterém se uplatňuje. Na vrcholu společenské hierarchie má nad ostatními nadvládu, která se postupným sestupem po společenském žebříčku oslabuje, až se estetická norma stává plně podřízenou jiným. Jejím úkolem je organizovat oblast estetická a řídit jeho vývoj.

Estetická hodnota

Estetická hodnota je vlastní estetické oblasti a zejména v umění, kde je hodnotou dominantní. Zde nehraje roli splnění či nesplnění estetických norem. Estetická hodnota zahrnuje do celkové struktury díla i takové funkce a jevy, které samy o sobě vzbuzují nelibost a nemusí být ani původně považovány za estetické. Pro estetickou hodnotu jsou však relevantní všechny složky uměleckého díla, považuje ho za jednotný celek. Proto je estetická hodnota každého díla neopakovatelná a jedinečná. Mimo umění se estetická hodnota chová poněkud odlišně a to již v základní charakteristice, kdy je vázána na splnění normy. *„Kdežto mimo umění je hodnota podřízena normě, jest zde norma podřízena hodnotě: mimo umění je splnění normy synonymní s hodnotou; v umění je norma často porušena, jen někdy splněna, ale i v tom případě je splnění prostředkem, nikoli cílem.“*⁷⁰

Proměnlivost estetického hodnocení

Každé umělecké dílo je vnímáno z pohledu určité umělecké tradice daného kolektivu, který jej hodnotí. Toto hodnocené dílo však není samotný hmotný artefakt vytvořený umělcem, ale jeho nehmotný obraz, který je konfrontován s vědomím vnímatele. Tento nehmotný objekt je také to, co na nás esteticky působí. Nazýváme jej objektem estetickým. Na rozdíl od hmotného díla, které trvá v čase i prostoru, je tento objekt proměnlivý, v závislosti na souboru hodnot vnímajícího kolektiva. Vlastnosti hmotného artefaktu, případně i jeho význam pak vnášení do estetického objektu mimoestetické hodnoty vstupující do vzájemných vztahů, jejichž shody udržují celistvost objektu a rozpory celek dynamizují či rozhýbávají. Čím více mimoestetických

70 Tamtéž, s. 123

hodnot dokáže vyvolat umělecký artefakt a čím dynamičtější budou jejich vzájemné vztahy, tím vyšší bude jeho výsledná estetická hodnota. Pokud budou ve vzájemných vztazích mimoestetických hodnot převažovat shody, nevznikne tak velké napětí v působení díla na recipienta a ten nebude mít potřebu u díla déle setrvávat. Dílo se pak rychleji automatizuje. Naopak pokud převažují uvnitř díla rozpory, nemusí být vnímatel schopen dílo pochopit, protože v něm nebude schopen nalézt požadavek jednoty. Ideálním případem je pak možnost třetí a to nalezení rovnováhy mezi shodami a rozpory.

Přesuneme-li hmotné dílo v čase, prostoru či do jiného společenského kolektiva, mění se i celkový způsob, jakým bude dílo chápáno, poněvadž každá společnost má jiné kolektivní vědomí, jinou uměleckou tradici atp. I zde je požadavek napětí mezi hodnotami díla a společnosti vysoký, jelikož nedojde-li k žádným rozporům mezi těmito soubory hodnot, je dílo pojímáno jako kýčovitě. Můžeme dokonce říci, že estetická hodnota díla je tím větší, čím těžší je dílo interpretovat. *„Nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu záleží tedy po všech stránkách v napětí, jehož překonávání je úkolem vnímatelovým...“*⁷¹

Přesunem uměleckého díla se tedy mění i jím prezentovaný estetický objekt a s ním často i jeho estetická hodnota. Setkáváme se s tím, že je dílo v době svého vzniku hodnoceno kladně a postupem času jeho hodnota klesá, až může dojít k tomu, že se stává zápornou. Hodnota díla může také vlivem změny prostředí či času klesat, pak opět stoupat, právě podle časového, prostorového i společenského kontextu, ze kterého je dílo nahlíženo. Jsou také taková díla, která si svou kladnou hodnotu velmi dlouhou dobu zachovávají, i zde však dochází k procesu proměny, protože sama hodnota má více tvarů. Jsou rozdíly mezi hodnotou živou, historickou, reprezentativní, školskou, exkluzivní či populární atd. Díky této proměnlivosti hodnoty samotné *„může umělecké dílo setrvávat stále mezi „věčnými“ hodnotami a toto setrvání nebude stavem, nýbrž – stejně jako u děl měnicích své místo v stupnici – procesem. Estetická hodnota je tedy proměnlivá ve všech svých stupních, pasivní klid je zde nemožný; „věčné“ hodnoty proměňují a vyměňují se jen jednak pomaleji, jednak méně zřetelně než nižší stupně.“*⁷²

Ideál stálé a neproměnné estetické hodnoty není vždy při tvorbě uměleckého díla žádoucí. Ve výtvarném umění již volba materiálu předurčuje délku životnosti

71 Tamtéž, s. 146

72 Tamtéž, s. 125

uměleckého díla, například postavíme vedle sebe voskovou plastiku a mozaiku z mramoru. Dokonce existují umělecká díla, třeba některé básně, která jsou tvořena jen pro určitý okruh lidí, přátel umělcových či jiné kolektivum a vyžadují pro své pochopení znalost určitých okolností.

Autor zde staví „konzumní“ umění do protikladu „trvalého“ umění a upozorňuje na fakt, že někdy je umělcem upřednostňován důraz na co možná nejdelší dobu trvání díla a jindy naopak. Toto tvrzení demonstruje na umění dnešní doby, kde je proces proměn zřetelnější díky rozvolněnému vztahu mezi umělcem a jeho publikem, tedy mezi uměním a společností, avšak i v předešlých dobách měla dynamika společenských vztahů vliv na proměnu estetických hodnot. Proto nemusíme ani přesouvat dílo do jiného prostředí, abychom se setkali z rozdílných hodnocením. K tomu může dojít i mezi dvěma kritiky, hodnotícími stejné dílo, což můžeme nazvat rozdílností ve vkusu.

Přesto pozorujeme snahy vytvářet instituce, které regulují hodnocení uměleckých děl, jako například kritika, znalectví, umělecká výchova, muzea nebo cenzura. Většina z těchto institucí má svůj primární účel jinde, než v regulaci uměleckého hodnocení, například muzea, která mají za úkol shromažďovat materiál ke zkoumání. Avšak všechny mají vliv na pojmání estetické hodnoty danou společností.

Společnost, jak bylo výše řečeno, je rozvrstvena horizontálně i vertikálně a dokonce i jednotlivé druhy umění mají také vždy více vrstev. (Například umění avantgardní či oficiální atp.) Proto je také stupnice estetické hodnoty několikerá. Tyto jednotlivé vrstvy mají každá svou vlastní existenci, která se může propojovat v momentech, kdy estetická hodnota v jedné vrstvě pozbude svou platnost a poklesne či vystoupá do jiné vrstvy podobně, jako tomu bylo u přechodu estetické normy mezi společenskými třídami.

Individuální estetické hodnocení ovlivňuje kolektivní vědomí a povaha estetického hodnocení celého kolektiva. Tento fakt je znatelný například ve chvílích, kdy se čtenář rozhoduje, jakou knihu si koupí, přičemž si při rozhodnutí neřídí profesionálním kritickým hodnocením díla, ale doporučením přátel či členů stejného společenského kolektiva. Estetická hodnota tedy není vlastní materiálnímu dílu, které trvá v čase i prostoru, ale je procesem, ovlivňovaným aktuální uměleckou tradicí hodnotící společnosti a dynamičností společenských vztahů v ní.

Objektivní estetická hodnota

Přes veškerou proměnlivost hodnoty estetické, nepozbývá platnosti otázka po její objektivitě, neboť existují jevy, které k ní poukazují. Například je tu fakt, že dvě umělecká díla stejného autora či stejného uměleckého směru, vzniklá v přibližně stejných podmínkách i době, jsou ve stejném společenském kolektivu hodnoceny jedno jako více a druhé méně hodnotné. Někdy je také zaměření se na určité dílo větší než na dílo jiné, či jsou vyzdvihovány určité estetických hodnoty v díle, které jinak příliš významně hodnoceny nejsou.

Nelze ji však postulovat jako antropologický předpoklad člověka, neboť umělecké dílo počítá s člověkem ne jako jedincem, nýbrž členem určité společenské struktury. „*Ale závada je ta, že umělecké dílo jako celek (neboť celek jest estetickou hodnotou) je celou svou podstatou znak, obracející se k člověku jako členu organizovaného kolektiva, nikoli jen jako k antropologické konstantě.*“⁷³ Až teprve pozorovatel přidává dílu významy, které ze svého existenčního kontextu sám v díle vnímá. Sociální povaha estetické hodnoty je tedy zřejmá.

V citaci je užito pojmu *znak*. „*Běžná definice zní: něco, co stojí místo něčeho jiného a k tomuto jinému poukazuje.*“⁷⁴ Účelem znaku je sloužit jako prostředek k dorozumění mezi příslušníky téže společnosti. Nejrozsáhlejší a nejorganizovanější soubor znaků je jazyk, který má funkci sdělovací. Avšak funkce znaku může být i jiná, například u peněz, které zde zastupují samotné zboží a usnadňují jeho koloběh na trhu. Přesto je říše znaků sdělovacích nejrozsáhlejší oblastí znaků. Řadí se sem i umění, i když poněkud odlišným způsobem.

Jako nejtransparentnější příklad jsou zvolené umění básnické a malířské, která jsou uměními tématickými. Téma nebo-li sdělení obsahují vždy (až na výjimečné případy, kdy tato absence tématu je hodnocena jako abnormální stav, jako je například suprematismus), avšak odlišné od sdělení například jazykového. Tato odlišnost je způsobena převahou a působením estetické funkce, která má vliv i na povahu sdělení.

Čteme-li například báseň a vnímáme-li ji jako umělecké dílo, nebude pro nás důležité, zda báseň hovoří o autentické události či nikoli. Poměr mezi sdělením v básni a skutečností znamená pro nás jen součást umělecké struktury daného básnického díla.

73 Tamtéž, s. 130

74 Tamtéž, s. 131

Podle tohoto poměru se v oblasti umění rozlišují například různé umělecké druhy, jako rozdíl mezi povídkou a pohádkou.

Pokud však tuto báseň nahlédneme z hlediska funkce sdělovací, bude pro nás poměr mezi skutečností a sdělení v básni zásadní. Pokud se sdělení s daným díle ukáže jako fiktivní, přesune se naše tázání do oblasti záměru samotného autora. Odtud pak pramení modifikace vztahu výtvarného vyobrazení určité skutečnosti a této skutečnosti samotné, tedy je-li tento vztah fiktivní nebo je záměr autora své čtenáře mystifikovat, či dokonce lhát.

Nakonec literární historik, který bude soudit sdělovací funkci a míru její autentičnosti, se bude tázat po pravdivosti detailních složek umělecké struktury, v případě románu po skutečném stáří postav, po autentičnosti místa, kde se odehrává apod. *„Fiktivnost básnictví je tedy něco zcela jiného než fikce sdělovací. Všechny modifikace věčného vztahu jazykového projevu, které se vyskytují v řeči sdělovací, mohou hrát úlohu i v básnictví, např. Lež. Ale hrají zde úlohu složek struktury, nikoli životních hodnot prakticky závažných. Baron Prášil, kdyby žil, byl by mystifikátor a jeho řeči by byly lži; ale básník, který vymyslel Prášila a jeho lži, není lhář, nýbrž právě básník, a Prášilovy výroky v jeho podání jsou projev básnický.“*⁷⁵

Zdá se nám tedy, že vztah mezi uměleckým dílem a skutečností je volný a že umění je na respektování skutečnosti nezávislé. Toto zdání je však mylné, protože vztah uměleckého díla ke skutečnosti je nepopiratelný. Představena je modelová situace čtenáře románu od Dostojevského, Zločin a trest. Již jsme uvedli, že fakt, zda vyprávění v románu je autentické, tedy zda v dané době vystupující postavy opravdu žily, na popsaném místě apod., není pro čtenáře důležitý. Je tu však jiné pojetí se skutečností, ne tou, která je vyobrazena v díle, ale realitou čtenářovou. Realita vyobrazená v díle pak funguje jako modelová situace, jejíž vzorce spojuje čtenář ve svém vědomí se skutečností, ve které sám žije. Přečtení díla pak může mít i vliv na jeho další jednání a to tím silnější, čím více je čtenář dílem zaujat. Takto dílo získává věčný vztah k aktuálním skutečnostem a okolnostem, za kterých dílo vzniklo, nejsou podstatné.

*„A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno.“*⁷⁶

75 Tamtéž, s. 133

76 Tamtéž, s. 134

Vybereme-li druh umění, který nemá funkci sdělovací ve své podstatě, jako například *hudbu*, můžeme popsany fenomén pozorovat ještě zřetelněji. Hudba nemá povahu sdělovací, ale může ke sdělní směřovat pomocí užitých citátů a podobně. Avšak toto směřování je, podobně jako u básnictví a malířství atematicnost, bráno jako porušení její podstaty. Ačkoliv však hudba nepřináší přímé svědectví o autentické skutečnosti, navozuje její poslech ještě intenzivnější propojení s oblastí posluchačových životních zkušeností, tedy i životních hodnot. Přesto, že nemá obsah, který by nesl její význam, jsou tímto nositelem formální složky díla, jako je rytmus, zabarvení tónů či melodie. Proto má posluchač hudby ještě intenzivnější pocit propojení s vlastní skutečností než u děl sdělovacích, které jsou konkrétněji vázané na určité oblasti posluchačových životních zkušeností.

V případě *architektury* jsou opět nositelem významu její formální složky, avšak obsahuje sdělení, které je spjata s praktickou funkcí dané budovy. Význam budovy je její účel či určení. Například budova soudu, která nám napovídá: „*Zde soudí soudci.*“⁷⁷ Toto sdělení bývá zpravidla zakryto praktickou funkcí architektury a zdůrazněno je pouze v případech, kdy budova „*předstírá jinou funkci než jakou opravdu vykonává: činžák v podobě paláce, továrna v podobě hradu atp.*“⁷⁸ Tento účel, který budova ukazuje navenek, není jí vlastní a stává se tak pro vnímatele opravdovým sdělením.

Na dvou případech „netematického“ umění můžeme pochopit, že vztah, propojující dílo jako znak s realitou, není závislý na obsahu díla ale může být nesen i ostatními jeho složkami. Toto však platí i pro umění tématická, jako je básnictví a malířství. Básnictví ponecháme stranou, jelikož zásluhou lingvistiky je již dnes zřejmé, že jako součást jazykového systému, nesou zde význam všechny jeho složky, počínaje samotnou hláskou a konče větnou stavbou. Vrátime se ale k malířství. Některé složky malířského výtvarného díla, jako například plocha, linie či barevná skvrna, se nám mohou jevit jako čistě optické, kdežto ty složitější, jako například perspektiva, barevný prostor či obrys, jako složky nesoucí význam díla. Při bližším ohledání však zjistíme, že i zde jsou formální složky uměleckého díla, stejně jako u básnictví, významovými činiteli. Nejsou však vázány na skutečnost přímo. Analogicky jako je tomu v hudbě, obsahují „*potenciální významovou energii*“⁷⁹, která pak z díla jako celku vyzařuje a tím

77 Tamtéž, s. 136

78 Tamtéž, s. 136

79 Tamtéž, s. 138

předurčuje jistý postoj ke skutečnosti.

První složka, kterou je nutno zmínit je orámovaná plocha, která je pro malířské dílo běžnou součástí. I když může toto ohraničené zobrazení víceméně odpovídat zobrazované skutečnosti, již samotná přítomnost rámu nese s sebou význam jednoty či celku toho, co je zobrazeno.

Co se týče linie, její vlastností je členění a organizace orámovaného celku. Snadno také může fungovat jako obrys, který představuje cosi neexistujícího (skutečné věci obrys nemají) a tím přináší nové sdělení: *„bezpředmětná předmětnost jako čistý význam.“*⁸⁰

Poslední složkou je barevná skvrna. Barva není jen záležitost čistě optická, je zároveň i nositelem významu. Například v Křesťanství můžeme sledovat využívání symboliky barev, kdy modrá představuje barvu nejvznešenější, barvu nebe a je tedy vhodné, aby byl Kristus vyobrazen v modrém šatu, ačkoliv svým působením na psychiku člověka je modrá barva řazena mezi barvy studené. Avšak i v malířství, kde autor se symbolikou barev vůbec nepracuje nebo dokonce v dílech, která nezobrazují žádný předmět, je barva významovým činitelem. Například zmíněná modrá, umístěná v horní části obrazu, evokuje v recipientovi zobrazení nebe a v dolní části obrazu vodu. Také vlastnost teplých barev vystupovat do popředí před barvy studené, může při správném užití evokovat vjem prostoru. Barevná skvrna může také, zastupovat obrys, avšak v tomto případě je charakteru předmětného. Odtud pramení snaha umění suprematistického potlačit obsah v díle. Užívají pro barevné plochy nejjednodušších geometrických tvarů. *„Dále je barevná skvrna nositelem obrysu, podobně jako jím je linie; s obrysem nebývá ovšem významu předmětnosti, a to i tehdy, když se nevztahuje k žádnému určitému předmětu; proto malířství suprematistické, které ze všech malířských směrů dospělo nejdále v tendenci k potlačení jakéhokoliv „obsahu“, volilo jak tvar barevné skvrny nejraději čtverec nebo obdélník, nejlhostejnější to geometrické obrazce, aby tak barevná skvrna přestala působit svým tvarem a byla co možná čistou optickou hodnotou bez významového odstínu předmětnosti.“*⁸¹

Znaková povaha umění tedy napovídá, že umělecké odkazuje ke skutečnosti. Tato skutečnost však není tou, která je vyobrazena v díle a ani není sdělením, které chce autor předat svému publiku. Dotýká se intimních zkušeností a životních postojů svého

80 Tamtéž, s. 137

81 Tamtéž, s. 138

vnímatele. Jde o soubor skutečností, který je obsažena v jeho vědomí i podvědomí a začleněn do celkové struktury jeho intelektuálního, citového, či volního postoje ke skutečnosti. Vztahy mezi zkušenostmi recipienta a uměleckým dílem jsou nepřímé a spíše obrazné. Při konfrontaci s dílem rezonují některé zkušenosti uvnitř recipienta a ty postupně rozpohybují celkový obraz skutečnosti v jeho mysli. Dochází k tomu, že na dílo reaguje všemi stránkami svého postoje ke skutečnosti.

Z toho vyplývá otázka, je-li interpretace díla jako znaku subjektivní a individuální záležitostí, na kterou však již můžeme pohotově odpovědět odkázáním na předešlou charakteristiku znaku jako takového, jež je fakt sociální. Dokonce i jednotlivé lidské osobnosti, ať už silnější či méně, jsou do značné míry produktem sociálního prostředí, ve kterém žijeme, proto ani toto hodnocení nelze považovat za subjektivní. „*A tak výsledek, ke kterému dospěl rozbor znakové povahy uměleckého díla, nevede ani zdaleka k estetickému subjektivismu: bylo jím toliko dovozeno, že věcné vztahy, do kterých umělecké dílo jako znak vstupuje, uvádějí v pohyb postoj vnímatelův ke skutečnosti, a vnímatel je bytost společenská, člen kolektiva.*“⁸²

Umělecké dílo je plné estetických hodnot, neboť jejich nositelem je každá jeho jednotlivá složka, počínaje materiálem a konče tématem díla, tedy veškeré obsahové i formální složky, obsažené v dílu. Z podstaty uměleckého znaku vyplývá i jeho hodnocení, neboť se dotýká skutečnosti jako celku. Samotný akt hodnocení je pak usměrňováno specifícností postoje ke světu jeho hodnotitele. „*Hodnocení, jak jsme si právě naznačili, náleží k samé podstatě specifického rázu uměleckého znaku: věcný vztah uměleckého díla zasahuje svou mnohonásobností nikoli jen jednotlivé věci, ale skutečnost jako celek a dotýká se tak celkového postoje vnímatelova k ní; právě ten je však zdrojem i usměrňovatelem hodnocení.*“⁸³ Hodnoty složek obsažených v jednom díle jsou vzájemně propojené a vytvářejí kladné i záporné vztahy, čímž je umožněno, aby dílo jako celek neslo různé estetické hodnoty v rozdílných souvislostech.

Jedná se tedy o dynamickou a jednotnou strukturu mimoestetických hodnot a tato dynamičnost může způsobit, že budou vyřčeny dva naprosto opačné výsledky hodnocení, jeden kladný, druhý záporný. Nikterak to však nenarušuje jednotu díla, poněvadž to se staví před recipienta právě jako výzva k překonání všech překážek, při jeho hodnocení, „*je vnímateli dána jako úkol, k jehož zvládnutí je třeba překonání*

82 Tamtéž, s. 139

83 Tamtéž, s. 139

*rozporů, na které vnímatel naráží při složitém procesu vnímání a hodnocení díla. Mimoestetické hodnoty v umění nejsou tedy záležitostí jen uměleckého díla samého, nýbrž i vnímatele*⁸⁴ Ten, jak již bylo řečeno, přistupuje k dílu s jeho postojem ke skutečnosti a často se stane, že v díle vnímá hodnoty, které s tímto jeho postojem nesouhlasí. Příčiny mohou být dvě: zaprvé případ, kdy je autor díla příslušníkem téže společnosti a doby, jako vnímatel a příčinou rozporu je snaha tvůrce o vytvoření jedinečné umělecké struktury nebo je příčinou právě rozdílná doba či společnost, ve které dílo vzniklo a té, ve které žije vnímatel.

Podstata estetické hodnoty a její vzájemný poměr s hodnotami jinými

Již bylo výše řečeno, že umění je privilegovaná oblast estetických jevů a proto zde převládá estetická funkce nad ostatními. Společnosti, které si tento fakt neuvědomovaly, například středověká nebo folklórní společnost a přistupovaly k umění spíše z praktického hlediska, nepojímaly umění tak, jak je pojímáno dnes a proto tyto případy stojí mimo oblast našeho nynějšího zkoumání.

Všechny složky struktury uměleckého díla jsou nositeli určité mimoestetické hodnoty. Tyto hodnoty jsou uvnitř díla ve vzájemně propojených vztazích. Umělecké dílo je právě souborem těchto mimoestetických vztahů. Jeho materiální či technická stránka je z tohoto úhlu pohledu pouhým zprostředkovatelem těchto hodnot. Estetická hodnota zde znamená tedy celkový souhrn všech hodnot mimoestetických a jejich vzájemných vztahů. Teprve dílo pojímané jako celek, ne pouze jeho obsah či forma, vstupuje do aktivního vztahu s životními hodnotami, které ovlivňují lidské jednání.

Estetická hodnota je v umění tedy v jistém dominantním postavení nad ostatními, což však neznamená, že ostatní vytlačuje, ale má schopnost izolovat jednotlivé hodnoty od jejich vztahů ke skutečnosti a tvoří je součástí celkového souboru hodnot obsažených v uměleckém díle, které potom vstupují v konfrontaci s životními hodnotami daného hodnotícího kolektiva. Tento styk je v neustálém napětí, vniklého z rozdílu mezi hodnotami, které představuje umělecké dílo vnímatelům a hodnotami, které sami zastávají. Toto napětí je žádoucí a charakterizuje způsob, jakým umění na člověka působí. Struktura hodnot, kterou se řídí příslušné společenské kolektivum, není

84 Tamtéž, s. 141

příliš flexibilní a každou změnu či přesun hodnot zde doprovází nesnáze s vyrovnáním se s novým stavem. Naopak ve struktuře hodnot uměleckého díla jsou jednotlivé hodnoty značně autonomní a mohou se přizpůsobovat nové společenské situaci či přeskupovat v jiné vzájemné vztahy, bez ztráty jednotnosti celku.

Oblast umění tedy neustále ovlivňuje postoj společnosti ke světu a dominantní postavení estetické funkce a hodnoty v něm jsou věčným aktivátorem vztahu mezi uměním a skutečností. *„Nazírána z tohoto stanoviska objeví se autonomie uměleckého díla a nadvláda estetické hodnoty i funkce v něm nikoli jako umrtvovatel styku mezi uměleckým dílem a skutečností přírodní i sociální, nýbrž naopak jako stálý jeho oživovatel. Umění je životním činitelem krajní závažnosti i v takových vývojových obdobích a v takových podobách, které kladou důraz na samoučelnost a dominanci estetické funkce i hodnoty...“*⁸⁵

Nalezení objektivní estetické hodnoty se rozplývá v nekonečných možnostech konfrontací jednotlivých mimoestetických hodnot děl a charakteru společností či vývojových stádií uměleckých struktur. Díky zkoumání jsme však odhalili esenciální podstatu umění, kterou je: *„řídít a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání.“*⁸⁶

85 Tamtéž, s. 144

86 Tamtéž, s. 147

Analogické momenty v díle obou autorů

Z vykonaného rozboru můžeme vyčíst některá podobná či stejná, explicitně či implicitně vyslovená tvrzení.

Oba autoři se zaměřují svým zkoumáním na pole estetična. Edward Bullough svou teorií o psychické distanci, která je podle něj základním faktorem estetické zkušenosti, Jan Mukařovský pak celé pole zkoumá dopodrobna a snaží se jej teoreticky vymezit a co možná nejpodrobněji charakterizovat.

Autoři se shodují v názoru, že estetické pole se rozlévá do všech oblastí lidského života a jeho hranice jsou proměnlivé. Je potenciálně všudypřítomné a tuto potencialitu obsahují veškeré jevy.

Dále oba tvrdí, že k tomu, abychom tuto estetickou potencialitu uvedli v život, je nutné zaujmout specifický postoj k danému jevu. Pokud tento postoj nezaujmeme, nemůže na nás konkrétní skutečnost esteticky působit. Bez vnímatele tedy není estetického působení.

Toto estetické působení navíc vyžaduje, aby vnímatel, který ho přijímá, zaujal určitý postoj k danému jevu. Vidíme zde tedy aspekt vytržení z běžného života a zaujetí postoje, který není běžným a normálním životním postojem jedince ke světu. Ve chvíli zaujetí onoho postoje nás nezajímá praktická, ekonomická ani jiná stránka věci. Jediné, na co se naše pozornost v tuto chvíli zaměřuje, je ono estetické působení samo, jak tvrdí Bullough. U Jana Mukařovského se tento motiv objevuje u vlastností funkce estetické, která má právě schopnost izolovat například umělecké dílo z jakýchkoliv jeho praktických či jiných souvislostí. V tomto okamžiku nás zajímá pouze jeho estetická stránka. Jakmile na nás předmět začne esteticky působit, funguje do jisté míry jako jakési zrcadlo, ve kterém se odráží naše vlastní osobnost a její rysy. Estetické hodnoty obsažené v působícím jevu vstupují do vztahů právě s našimi vlastními hodnotami a na těchto vztazích je závislé celé následující estetické hodnocení. Estetický objekt v teorii Jana Mukařovského, který recipient namísto hmotného uměleckého díla hodnotí, zastupuje u Edwarda Bullougha tvrzení, že pro vnímatele, na kterého nějaký jev estetický působí, je důležité ono působení samo a ne jeho utilitární zájmy či vlastnosti onoho jevu.

U obou autorů se také shledáme s myšlenkou, že umělecké dílo bude mít o to intenzivnější schopnost na nás esteticky působit o co více bude oproštěno od jakýchkoliv osobnostních rysů autora. Dílo je pak svobodněji schopno konfrontace s hodnotami recipienta, neboť jeho vlastní hodnoty nejsou bezprostředně vázány na konkrétní zkušenost a v povědomí vnímatele mohou tedy navázat vztah s jakoukoliv oblastí zkušeností. Jan Mukařovský v této souvislosti hovoří o hudbě, která nám právě o okolnostech svého vzniku příliš nevypráví, proto může její estetická funkce působit rozsáhle a na všechny složky povědomí recipienta, neboť s sebou nese konkrétní autorovo sdělení, ale zprostředkovává spíše pocit. Pole pocitů je společným jmenovatelem všech lidí, proto je toto působení na ně velmi rozsáhlé.

Oba dva autoři hovoří o jednotě díla. Jednotné prezentování je důležitým rysem uměleckého díla, bez něhož je obtížné zaujmout své publikum. Recipient tuto jednotu v díle do jisté míry vyžaduje, aby byl schopen uchopit dílo jako celek.

Pro estetické působení je u obou autorů rozhodující jistá připravenost jeho recipienta. Čím zkušenější je vnímatel v recepci uměleckých děl, tím kvalitněji a intenzivněji na něj dílo působí.

Nakonec také u obou autorů dochází k ukončení estetického působení právě ztrátou distance. Navození našeho běžného postoje k životu, zapojení praktického či jiného postoje ke skutečnosti, než estetického, vyřazuje celý mechanismus estetického působení z chodu. Tím dochází k ukončení estetického prožitku.

Oba autoři hovoří také o architektuře. Ta je podle nich spojena spíše s praktickou funkcí a k estetickému hodnocení zde dochází pouze druhotně. Vyjímkou jsou případy, kdy jsme zaujati nějakým architektonickým prvkem, estetického charakteru, který se vymyká celkové struktuře stavby, jak říká Edward Bullough. Jan Mukařovský hovoří o budovách, které předstírají jiný účel, než doopravdy mají, potom je vědomí vnímatele zasaženo tímto náhlým sdělením a zaujme k němu postoj estetický.

Nejzásadnějším společným momentem v estetických teoriích těchto dvou autorů je fakt, že zásadním činitelem v celém estetickém prožitku je právě hodnotící subjekt. Bez něj by k prožitku nemohlo vůbec dojít, protože estetické působení potřebuje mít dopad na nějaký myšlenkový aparát recipienta. Je tedy u obou autorů zřejmé, že ačkoliv může být předmět ustrojen tak, aby co možná nejvíce esteticky působil, nestane se tak, dokud nebude mít jakéhokoliv recipienta, schopného jeho estetické kvality vnímat.

Seznam použité literatury

- Bullough, Edward, *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip*, in: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995
- Homolka, Jaromír: *Studie o Janu Mukařovském*, Praha: Karolinum, 1991
- Mukařovský, Jan: *Studie I*, Brno: Host, 2007
- Mukařovský, Jan: *Studie II*, Brno: Host, 2007
- Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako znak*, Praha: Ústav pro českou estetiku, 2008
- Mukařovský, Jan: Úvod do estetiky, Univerzitní přednáška z r. 1931–32 v Bratislavě. *Estetika* Vol. XXIII, No. 1 a 2, 1986, s. 25–45 (1) a s. 118–135 (2).
- Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1971