

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DISTANCE, PROŽITEK A ESTETICKÝ OBJEKT

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejčík, PhD.

Autor práce: Radka Váchová

Studijní obor: Estetika

Ročník: IV.

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou 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, 29. července 2010

.....
Radka Váchová

Děkuji vedoucímu této práce Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, PhD. za podnětné rady, cenné připomínky a čas, který mi věnoval v rámci konzultací k této bakalářské práci.

Anotace

Základním předpokladem této bakalářské práce je obhájení nutnosti nástupu distance, která je podnětem k aktivaci estetického prožitku, pomocí kterého se autorka pokouší ozřejmit zastřešující téma této práce, tedy specifický charakter estetické recepcce. Primárními texty pro tuto práci jsou studie *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip* Edwarda Bullougha a § 24/ *Estetický prožitek a estetický předmět* Romana Ingardena.

Annotation

The main hypothesis of this bachelor thesis is a defense of formation of the „distance“ – which works as stimulus for aesthetic experience – by means of which, the author tries to explain the specific characteristic of the „aesthetic reception“ as the main topic of the work. Basic source materials for this paper a study by Edward Bullough '*Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle* and § 24/ by Roman Ingarden *Aesthetis experience and aesthetic object*.

Obsah

Úvod	7
KAPITOLA I	8
Úvod k psychické distanci	8
1. Od psychické distance k distanci estetické	9
1.1. Praktický vs. estetický postoj	10
1.2. Estetický postoj – specifikace	12
1.3. Distance v umění	18
1.4. Distance jako estetický princip	23
1.5. Od estetické distance k estetickému prožitku	24
KAPITOLA II	26
2. Estetický prožitek jako důsledek estetického postoje	26
2.1. Reálnost estetického objektu – nezbytnost estetického prožitku ?	26
2.2. Vědecko – badatelský postoj	27
2.3. Estetický prožitek v jeho jednotlivých fázích	28
2.4. Od estetického prožitku k estetickému objektu	36
KAPITOLA III	38
3. Estetický objekt jako určující faktor estetického prožitku	38
3.1. Vymezení estetického objektu	38
3.2. Ontologický status estetického objektu	39
3.3. Srhnutí dosavadního působení estetického objektu v estetické recepci	40
3.4. Estetická a umělecká hodnota nebo-li závěr o estetické recepci	41
Seznam použité literatury	45

Úvod

Prostřednictvím tří tématicky provázaných kapitol se pokusíme v této bakalářské práci nahlédnout do problematiky *estetické recepce*, naznačíme, co se odehrává v situaci, kdy se setkáváme tváří v tvář uměleckému dílu, resp. estetickému objektu, který vnímáme, pocítujeme, interpretujeme atp.

V kapitole první se budeme podrobněji věnovat tomu, co označujeme *psychickou distancí*, myšlenkově se budeme opírat o studii Edwarda Bullougha *‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip*.¹ Psychická distance vysvětluje změnu zaměření z našeho běžného rozpoložení do postoje, který budeme označovat jako estetický, ve kterém jsme schopni recipovat umělecké, resp. estetické objekty. Úzce se tak dotkneme všeobecné možnosti existence umělecké tvorby jakožto umění samotného.

V kapitole druhé se budeme zabývat tím, co spolu s Romanem Ingardenem² budeme označovat jako *estetický prožitek*. Ukážeme si, že se jedná o složitý mechanismus, který má své charakteristické fáze a průběh, který nelze zaměňovat za pouhé smyslové zaujetí. Poukážeme na to, že prostřednictvím plně prožitého estetického prožitku dokážeme nahlédnout pravou hodnotu nahlíženého estetického objektu, pochopíme-li na základě svého soudu o estetickém objektu smysl uměleckého sdělení, dostáváme se pak k pravé efektivitě estetického zakoušení.

V kapitole třetí poukážeme na důležitý faktor estetické recepce, tedy na *estetický objekt*. Můžeme říci, že pokud nemáme objekt, který můžeme recipovat a přisoudit mu přívlastek “estetický”, zůstává nástup psychické distance i estetický prožitek, tedy témata obou předcházejících kapitol, pouze jako možná potencialita. Zároveň se v rámci této závěrečné kapitoly pokusíme odpovědět na otázku, co to je to “něco”, co nás vybízí k opakovanému vyhledávání estetických objektů a následnému estetickému zakoušení, resp. co vyvolává ten příjemný pocit, kdy můžeme říci, že je nám po estetické recepci, laicky řečeno, “tak nějak jinak – lépe”?

¹ Bullough, E.: ‘Psychical Distance’ as A Factor in Art and An Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, Vol. 5 Part. 2, 1912, s. 87 – 117.

² Ingarden, R.: § 24. Estetický prožitek a estetický předmět In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 132–168.

KAPITOLA I.

„Kdo z dálky se dívá, jasně vidí. Ke každé věci je nutné míti odstup.“

Konfucius

Úvod k psychické distanci

Setkáme-li se v běžném jazyce s výrazem „distance“, první, co nás většinou napadne, je interpretovat jej jako vzdálenost. Z vlastní zkušenosti známe situace, kdy se od něčeho „distancujeme“, čili jsme v určitém odstupu nebo-li vzdálenosti. Avšak psychická distance, které se v následující kapitole budeme podrobně věnovat, znamená specifické naladění, které do středu svého zájmu staví estetický objekt, ze kterého činí cíl sám o sobě a poskytuje tak jednu z možností jak porozumět estetickému prožitku. Tedy těm situacím, zkušenostem a prožitkům, během nichž jsme zaujati, často překvapivě, určitou kvalitou, kterou pak máme tendenci označovat jako krásu, vznešeno, malebno apod.

V samotném úvodu této první kapitoly si prostřednictvím různých forem distance nastíníme ústřední motiv tzn. psychickou distanci. Mínit tím budeme pojem Edwarda Bullougha, švýcarsko-britského filozofa a psychologa, který jej rozpracoval ve své studii *‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip*³, která v roce 1912 vyšla v časopise *British Journal of Psychology*. V první části kapitoly (1.1.) si naznačíme zásadní moment psychické distance, tedy dočasné odsunutí praktických zájmů na pozadí naší pozornosti za účelem percepce umění. Plynule navážeme konkretizací dvou odlišných postojů - praktického postoje, kterým budeme mít na mysli běžný postoj člověka, orientující se zejména na uspokojení životních potřeb (a který opouštíme s náhlým nástupem distance) a postoje estetického. Následně se zaměříme na estetický postoj (1.2.), který se pokusíme rozvést v jeho zvláštnostech. Rovněž budeme specifikovat distanci v jejích mezních limitech, tzn. *pře- a pod- distancování*, budeme se věnovat distanci v případě umělecké tvorby, u odborné veřejnosti (např. u kritiků) a nakonec v rámci diváckého postoje. Na závěr kapitoly (1.3.) se budeme prostřednictvím výše uvedené Bulloughovy studie věnovat distanci v různých formách umění;

³ Bullough, E.: ‘Psychical Distance’ as A Factor in Art and An Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, Vol. 5 Part. 2, 1912, s. 87 – 117.

naznačíme, co můžeme ve smyslu psychické distance považovat za krásné a co za příjemné. Rovněž se pokusíme poukázat na Bulloughovu obhajobu distance jako estetického principu (1.4.), nejdůležitější myšlenky této kapitoly, předznamenávající kapitolu následující, si zrekapitulujeme v závěrečném shrnutí (1.5.).

1. Od psychické distance k distanci estetické

Zopakujme ještě jednou, že nejčastějším výkladem výrazu „distance“ je vzdálenost. Vztáhneme-li tuto běžnou interpretaci na oblast umění, můžeme uvažovat dokonce vzdálenosti dvě. Fyzickou, kterou sami skutečně zaujímáme od estetického objektu a tu, která je nám prezentována v uměleckém díle (vzdálenost postav, perspektiva). Dalším typem vzdálenosti může být distance časová nebo-li temporální. Z hlediska percepce umění se jedná o důležitý faktor, kdy na základě časové vzdálenosti estetického objektu od recipienta může docházet k transformaci estetického hodnocení jednoho a toho samého estetického objektu, avšak ústřední téma kapitoly, tedy distance psychická, souvisí s dočasným odpoutáním se od praktických souvislostí života za účelem percepce estetického objektu. Vezmeme-li pro nástin tohoto jevu v úvahu stejný příklad, jaký uvádí Edward Bullough ve své studii⁴, a představíme si mlhu na moři, znamená to pro nás odpoutání se od její negativní stránky, tedy od toho, že vyvolává úzkostné stavy a naše bezprostřední okolí se přes její neprůsvitný mléčný závoj jeví nepříjemně nebezpečně. Je to právě psychická distance, která dočasně deaktivuje tyto naše praktické starosti a obrací naši pozornost k sametovosti mlhy, k její něžné náruči a chvilkovému pocitu dočasného zahalení před světem. A vůbec nás v tuto chvíli nezajímá, jestli je či není nebezpečná. Je krásná, ba mnohem víc. „A tento zážitek může ve svém tajemném mísení klidu a hrůzy nabýt značně koncentrované dráždivosti a libosti, jež musí ostře kontrastovat se slepou a znepokojivou úzkostí jeho jiných aspektů. Tento kontrast, který se často objevuje s překvapivou náhlostí, je jako chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty třeba nejobyčejnější a nejznámější věci – dojem, který někdy zažíváme v nejextrémnějších okamžicích, kdy náš praktický zájem praskne jako příliš napjatá struna a my sledujeme s udivující nezúčastněností pouhého diváka naplňování nějaké neodvratné katastrofy.“⁵ Tento moment změny zaměření z praktického do

⁴ Bullough, E.: 'Psychical Distance' as A Factor in Art and An Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, Vol. 5 Part. 2, 1912, s. 87 – 117.

⁵ Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1,

estetického postoje reflektuje zrod distance, která svým působením stmeluje naše Já a to, co na něj působí, tedy námi nahlížený estetický objekt. Distance se tudíž jeví jako nutná podmínka estetického prožitku, neboť na základě jejího působení dochází k dočasné deaktivaci praktického postoje, který je vystřídán postojem estetickým. Reakcí na tuto změnu je percepce vyvážaná ze souvislostí běžného života, která se zaměřuje na objektivní⁶ aspekty nahlíženého estetického objektu.

1.1. Praktický vs. estetický postoj

Veškeré podněty, které k nám přicházejí z našeho okolí, většinou hodnotíme z praktického úhlu pohledu, tzn. tak, abychom vyhověli především svým potřebám a nebyli přitom ohroženi na životě. To je náš běžný, praktický postoj, který zaujímáme většinu času našeho života. Avšak zcela jinak reagujeme v rámci estetického postoje. Edward Bullough je přesvědčen o tom, že své starosti, kterými se jinak v praktickém postoji intenzivně zabýváme, odsouváme při estetickém vnímání na pozadí našeho zájmu, aby v zorném úhlu naší pozornosti zůstal pouze objekt⁷, který nás náhle upoutal natolik, že jsme ochotni v krátkém časovém horizontu dočasně opustit svoje běžné rozpoložení a naladění. „Náhly pohled na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení patří k umění.“⁸ Vlastimil Zuska tento názor doplňuje. Zaměříme-li se totiž na představivost, kterou disponujeme v praktickém životě, uvědomíme si, že funguje zejména pro vyhodnocování situací, které k nám plynou z reálného, všedního světa. Takováto představivost zpravidla není ovlivněna pochybnostmi či váháním; je zautomatizovaná

1995, s. 11.

⁶ Dokonce dochází k zajímavé situaci, že i některé subjektivní pocity diváka jsou vtiskovány do objektu tak, jako by byly jeho nedílnou součástí. Tento zajímavý efekt můžeme srovnat s názorem Theodora Lipse, který je zastáncem teorie vcítění. Předpokladem aktu vcítění je, dle soudu Lipse, samotná apercepční činnost diváka, která úzce souvisí s nahlíženým objektem. Pokud se této činností může recipient oddat bez problému, výsledkem je, dle jeho názoru, libost. V případě opačném je efekt negativní. Pokud se vrátíme k libosti, která plyne z bezproblémové percepce, můžeme v ní hledat samotný základ teorie vcítění. Wilhelm Worringer se k této teorii vcítění staví kriticky. Protipólem k tomuto názoru zamýšlí lidskou potřebu, která aktivuje to, co můžeme označit nutkáním k abstrakci. Příčinou tohoto nutkání je neklid či úzkost, která v člověku může narůstat při pohledu na nejasnost vnějšího světa. Tento pocit můžeme podle slov Worringera považovat za zdroj umělecké tvorby. Rozdíl mezi těmito dvěma názory spočívá v potřebě oprostit se od individualismu. Nutkání k abstrakci, narozdíl od aktu vcítění, směřuje k osvobození od nahodilostí, podle soudu Worringera od svévole organičnosti, ale zůstává individuální. Oproti tomu akt vcítění, byť to zní překvapivě, podle Worringera souvisí se sebezapřením, které můžeme vysvětlit pocitem, který zažíváme při vcíťování se do uměleckého objektu. Ten pocit evokuje dojem, jako bychom se v uměleckém díle ztráceli.

⁷ Uvažujme, že estetickým objektem se stává ten předmět, který nahlížíme v estetickém postoji.

⁸ Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11.

natolik, aby reagovala na informace z okolí s omezenou účinností. Domnívám se, že tedy funguje v rozmezí limitů, které jí nedovolují překročit rámec, za kterým jsou představy⁹, které by nás mohly omezovat v našem praktickém postoji. Estetický postoj však klade na představivost diváka zcela jiné nároky a proto jednu z rozdílností mezi oběma postoji můžeme spatřovat například v jiné míře zapojované imaginace¹⁰, která je do určité míry¹¹ ovlivňována vůlí diváka. Tato imaginace, kterou vynucuje estetický postoj, se podle Vlastimila Zusky uplatňuje například v počátku estetického hodnocení, kdy divák volí mezi možnými náhledy na estetický objekt. Možnými náhledy, dle mého soudu, můžeme uvažovat seznam veškerých možností, jak můžeme na souzený estetický objekt nahlížet. Konstituujeme mu "rámec", ve kterém ho budeme spatřovat. Tento výběr je samozřejmě ovlivněn poznatky, které již o umění máme. Například většinu maleb Pabla Picassa většinou přímo zařadíme do rámce kubismu, stejně automaticky jako Claude Moneta do impresionismu. To ovšem předpokládá, že již víme, jak na ně nahlížet a proč jsou technicky zpracované tak, jak jsou, ve svém penzu znalostí tedy máme odborné informace, kterých umíme vhodně využít. Mohli bychom je ovšem troufale zařadit i do zcela jiného tématického celku nebo-li rámce, a hodnotit je na základě jiné dekodovací mřížky¹². Vzpomeňme si například na umělce 20. století, kteří těchto nezvyklých kombinací využívali velice rádi.

Na základě výběru rámce, do kterého zasazujeme nahlížený estetický objekt, předznamenáváme, dle názoru Zusky, i uměleckou informaci, kterou nám daný objekt předává. Například námi zvolený rámec romantismu bude již od samého začátku volat po volnosti, divoké přírodě či příběhu neohroženého hrdiny. Ať bude umělecké dílo tímto více či méně prodchnuté, to, co nás vedlo k tomu, že jsme tento rámec zvolili, nás přiměje i k tomu, že si odneseme uměleckou informaci, reflektující naladění

⁹ Na mysli mám představy, které omezují pragmatické vystupování a chování člověka, které většinou zaujímáme v běžném životě, a tím narušují praktický postoj člověka.

¹⁰ Imaginace je nepostradatelnou součástí k dekodování nahlíženého estetického objektu. Můžeme ji chápat jako klíč k pochopení vnitřní logiky a smyslu uměleckého objektu.

¹¹ Míra představivosti souvisí s osobnostními schopnostmi každého jednotlivce, zároveň je ovlivnitelná například psychotropními či halucinogenními látkami.

¹² V tomto ohledu upozorňuje Kendall L. Walton ve své studii "Kategorie umění" na důležitý moment estetického vnímání. Je přesvědčen o tom, že pokud nezařadíme umělecké dílo do správné kategorie, nemůžeme správně nahlédnout jeho estetické vlastnosti. Kategorie uměleckému dílu volíme s přihlédnutím k historickým faktům, které pomáhají určit jeho estetické vlastnosti, jak ovšem dodává, samy historické údaje nemají přímý vliv na estetické vlastnosti. Bez této znalosti sice můžeme hodnotit esteticky, tedy nahlíženému objektu přisuzovat estetické vlastnosti třeba tak, jako u objektů přírody, ovšem v tomto případě už nemůžeme objekt označit za umělecké dílo. Kendall L. Walton je tedy přesvědčen o tom, že je pro estetickou recepci více než důležité naučit se rozeznávat příslušné kategorie, čehož můžeme dosáhnout pouze cvikem, nikoliv na základě vlastního přesvědčení o dostatečnosti a správnosti svého odhadu. Divák je schopen správně zvolit kategorii až na základě předchozí znalosti jiných objektů stejné či jiné kategorie.

romantismu. Při získávání této umělecké informace, která souvisí se svým tématickým rámcem, tedy následujeme souhrn aspektů, který nám poskytuje pravidla k dekódování a interpretaci estetického objektu, tedy charakteristické, záměrné podněty v díle samotném, intertextuální odkazy a v neposlední řadě vnější informace, týkající se souzeného objektu.

„Mechanismus distance není (...) jednoduchý, nýbrž vysoce komplexní. Má *negativní*, inhibiční aspekt – odděluje nás od praktické stránky věcí a od našeho praktického postoje k nim – a *pozitivní* stránku – vytvoření zkušenosti na novém základě, jenž vznikl inhibičním působením distance. Z toho vyplývá, že tento distancovaný pohled není a nemůže být naším normálním náhledem.“¹³ Zajímavou skutečností v tomto ohledu se jeví ona nová zkušenost, se kterou recipient i po ukončení estetického vnímání nadále tvůrčím způsobem pracuje. Jak podotýká Jiří Kulka ve své publikaci *Psychologie umění*¹⁴, jistě jsme každý zažil, že se již po ukončené percepci nemůžeme zbavit doznívajících estetických dojmů. „Pokračujeme v dialogu s dílem i po jeho odeznění, mnohdy se k němu vracíme ve vzpomínkách, jindy vzniká nutkavý pocit potřeby nových kontaktů s dílem. Vracíme se k němu a celý proces jeho recepce se opakuje. Obvykle pak dochází k hlubšímu pochopení díla, k jeho bohatšímu estetickému prožitku.“¹⁵ Jak dále upřesňuje, tyto následné psychické procesy diváka můžeme označovat estetickou responzí a znamenají velmi důležitou součást recepce umění. V neposlední řadě Jiří Kulka upozorňuje na to, že dokáží stimulovat další komunikavní akty.

1.2. Estetický postoj – specifikace

Přechodem do estetického postoje se pro nás objekt, který nahlížíme, stává naším ústředním zájmem. Vlastimil Zuska tuto schopnost estetického objektu upoutat zcela naši pozornost vysvětluje pomocí pojmu *horizont*. Prostor kolem estetického objektu se pro nás tedy stává horizontem, který naše pozornost v rámci estetické percepce nepřekračuje. „Z horizontového úhlu pohledu dochází v případě vnímání obrazu k fúzi horizontů, vnitřní horizont (...), tj. struktura vnímaného objektu pojatá v izolaci od jeho okolí, expanduje a zcela zaplňuje i horizont vnější. (...) Percepční prostor

¹³ Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 11.

¹⁴ Kulka, J.: *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008.

¹⁵ tamtéž, s. 365.

obrazu se tak stává aktuálním percepčním světem, úplným horizontem percepce.“¹⁶ Zcela zjednodušeně si můžeme říci, že nás nic jiného nezajímá, protože jsme pohlceni estetickým objektem, který sledujeme. Ještě zjednodušeněji bychom si diváka v tomto zcela zaujatém kontemplování estetického objektu mohli představit jako koně s klapkami na očích, které dočasně přerušují tok praktických starostí všedního žití. Divák s klapkami, stejně jako kůň s klapkami, sleduje jenom to, co by ho mělo zajímat, v případě diváka nahlížený estetický objekt. Nejedná se ovšem o omezující a striktně určený povel a klapky, kterými divák dočasně uzavírá strany praktického zaujetí, které by ho mohly vyrušovat ze soustředěného recipování, rozmisťuje dobrovolně, na základě silného impulsu, který vzešel od nahlíženého, vznikajícího jádra estetického objektu. Výše popsanou situaci bychom však mohli nahlédnout i z opačné strany. Diváka si můžeme představit jako koně, kterému – oproti prvnímu případu – byly klapky praktického, utilitárního zaměření sňaty a divák nyní v rozpoložení, dočasně osvobozeném od omezujících praktických souvislostí, nahlíží to, co v rámci svého každodenního obstarávání přehlíží. Nejzajímavější a nejobtížnější se z tohoto hlediska jeví styčná plocha obou světů, resp. horizontů, k jejichž fúzi v rámci estetického postoje dochází. Tímto dvojím modelem diváka s klapkami na očích se vracíme do úvodu této kapitoly k ukázce Edwarda Bullougha, kde na příkladě mlhy dokazuje ztrátu praktického zaujetí působením psychické distance, která dočasně deaktivuje praktické starosti. Ve výše uvedeném případě diváka s klapkami na očích tedy psychická distance klapky nasazuje a limituje tak působení praktického postoje či klapky v případě druhém odebírá a dočasně tak odstraňuje praktické starosti. V každém případě ovšem dokazuje jeden z nejdůležitějších vlivů psychické distance, tedy dočasné odpoutání zájmu od praktických souvislostí života.

V průběhu estetické percepce ovšem dále dochází k tomu, že nahlížený estetický objekt, který pro nás v tuto chvíli znamená horizont našeho veškerého zájmu (viz předchozí odstavec), vnímáme na "pozadí", kde můžeme jako konečnou hranici všech představ chápat "svět", který ale nejsme schopni vnímat v jeho bezmezné celistvosti. Jak vyjasňuje Vlastimil Zuska, vždy uvažujeme pouze jeho část, která se pro nás stává hraničním rámcem našich veškerých představ.

V těchto mezních limitech se následně v rámci recepčního řetězce formuje vztah *estetický objekt – vnímatel*, tedy podmiňující vztah samotné možnosti estetického

¹⁶ Zuska, V.: *Čas v možných světech obrazu – příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 22.

zakoušení. V tomto ohledu doplňuje Zuska ještě jednu zcela nezbytnou poznámku, tedy, že podmínkou tohoto vztahu je, vedle konstituce estetického objektu na konečném horizontu nebo-li představě, "svět" ještě existence Já, tzn. že ego-sféra znamená druhý limit estetického poznání a prožitků.

Pro představu o sebereflexivním vnímání estetického objektu si můžeme naznačit tezi Vlastimila Zusky, která rozvádí Bulloughovu teorii o psychické distanci. Zuska uvádí, že v průběhu sebereflexe se naše vědomí rozchází do dvou částí, do tzv. reflektujícího a reflektovaného vědomí (nebo-li Já). S nástupem estetické recepce, v rámci výše zmíněného rozštěpu na reflektující a reflektované vědomí, dochází k situaci, kdy se předmětem reflektujícího vědomí (vyšší rovina zaměření) stává to reflektované ve vztahu k nahlíženému estetickému objektu. „Tento kreativní vklad, volba možného světa, percepční a imaginativní rozvoj, zesilují závažnost, hodnotový charakter non–Já pólu subjekt-objektového vztahu, ale současně i hodnotu reflektovaného Já před reflektujícím a tato dvě Já současně splývají.“¹⁷ Zuska tato vědomí dále specifikuje, reflektující vědomí je totiž schopno dešifrovat pouze vědomí, které námi bylo dočasně zkonstituováno jako reflektované. Vezmeme-li v úvahu například uměleckého kritika¹⁸ (či jiného odborníka umění či umělce), vypadá sebe-reflexivní konstrukt dokonce tak, že reflektující vědomí, které se zaměřuje na reflektované Já a souzený estetický objekt, má ještě jedno zkonstituované reflektující Já, kterým nahlíží tento vzájemný vztah. Nikdy však nemůže dojít k situaci, kdy by reflektující Já nahlédlo samo sebe (nemůže se zpředmětnit či se stát objektem pro pozorování), obzor poznání reflektujícího Já zůstane nepoznaný. Konstituce estetického objektu tedy probíhá paralelně při sebe-utváření Já. „Reflektující Já je v případě obrazové estetické percepce strháváno reflektovaným, participujícím Já /v estetickém horizontu/ do jeho stanoviska.“¹⁹ Obě však spojuje jejich zaujetí na estetickém objektu. „Ve vrcholícím prožitku uměleckého poselství pak plně integrované, komplexní Já nahlíží v expandujícím univerzu uměleckého díla sebe sama (...) a poznává tak sebe samo tváří tvář možnému světu, ježž dílo rozvíjí.“²⁰ V neposledním příkladě Zuska ukazuje, že zajímavou situací se jeví

¹⁷ Zuska, V.: *Čas v možných světech obrazu _ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 24.

¹⁸ Kritikův praktický zájem na věci ohrožuje udržení distance. Neustálé přepínání mezi praktickým a estetickým postojem vyžaduje velké úsilí a je to právě ten důvod, proč je kritika považována za umění. viz. Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10-30.

¹⁹ Zuska, V.: *Čas v možných světech obrazu _ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 24.

²⁰ tamtéž, s. 24/5.

estetická recepce v té situaci, když neprobíhá osamoceně v rámci jednoho subjektu, ale zakouší ji naráz větší množství recipientů. Vhodným příkladem jsou divadelní představení, koncerty atp. V tomto případě totiž rozšiřuje reflektující Já své poznání o reflexi reakcí druhých recipientů paralelně s nahlížením na reakce vlastního, reflektovaného Já.

Vrátíme-li se po této odbočce zpět k našemu ústřednímu tématu psychické distance, zopakujme si, že dočasná deaktivace našeho praktického postoje je nutným předpokladem k průběhu recepce estetického objektu, zejména ke konstituci výše naznačeného vztahu estetický objekt – vnímatel. Jak ovšem Edward Bullough dodává, nepředstavujme si, že na základě tohoto odloučení praktických zájmů od naší osoby již nebudeme schopni navázat s uměleckým dílem osobní vztah. „Distance neimplikuje neosobní, čistě intelektuálně zaujatý vztah tohoto druhu. Naopak, popisuje vztah osobní, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah zvláštního charakteru. Jeho zvláštnost spočívá v tom, že osobní charakter vztahu byl tak říkajíc odfiltrován. Byl očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svoji konstituci.“²¹ Využijme Bulloughova příkladu a představme si tento zvláštní vztah na jeho ukázce o hercích v dramatu: „působí na nás jako osoby a události normální zkušenosti, až na to, že té stránce jejich působení, která by nás normálně zasáhla přímo osobně, není dovoleno se uplatnit.“²² Tento příklad podporuje fakt, že jsme si vědomi nereálnosti situace („jsme přece v divadle“), ovšem může nastat moment, kdy si tuto skutečnost přestaneme uvědomovat. Jedná se o situace, nevyhovující svým distančním naladěním, které Edward Bullough označuje jako stavy *pře-* a *pod-distančování*. „Estetická distance ve své povaze není rámcem statickým, neměnným, ustaveným na počátku estetické recepce a pak trvající beze změny až do jejího ukončení. Jako je rám součástí obrazu, stejně je tomu i s estetickou distancí. V průběhu recepce se estetická distance proměňuje, její proměny vykazují určitý rytmus v závislosti na intenzitách a směrech kvalit tvořících estetický objekt.“²³ Vlastimil Zuska se v této souvislosti ptá: „V jakém rozpětí tyto pulsace distance probíhají?“²⁴ Naznačili jsme již, že distance má své hranice (tzv. *pře-* a *pod-distančování*), uvnitř kterých, dle názoru Zusky, distance osciluje. „Proměny estetické distance jsou pak nedílnou součástí procesu tvorby a recepce

²¹ Bullough, E.: ‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s.12.

²² tamtéž, s. 13.

²³ Zuska, V.: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha:Triton, 2001, s. 59/ 60.

²⁴ Zuska, V.: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha:Triton, 2001, s. 60.

estetického objektu a spoluvytvářejí jeho celkovou estetickou hodnotu.“²⁵

Edward Bullough specifikuje hraniční limity distance tak, že pod-distancování je zejména problémem vnímatele. Znamená tu situaci, kdy si recipient přestane uvědomovat, že je vystaven působení uměleckého díla a považuje ho za součást své žité reality, na kterou reaguje způsobem odpovídajícím skutečnosti. Před-distancování vidí jako druhou variantu, které dosáhneme, pokud námi nahlížený objekt v našem horizontu vnímání zcela ztratí prvenství a přestane být reflektován. Setkat se ovšem můžeme (a dokonce se často setkáváme) i s takovou situací, kdy nepodlehne účinkům uměleckého artefaktu, tudíž nedojde k přerušení praktického rámce života a tím pádem ani k estetickému zakoušení. Nahlížený estetický objekt v nás nevyvolal touhu se jím zabývat či nebyla udržena hladina estetického zakoušení a recepce byla předčasně ukončena.

Dosažená hladina distance se výrazně liší podle charakteru estetického objektu a stejně tak i podle schopnosti diváka udržet distanci v rámci estetické percepce. Z toho vyplývá, že vzniknou observační rozdíly i u téhož recipienta v případě střetu s rozličnými objekty. Úroveň psychické distance tedy ovlivní dva aspekty, výbava, se kterou přichází estetický objekt, rovněž i dispozice, které plynou ze subjektu. „Jejich vzájemné působení poskytuje jedno z nejobsáhlejších vysvětlení rozdílnosti estetického zážitku, neboť ztráta distance, ať již díky jednomu nebo druhému, znamená ztrátu estetického porozumění a hodnocení.(...) O distanci je tedy možno stručně říci, že se liší jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu.“²⁶ Moment, kdy nedojde k harmonické shodě mezi objektem a subjektem i přesto, že jsou ve vzájemném působení, znamená podle Bullougha nejobecnější vysvětlení rozdílu ve vkusu.

Edward Bullough je zastáncem názoru, že si umělec svou distanci vůči estetickému objektu udržuje na podstatně *nižší* úrovni než jak je tomu u běžných recipientů.²⁷ „Umělecky se nejúspěšněji prokáže vyjádřením nějaké silné *osobní* zkušenosti, ale umělecky ji může vyjádřit pouze pod podmínkou, že od ní odhlédne jako od zkušenosti *osobní*.“²⁸ Můžeme tedy na základě jeho teorie říci, že zpracování silné

²⁵ Zuska, V.: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 60.

²⁶ Bullough, E.: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 14.

²⁷ „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.“

Bullough, E. : 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 15.

²⁸ tamtéž, s.14.

osobní zkušenosti, nutkavých pocitů a myšlenek může znamenat jistý druh katarze, který umělec zažívá vždy v momentě, kdy se výše zmíněným zkušenostem intenzivně věnuje z jakéhosi odstupu. Rozdílností mezi umělcem a divákem ve schopnosti udržovat distanci tedy můžeme vysvětlit i časté nedorozumění, které nastává mezi tvůrcem a jeho diváky. Co umělec, který je ještě schopen udržovat distanci, vnímá jako výstižné a zdařilé, to recipient, již bez distance, znepokojen či dokonce znechucen odsouvá. Vhodná pro estetické recipování je tedy oscilace distance na co možná nejnižší úrovni a její ztráta znamená ztrátu schopnosti estetického hodnocení.

Jak Bullough dále poznamenává, dokonce i technické provedení a kompozice bývají zdrojem nedorozumění a následné ztráty distance. Co umělec chápe jako prostředek ke ztvárnění tématu estetického objektu, může divák vnímat jako pouhou zručnost provedení, která distanci svrhává zpět do praktického úhlu pohledu. „Z pohledu estetické distance lze proto obecněji říci, že originální tvůrce je co do schopnosti estetického distancování vždy o něco napřed před diváky či čtenáři a že díla, která tzv. předstihla svou dobu, se mohou svých recipientů „dočkat“, respektive dočkají se příslušné schopnosti distancování.“²⁹ Tato poznámka potvrzuje důležitý vliv temporální distance, o kterém jsme mluvili v úvodu této kapitoly.

Zvláštní skupinu recipientů tvoří odborníci, kteří jsou s uměleckými objekty v kontaktu téměř každodenně. Jsou podle Bullougha často nevhodné publikum. Jejich praktické zaujetí je příliš silné, čímž narušuje průběh distance. Jak Bullough poznamenává, kritik je neustále nucen k přepínání mezi praktickým a estetickým, neboli distančním, vnímáním. Důsledkem jejich profesionálního přístupu je snížení průběhu recepce na minimální bod. Jedná se o tzv. zautomatizované pozorování, které se opírá o teoretické poznatky nabyté z dřívější doby studií a observace. Domnívám se, že kritici disponují určitým typem teoreticky nabyté zkušenosti, která i bez průběhu percepce vytvoří určitý profesionální odhad ohledně souzeného estetického objektu. V tomto případě bychom mohli říci, že se nejedná o emoční, ale o racionální, naučený postup. O pravém estetickém soudu totiž, dle názoru Bullougha, můžeme hovořit až na základě plně prožitého percepčního řetězce, jehož vrcholem je nahlédnutí skloubených kvalit. Tuto myšlenku trefně doplňuje i Roman Ingarden, když ve své studii³⁰ praví, že umělečtí kritikové velice často odhadnou správný výsledek, ale málo ví o samotném

²⁹ Zuska, V. : *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, str. 55.

³⁰ Ingarden, R. :§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 132–168.

estetickém objektu. Skutečná hodnota estetického objektu tedy nemůže být odvozena či nahlédnuta zvenčí, neboť se nalézá v něm samém. Mnoho kritických omylů jde tedy na vrub právě této zautomatizované percepce, během níž rutinně nazírající kritik vlastně nedá odlišnosti konkrétního díla vůbec šanci oslovit jej v rámci adekvátního druhu postoje.

1.3. Distance v umění

Edward Bullough je přesvědčen, že nemůžeme nalézt umění, které by nevyžadovalo distanci. Jak poznamenává: „variabilita distance v oblasti umění se jeví, odhlédneme-li na okamžik od subjektivních komplikací, jednak jako obecný rys umění a dále v rozdílech mezi speciálními druhy umění.“³¹ Jednotlivé druhy umění se tedy podle Bullougha liší pouze mírou nastavené distanční hladiny. Domnívá se, že různá historická období zažívala rozkvet kultury při nízké hladině distance a úpadek v momentu, kdy byla distanční hladina vysoká. Jak specifikuje: „za předpokladu, že distance není příliš široká, je výsledkem jejího působení vždy to, že zvýší umělecký charakter takových děl a sníží původní etickou a společenskou apelativní sílu.“³²

Zaměříme-li se na vybrané druhy umění, můžeme si říci, že např. divadlo je v každé minutě ohroženo ztrátou distance díky samotným nositelům estetického zážitku, díky hercům. Jejich fyzická přítomnost ohrožuje nástup a udržení distance. Na jejich obranu však Bullough poznamenává: „herectví přesto poskytuje v tomto i jiném ohledu výjimečně cenné informace díky svému vyjadřovacímu médiu a díky překrývání – přinejmenším částečnému – procesu tvorby s hotovým dílem, které jsou kdekoli jinde odděleny v čase.“³³ Další problematickou oblastí divadla v udržování hladiny distance je komedie. Jak Bullough vysvětluje, smích, stejně jako pláč, se výrazným způsobem dotýká našeho praktického Já, „jsou oba přímým výrazem zcela praktické povahy a oba téměř vždy indikují konkrétní osobní citový vztah. Za vhodných okolností a při adekvátní distanční schopnosti mohou být sice oba stavy distancovány, ale jen s velkými obtížemi; těžko rozhodnout, kde je to obtížnější.(...) Rozhodující v komedii je ona „distancovaná směšnost“, kterou nazýváme humorem.“³⁴ Stejně problematicky se vedle komedie jeví i tragédie. Bullough je přesvědčen o tom, že smutný námět tragédie

³¹ Ingarden, R. :§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 15.

³² tamtéž, s. 20.

³³ tamtéž, s. 28.

³⁴ tamtéž, s. 25.

diváka podvědomě předem odrazuje a v pláči se ukrývá velká možnost ztráty distance. „Tragédie vždy balancuje na ostří osobní reakce a soucit, který nalézá úlevu v slzách, směřuje téměř vždy ke ztrátě distance.“³⁵ Tanec je oproti divadlu vnímán mnohem smyslněji a pouze jeho technická náročnost provedení je podle Bullougha tím, co dokáže u diváka udržet distanci. Fyzická stránka člověka (stejně jako u divadla a tance) je jedním z ohrožujících momentů distance i u sochařství. Bullough má na mysli ten případ, kdy umělec vytesal lidské postavy v jejich životních velikostech. Aby bylo v těchto případech možno zachovat distanci, jsou tyto sochy umísťovány na piedestal. Tento malý podstavec dokáže odstranit nepříjemný pocit, který má divák ze sochy vysoké a obdobně urostlé jako je on sám. Nepříjemným pocitům u těchto soch také umělci předchází častým vynecháním barevného nátěru. Z hlediska udržení distance tedy disponuje zcela nejlepšími podmínkami malířství. „Malba má vnitřně mnohem větší distanci – protože ani její prostor (prostor perspektivy a imaginace) ani její světlo nekoinciduje s naším (skutečným) prostorem nebo světlem a běžná redukce v měřítku reprezentovaného objektu zabraňuje pocitu nepatřičné blízkosti.“³⁶ Hudba a architektura jsou posledními z nejvýraznějších druhů uměleckého tvoření, kterým se Edward Bullough ve své studii věnuje. Myslí si, že je to zejména jejich abstraktnost, co ovlivňuje distanci. Vážná hudba u běžného posluchače svádí k pře-distancování a naopak veselé lidové trylky již jako umění vůbec vnímány nejsou. Vezmeme-li v úvahu, že je hudba velice stimulující a emotivní, není divu, že vyvolává zvláštní stavy, které ovšem nejdou ruku v ruce s distancí. Naopak. Melodie se stane podtextem myšlenek, které vyvolala svojí intenzitou a náladou a jako pozadí za myšlenkami už nemůže udržet distanci u diváka. Podobně problematická se jeví i architektura. Hlavním problémem je, podle názoru Bullougha, to, že ji jako umění téměř nikdo nehodnotí, vyjma jejích ozdobných prvků. Domnívám se však, že se od doby zrodu Bulloughovy studie tato situace mírně pozměnila. Mohli jsme zaznamenat expandující vliv nejen architektury, ale i interiérového designu a zájem o tuto oblast jistě vzrostl, stejně jako respekt a obdiv k inovativním materiálům a kombinacím. Souhlasím však s tím, že platí, že je stále, byť v menší míře, vnímaná jako základní lidská potřeba, tedy obydlí, která z tohoto úhlu pohledu potlačuje pohled na věc jako na umění.

³⁵ Bullough, E. : 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 20.

³⁶ tamtéž, s. 21.

Recepce estetických objektů je většinou předpřipravená³⁷, málokdy nás zastihne zcela nečekaně. Jistě budeme souhlasit s tím, že se s uměním setkáváme zejména na místech, která jsou k tomu předem určená a tato skutečnost s sebou nese proces předchozího "naladění se" na percepční akt ještě před samotným zahájením observace. Takto předpřipravenému divákovi poté stačí menší stimul, který aktivuje distanci.

Zaměříme-li se v malé odbočce obecně na příjem podnětů z našeho okolí, zjistíme, že jejich převážnou většinu hodnotíme pomocí smyslů a emocí³⁸. Prostřednictvím sluchu a zraku přijímáme více jak 90 % přichozích informací. Ostatní smysly jsou z hlediska estetické recepce vnímány jako nedostačující. Jak poznamenává Vlastimil Zuska: „kontakt s předmětem, s prostředím, je u těchto smyslů příliš těsný a zabraňuje relativnímu odpoutání od smyslovosti, které je nutnou podmínkou vytvoření estetického objektu.“³⁹ Rigidní teorie vylučují nižší smysly kvůli přesvědčení, že jsou schopné maximálně navodit příjemnou atmosféru, nikoli estetický prožitek. Jak dokládá Edward Bullough: „podkladem pro zamítnutí nižších smyslů vždy byla ta skutečnost, že zprostředkovávají pouze příjemné počitky.“⁴⁰

Vrátíme-li se ovšem zpátky k předpřipravenosti estetické recepce, můžeme si říci, že často není tento percepční proces v praxi zakoušen v plném rozsahu i přes to, že mu byly navozeny ideální observační podmínky. Jak lze vytušit z uvažování Romana Ingardena, často v rámci různých okolností odmítneme část nabízeného potenciálu daného estetického objektu, čímž se vyvážeme z úplného estetického prožitku, který zakusíme ve zjednodušené formě.

Forma přednesu uměleckého díla razantním způsobem ovlivňuje podržování distance. Bullough je zastáncem názoru, že homogenní přednes, kde není příliš rušivých aspektů, vede obvykle k posílení distance. Jeho výrazná podpora směřuje k tzv. „jednotnému prezentování“ objektů, tedy k symetričnosti, správně zvoleným proporcím,

³⁷ S touto předpřipraveností souvisí znalost kontextu prostředí, která úzce souvisí s dekodovací mřížkou určenou naladěním společnosti. Dalšími faktory jsou dosavadní zkušenosti s uměním, či psychologický faktor momentálního rozpoložení diváka. Stejně tak vztah, který máme k autorovi, je při estetickém recipování důležitý.

³⁸ Emoce jsou záležitostí vrozenou a výrazně ovlivňují reakce organismu. Zmíňme například situaci ohrožení či vypjatosti, kdy je tělo na základě emocionální informace zásobeno adrenalinem, který dokáže dočasně stimulovat k větší efektivitě. Emoce jsou čistě subjektivní záležitostí, tudíž jsou i součástí estetického prožitku, kde dochází k sebereflektující konstituci. Emoce dokáží navodit takovou atmosféru, že se recipientovy zdá téměř skutečná. Díky nim chopní recipovat takové situace, které by nás v praktickém životě stáli téměř veškeré naše síly. Tato emoční, uměle navozená, kamufláž nám tedy dovoluje vypjaté emoční stavy s minimální energetickou spotřebou. Domnívám se, že tato simulace dokonce podmiňuje samotnou kreativitu a myšlení.

³⁹ Zuska, V.: *Estetika : Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, s. 52.

⁴⁰ Bullough, E. : 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 23.

čili ke správně zvolené kompozici a správnému technickému provedení.

Díky distanci můžeme zároveň lépe přijímat umělecká díla, která by nám jinak připadala ohyzdná, nemorální nebo choulostivá. Vlastimil Zuska dodává, že „koncept estetické distance dokáže vysvětlit paradox ošklivého, tedy to, že součástí estetického objektu může být kvalita esteticky negativní, cosi šeredného, odpudivého, nehezkého a přesto je výsledný požitek pojímán pozitivně, estetický objekt je hodnocen kladně.“⁴¹ Domnívám se, že jistě není nutné rozvádět, že této distanční přednosti umělci značně využívali ve svůj prospěch.

„To, že veškeré umění vyžaduje distanční limit, za kterým, a pouze v rámci distance, se stává estetické hodnocení možným, je *psychologickou formulací obecné charakteristiky umění, totiž jeho antirealistické povahy*.“⁴² Antirealistická povaha podle Edwarda Bullougha znamená, že umění nemůžeme slučovat s přírodou. Upozorňuje tím na umělý charakter umění. Koncepce 18. století, které zastávají názor, že umění napodobuje přírodu, jsou podpořeny již Aristotelovou teorií mimesis, ale jak Bullough ve své studii poznamenává: „ačkoliv bychom mohli předpokládat, že toto pojetí je od dob Kanta a romantiků mrtvé, v naivních myslích žije dál. I když bylo formálně vyvráceno, přetrvává například v domněnce, že „umění idealizuje přírodu“, což vlastně znamená, že umění kopíruje přírodu jen s určitými vylepšeními a změnami.“⁴³ Vezmeme-li v úvahu naturalismus, plenérismus či impresionismus, které přímo vycházely z námětů, které poskytovala příroda, nemůžeme se výše uvedeným úvahám bránit, ovšem, jak pokračuje ve své úvaze Edvard Bullough, pokud bychom připustili teorii imitace, vzdáme se označení „umění“. Umění je tedy nutně vázané distancí, která s pouhým kopírováním skutečnosti nemá co do činění.

„Distance představuje jeden z nejdůležitějších kroků v procesu umělecké tvorby a slouží jako rozlišující rys toho, co je běžně označováno tak neurčitě jako „umělecký temperament“. Konečně si distance může činit nárok na to, aby byla považována za jednu z esenciálních charakteristik „estetického vědomí“ – mohu-li tímto termínem označit onen speciální mentální postoj vůči prožívání a náhled na ně, kterýžto postoj nachází nejdokonalejší formu svého vyjádření v různých formách umění“⁴⁴, završuje svůj výklad Bullough.

⁴¹ Zuska, V.: *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: TRITON, 2001, s. 58.

⁴² Bullough, E.: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 17.

⁴³ tamtéž, s. 17.

⁴⁴ tamtéž, s. 12.

Využijme Bulloughova pojetí distance rovněž pro objasnění umělecké tvorby. Jak již víme, distance je nezpochybnitelnou součástí tvůrčího aktu stejně jako umění samotného. „Distancování by mohlo být skutečně považováno za speciální a primární funkci toho, co nazýváme v umělecké tvorbě „tvůrčím aktem“: distancování je v umění *formálním* aktem tvorby.“⁴⁵ Dle Bulloughova soudu můžeme na základě distancovaného vztahu definovat i to, co jiní nazývají sebeexpresí. Jak ovšem argumentuje, nemůžeme ve tvůrčím aktu uvažovat ten fakt, že by umělec v rámci své tvorby otiskoval do uměleckého objektu své vlastní Já. Nemůžeme ani tvrdit opak, tedy že k tomuto osobnímu, charakteristickému rukopisu, který vychází z jedinečnosti každého člověka, vůbec nedochází. Pravda se podle něj ukrývá někde uprostřed. „„Sebeexprese“ umělce není totiž něčím takovým, jako je „sebeexprese“ pisatele dopisů nebo přednášejícího: není to *přímé* vyjádření konkrétní osobnosti umělce; není to dokonce ani *nepřímé* vyjádření jeho konkrétní osobnosti v tom smyslu, ve kterém by například Hamletova „sebeexprese“ mohla být považována za nepřímou reflexi Shakespearových myšlenek. (...) Je třeba poznamenat, že něco takového nalézt *je* ve skutečnosti nemožné, pokud již dopředu nevíte, jaké reflexe hledat.“⁴⁶ Bullough upozorňuje na to, že známe-li konkrétní zážitky, existuje možnost vysledování jejich otisku v konkrétních uměleckých dílech, ovšem tato možnost není reverzibilní. Oblíbená představa, že dílo je odrazem tvůrce, se mu jeví být nesprávnou, „stručně řečeno, místo aby byla „sebeexpresí“, je *umělecká tvorba nepřímou formulací distancovaného mentálního obsahu*.“⁴⁷ Pro podrobnější představu tohoto problému využijeme příkladu z Bulloughovy studie. Zaměříme se na proces umělecké tvorby tak, jak ho popsal neznámý dramatik. Na počátku stojí „emocionální idea“ nebo-li hrubá představa, která je emocionálně zbarvená. Konkrétních obrysů postupně nabývá spolu s konkretizací postav, které by tuto ideu měli ztvárnit. Jak Bullough pokračuje v popisu, „potom následuje to, co nazývá „bojem na život a na smrt“ mezi ideou a postavami: jestliže idea získá vrch, je celá koncepce ztracena. V případě úspěšném je naopak idea, řečeno jeho slovy, nasávána postavami tak, jako saje houba vodu, dokud nezbyvá ani stopa ideje mimo postavy.“⁴⁸ Při čtení této ukázky si však musíme uvědomit, že se jedná o proces, jehož řízení nebo dokonce ovlivňování je zcela mimo moc umělce. Teprve pokud dojde k harmonickému smíření

⁴⁵ Bullough, E. : ‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 26.

⁴⁶ tamtéž, s. 26.

⁴⁷ tamtéž, s. 27.

⁴⁸ tamtéž, s. 27.

ideje s postavami, nastává okamžik, kdy může dojít k vědomému zpracování předchozího. „Tento proces „nasávání“ „ideje“ postavami a tímto jejího zničení je fází umělecké tvorby technicky označované jako objektivace představy. V ní umírá „člověk“ a ožívá „umělec“ a s ním umělecké dílo.“⁴⁹

Koncepcí distance v umění nabízí, podle názoru Edwarda Bullougha, mj. i vysvětlení toho, co je krásné a co už pouze příjemné. „Příjemné je nedistancovaná libost. Krásné v nejširším smyslu estetické hodnoty není možné bez zavedení distance. (...) Jinak řečeno je příjemné pocíťováno jako efekt našeho konkrétního, praktického já; těžiště příjemného zážitku leží v já, které zažívá příjemné. Naopak estetický zážitek má své těžiště v sobě nebo v předmětu, který jej zprostředkuje, nikoli v já, které bylo distancováno mimo pole vnitřního zření dané osoby: „nikoli plod zážitku, ale zážitek sám je cílem.“⁵⁰ Jak dále poznamenává, otázky směřující ke zjištění toho, jestli se nám nahlížený estetický objekt líbí či nikoli, působí uprostřed estetické kontemplanace zcela nepochopitelně. Tyto otázky nás obracejí k naší konkrétní existenci, tedy k praktickému postoji a následkem re-aktivace praktického postoje dochází k vyřazení estetického postoje, k přerušení estetické recepce. Bullough zastává názor, „že čím větší je estetické pohlcení, tím se zážitek „líbí“ méně vědomě.“⁵¹ Vztah krásného a pouze příjemného si můžeme uvědomit i na rozlišení výše uvedeného rozdělení nižších a vyšších smyslů.

1.4. Distance jako estetický princip

Je to právě distance, která vyvazuje estetický objekt z jeho praktických souvislostí, čímž ho staví nad rámec všednosti. Člověku zprostředkovává vztah zvláštního charakteru a poskytuje mu tak jednu z možností, jak porozumět estetickému prožitku. Estetické hodnocení není možné mimo rámec distance, stejně tak je distance zásadním faktorem umělecké tvorby. Jak uzavírá Edward Bullough: „distance se tak stává jedním z rozlišujících rysů „estetického vědomí“, onoho zvláštního způsobu myšlení či náhledu na zkušenost a na život, který, (...), vede ve svém nejvýraznější a nejrozvinutější formě k chápání i tvorbě Umění.“⁵²

⁴⁹ Bullough, E. : ‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 28.

⁵⁰ tamtéž, s. 23.

⁵¹ tamtéž, s. 23.

⁵² tamtéž, s. 29.

1.5. Od estetické distance k estetickému prožitku

Běžná interpretace chápe termín distance jako vzdálenost, kterou je schopna ještě dále rozlišovat jako fyzickou či prostorovou. Ovšem distance psychická, které jsme se věnovali v předchozí kapitole, předznamenává specifické naladění, které do středu svého zájmu staví estetický objekt, ze kterého činí cíl sám o sobě a poskytuje tak jednu z možností jak porozumět estetickému prožitku.

Zopakujme, že psychická distance tak, jak ji popisuje Edward Bullough ve své studii 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip⁵³, dočasně deaktivuje běžný, resp. praktický postoj člověka za účelem výhradní recepce estetického objektu, čímž předznamenává estetický prožitek, kterému se budeme věnovat v nadcházející kapitole. Praktické zájmy a starosti, kterými se většinu svého života aktivně zabýváme, odsouváme při estetickém postoji v rámci estetického prožitku na pozadí našeho zájmu a v takto nastaveném rámci vnímáme, nebo jak uvidíme – konstituujeme – estetický předmět. Zautomatizovanou imaginaci praktického postoje střídá imaginace postoje estetického, na níž je kladen mnohem větší důraz a nároky než v případě postoje praktického a která je zodpovědná např. za vhodně zvolený rámec neboli kategorii, do které tématicky zasazujeme nahlížený objekt. Tento rámec nebo-li kategorie rovněž předznamenává uměleckou informaci estetického objektu, resp. závěrečné soudy estetického prožitku.

Již víme, že se pro nás estetický objekt v průběhu estetického recipování stává naším ústředním zájmem čili úplným horizontem naší pozornosti. V rámci estetické recepce ho nahlížíme na pozadí představ praktického postoje, tedy na pozadí představy "svět" a představy "Já". Zopakujme, že v mezních limitech těchto dvou představ se formuje podmiňující vztah samotné možnosti estetické recepce, vztah *estetický objekt-vnímatel* jako základní konstrukt estetického prožitku.

V nadcházející kapitole si představíme mechanismus recepce umění čili estetický prožitek tak, jak jej rozvinul polský estetik a filozof Roman Ingarden v § 24⁵⁴ své knihy *O poznávání literárního díla* (O poznawaniu dzieła literackiego, 1937). V úvodu této druhé kapitoly (2.1.) si ujasníme otázku nutnosti reálného základu předmětu, který je počátečním impulsem k estetickému zakoušení. Pokračovat budeme konkretizací dvou postojů (2.2), badatelsko-vědeckého postoje a postoje estetického,

⁵³ Bullough, E.: 'Psychical Distance' as A Factor in Art and An Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, Vol. 5 Part. 2, 1912, s. 87 – 117.

⁵⁴ Ingarden, R.: § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 132–168.

který je nám již dobře znám z kapitoly první. Následně se budeme věnovat estetickému prožitku (2.3.) v jeho jednotlivých fázích. Ukážeme, že estetický prožitek je složitým procesem, který nemůžeme zaměňovat s pouhým smyslovým zaujetím. Má své jednotlivé fáze a charakteristický průběh, který bude hlavním tématem druhé kapitoly.

KAPITOLA II.

„Umění je nepostradatelné, aby člověk byl schopen poznávat a měnit svět – ale nepostradatelné také pro kouzlo, jež je v něm skryto.“

Ernst Fischer

2. Estetický prožitek jako důsledek estetického postoje

Není podstatné, zda budeme užívat termínu percepce, příjem zprávy či vnímání uměleckého sdělení. Na mysli budeme mít složitý proces, který zahrnuje nejen příjem informace, ale i její překlad a vyhodnocení, které se zpětně vrátí k estetickému objektu, aby na něm bylo ověřeno. S percepcí umění souvisí dvě roviny reality, které jsou nám dobře známy již z předchozí kapitoly, tedy rovina praktického zájmu a rovina estetického zaměření. Zopakujme si, že při přechodu na estetické vnímání opouštíme reálný rámec naší existence. Jsme vytrženi z jeho kontextu díky určité vlastnosti objektu, která zcela upoutala naši pozornost. Tímto upoutáním pozornosti počíná všem známý, přesto ve svém fungování ne všem zcela zřejmý proces. Nástup Bulloughovy psychické distance z jiného úhlu míří ke stejnému momentu, který je pro následující rozpravu počátkem tvorby strukturovaného a uspořádaného celku, který budeme spolu s Romanem Ingardenem označovat jako estetický prožitek.

2.1. Reálnost estetického objektu - nezbytnost estetického prožitku ?

Představme si brzké ráno. Bosky se vydáme k oknu, abychom rozhrnuli závěsy a pustili do místnosti trochu ranního světla. A v tom se to stane. Jsme uchvázeni pohledem na změny toho, co z okna pozorujeme každodenně bez většího zaujetí. Je téměř jedno, zda se jedná o rozkvetlé stromy, které uvádí Ingarden, zlaté slunce, které se houpe na žlutých listech na podzim nebo sněhovou nadílku, která je bez šlápot jako cukrový poprašek. „Co se nám zde líbí? Což to nejsou určité reálné předměty, které nacházíme ve světě, jenž nás obklopuje, a což to nejsou tytéž předměty, které jsme viděli ještě dříve, než se v nás probudil pocit okouzlení, a které budeme vidět dále i potom, co vlna citu a zalíbení už opadne?“⁵⁵ Totéž si můžeme vztáhnout i na galerie či muzea nejvyhlášenějších jmen, při bližším ohledání totiž budeme muset konstatovat fakt, že, stejně jako při pohledu z okna, jsme konfrontováni s reálnými věcmi běžného

⁵⁵ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 132.

života a to i přesto, že stojíme v "budově", kde hodláme přijímat umění a ne kmeny, listy či sněhovou nadílku. Ovšem socha, stejně jako například obraz či fotografie, je těmto věcem reálného života rovnocenným partnerem, protože ve skrytu duše hledíme na kus kamene, tkaninu v rámu či kmen stromu, který má však ruce, nohy a zvláštní pohled ve tváři. Z výše uvedeného je tedy zřejmé, že estetická kontemplace skutečně vychází od reálného předmětu, otázkou však zůstává, zda je tento předmět ve stejné podobě brán v úvahu i v průběhu estetické kontemplace, potažmo, zda je jako základ estetického prožitku tato reálná povaha estetického objektu nezbytná? Z následující citace Romana Ingardena je zřejmé, že reálnost objektu není pro estetický prožitek podmiňující: „můžeme si např. vymyslet nějakou velmi tragickou situaci vzájemných lidských vztahů, situaci, o níž předem víme, že nikdy neexistovala, a kterou jsme také nikdy nevnímali při obcování s reálnými lidmi, a přesto vůči ní můžeme zaujmout kladné nebo záporné estetické stanovisko.(...) Je tedy nutno konstatovat, že ve všech případech estetického vněmu není nutno vycházet od určitého reálného vnímaného předmětu.“⁵⁶ Reálnost předmětu je tedy častou součástí estetického prožitku, není však nezbytnou pro jeho samotný průběh. Jak ve svém tvrzení pokračuje Ingarden, realita objektu dokonce není ani příčinou toho, že se nám později něco líbí anebo nelíbí, dokonce nemá s estetickým hodnocením bližších souvislostí. Reálnost hodnoceného objektu chápeme tedy jenom jako přívlastek objektů, které mohou být vztáhnuty do estetické kontemplace stejně jako mohou být takto uvažovány předměty fiktivní.

2.2. Vědecko-badatelský postoj

Vedle praktického postoje uvažuje Roman Ingarden postoj badatelsko-vědecký, který je rovněž prakticky orientován, ovšem s postojem praktickým totožný není. Pokud zaujímáme badatelsko-vědecký postoj, máme zájem na tom, jaký je povrch kamene, ze kterého je socha vytesaná, jaké jsou její proporce a v posledku třeba to, o jaký druh kamene se jedná. Postupujeme tedy tak, že pomocí hmatu, sluchu či zraku poznáváme to, co je předmětem našeho zájmu. „Při každém z těchto vněmů si musíme jasně uvědomit nejen to, co je nám při něm dáno (jaký předmět, s jakými vlastnostmi), ale i to, zda je nám to dáno takovým způsobem a za takových podmínek, že tato danost patří k uvedenému předmětu jako jeho, jemu imanentní vlastnost.“⁵⁷ Součástí vědecko-

⁵⁶ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 133.

⁵⁷ tamtéž, s. 135.

badatelského postoje jsou tedy i závěrečná hodnocení o estetickém objektu. V tomto postoji věnujeme neustálou pozornost tomu, co je subjektivní a co objektivní vlastností předmětu, potažmo i způsobu, kterým bylo těchto podmínek docíleno (umělé osvětlení atp.) „Analýzy tohoto druhu – které ostatně neustále vykonávají přírodovědci při svém pozorování a vědeckých pokusech – nás na jedné straně mají varovat, abychom poznávanému předmětu nepřisuzovali žádné z vlastností, které – třebaže za určitých podmínek při vnímání vystupují jako rysy poznávaného předmětu – mu nepřísluší, neboť výskyt mezi prvky vněmů byl vyvolán určitými vedlejšími podmínkami a ne samou povahou zkoumaného předmětu.“⁵⁸ Přesto však vědecko-badatelský postoj slouží zejména právě k tomu, aby byly danému předmětu rysy přiřazeny. Na základě této funkce badatelského postoje rozlišujeme vlastnosti na ty, které jsou viditelnou součástí objektu a nejsou podmíněny působením vnějších faktorů a na ty, které viditelnou součástí předmětu nejsou, ale výrazným způsobem modifikují jeho podobu za působení vnějších aspektů. Na mysli můžeme mít např. vlastnost materiálu estetického objektu, která na první pohled není zřejmá, ale která např. za určitých podmínek odráží či pohlcuje světlo a mění tak vzhled celého estetického objektu. „Celý proces poznávání, skládající se z mnoha různých poznávacích aktů, je tedy veden – pokud probíhá správně – snahou přizpůsobit přesně výsledky poznání předmětu, který hodláme poznat, a vyloučit z nich všechny ty prvky, které budí třeba i to nejmenší podezření, že vyplývají z činitelů cizích poznávanému předmětu.“⁵⁹

2.3. Estetický prožitek v jeho jednotlivých fázích

Přejděme však zvolna k estetické kontemplaci. Rozebereme si proces mnohem složitějšího charakteru než je přístup vědecko-badatelský. Podrobně se budeme věnovat tomu, co Roman Ingarden označuje jako estetický prožitek. Estetický proces zakoušení je v samém počátku, na rozdíl od přístupu badatelského, rozdílný již tím, že v počátku estetického nahlížení opomíjí nedokonalosti zkoumaného předmětu. To je zcela zásadní aspekt. Roman Ingarden uvádí jako příklad nádherné torzo Venuše mélské, ale najdeme bezpočet jiných uměleckých děl, u kterých bychom postupovali stejně. Venuše mélská je umístěna v Louvru v Paříži. Patří k nejslavnějším exponátům ze starověkých sbírek. Vznikla kolem roku 130-120 př.n.l. a je považovaná za ideál krásy pozdně helénského

⁵⁸ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 135/ 6.

⁵⁹ tamtéž, s. 136.

Řecka. Považujeme ji za ideál krásy i přes to, že má na nose čmouhu, povrch kamene je na jejích prsou drsný, dokonce s d'olíky, a chybí jí obě ruce. „Při estetickém prožitku přehlízíme tyto jednotlivé rysy kamene a chováme se tak, jako kdybychom je neviděli (...). V „myšlenkách“ nebo i ve specifické percepční obrazivosti si dotváříme takové detaily předmětu, které nám pomáhají získat optimální možný výsledek daného estetického zážitku, dávají takový tvar, který v sobě obsahuje nejlépe estetické hodnoty, jaké se v daných podmínkách mohou uplatnit *in concreto*.“⁶⁰ Z hlediska vědecko-badatelského je tento postup zcela nesprávný, ale v případě estetického postoje je správný. Ne však proto, že se jedná o nedokonalosti, které vznikly působením času a my se pokoušíme vidět dílo tak, jako by právě vyšlo z rukou umělce. Důvod je mnohem prostší. Jak Ingarden uvádí, nedokonalosti urážejí náš estetický cit. Působí disharmonicky. Paradoxně nás však neuráží, že nemá ruce. Tento nedostatek jsme schopni omluvit tím, že lépe vynikne linie jejího trupu, linie ramen a prsou. „Smyslový vněm je tu pouze podkladem pro další, na něm vybudované speciální psychické akty, které nás přivádějí k Venuši mélské jakožto k objektu estetického zážitku.“⁶¹ V tomto momentě si tedy musíme uvědomit, že estetický objekt neznamena totéž co jeho reálný základ a že samotný estetický prožitek je velice složitý⁶² proces skládající se z mnoha prožitků estetického objektu. Nezbytným se jeví náhled na estetický objekt nikoli z jedné, ale z mnoha stran, které v konečném součtu dají nahlédnout estetický objekt v jeho plné podobě. Smyslové vnímání je tedy počátkem recepce, které je v průběhu estetického zakoušení modifikováno⁶³ tak, aby sloužilo účelům dalšího nahlížení v jeho jednotlivých fázích.

Estetický prožitek „je složitým procesem, který má různé fáze a svůj charakteristický průběh.“⁶⁴ V samotné podstatě je jeho nejsložitější fází přechod od výchozího zaujetí, zpravidla tvarovou kvalitou, k prvotním momentům estetického prožitku. V tuto chvíli si můžeme položit otázku, co tento přechod vyvolá a zda je celá věc rozumově postihnutelná? Již z první kapitoly známe změnu zaměření z praktického do estetického postoje. Dle Ingardenova názoru vyvolá změnu nejpravděpodobněji kvalita, která je schopna upoutat náš zájem a přerušit tak plynulý tok všedních

⁶⁰ Ingarden, R. :§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 137.

⁶¹ tamtéž, s. 138.

⁶² Složitost procesu estetického prožitku je úměrná složitosti estetického objektu.

⁶³ Smyslové vnímání bez modifikací můžeme nalézt pouze u vědecko-badatelského postoje.

⁶⁴ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 140.

informací. Dokonce se nemusí jednat o kvalitu jedinou, ale o celé množství kvalit. Jak již bylo zmíněno, zaujati jsme např. tvarovou kvalitou, tedy barvou či samotným tvarem estetického objektu. Tato tvarová či jiná kvalita upoutává náš zájem a vyvolává emoci, kterou Ingarden označuje jako vstupní, „neboť teprve tato emoce otevírá pravý proces estetického prožitku.“⁶⁵ V této fázi estetického zakoušení se však ještě stále jedná o spíše pasivní fázi estetického prožitku. Vstupní kvalita nás zaujala, ale v porovnání s tím, co bude následovat, se jedná o letmý moment, ze kterého si v tuto chvíli odnášíme zatím jenom dojem. Vstupní emoce, která byla vyvolána vstupní kvalitou, znamená v samém začátku, jak Ingarden charakterizuje, určité vzrušení vstupní kvalitou. „V této chvíli se nás tato kvalita – abychom to řekli obrazně – spíše „dotýká“ a zvláštním způsobem nás povzbuzuje a vzrušuje. Toto vzrušení se mění v určitou formu zamilovanosti (érotu) do kvality, která upoutává naši pozornost. V další fázi vstupní emoce přechází tato zamilovanost ve složitý emocionální prožitek.“⁶⁶

V tomto emocionálním prožitku můžeme podle Romana Ingardena zaznamenat trojí tendenci. S kvalitou, kterou zakoušíme, emocionálně komunikujeme. Rovněž prahneme po tom, abychom tuto zakoušenou kvalitu měli jenom sami pro sebe, což by ještě zvýšilo libé pocity, nabyté z jejího výhradního vlastnictví, a v konečném hodláme uspokojit naši touhu po této kvalitě. Tato kvalita, jež nám byla zprostředkována původním smyslovým vněmem, není v této fázi hodna toho, abychom se zamýšleli nad tím, jestli se nám líbí či nikoliv. „Vstupní emoce je totiž plná dynamičnosti – nenasycení, které se vyskytuje tehdy a pouze tehdy, když jsme už byli upoutáni a rozníceni nějakou kvalitou, ale ještě jsme nestačili dospět k takovému bezprostřednímu a „očitému obcování s ní“, abychom se jí mohli „opojit“.“⁶⁷ Jak Ingarden odhaluje, žádostivost vstupní emoce je právě to, co vede k pokračování estetického zakoušení a rovněž ke zkonstruování estetického předmětu.

Představme si, že jsme plně pohlceni vstupní emocí. V tom stejném momentě dočasně zapomeneme na svět, který je kolem nás. Abychom byli přesní, svoji přítomnost v praktickém světě reflektujeme, jen je odsunuta na vedlejší kolej a problémy, které s ní souvisejí, jsou odsunuty do sféry dočasného nezájmu. Jak je uvedeno v námi diskutovaném paragrafu, jde o jakési kvazi-zapomnění na svět okolo nás. Potlačena je i anticipace budoucnosti a uvědomování si předcházejících zkušeností,

⁶⁵ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 141.

⁶⁶ tamtéž, s. 141/2.

⁶⁷ tamtéž, s. 143.

které byla přerušeny zájmem na estetickém objektu, který „tvoří určitý, sám o sobě existující, odlišný celek, který teprve ex post, když už estetický proces pomine, zasazujeme do toku našeho života.“⁶⁸

Vstupní emoce má podle Romana Ingardena nejdůležitější funkci, kterou je změna naladění, tedy nám již známý přechod z praktického do estetického postoje. Následkem tohoto přechodu dočasně opouštíme i praktický modus vztahování se k věcem kolem nás, podle kterého dekodujeme, co k nám v běžném životě přichází. Tímto přechodem se zaměřujeme na recepci veškerých kvalit s tím, že nás příliš nezajímá, zda danou věc vnímáme tak, jak se nám jevila při prvním kontaktu. Znamená to tedy, že je smyslový vněm modifikován, přesvědčení o existenci objektů, které je charakteristické pro praktický postoj, je dočasně umlčeno. Rozumějme tomu tedy tak, že ona kvalita, která upoutala náš zájem natolik, že se stala podnětem k estetické kontemplaci, se dle názoru Ingardena stává krystalizačním centrem estetického předmětu. Řečeno jinými slovy - kvalita, která upoutala náš zájem a byla při našem prvním náhledu součástí objektu, se z této jeho součásti vymaňuje a stává se jádrem nového předmětu, který si postupně sami konstituujeme, tedy jádrem estetického objektu, resp. uměleckého díla. Právě toto vysvětluje změnu zaměření z praktického do estetického postoje. Pokud je zaujetí estetickým objektem silné, pokračujeme v recepci, pokud k nám z vnějšího světa přijde nečekaně silný impulz, který přehluší recepci, vracíme se do praktického života a tímto impulzem se aktivně zabýváme. Jak dokládá Roman Ingarden, moment jisté dezorientace, se kterou se ve svém životě setkal jistě každý, jenom potvrzuje přechod mezi jednotlivými postoji. Znamená onu zpětnou re-aktivaci praktického modu, který musí v rychlé rekapitulaci vyhodnotit, co se stalo a v co nejkratší době se aktivně zapojit do běžného toku života.

Zopakujme si, že vstupní emoce je charakteristická svojí nenasytostí. Tato emoce intenzivně zakouší vstupní kvalitu, která vyvolala estetickou recepci. V této chvíli se vstupní kvalitou zabýváme mnohem více než jak tomu bylo v případě prvního kontaktu. Vstupní emoce vrací tuto kvalitu do popředí a aktivně se věnuje veškerým jejím náležitostem. „Sama tato kvalita (a ne věc, na jejímž pozadí vystupuje) se nyní stává objektem vněmu a nakonec se začíná vydělovat ze svého prvotního prostředí.“⁶⁹ Podle Ingardenova názoru je v této fázi této kvalitě vymezen dostatek prostoru pro to,

⁶⁸ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 146.

⁶⁹ tamtéž, s. 149.

aby se mohla rozvinout v celém svém účinku, aby byla krásná, živá, půvabná atd. Tuto její expanzi plně zakoušíme na pozadí vstupní emoce, která stále trvá. Můžeme mluvit o tom, že plně pociťujeme její dotyk a vytváříme tak úrodné prostředí pro další dychtivé a žádoucí momenty, které k této kvalitě směřují. Ingarden soudí, že kvalita se pro nás stává hodnotou, kterou chceme nadále zakoušet, což v nás vyvolá novou vlnu emocí. Dostaneme se poprvé v procesu estetického zakoušení do momentu, kdy můžeme hovořit o tom, že se nám něco líbí či nikoliv. Ovšem tímto průběh estetického prožitku nekončí. V této fázi může dojít ke dvěma možným případům. Buď zjistíme, že si souzený předmět žádá, jak Ingarden upozorňuje, určitého doplnění nebo při výše uvedeném zakoušení s kvalitou vystoupily do popředí ty kvality, které dosud nebyly brány v úvahu, ale natolik souznějí se započatou kontemplací, že vyžadují pokračování estetické recepce za účelem jejich ověření.

Jestliže se dosavadní průběh estetického prožitku jevil složitě, o to složitější bude představa toho, co následuje. Vraťme se tedy znovu k estetickému objektu, který vyvolal náš prvotní zájem. Z výše uvedeného vyplývá, že ke kvalitě přistupujeme již jinak, smyslový vněm, který vyvolal původní zájem zabývat se estetickým objektem, byl zmodifikován. Kvalita (či kvality) estetického objektu se stávají naším ústředním tématem, kterému věnujeme svou veškerou pozornost. Na základě tohoto zaměření můžeme zaznamenat dvojí reakci. Jak Roman Ingarden popisuje ve své studii, buď zatoužíme ukončit tento proces kvůli nedostatkům estetického objektu, které jsme náhle zpozorovali nebo jsme naopak ještě více pohlceni novými detaily, které jsme náhle spatřili a které vyvolaly náš další zájem. V prvním případě se nedostatek snažíme vyrovnat usilovným hledáním těch kvalit, které opraví, nahradí či doplní onen nedostatek či nedostatky. „Přitom je třeba zvláštního trýznivého úsilí, abychom na základě příslušné představy našli onu doplňující kvalitu nebo soubor kvalit.“⁷⁰ V případě, že se nám to podaří, nastává podle Ingardena opět dvojí možné řešení postupu estetické observace. Kvalita, kterou jsme ve své představě našli a která má vyplnit nedostatky, natolik zapadá do již rozběhnutého recepčního řetězce, že se nám může zdát, že se s nahlíženým objektem harmonicky překrývá. Sami se tak dopouštíme umělého zdokonalování nahlíženého objektu. „Vytvořili jsme si totiž estetický předmět, jehož kvalitativní obsah je bohatší než obsah, který nám poskytuje samo dílo.“⁷¹ V

⁷⁰ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 151.

⁷¹ tamtéž, s. 151.

případě menšího úspěchu se námi zkonstituovaná doplňující představa nepřekrývá s nahlíženým objektem tak idylicky, jak bylo naznačeno v předchozím případě. Pocit nedostatku nahlíženého objektu v nás přetrvává a logicky se v nás začíná objevovat negativní pocit, kterým se obracíme k estetickému objektu. Estetický objekt chápeme jako nedokonalý či nedokončený. Jak soudí Ingarden, můžeme tedy říci, že je možné zkonstituovat dva odlišné estetické předměty, ovšem každý s jiným hodnotovým závěrem. „Touto disonancí může prožitek skončit, může však dojít i k tomu, že odhodíme⁷² „ošklivé“ umělecké dílo a ponoříme se výlučně do kontempace estetického předmětu, který jsme si sami vytvořili ve svých představách a konečně může nabýt převahy vněm „nedotaženého“, „ošklivého“ uměleckého díla, a potom bude celý prožitek ukončen závěrečným zkonstituováním negativního estetického předmětu a příslušným korelátém emocionálním.“⁷³ Naší snahou⁷⁴, po modifikaci původního smyslového vjemu, je co největší přiblížení se estetickému předmětu. Snažíme se zkonstituovat takové kvality, které by odpovídaly kvalitě původní, snažíme se o její doplnění nikoliv o její překrytí jiným charakterem. Podle názoru Ingardena se snažíme o tzv. *skloubení kvalit*. Skloubení kvalit je přímým důsledkem toho, že existuje mnoho estetických objektů, které nemůžeme nahlédnout v jejich komplexnosti pouze jedním pohledem. Umělecká díla tedy nahlížíme z různých stran a závěrečné poznatky dáváme dohromady v jeden pohled. „Při celém tomto percepčním procesu formujeme vněmem získané kvality dvojitým způsobem: a) v kategoriálních strukturách, b) ve strukturách skloubení kvalit.“⁷⁵ Formování kvalit v kategoriálních strukturách znamená podle Ingardena to, že si ke kvalitám přitváříme jejich fiktivního nositele. Postupně pozorujeme, jak se tento nositel otiskuje do kvalit, které nahlížíme. Nositelem vlastností můžeme např. uvažovat konkrétní lidskou postavu namísto postavy, která je vysochána z kamene či cokoliv jiného, co nám zkonkrétní daný estetický objekt. V případě, že jsme konfrontováni ne s pouze jedinou, ale s několika kvalitami, setkáváme se podle Ingardenova názoru v průběhu estetického prožitku s tzv. formováním kvalit do tzv.

⁷² Tato skutečnost předčasného ukončení estetické kontempace ovšem neznamená, že v určitém zjednodušení nemůžeme mluvit o estetickém prožitku. Při bližším ohledání zjistíme, že většina estetických prožitků má krátký (rozuměje předčasně ukončený) až letmý charakter. To ovšem neznamená, že nebyl v jisté modifikaci zažit.

⁷³ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 152.

⁷⁴ Domnívám se, že estetický prožitek můžeme chápat jako prostředek k aktivaci tvůrčího procesu u diváka, díky němuž může odbourávat či dočasně nereflektovat stereotypní vzorce chování či myšlení.

⁷⁵ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 154.

struktur skloubení kvalit. Jak pokračuje, každá kvalita je nositelem specifických vlastností, kterými doplňuje kvality ostatní. Struktury přináležejí k celku a ve svém vzájemném působení mohou modifikovat zcela novou, zastřešující kvalitu, která vystoupí nad kvality ostatní. Vznik zcela nové kvality neznamená zánik dosavadního seskupení kvalit, z jehož podnětu vzešla. „Nejvyšší kvalita, která určuje charakter celého skloubení, působí, že celek zůstává jednolitý, ale přitom se vyznačuje zvláštním rozčleněním, které – při stejné konečné „kvalitě skloubení“- může mít ještě různou podobu. Právě toto „rozčlenění“, vystupující ve skloubení kvalit, je tím, co by mělo být v přesném slova smyslu nazýváno jeho „strukturou“ a co je třeba odlišit od kvality skloubení (podoby).“⁷⁶ Můžeme se však setkat se situací, kdy ke skloubení kvalit nedochází. Skloubení kvalit je totiž do určité míry závislé na divákovi, resp. na postoji, který k dané věci zaujímá. Jak Ingarden pokračuje, divák určuje mj. i podobu rozčlenění kvalit. „Teprve po takovém rozčlenění nabývá estetický předmět jakožto celek průzračné, organické stavby, neboli má svou konečnou estetickou strukturu. Získat rozčlenění skloubení kvalit s určitou konečnou „kvalitou skloubení“ je do jisté míry cílem celého estetického procesu nebo alespoň jeho tvůrčí fáze.(...) Skloubení kvalit, a zvláště pak jeho kvalita je – můžeme-li to tak říct – konečným opodstatněním tvorby a existence estetického předmětu.“⁷⁷ Můžeme si tedy shrnout, že proces skloubení kvalit není procesem jednoduchým, ovšem teprve na jeho základě může dojít k závěrečné fázi estetického prožitku.

Průběh estetického prožitku doprovázený, jak Ingarden popisuje, permanentní dychtivostí, jež je pouze na krátké chvíle střídána fázemi pasivního zakoušení, je ve svém závěru charakteristický uspokojením, které získáváme z již zkonstituovaného estetického objektu. K tomuto objektu ve vrcholné fázi estetického prožitku zaujímáme určité stanovisko, hodnotíme jej. „A právě to, že uznáváme hodnotu estetického předmětu tím, že ji pocítujeme, je naší „důstojnou“ a pravou odpovědí na hodnotu, která nám je dána při kontemplaní zkonstituovaného estetického předmětu.“⁷⁸

Nepřerušovaný průběh estetického prožitku je, podle Ingardena, jediným způsobem, kterým můžeme najít skutečnou povahu estetického objektu. Z kapitoly předchozí si však můžeme vzpomenout na příklad, kdy lze hodnotit i přes to, že neproběhl úplný recepční řetězec a tím pádem nedošlo ke skloubení kvalit. Jistě si

⁷⁶ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 158.

⁷⁷ tamtéž, s. 158.

⁷⁸ tamtéž, s. 160.

vzpomenete na kritika či jiného odborníka, o kterých v této souvislosti v předchozí kapitole hovoříme. „Lidé, kteří se musí velmi mnoho zabývat uměleckými díly a pro které jsou tato díla něčím tak každodenním, že jsou do jisté míry „zkaženi“ a hned tak něčím se nenadchnou, si vytvářejí zvláštní techniku, jak postřehnout různé momenty uměleckého díla vyplývající z jeho struktury, a na jejich základě rozhodují (aniž by zkonstitovali skloubení kvalit a následně je viděli), zda dané umělecké dílo může vést k hodnotnému estetickému předmětu nebo ne.“⁷⁹ Domnívám se tedy, že umělečtí kritikové hodnotí dílo pouze na základě odhadu, kdy dopředu tipují, zda bude estetický objekt divácky úspěšný či nikoliv. Toto hodnocení má tedy čistě intelektuální bázi. „Takto vyvozený soud o hodnotě uměleckého díla může být i výstižný, přesto však zkušenost, kterou může být rozhodujícím způsobem odůvodněn (a možno říci opodstatněn), je obsažena pouze v konečné fázi estetického procesu, a především pak v tom, že postihneme a procítíme estetický předmět, který před námi vyvstane tím, že „uvidíme“ kvalitativní skloubení jeho vrstev.“⁸⁰ Svě opodstatnění tedy mají soudy, které vycházejí z plně prožitého estetického prožitku. Jak Roman Ingarden dodává, soudy, ke kterým dospívají kritikové, jsou jen ohodnocením estetického objektu, ovšem jeho pravou hodnotu neodrážejí. Tento jejich závěr nás tedy může pouze inspirovat k tomu, že se rozhodneme na vlastní kůži zakusit celistvý recepční řetězec a nahlédnout tak skutečného skloubení kvalit, sami si však musíme stanovit hodnotu estetického objektu. „Hodnota estetického předmětu není hodnotou prostředku, který vede k nějakému cíli, není něčím, co mu slouží s ohledem na nějaké předměty nebo předmětné situace, existující mimo něj, ale je obsažena v něm samém a vyplývá z kvalit a kvalitativního skloubení samého estetického předmětu.“⁸¹ Jak Roman Ingarden pokračuje, pro získání závěrečného soudu o estetickém objektu je tedy nutné být s estetickým objektem v těsném kontaktu po celou dobu recepce a teprve po úplném ukončení plného průběhu estetického prožitku je možné hodnotit a určovat stanoviska o estetickém objektu. Teprve po závěrečné fázi estetického prožitku jsme schopni již z jakéhosi mírného odstupu hovořit o nahlíženém estetickém objektu. K tomuto hodnocení však dospíváme až v momentu, kdy opouštíme estetický postoj. Jak vyjasňuje Ingarden, soudy o charakteru estetického objektu vznášíme až ze stanoviska badatelsko-poznávacího, do kterého se po ukončení estetického prožitku vracíme, abychom si uvědomili, co jsme

⁷⁹ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 160.

⁸⁰ tamtéž, s. 162.

⁸¹ tamtéž, s. 162.

právě zažili. Ve fázích estetického prožitku totiž dokážeme zkonstituovat pouze pocit, který v badatelsko-vědeckém postoji potřebujeme transformovat do jasné formulace, která se opírá o rozumová stanoviska. „K tomuto poznání však nelze dospět bez estetického prožitku, který je – zvláště ve své konečné fázi – formou estetické zkušenosti.“⁸² Často se stává, že se k estetickému objektu vracíme i ve vzpomínkách. Pochopíme-li na základě svého soudu o estetickém objektu smysl uměleckého sdělení, dostáváme se pak k pravé efektivitě estetického zakoušení. Veškeré jiné cesty, které se ubírají bez tohoto faktu, znamenají podle Ingardena kontemplaci bez hlubší podstaty.

Finálním pocitem estetického prožitku může být naladění kladné, ale rovněž negativní. Pozitivní hodnocení je zřejmé, odnášíme si kladně orientovaný estetický prožitek, naše pocity jsou libé a uspokojivé. Negativní hodnocení znamená nedostatek ve fázi skloubení kvalit. Nedochozí k harmonickému skloubení kvalit, které by spolu byly ve vzájemné harmonii, ale jsou, dle slov Romana Ingardena, spíše slepeninou, která nemůže vyvolat příjemný pocit. Negativní stanovisko ovšem nevylučuje možnost hodnocení estetického objektu. „V obou uvedených případech – a to je nutno zde zdůraznit – je zkonstituován⁸³ estetický předmět.“⁸⁴

2.4. Od estetického prožitku k estetickému objektu

Naznačili jsme si estetický prožitek v jeho úplné čili ideální podobě. Na závěr této kapitoly si ovšem musíme říci, že se mnohem častěji setkáváme se situací, kdy estetický prožitek svůj vrchol, resp. skloubení kvalit, nemá či byl předčasně ukončen. Dokonce můžeme estetický prožitek odmítnout již na jeho samotném začátku. Estetický objekt nás nemusel zaujmout, neinspiroval nás k počátečnímu zaujetí vstupní kvalitou. Estetický prožitek má mnoho svých podob, které do určité míry ovlivňují charakter estetického objektu. Estetickému objektu jako faktoru, který nás může, ale zároveň nemusí, zaujmout, ke kterému můžeme, ale také nemusíme, dospět, se budeme věnovat v následující, závěrečné kapitole.

V úvodu této závěrečné kapitoly se pokusíme vymezit estetický objekt. Ujasníme si, co jím můžeme zamýšlet a v této souvislosti uvedeme další dva pojmy - umělecké dílo a artefakt (3.1.). Krátce si nastíníme ontologický status estetického

⁸² Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 162.

⁸³ V souvislosti s touto konstitucí je vedle estetického objektu paralelně konstituován i druhý úběžník estetického prožitku – vnímatel (tedy divák, čtenář, posluchač, ...).

⁸⁴ Ingarden, R.:§ 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 162.

objektu (3.2.) a následně si shrneme dosavadní poznatky o estetickém objektu v rámci estetického recipování (3.3.). V závěru této kapitoly se pokusíme poukázat na estetickou a uměleckou hodnotu estetického objektu (3.4.).

KAPITOLA III.

„Jen umění nám dává možnost vypovědět i to, co sami nevíme.“

Gabriel Laub

3. Estetický objekt jako určující faktor estetického prožitku

Jak již víme z kapitol předcházejících, estetický objekt je nedílnou součástí procesu estetické recepcce. Je podmiňující součástí základního vztahu estetického prožitku, tedy nám již dobře známého vztahu *estetický objekt – vnímatel*.

Zopakujme, že objekt, který v průběhu estetického prožitku označujeme jako estetický, je zcela zásadním pro nástup psychické distance, které jsme se věnovali v kapitole první a kterou tento nahlížený objekt aktivuje, rovněž pro estetický prožitek, během něhož se konstituuje skutečná hodnota estetického objektu. V této souvislosti můžeme znovu poukázat na fakt, že pokud nemáme objekt, který můžeme recipovat a přisoudit mu přívlastek “estetický”, zůstává nástup distance i estetický prožitek pouze jako možná potencialita.

3.1. Vymezení estetického objektu

Abychom se mohli podrobněji věnovat estetickému objektu⁸⁵, musíme si v první řadě upřesnit, co tímto označením budeme mít na mysli. Estetický objekt totiž neznamená synonymum k uměleckému dílu. Obecná představa charakterizuje umělecké dílo jako objekt, který je primárně určen k estetickému recipování a tento jeho hlavní účel podmiňuje výskyt charakteristických impulsů, které k tomuto recipování vybízí. Jak dodává Vlastimil Zuska: „má-li tedy umělecké dílo dostát svému označení, má-li fungovat jako umělecké dílo, musí být estetickým objektem.“⁸⁶ Jak ovšem doplňuje, ve vlastní podstatě má estetický objekt mnohem širší vymezení než umělecké dílo. Dle jeho názoru jej můžeme chápat jako zastřešující „nadstavbu“, která zahrnuje jak umělecká díla, tak i krásno přírodní. „Vztah mezi estetickým objektem a uměleckým dílem je tedy vztahem logické inkluze: třída či množina všech uměleckých děl je cele obsažena v množině všech estetických objektů, část množiny estetických objektů však

⁸⁵ Estetickým objektem nezamýšlíme pouze třírozměrné, případně dvourozměrné věci, neboť tímto pojmem postihujeme i hudební nahrávky, kontext literárního obsahu, atp., kde hmatatelnost nosného vnitřního média nesplňuje ani jedno z rozměrových kritérií.

⁸⁶ Zuska, V.: *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha. Triton, 2001, s. 24.

není uměleckým dílem.“⁸⁷ Pro důslednější vymezení užívá Vlastimil Zuska ještě jednoho pojmu, kterým je artefakt. Artefaktem uvažuje objekt, vytvořený rukou člověka, kterých však vzniká mnohokrát více než je těch, které jsou následně označeny za umělecká díla. Jak tedy Zuska resumuje: „snadno nahlédneme, že každé umělecké dílo je zároveň artefaktem, tedy umělým lidským výtvořem, navíc záměrně vytvořeným tak, aby primárně fungoval, nabýval povahy estetického objektu.(...) Z pohledu logiky: některé artefakty jsou uměleckými díly, všechna umělecká díla jsou zároveň artefakty a estetickými objekty, některé estetické objekty jsou artefakty, některé estetické objekty jsou uměleckými díly a některé estetické objekty nejsou ani artefakty, ani uměleckými díly.“⁸⁸ Natolik stručné vymezení estetického objektu na úvod této závěrečné kapitoly.

3.2. Ontologický status estetického objektu

Naproti objektům praktického života jsou estetické objekty odlišné ve způsobu své existence. To je zcela zásadní moment. Můžeme říci, že jsou primárně určeny k estetickému recipování, nikoliv k dalším funkcím, které jim mohou být přiřazovány až druhotně. Vzhledem k této skutečnosti tudíž vyžadují přítomnost druhé entity, jinak by jejich existence ztrácela na skutečnosti. Z kapitol předcházejících již víme, že vedle estetického objektu je druhým důležitým aspektem v rámci estetického recipování, kdy estetický objekt nabývá svého účinku, přítomnost druhé entity, tedy vnímatele⁸⁹. Umělecké dílo není schopné fungovat samo o sobě, to znamená, že ke své existenci vyžaduje toho, kdo jej bude recipovat. Jak poznamenává Vlastimil Zuska: „i v případě, že estetický objekt existuje pouze jako mentální model, představa v mysli vnímatele, máme zde to, co je vnímáno, přesněji: recipováno, a toho, kdo vnímá, tedy onu základní relaci estetický objekt - vnímatel.“⁹⁰ Vztah *estetický objekt - vnímatel* jako základní konstrukce estetického prožitku tedy znamená samotnou možnost estetického recipování. Jak Zuska shrnuje, „estetický objekt vyžaduje pro svou existenci další objekt(y), jinak, sám o sobě, vůbec nezačne existovat.“⁹¹

Estetický objekt tedy náleží do skupiny předmětností, které jsou tzv. *heteronomní*, opakem k těmto heteronomním objektům můžeme uvažovat objekty *autonomní*, které ke své existenci nepotřebují druhou entitu, jsou schopné existovat

⁸⁷ Zuska, V.: *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 24.

⁸⁸ tamtéž, s. 26.

⁸⁹ Estetický objekt je plně konstituován až v průběhu recepce za pomoci aktivního působení vnímatele.

⁹⁰ Zuska, V.: *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 29.

⁹¹ tamtéž, s. 28.

sami o sobě. Existenci heteronomního objektu můžeme tedy chápat tak, že je přímo úměrná recepční činnosti diváka, jak doplňuje Vlastimil Zuska, do té doby existuje pouze potencionálně. To znamená, že „galerie plná obrazů, v níž není žádný divák, neobsahuje (...) žádný estetický objekt v pravém slova smyslu, pouze kandidáty na estetické objekty.“⁹²

3.3. Shrnutí dosavadní působnosti estetického objektu v estetické recepci

Shrňme si následující, psychická distance, které jsme se věnovali v kapitole první, staví do středu našeho zájmu estetický objekt, ze kterého činí ústřední cíl našeho veškerého zájmu při estetické recepci. Proto můžeme říci, že je distance zároveň nutnou podmínkou estetického prožitku, neboť na základě jejího působení dochází k deaktivaci praktického postoje, díky čemuž můžeme recipovat esteticky. Estetický postoj, aktivovaný psychickou distancí, s sebou nese jiné nároky na diváka než postoj praktický, například jinou míru zapojované imaginace, kterou chápeme jako nepostradatelnou součást k dekodování nahlíženého estetického objektu, resp. jako klíč k pochopení vnitřní logiky a smyslu uměleckého objektu, na jejímž základě vybíráme např. rámeček, ve kterém budeme estetický objekt nahlížet, který rovněž předznamená i uměleckou informaci estetického objektu.

Skutečná hodnota estetického objektu nemůže být odvozena či nahlédnuta zvenčí, tedy mimo rámeček estetického prožitku, neboť se nalézá v estetickém objektu samém. Z toho tedy vyplývá, že musíme být s estetickým objektem v těsném kontaktu po celou dobu estetické recepce a teprve po úplném ukončení plného průběhu estetického prožitku je možné hodnotit a určovat stanoviska. Estetická kontemplace vychází od reálného základu estetického objektu. Vzpomeňme na kvalitu či kvality, které upoutávají naši pozornost natolik, že nás přimějí k dočasnému odpoutání se od naší běžné reality a problémů s ní spojených. Tato kvalita či kvality, stojící na samém počátku estetického prožitku, jsou spouštěcím mechanismem estetického recipování. Reálná povaha estetického objektu, jakožto výše zmíněných kvalit, ovšem není pro recepci nezbytná, resp. reálnost hodnoceného objektu chápeme jen jako přívlástek objektů, které mohou být vztáhnuty do estetické kontemplace stejně jako mohou být takto uvažovány předměty fiktivní. Zopakujme, že nezbytným se jeví náhled na estetický objekt nikoliv z jedné, ale z mnoha stran, které teprve v konečném součtu dají

⁹² Zuska, V.: *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 33.

nahlédnout estetický objekt v jeho plné podobě. Teprve po závěrečné fázi estetického prožitku jsme schopni již z jakéhosi mírného odstupu hovořit o nahlíženém estetickém objektu, ovšem k tomuto hodnocení dospíváme až v momentě, kdy opouštíme, resp. již stojíme, mimo rámec estetického postoje. Ve fázích estetického prožitku dokážeme zkonstituovat pouze pocit, který až mimo rámec estetického postoje transformujeme do jasné formulace, která se opírá o rozumová stanoviska. Nepřerušovaný průběh estetického prožitku je podle Romana Ingardena jediným způsobem, kterým můžeme najít skutečnou povahu estetického objektu.

To, co se ovšem neustále vznáší nad touto i předchozími kapitolami, je otázka, co to je to "něco", co nás vybízí k opakovanému vyhledávání estetických objektů a následnému estetickému zakoušení, resp. co vyvolává ten příjemný pocit, kdy můžeme říci, že je nám po estetické recepci, laicky řečeno, "tak nějak jinak – lépe"?

3.4. Estetická a umělecká hodnota nebo-li závěr o estetické recepci

Můžeme si předčasně naznačit, že „to něco“ je kvalitativní skloubení níže uvedených hodnot, které, jak uvidíme posléze, transformuje naši stereotypní, běžnou zkušenost do nečekaných zákoutí našeho poznání nikoliv pouze ve smyslu kognitivním. Estetická hodnota (= to, co nás na estetickém objektu v samotném počátku estetické recepce zaujalo a s čím v průběhu estetického recipování pracujeme jako s tvárným materiálem) a umělecká hodnota (= tedy inovativnost či originalita, která je často potvrzena až časem) estetického objektu znamenají vzájemně sourodou dvojici, která je podnětem k velmi příjemným, ev. nepříjemným, pocitům, které zažíváme při estetické recepci, resp. v rámci post-recepčního zaujetí k danému estetickému objektu. Otázka vztahu těchto dvou hodnot je pro estetiku, jakožto i pro umění, otázkou klíčovou, přesto nikoliv napříč různými teoriemi zcela jednoznačně zodpovězenou. Jak ovšem upozorňuje Vlatimil Zuska, absolutní vymezení jejich vztahu by mohlo směřovat k jisté ideálnosti, tedy k nežádoucí zkreslenosti.

Dle Zuskaova pozorování je nejčastější názor na vztah mezi výše zmíněnými hodnotami takový, "že umělecká hodnota je totožná s estetickou hodnotou uměleckého díla."⁹³ Ovšem jak vzápětí dodává, "toto pojetí redukuje působení uměleckého díla i jeho hodnotové "bytí" na sféru estetická a nemůže plně vysvětlit hloubku, rozsah a

⁹³ Zuska, V.: *Čas v možných světech obrazu_ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 80.

osobnost vnímatele přetvářející a formující působení uměleckého díla."⁹⁴ Vlastimil Zuska se k tomuto názoru nepřiklání, proto se v samotném počátku nového, resp. svého, vymezení jejich vztahu ptá: "odkdy vnímáme, resp. recipujeme estetickou a uměleckou hodnotu konkrétního uměleckého díla?"⁹⁵ Pouze zdánlivá jednoduchost otázky se vytrácí v momentě, kdy podle Zusky zjišťujeme, "že právě zde se difference rozevírá".⁹⁶ Estetickou hodnotu sice vnímáme od samého počátku estetické recepce, ovšem totéž, dle Zusky, nemůžeme říct o hodnotě umělecké, neboť "dílo, útvar média, může mít uměleckou hodnotu nulovou nebo nule se blížící /vědecký snímek, reportáž, atp./, což od samého počátku nemusíme a nemůžeme vědět, aniž by postrádalo nějakou estetickou hodnotu."⁹⁷ Jak ale Zuska vzápětí dodává, nemíníme tím naznačit, že by, jak říká, nebylo dílo pro osvojení umělecké hodnoty relevantní od začátku prezentace.

Dalším rozdílem mezi hodnotami můžeme, dle Zuskovyho názoru, chápat jejich tzv. rozkyv, tedy možné rozpětí kolísavosti jejich složek. Jak dále zamýšlí, u hodnoty estetické se její složky mohou pohybovat od minusových k plusovým hodnotám, můžeme tedy hovořit o tzv. "díličích pozitivních estetických hodnotách" a o "díličích negativních estetických hodnotách". V případě umělecké hodnoty je ovšem situace jiná, neboť její složky mohou nabývat pouze nulových či kladných hodnot. Jak tedy Zuska doplňuje, tento aspekt umělecké hodnoty znamená, že ve svém plusovém rozpětí splývá umělecká hodnota s hodnotou estetickou. "Obě hodnoty, jak celková estetická, tak i umělecká, pak vykazují charakter emergentních kvalit, tj. kvalit vynořujících se v průběhu recepce."⁹⁸ Pokud hodnotíme esteticky v rámci estetického postoje⁹⁹, potom "sama podstata estetického zaměření směřuje k nalezení, dosažení a sycení /osvojení/ estetické hodnoty."¹⁰⁰

Dle Zuskovyho názoru nás v rámci estetického postoje primárně zajímá nikoliv nahlížený estetický objekt, "ale zajímáme se, jak se jeví pro nás, v naší percepci, jakým způsobem je předmět pro nás. Tato reflexe spolu s primárním průběhem percepčních zaměření činí z každé recepce uměleckého díla unikátní prožitek a unikátní /protože

⁹⁴ Zuska, V.: *Čas v možných světech obrazu_ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 80.

⁹⁵ tamtéž, s. 81.

⁹⁶ tamtéž, s. 81.

⁹⁷ tamtéž, s. 81.

⁹⁸ tamtéž, s. 81.

⁹⁹ Zopakujme, že estetická i umělecká hodnota mohou nabývat svého působení pouze v rámci estetického postoje.

¹⁰⁰ Zuska, V.: *Čas v možných světech obrazu_ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 83.

neopakovatelnou i pro téhož vnímatele/ konstituci hierarchie estetických hodnot. Komplexní estetická hodnota je tak v jistém rozsahu závislá na individuálním vědomí, a tedy relativní.¹⁰¹ Jak dále Zuska pokračuje, k postupné konstituci estetické hodnoty dochází v průběhu estetického prožitku bez přesné časové posloupnosti. Pro lepší představu přirovnává Zuska tuto konstituci estetické hodnoty k procesu vyvolávání fotek. V případě vyvolávání fotek totiž zprvu hledíme na pouhé obrysy, které se až postupem času konkretizují do nejdrobnějších detailů, dle Zuskova názoru je tomu podobně i s konstitucí estetické hodnoty. Jak tento příklad uzavírá, "výsledkem osvojení nové, komplexní estetické hodnoty je rozšíření recipientova osobního estetického horizontu,"¹⁰² tedy jeho zkušenostního rámce veškerých jeho poznatků, plynoucích z umění. Po ukončení estetického recipování je tato zkonstituovaná estetická hodnota zpětně vtažena mezi poznatky o estetickém objektu, které vyplynuly z estetického recipování a vyhodnocena na základě recipientova předešlého soudu o estetickém objektu.

Vrátíme-li se zpátky k hodnotě umělecké, můžeme si, dle Vlastimila Zusky, v porovnání s hodnotou estetickou, naznačit, že není závislá na jediném vědomí tzn. přímo na jediném, resp. jedinečném, postoji diváka, proto ji můžeme označit za "intersubjektivní či transcendentální vzhledem k individuálnímu vědomí."¹⁰³ Díky své intersubjektivitě, tedy tomu, že může být stejně identická mnoha potencionálním recipientům, není unikátní a proto je umělecká hodnota opakovatelná. Jak Vlastimil Zuska dodává, umělecká hodnota působí v samotném jádru naší subjektivy, což vysvětluje její mimořádně silné účinky, ovšem, jak doplňuje, to, že přesahuje smyslové i rozumové schopnosti člověka vzhledem k času i vzhledem k naší vlastní existenci v důsledku zbavuje uměleckou hodnotu subjektivní relativnosti.

"Má-li umělecké dílo splnit svoji funkci, tzn. rozšířit **celkový** horizont svého recipienta, prohloubit poznání reality (...), přičemž poznání je zde míněno v nejširším možném smyslu, dalece přesahujícím "kognitivní funkci", musí přesáhnout estetický region, rozrušit harmonii estetické hodnoty, jednotu vědomí."¹⁰⁴ Výše uvedenou citaci si můžeme ozřejmit tím, že estetická hodnota se v rámci estetické recepce rozpíná, rozšiřuje se, po expanzi této estetické hodnoty pokračuje průběh estetické recepce

¹⁰¹ Zuska, V.: *Čas v možných světech obrazu_ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 84.

¹⁰² tamtéž, s. 88/90.

¹⁰³ tamtéž, s. 84.

¹⁰⁴ tamtéž, s. 91.

dvěma možnými směry. Jak již víme z kapitoly předchozí, můžeme zaznamenat, jak poznamenává Vlastimil Zúška, pokles dosažené harmonie estetického objektu (nebo-li skloubených kvalit Romana Ingardena) směrem k negativnímu hodnocení, rovněž ale můžeme dospět k tomu, že proces recepce expanduje směrem k hodnotám pozitivním a v tomto případě může dojít k tomu, že estetická recepce v případě kladného hodnotového závěru o estetickém objektu může "rozrušit harmonii estetické hodnoty, a umožnit tak "vizi" potencialit reality, vizi "podstaty" žitého světa."¹⁰⁵ Dle Zúškova názoru se ovšem tímto hodnota estetická nevytrácí, ale integruje se do hodnoty umělecké. K tomu, že je to právě "rozrušení harmonie", které ve své nejobecnější podobě vede k prohloubení poznání reality, Zúška dodává, že i v případě, že bychom si vybavili kladné pocity z kdysi proběhnuvší recepce estetického objektu, který nás mimořádně zasáhl a upoutal, málokdy, resp. téměř nikdy, nebudeme mluvit o dosažené harmonii, neboť jak dodává, "globální charakter umělecké hodnoty je, že její prožitek je sotva kdy verbalizovatelný, popsateľný z hlediska obsahu a také, že si v paměti udržujeme povětšinou jen intenzitu pocitu (...), s jakou nás dílo oslovilo."¹⁰⁶

Využijme na závěr Zúškovy sumarizace, když říká, že estetická hodnota je popoháněcím činitelem, který dodává energii směrem k hodnotě umělecké, která je samotným smyslem uměleckého díla.

Díky estetické recepci získáváme zcela novou zkušenost, která prohlubuje poznání naší běžné reality. Rozšiřuje horizont naší představivosti a narušuje tak stereotypní vzorce chování i našich představ. Můžeme dokonce naznačit, že nám recepce umění zprostředkovává slovy neocenitelnou věc, v samém důsledku nám totiž ukazuje, kdo jsme my sami.

¹⁰⁵ Zúška, V.: *Čas v možných světech obrazu_ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994, s. 94.

¹⁰⁶ tamtéž, s. 94.

Seznam použité literatury

BULLOUGH, Edward. 'Psychical Distance' as A Factor in Art and An Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, Vol. 5 Part. 2, 1912.

BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995.

INGARDEN, Roman. § 24. Estetický prožitek a estetický předmět In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha:Grada, 2008.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.

WALTON, Kendall L. Kategorie umění. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003.

WORRINGER, Wilhelm. Abstrakce a vcit'ování. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003.

ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu _ příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha: Karolinum, 1994.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

ZUSKA, Vlastimil. *K estetice XX.století: Mimésis – fikce – distance*. Praha: Triton, 2002.