

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETICKÁ ZKUŠENOST A ZMĚNĚNÝ STAV VĚDOMÍ

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autorka bakalářské práce: Pavlína Ranglová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

České Budějovice 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci s názvem „Estetická zkušenost a změněný stav vědomí“ 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, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 15. července 2013

.....

Pavλίna Ranglová

Poděkování

Děkuji Mgr. Ondřeji Dadejkovi, Ph.D. za trpělivost a čas, které mi při psaní práce věnoval.

Anotace

Estetická zkušenost a změněný stav vědomí

Hlavním cílem bakalářské práce je zachycení základních definičních rysů pojmu estetické zkušenosti se zaměřením na aspekty, které dovolují uvažovat o této modalitě zkušenosti jako o změněném stavu vědomí. Mezi tyto aspekty patří především narušení zautomatizovaných způsobů myšlení a vnímání, vyřazení z praktických souvislostí, nástup specifického druhu distance vůči okolnímu světu a především proměna temporální dimenze zkušenosti. Součástí práce bude i pokus o srovnání hlavních charakteristik výše uvedených rysů estetické zkušenosti s jiným druhem změněných stavů vědomí.

Annotation

Aesthetics Experience and Altered State of Awareness

The main aim of this work is to capture the fundamental features of the definition of the concept of aesthetic experience, focusing on aspects that allow to consider this modality of experience as an altered state of awareness. These aspects include mainly damaged automatic ways of thinking and perception, elimination of practical contexts, the onset of a specific type of distance to the outside world and above all the transformation of the temporal dimension of experience. The work will also attempt to compare the main characteristics of the above-mentioned features of aesthetic experience with other type of altered states of awareness.

Obsah

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Obsah | 6 |
| 1. Úvod | 7 |
| 2. Bulloughovo pojetí estetiky - důraz na zkušenost | 8 |
| 2.1. Estetické vědomí..... | 8 |
| 2.2. Mechanismus distance | 9 |
| 3. Estetická distance a její aspekty v pojetí Vlastimila Zusky, Romana Ingardena a Edmunda Husserla | 11 |
| 3.1. Distance od přirozeného světa..... | 11 |
| 3.1.1. Přirozený postoj a přirozený svět..... | 11 |
| 3.2. Neutrální modifikace vědomí..... | 12 |
| 3.3. Kvazi-modifikace – distance v pojetí Romana Ingardena na příkladě literárního díla | 13 |
| 4. Vnitřní svět | 15 |
| 4.1. Vzdání se danosti světa a egocentrického vztahování jako předpoklad svobodné reflektované a individuální tvorby estetického objektu..... | 15 |
| 4.2. Role aspektů – novost představeného světa zbaveného zvyku | 16 |
| 4.3. Splývání subjektu a objektu | 17 |
| 5. Vnitřní časové vědomí | 18 |
| 5.1. Husserl a vnitřní časové vědomí..... | 18 |
| 5.2. Časová distance od aktuálního data jako předpoklad objevení významu, rozšíření vědomí | 19 |
| 5.3. Ingardenovo pojetí času v procesu konkretizace – organičnost struktury díla jako determinant extendovaného vědomí..... | 22 |
| 5.3.1. Objektivizace a konkretizace jako syntetizující akty vědomí | 23 |
| 5.3.2. K jevům časové perspektivy..... | 24 |
| 5.4. Rozšíření vědomí v konečném smyslu u Johna Deweyho | 25 |
| 6. Halucinogeny jako umělé estetické naladění | 27 |
| 6.1. Estetický přístup a estetické naladění | 27 |
| 6.2. Porovnání estetické zkušenosti se zkušeností halucinogenní..... | 29 |
| 7. Závěr | 34 |
| Seznam použité literatury | 37 |

1. Úvod

Estetické zkušenosti vyčnívají z normálního plynutí našeho každodenního světa. Na jednu stranu způsobují, že pro nás na určitou chvíli přestává existovat, na druhou stranu při těchto zkušenostech zažíváme zvláštní intenzitu, která se projevuje v následné proměně naší osobnosti a s tím i pojmání světa samého. Chceme ukázat, že některé z charakteristik estetické zkušenosti vznikající na základě objektu zamýšleného jako umělecké dílo je možné najít ve zkušenosti mimo umění. Estetickou zkušenost pojmem jako změněný stav vědomí oproti vědomí každodennímu pomocí charakteristik, které uvádí Vlastimil Zuska v knize *Čas v možných světech obrazu*, zaměříme se na „rozšíření vědomí“ a splývání subjektu a objektu.¹ K tomu nám zprvu pomůže odlišení estetického vědomí od praktického a etického v pojetí Edwarda Bullougha a rovněž jeho koncept „psychické distance“. Původně psychologickou myšlenku distance budeme dále interpretovat se Zuskou jako filosofickou, ve smyslu fenomenologického přístupu, a to pomocí pojmů Edmunda Husserla a Romana Ingardena, abychom charakterizovali estetickou zkušenost s důrazem na změnu tenzi vědomí.²

Zmíníme Husserlovu neutralizaci generální teze přirozeného postoje jako distanci od předpokládané danosti světa i obecnější koncept neutrální modifikace vědomí s důrazem na vzdání se kladení pouze objektivní existence, jedním z předpokladů pro vytanutí estetických kvalit, dále pak kvazi-modifikaci kladení Romana Ingardena umožňující klidnou kontemplaci. Tímto dostaneme jeden význam pro pojem rozšíření vědomí ve smyslu extenze od pouze daného, distanci od zvykem tvořeného světa – i ega, jež se k němu prakticky vztahuje, první podmínky přechodu do světa vnitřního, který v estetické zkušenosti nahrazuje účast na světě vnějším, transcendentním.

Estetickou zkušenost budeme dále charakterizovat jako opožďující se syntetické akty reflektujícího se vědomí, vznikající díky splývání subjektu s objektem, tedy ukážeme další z podobností se změněným stavem vědomí, čímž se dostaneme k časové dimenzi estetické zkušenosti. U vnitřního časového vědomí se zaměříme na rozšíření vědomí ve smyslu prodlužování zdánlivé přítomnosti, na

¹ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. 1. Praha: Karolinum, 1994, s. 64-68.

² Tamtéž, s. 12, zmiňuje pojem tenze vědomí: (pojetí přebrané od A. Schutze), zjednodušeně aktivita vědomí vůči vnějšmu světu

zproblematizování postavení minulosti, přítomnosti i budoucnosti, jež vznikají nutností dostání se k významu, na vertikální rovině zkušenosti. Podíváme se také na koncepci estetické zkušenosti Johna Deweyho, abychom se přiblížili ke konečnému pojetí rozšíření vědomí ve smyslu, který tomuto pojmu udělíme v poslední kapitole, tedy jako posvátné vnímání jednoty. V ní se pokusíme srovnat některé z charakteristik estetické zkušenosti se změněným stavem vědomí, jak jej způsobují halucinogeny. Tento změněný stav vědomí nakonec pojmem jako umělé estetické naladění.

2. Bulloughovo pojetí estetiky - důraz na zkušenost

Odrazovým můstkem při vstupu do estetického bádání pro nás bude práce Edwarda Bullougha „Modern Conceptions of Aesthetics“,³ v níž zastává názor, že by estetika měla směřovat pozornost od objektu, objektivní ideje krásy nebo objektivních pravidel odvozených ze světa umění, ke vztahu mezi subjektem a objektem, zkušenosti z estetického objektu.⁴ Jeho teorie vychází z psychických procesů konstituujících estetickou impresi, tím pádem je aplikovatelná i na sféru mimo umění. I přes důraz na subjekt a jeho vědomí není subjektivistou – jeho analýzy jdou ruku v ruce s vývojem uměleckého světa, estetický efekt uvažuje ve vztahu k umělecké formě. Podle Bullougha se estetika má zabývat studiem estetického vědomí ve formách vedoucích k tvorbě estetického objektu, kontemplaci uměleckých děl, světem umění a estetickou kulturou (což je estetické vědomí prodloužené do ostatních sfér a aplikované na život obecně).

2.1. Estetické vědomí

Co ale Bullough v tomto spise estetickým vědomím míní?⁵ Pojmu „vědomí“ uděluje tento význam: „... více nebo méně fixovaný a zvykový mentální přístup k věcem obecně“.⁶ Estetické vědomí je podle něj rozdílné, ačkoliv koordinované s praktickým, vědeckým a etickým. V primárně praktickém vědomí je individuum

³ BULLOUGH, Edward. The Modern Conception of Aesthetics. In: WILKINSON, Elizabeth M. *Aesthetics: lectures and essays*. 2. vyd. University of Virginia: Greenwood Press, 1977, s. 1-91.

⁴ Tamtéž, s. 34: „Moderní estetika nechce přemýšlet o obrazu, ale o zkušenosti z něj.“

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž, str. 70.

kulminačním bodem, kde vše ostatní existuje pro jeho účely, nedílnou součástí tohoto módu je honba za privátními zájmy, boj a zájem o existenci. Věda se vztahuje ke světu jako k oblasti kauzálních vztahů a zákonitostí, etika se zase obrací k finálnímu účelu. Estetické vědomí je naopak vůči předmětu imanentní, tedy zůstává u něj, aniž by jej bralo jako něco transcendentního, co se dá identifikovat s pouhým pojmem, dělá z něj cíl sám pro sebe – není ani vysvětlující skrze příčinu (jako vědecké), ani nesoudí vzhledem k účinku (jako etické), ale je *kontemplativní*. Dovoluje předmět zájmu skutečně „prožít“: „Tato imanentní kontemplativnost estetického postoje je kouzelná hůlka, která propůjčuje všem věcem, jichž se dotkne, půvab a zájem, který nemohou mít věci považované jako výsledky předchozích příčin, nebo prostředky k účelu... Dodává plasticitu a povrch (*relief*) objektům a zkušenostem, které ji nevyhnutelně ztratily ve vědeckých perspektivách, nebo etických výhledech.“⁷

Estetické vědomí má podle Bullougha individuální a impersonální charakter, impersonální míněno jako de-centralizace já z personálního ega do kontemplanované věci, přitom ale osobnost není „zapomenuta“, např. jako při vědeckém zkoumání, jde stále o přístup lidské individuality ke svým vlastním aktům. Osobnost je „ztracena a obklopena objektem, aby mohl žít dvojnásobnou energií a intenzitou v kontemplaci.“⁸

2.2. Mechanismus distance

Pět let po vzniku „Modern Conceptions of Aesthetics“, vydává *The British Journal of Psychology* psychologovi Edwardu Bulloughovi studii „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“.⁹ Zde představuje pojem psychické distance, která má být základním estetickým principem a zároveň hlavní charakteristikou estetického vědomí. Stejně jako imanentní kontemplanace má i distance základ v neosobním zájmu, jenž způsobuje změnu vztahování se k objektu: „... vyřazením jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu

⁷ Tamtéž, str. 75.

⁸ Tamtéž, str. 78.

⁹ BULLOUGH, Edward.: "Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika* XXXII, 1995, č. 1.

umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů¹⁰. V praktickém zaměření se nám věci dávají stále stejným způsobem, náš praktický zájem totiž jejich význam nezkouší nově tvořit, ale spíše identifikovat s tím, co jsme už prožili, co máme nějakým způsobem za jisté, čímž nám umožňuje snadněji se orientovat v běžném životě.¹¹ Tento postoj je postoj obvyklý. Naproti tomu v estetickém postoji naše praktické já „umírá“¹², můžeme tak přesáhnout svoji konkrétní existenci a ponořit se do kontempace objektu. Subjektu i objektu je tak dána svoboda, začínáme si všímat věcí „z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany“. Začínáme si uvědomovat, *jak* vnímáme objekt: zaujetím distance se oprostíme od pouze aktuálního já, které se vztahuje ke světu omezeně: „Tak jako jinde znamená distancování oddělení osobních afekcí, náklonností a odporů, ať už se týkají ideje nebo celého zážitku, od konkrétní osoby toho, jenž ji zakouší, jejich přefiltrování zbavením se jejich osobního aspektu, vypojením jejich osobní potence a signifikace.“¹³ Distancováním zároveň dochází ke „splynutí“ subjektu a objektu – působení objektu na subjekt není přímé, neuvědomované, přitom je subjekt pohlcen ve své kontemplaci objektem, což mu dovoluje subjektivní afekty interpretovat jako vlastnosti objektu¹⁴. Bullough mluví o „zapojení nějakého nového proudu“ nebo „zákmitu jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty třeba nejobyčejnější a nejnámější věci... kdy náš praktický zájem praskne jako příliš napjatá struna a my sledujeme s udivující nezúčastněností pouhého diváka.“¹⁵ Začínáme vidět „nové“, pozorovat dříve nepozorované, které bylo překryto právě jen bezprostředním vztahováním, neboli vedle inhibiční, pro nás osvobozující na prvním stupni, distanci náleží i pozitivní stránka, která umožňuje „vytvoření zkušenosti na novém základě“¹⁶. Zaujetí odstupu v tomto pojetí zkrátka (nebo přesněji zaujetí odstupu od k nám přímo vztažené existence) umožňuje vztahovat se k vlastním aktům a jejich

¹⁰ Bullough, E.: "Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika XXXII*, 1995, č. 1, s. 11.

¹¹ Tamtéž, s. 11: „Zážitky nám zpravidla nastavují stále stejnou stranu, totiž tu, která má největší schopnost nás oslovit.“

¹² Tamtéž, s. 28: viz zápas na život a na smrt mezi ideou „člověka“ a postavami „umělce“, Bullough sám píše: „je to proměna smrti a zrození“

¹³ Tamtéž, s. 28.

¹⁴ Tamtéž, s. 11 „Díváme se na něj zkrátka „objektivně“..., takže ze své strany svolíme pouze k takovým reakcím, které zdůrazní „objektivní“ rysy zážitku a interpretujeme naše „subjektivní“ afekty ne jako stavy naší bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu.“

¹⁵ Tamtéž, s. 11.

¹⁶ Tamtéž, s. 11.

předmětům pro ně samé. Je prostředkem pro změněný způsob vztahování ke světu, který je jinak limitován našimi osobními zájmy.

3. Estetická distance a její aspekty v pojetí Vlastimila Zusky, Romana Ingardena a Edmunda Husserla

3.1. Distance od přirozeného světa

Vlastimil Zuska spojuje v knize *Mimésis – fikce – distance* Bulloughovu psychickou distanci s fenomenologickým pojetím estetického vnímání.¹⁷ Bulloughovo vyřazení jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já, tedy inhibiční aspekt působení distance, se podle Zusky v mnohém shoduje s Husserlovou neutralizací generální teze přirozeného postoje, podřazuje tedy distanci pod obecnější koncept neutrální modifikace vědomí. Nejprve vysvětlíme pojem přirozeného světa, abychom si dokázali představit distanci od něj, vycházet budeme z Husserlových *Idejí k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*.¹⁸

3.1.1. Přirozený postoj a přirozený svět

V přirozeném postoji nalézám přirozený svět, mám jej „bezprostředně názorně před sebou... (existují) pro mě jednoduše zde tělesné věci“.¹⁹ To, co je součástí tohoto světa má charakter „zde jsoucí“, „po ruce“, „charakter, na němž se dá podstatně založit výslovný (predikativní) s ním spojený existenční soud.“²⁰ Je to svět transcencí – věcí, faktů, předsudků i teorií, které v zacházení s nimi nekriticky přijímáme, je tedy zvykovou sedlinou.²¹ Přirozený postoj zahrnuje podle Husserla jen předpokládanou skutečnost, vzniká tak „nahodilá“ teze světa oproti „nutné“ tezi mého já²². K té se dostáváme teprve po vykonání aktu *epoché*, jímž „uzávorkujeme“ „generální tezi“ přirozeného postoje, tedy víru v danost tohoto

¹⁷ ZUSKA, Vlastimil. *K estetice XX. století: mimesis - fikce - distance*. 2. vyd. Praha: TRITON, 2002, s. 118-145.

¹⁸ HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

¹⁹ Tamtéž, s. 61.

²⁰ Tamtéž, s. 66.

²¹ ZUSKA, Vlastimil. *K estetice XX. století: mimesis - fikce - distance*. 2. vyd. Praha: TRITON, 2002, s. 118-145.

²² Srov. HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 96.

světa, čímž se před námi otevírá pole eidetických poznatků.²³ Takto Husserl získává čisté vědomí, vědomí strukturující realitu ne na základě předsudků a zvyků, ale vlastních zkušeností, variací s tím, jak se věci jeví, což je případ estetické recepcce. V tomto fenomenologickém postoji vládne Já samo, naše prožitková aktualita, jež je absolutní skutečností²⁴, máme před sebou imanentní, vjemově se zjevující skutečnosti jako takové.²⁵

3.2. Neutrální modifikace vědomí

V rámci neutrální modifikace vědomí pracuje v modu neutrality, zpřítomněné je možností, u které si neklademe otázky po tom, zda je skutečně existující. Tato modifikace vědomí „jistým způsobem úplně ruší každou doxickou modalitu, na niž je vztahována, zcela ji zbavuje působnosti...(je) protějškem každého vykonávání: jeho neutralizací. Je součástí každého... vyřazení vykonávání mimo působnost, jeho „vmýšlení“ se do něj, resp. „pouhého pomýšlení“ na vykonané.“²⁶ Charakter kladení přirozeného postoje ztrácí svou působnost, máme „... „před sebou“ něco, co není „skutečně“ vědomé jako jsoucí před námi.“²⁷ „Pouhé myšlení... nic „neklade“, není to pozicionální vědomí. „Pouhá myšlenka“ skutečností, možností atd. nic „nenárokuje“, nelze ji uznat jak za správnou, tak ani zavrhnout jako nesprávnou.“²⁸ Již pro nás není důležitá pouze objektivní existence vnímaného, vše se odehrává v modu „jakoby“, jako osvobozující možnost. Naproti tomu nazření podstaty, třebaže fundované neutralizovaným vědomím, stejně jako prisouzení hodnoty či objevení kvalit, je již pozicionálním aktem.²⁹ Tedy po odeznění zkušenosti z díla se znovu stává součástí našeho přirozeného světa. Estetickou recepci můžeme zařadit pod koncepci neutrální modifikace vědomí díky aktům fantazijního zpřítomnění³⁰, mají za následek vznik emergentních kvalit – fantazijně zpřítomněné na „skutečném“ pouze „vyvstává“, neboli jak uvidíme dále to, co v estetickém prožitku oceňujeme, je umožněno zpřítomňujícími akty, které

²³ Tamtéž, s. 117.

²⁴ Tamtéž, s. 96.

²⁵ Tamtéž, s. 188.

²⁶ Tamtéž, s. 223.

²⁷ Tamtéž, s. 229.

²⁸ Tamtéž, s. 225.

²⁹ Tamtéž, § 4 a s. 266.

³⁰ Viz tamtéž, s. 226: „Fantazijní zpřítomnění je blíže viděno obecně neutralitní modifikací „kladoucího“ zpřítomnění, tedy vzpomínky v nejširším myslitelném smyslu.“

přesahují originárně vjemově dané.³¹ S tím zároveň vysvitne pojetí estetického vědomí jako vědomí extendovaného a syntetického. Zde je ještě třeba pro jistotu doplnit, že estetickou zkušenost v rámci neutrální modifikace vědomí nepojímáme jako „nereálnou“, ve smyslu negace něčeho „skutečného“, vzdání se kladení existence uvádíme proto, abychom upozornili na přesah za pouze „objektivní“ vlastnosti, umožnění splynutí díla a recipienta, vzniku prožitku.

3.3. Kvazi-modifikace – distance v pojetí Romana Ingardena na příkladě literárního díla

To, že se můžeme ocitnout ve světě díla a vnímat na něm vystávající kvality, je umožněno „kvazi“ modifikací našeho vědomí, vnitřním kontemplativním klidem.³² Modifikace „kvazi“ se podle Ingardena vztahuje k Husserlově modifikaci neutrality, avšak nelze ji s ní ztotožnit.³³ „Zneutralizované“ prožitky se totiž podle Ingardena vyznačují jistou chladností prožívání, navíc při kladném vyvrcholení prožitku dochází k přiznání existence kvalitativního skloubení, k němuž jsme dospěli.³⁴ Pro nás je ale u obou těchto modifikací vědomí důležitá změna postoje, jež osvobozuje od vědomí našeho každodenního já i světa a s ní možnost nového prožívání. Vztahování se k abstraktnímu časoprostoru přirozeného světa ustupuje osvobozené existenci v časoprostoru díla. Kvazi-modifikaci vědomí ilustruje Ingarden na příkladu recepce literárního díla: věty uměleckého díla literárního čteme jako kvazi-soudové výroky, neočekáváme tedy možnost identifikace znázorněné předmětné situace se situací autonomně existující.³⁶ Skrze intencionálně znázorněné předměty (zvukové útvary, významové celky, předmětné situace, představené předměty, schematické aspekty) se nezaměřujeme na reálné předměty světa, ale zajímají nás samotné obsahy intencionálních korelátů, u kterých se kladení do reality předstírá. Zůstáváme tak ve světě díla, podléháme jeho „iluzi“, zároveň jsme si vědomi, že předměty a události díla existují pouze intencionálně a heteronomně – závisle na našem vědomí.³⁷ V estetickém postoji tak

³¹ Tamtéž, s. 231.

³² INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

³³ Tamtéž, s. 182.

³⁴ Tamtéž, s. 39.

³⁵ sám Husserl ale prosazuje možnost, že fantazijní variace vedou k nazření podstaty, viz HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004, § 4.

³⁶ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

³⁷ Tamtéž, s. 178.

zažíváme: „„Skutečné“ a přece ne zcela skutečné, strhující a přece nás nikdy nestísňující tak, jak to činí realita, „pravdivé“ a přece jen pouze „fantazie“. Tento postoj dovoluje, abychom estetické hodnoty díla skutečně vychutnali a měli z nich osobitý prožitek, který nám není s to poskytnout žádná skutečnost, ani ta „nejkrásnější“.³⁸ I v každodenním životě máme podle Ingardena teoretickou šanci setkat se s metafyzickými kvalitami, jež se vyjevují v silných událostech, ať už se jedná o vraždu, či zážitek s Bohem, tyto tvoří „... pozitivní hodnotu vzhledem k beztvarym šedým prožitkům každodennosti, nelze je pochopit racionálně, ale „extaticky“ spatřit...“³⁹ – k tomu, abychom je spatřili, je ale třeba být na ně bezprostředně zaměřeni, žít v nich. Pokud ovšem k takové silné události dojde, jsme jimi příliš strženi na to, abychom je mohli vychutnat. Naopak estetický postoj toto umožňuje – situace, na nichž se vyjevují metafyzické kvality jsou konkretizované natolik, abychom se do nich mohli ponořit, zároveň pocházejí ze situací pouze předstírajících skutečnost, vzniká tak mezi námi a nimi distance, která „...nám dovoluje, abychom kvality spatřovali, aniž je opravdu percipujeme jako nás stísňující reality.“⁴⁰ V souladu s tím, co jsme zmiňovali výše, bychom zde měli položit důraz ne na to, že skutečnost zažívaná díky uměleckému dílu není „reálná“, ale že je výtvozem teprve našeho osvobozeného vědomí, nevzniká tedy v důsledku podřízení se něčemu „objektivně“ danému, naopak si díky ní uvědomujeme jaké je být tvůrcem své reality.

Zde poznamenáme, že podle Bullougha má individuum určitý distanční limit, dílem vrozený, dílem naučený, ale v podstatě konstantní, resp. pomalu se vyvíjející. Zatímco obyčejnému člověku je umožněno vidět estetické kvality teprve díky dílu, umělec má distanční limit nižší, tedy řečeno s Ingardenem zvládne „ustát“ i silný metafyzický zážitek, vychutnat jeho kvality, neomezovat se na ego-centrické vztahování k objektivnímu světu, ale skrze intenzivní zkušenost nalézt hlubší významy.⁴¹ Pokud tedy Ingarden mluví o tom, že ani nejkrásnější realita nám nemůže zprostředkovat to, co dílo, nebere zde v úvahu umělecké povahy. V této práci budeme směřovat k tezi, že umělé estetické naladění nás může přivést k tomu,

³⁸ Tamtéž, s. 340.

³⁹ Tamtéž, s. 292.

⁴⁰ Tamtéž, s. 296.

⁴¹ Bullough, E.: "Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika XXXII*, 1995, č.1, s. 14.

abychom viděli svět očima umělce a neomezovali estetické vnímání na předměty k tomu zkonstituované.

4. Vnitřní svět

4.1. Vzdání se danosti světa a egocentrického vztahování jako předpoklad svobodné reflektované a individuální tvorby estetického objektu

Mechanismus distance podle Zusky umožňuje recipientovi vymanit se z praktického či přirozeného postoje.⁴² Bulloughovo vyřazení jevu ze souvislostí s naším aktuálním já spojuje s Husserlovým uzávorkováním teze přirozeného postoje – „Tato teze... je žitou zkušeností, pro niž, při její suspenzi... „nemáme použití“⁴³.“ V důsledku toho recipient zapomíná na „přirozený svět“, i na svou aktuální existenci jako součást tohoto světa, nelpí ani na existenci objektu, vůči kterému je zaměřen, na tom, co je mu originárně dáno, ale zajímá se o „vztah já a jeho afektů“.⁴⁴ Ani předmět zájmu nevnímá jako součást daného světa, není v jeho poznání veden vztahy mimo předmět samotný, ale jeho strukturou a tím, jak s touto strukturou nakládá, sebereflektujícími akty vědomí. Recipient se tedy může odpoutat od způsobu kladení objektu jako reálně existujícího, překonat „totalitu totality“, „zdomácnělost“, aktuální danost a zvyk, objevit symbolickou povahu předmětu, zaujmout reflektivní postoj, vztahující se k vlastnímu já a zaměřit se na objekt druhého řádu, jímž je relace reflektujícího já ke vztahu reflektovaného já k primárnímu objektu.⁴⁵ Tímto se dostáváme k charakterizování deautomatizace psychických struktur, k sebereflexi, splývání subjektu a objektu, tedy dalším charakteristikám změněného stavu vědomí.

Výše jsme s Bulloughem popsali jednu z podmínek estetické zkušenosti, distanci od konkrétního aktuálního já, spojeného s praktickým pojmáním, já, kterému se objekty a situace vyjevují pouze jedním způsobem, jako prostředek k jeho zájmům. Nyní si s Ingardenem ukážeme, jakým způsobem může umělec

⁴² ZUSKA, Vlastimil. *K estetice XX. století: mimesis - fikce - distance*. 2. vyd. Praha: TRITON, 2002.

⁴³ Tamtéž, s. 121

⁴⁴ Tamtéž, s. 122

⁴⁵ Tamtéž

nabídnout nový náhled na svět, možnost nechat vyjevit realitu, na kterou nemůžeme být zvyklí a s ní nutnost vidět nově.

4.2. Role aspektů – novost představeného světa zbaveného zvyku

Živost a novost představeného světa je podle Ingardena zásluhou pohotovosti aspektů.⁴⁶ Umění básníka spočívá v tom, dostat čtenáře „za text“ – představit předměty v takových předmětných stavech, které mu sugerují takové prožitkové situace a aspekty, do nichž se může „skutečně“ vžít a tak pocítit esteticky valentní kvality.⁴⁷ Umělec ideálně tvoří komplex schematických aspektů tak, aby měl svou estetickou hodnotu – tedy nejen představuje předměty skrze aspekty nezvyklé, ale vybírá je tak, aby ladily v celku díla a v tomto sladění docházelo k nutnosti vyjevení metafyzických kvalit. Novostí aspektů zároveň recipienta směřuje k „ryzímu vnímání“ (srovnej Husserlovu „nahodilou“ a „nutnou“ tezi výše): „Staly-li se nám některé aspekty známější než jiné a vytvořila-li se současně zvyklost, že si odpovídající věci představujeme a vnímáme převážně v nich, může to mít důvod rovněž ve faktu, že se některé věci častěji prezentovaly náhodou právě v určitém výběru aspektů a že jsme z nějakých praktických důvodů měli zájem na tom, abychom je vnímali v právě uvedených aspektech.“⁴⁸ Vnímání založené na takovém zvyku zabraňuje, ať už ve světě, ve kterém normálně žijeme, nebo ve světě uměleckého díla, vyjevování předmětů: neznámé aspekty předmětů nepostihujeme a „interpretujeme aktuálně prožívané aspekty ve smyslu oněch kdysi častěji prožitých a vnímáme aktuálně danou věc z aspektu věci už známé... K takovému překrývání často vedou zvláště určité praktické postoje.“⁴⁹ V každodenním životě v rámci přirozeného postoje a praktického naladění jsme zvyklí „vidět“ například křeslo „v úhlu“, který odpovídá našemu zaměření – jako prostředek, jenž má poskytnout oporu našemu tělu, usedáme na něj stále stejným způsobem, vidíme většinou jen z jedné strany, jelikož jsme jej již mnohokrát viděli tak, abychom mohli zkonstituovat jeho podobu ze všech stran, „vidíme“ jej v aktuálním aspektu v jeho celkové podobě, jejíž význam pro nás zůstává pořád stejný. Naproti tomu

⁴⁶ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

⁴⁷ Tamtéž, s. 276.

⁴⁸ Tamtéž, s. 282.

⁴⁹ Tamtéž.

umělecké dílo nám při zaujetí estetického postoje dává nahlédnout věci, jak by jinak nebyly možné a tak se podílí na rozrušování zautomatizovaného přístupu ke skutečnosti – křeslo (samozřejmě celý svět) najednou můžeme vidět z pozice mravence, vraha,... čímž se mění jeho podoba, nebo přesněji – je mu umožněno se vyjevit v nové podobě a kromě toho, že aspekty pomáhají k ozvláštňení (znázornění) reality, pokud jsou citlivě použity i k vyjevení polyfonní harmonie díla a tím i vyjevení kvalit metafyzických.⁵⁰

4.3. Splývání subjektu a objektu

Estetické vnímání popisuje Zuska jako vnímání ve „vnitřním horizontu“, kdy horizont uměleckého díla nahrazuje horizont světa, ke kterému se jinak subjekt vztahuje, zcela zaplňuje jeho vědomí, tím dochází k mizení distinkce mezi subjektem a objektem a zároveň ke změně recipientovi tenze vědomí důsledkem výše zmíněné neutrální modifikace.⁵¹ Ocitáme se v naučené roli diváka, naše vědomí začíná pozorovat samo sebe při zaměření na původní objekt (např. hmotu), protože ví, že jedině tak se může dostat za pouhý nosič, k významové rovině zkušenosti, která k estetické recepci na rozdíl od každodenní neodmyslitelně patří.⁵² Expanzi za percepční danost pak provádíme imaginativními akty, jimiž generujeme hypotézy distancovaně od původně aktuálního já, mimo horizont přirozeného světa, vzhledem k horizontu světa představeného. Vystává já reflektující – já, které se „opoždí“ (upřesníme dále) za já parciálními, reflektovanými, intencionálními, „jakoby“ jsoucími v možném světě díla, je jimi „strháváno“ do světa díla, zároveň nad nimi má jakýsi dohled.⁵³

Chceme zdůraznit jedinečnost a individuálnost estetického prožívání, kdy předměty pojmáme na základě toho, jak se nám vyjeví v našem prožitku. Tento prožitek je osvobozen od tíhy jediného existujícího zvyku a není možný na jiném základě než jako sebereflektující akty, ve kterých se setkávají významy z minulosti recipienta s přítomností díla díky imaginaci. Spojení subjektu a objektu probíhá jako v kvalitativním čase se rozvíjející aktivní kontemplace, při níž dochází

⁵⁰ Tamtéž, s. 298.

⁵¹ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcce*. 1. Praha: Karolinum, 1994, s. 22.

⁵² Tamtéž, s. 24.

⁵³ Tamtéž.

k prodlužování psychologické přítomnosti.⁵⁴ To je v estetické zkušenosti z umění zapříčiněno organickou strukturou díla a z toho plynoucího principu superadice.

Roli díla, komplexnost jeho struktury budeme tematizovat dále, nyní využijeme Husserlových zkoumání vnitřního časového vědomí, abychom později mohli vysvětlit, jak se dílu přizpůsobuje vnímající subjekt a na základě toho tvrdit, že estetická zkušenost je změněným stavem vědomí také díky rozšíření kapacity krátkodobé paměti.

5. Vnitřní časové vědomí

5.1. Husserl a vnitřní časové vědomí

Pro nasvětlení změn ve vnitřním časovém vědomí je nutné seznámit se s retencionální strukturou vědomí, k tomu využijeme knihu *Přednášky k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*.⁵⁵ Vědomí vůbec předpokládá vědomí minulosti, ze kterého do jisté míry čerpá a budoucnosti, ke kterému se vztahuje – časový horizont.⁵⁶ Obvykle je minulost a přítomnost určitá a budoucnost ještě neurčitá. Jak zjistíme níže, v recepci uměleckého díla toto platit nemusí a s tím souvisejí změny ve vnitřním časovém vědomí. Časový horizont se projevuje už na úrovni přítomnosti. Přítomnost Husserl rozděluje na tři spolu-vnímané složky – k aktuálnímu vněmu, bodu Teď (imprese) náleží retence (primární vzpomínka, jakési podržení reálně neaktuálního v přítomnosti) a protence – (primární očekávání, předjímání budoucího, které se však děje taktéž v oblasti přítomnosti), tato extendovaná přítomnost je neměnnou formou konstituce časového vědomí, v němž se nám spolu-dává „nepřítomně přítomná“ minulost a budoucnost.⁵⁷ Nové impresy, ovlivňovány protencemi a retencemi, činí svým vznikem z dřívějších neaktuální, které jsou zároveň podržovány jako spolu-přítomné. Spolu s tím, jak je impresionální vědomí obohacováno o nové podněty, je tedy rozšiřováno i vědomí retencionální. To platí v případě syntetického vědomí, jež Husserl popisuje jako jednotící vědomí, jehož nižší noese fundují noese vyšší, vztahující se k jednomu

⁵⁴ Tamtéž, s. 45, Zuska popisuje psychologickou přítomnost jako „jistý sled stimulů je vnímán jako celek v jediném pociťovaném Nyní“.

⁵⁵ HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Ježek, 1996.

⁵⁶ Tamtéž, §25.

⁵⁷ Např. tamtéž, §10.

tématu.⁵⁸ Syntetickým vědomím je tedy vědomí nepřirazující význam impresi, jež se nám dává „na první pohled“, estetické vědomí se svými reinterpretacemi je pak jednou z jeho nejvyvinutějších forem, jak uvidíme dále.

5.2. Časová distance od aktuálního data jako předpoklad objevení významu, rozšíření vědomí

Zuska tvrdí, že expanze zdánlivé přítomnosti generuje změněný stav vědomí oproti vědomí každodennímu.⁵⁹ Drží se Husserlových myšlenek, v souladu s tím přebírá i to, že „pojetí“ (jež je pro oba „oduševněním“ vjemu) začíná, až když je část aktuálního data již v retenci, ale zpětně je jím přeměněna celá dráha vjemu – dochází ke změně (významu) minulosti. Vědomí, které je z přirozeného postoje zvyklé na orientaci vyplněná minulost – přítomnost – nevyplněná budoucnost podléhá změně, povaha uměleckého díla totiž vyžaduje několikanásobné reinterpretace: retinovaná impresie není určitá, resp. nemá jednou určený význam, zároveň musí vědomí neustále syntetizovat informace z různých fází vnímání i aktů, které se na něm podílejí, i vrstev objektu.⁶⁰ Mimo smyslového vnímání se nutně na recepci (např.) obrazu musí podílet akty asociativní, imaginativní, kognitivní i paměťová znovu-vyvolání, které teprve mohou dát významový celek a to tak, že jsou k sobě vztaženy v jednom nyní – přeneseny na jedno časové místo, do jedné zdánlivé přítomnosti, jejíž fenomenální i fyzikální délka se rozšiřováním retencionálního vědomí prodlužuje.⁶¹ Abychom byli přesnější, nejde o rozšiřování vědomí, mentálního Nyní, pouhým nárůstem informací, ale rozšiřování způsobené principem superadice: „spolu s vynořováním významů po vertikální ose komplexnosti přijímané informace se dostávají do vědomí a jsou recipovány i relevantní rysy a složky nižších (smyslových) úrovní obrazu. V jistém smyslu tak můžeme mluvit o expanzi obrazového horizontu, světa obrazu, stejně jako o rozšíření vědomí.“⁶²

⁵⁸ HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 247.

⁵⁹ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcí*. 1. Praha: Karolinum, 1994, s. 67.

⁶⁰ O vrstvách uměleckého díla např. INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

⁶¹ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcí*. 1. Praha: Karolinum, 1994, s. 52, 55.

⁶² Tamtéž, s. 60, vertikální osa je osa významová.

Jednou „hotová“ Nyní podstupují další modifikace – dosahují svého plnějšího významu až ve vzájemné oscilaci, čímž vznikají kontrasty produkující nové harmonie – dochází k naplňování těchto zdánlivých přítomností, opět roste komplexnost významů.⁶³ Tím je nám umožněno hlubší a intenzivnější porozumění až nakonec v ideálním případě dochází k „vrcholnému zážitku“, v němž dochází k „rezonanci, fázové(mu) sladění oscilací většiny mentálních subsystémů v maximálně vertikálně expandované zdánlivé přítomnosti.“⁶⁴ S komplexnějším uchopováním struktury, které předpokládá jemnější strukturaci stimulačního pole a následné imaginativní prodlužování, vedené touhou po významech dochází ke zvyšování koncentrace na svět díla, projevuje se jeho autofokuzací, dalo by se říci hypnotický účinek.⁶⁵

Rozšířené retencionální vědomí s odstupem od původní impresie umožňuje tvořit estetický objekt, kvalitativní sjednocování na základě zaměření na primární průběh,⁶⁶ tedy časové plynutí, které není tvořeno jednoduchou kauzalitou, ale přibližující se k modernímu pojetí času: „nelineární, vícerozměrný, nehomogenní a diskrétní“⁶⁷. S použitím Husserlovy terminologie bychom mohli říct, že namísto přítomnosti, zahrnujícího pouhé impresie se dostáváme ke komplexnější, fantazijně zpřítomňující rovině vědomí, jež se může ve znovu-uchopení původnímu vněmu přibližovat k udělení plnějšího významu. Význam nezůstává u impresie, ale vytváří se s expandující zdánlivou přítomností, jež se roztahuje vpřed, vzad, ale hlavně *vertikálně*, vzhůru k významům.⁶⁸ Toto prodlužování přítomnosti nezbytné pro vyjevování kvalit, konstituci estetického objektu, vede k subjektivnímu pocitu zástavy času, čas objektivní, fyzikální, jenž je pouhou abstrakcí, je nahrazen časem fenomenálním, prožitkem.

Vedle prodlužování retencionálního vědomí vzniklého nutností kooperace subjektu na více úrovních pro komplexnost struktury objektu, musíme se Zuskou vyzdvihnout, jako specifický determinant rozšíření zdánlivé přítomnosti, imaginaci. Fantazijní objekty svou nevztažeností k horizontu reálného světa, nemajíce předem daný význam, expandují impresi na úkor retence a protence, nutí recipienta tvořit

⁶³ Tamtéž, s. 72.

⁶⁴ Tamtéž, s. 73.

⁶⁵ Tamtéž, s. 61.

⁶⁶ Tamtéž, s. 24.

⁶⁷ Tamtéž, s. 37.

⁶⁸ Tamtéž, s. 60.

hypotézy pro přesnější významové interpretace.⁶⁹ Imaginace roste s expanzí vnitřního horizontu, tedy tím, jak se „dostáváme“ do světa díla, díky ní pronikáme za pouze schematickou podobu díla. Neslouží jen k rozpoznání, jak je tomu v přirozeném postoji, kde není zatížena váháním ani sebereflexí.⁷⁰ Naopak vede k dalšímu prodlévání, umožňuje „konkrétně pociťovat“.⁷¹ Dochází díky ní ke spojení starého a nového, vědomí a díla.

V tento moment by mohlo pomoci poukázat na bod, ve kterém se setkává pojetí Johna Deweyho a Aldouse Huxleyho (jak uvidíme dále) se Zuskovým. Vezmeme-li v úvahu pro konstituci estetického předmětu nezbytné akty sebereflexe a imaginace, můžeme naznačit rozšíření vědomí v jeho konečném smyslu, jako spojení individua s univerzem. Retencionální vědomí se totiž posiluje nejen tím, že jsou v něm zadržovány impresy vznikající díky dílu samému, ale také díky tomu, že na tyto impresy reaguje naše vědomí, jež je tvořené minulými zkušenostmi. Vědomí pro udělení významu čerpá i ze vzpomínek, na něž jsme dávno zapomněli, které ale přesto tvoří naši osobnost. Pokud dojde k vrcholnému zážitku zmiňovanému výše, přijetí umělecké informace, je naše „celkové“ vědomí dílem oživeno, události světa díla i našeho životního světa dostávají nový význam, dochází k přetvoření recipienta. Nyní ale předbíháme, rozšíření vědomí jako obnovu celého pole našich zkušeností budeme explicitně tematizovat později.

Shrňme, co jsme chtěli vyznačit na změně ve vnitřním časovém vědomí: recepcce uměleckého díla je charakteristická vertikální, významovou rovinou, na níž se projevuje specificky změněná temporalita. Retence a protence se stáčí do imaginací expandované přítomnosti pociťované jako zástava času. Zároveň s tím je stálost reálného předmětu nahrazena proudem měnících se událostí, konstitucí estetického objektu. Zaměřením na zaměření v různých vrstvách, aktech i fázích a následnou rezonancí v jedné zdánlivé přítomnosti vzniká „jednota estetického sjednocování“, výsledek opožděné reflexe na průběh primární pozornosti, komplexnější rovina vědomí charakteristická pro estetickou percepci, díky níž vzniká kontinuita významů daná linií částečně se kryjících zdánlivých přítomností, kvalitativní kontinuita specifická rozšířením psychologické přítomnosti,

⁶⁹ Tamtéž, s. 34.

⁷⁰ Tamtéž, s. 21.

⁷¹ Tamtéž, s. 17.

charakterizovaná tak jako změněný stav vědomí.⁷² S důrazem na hlubší syntetické uchopení, jež je podmíněno rozrušováním původní danosti chápe proces estetické percepcce také Roman Ingarden, na jehož pojetí se hodláme dále zaměřit.

5.3. Ingardenovo pojetí času v procesu konkretizace – organičnost struktury díla jako determinant extendovaného vědomí

K vysvětlení procesu recepcce uměleckého díla, vytvoření estetického objektu, dále využijeme knihu polského fenomenologa Romana Ingardena *O poznávání literárního díla*⁷³, ve které pojednává časovost prožitku shodně se Zuskou. Čas procesu konkretizace pojímá jako čas fenomenální, jeho fáze jsou vyplněny situacemi, které kvalitativně „zabarvují“ „nynějšky“ (v Zuskově pojetí jsme je zmiňovali jako zdánlivé přítomnosti), jimž odpovídají různá rozpětí abstraktního času fyzikálního. Na formování aktuálního obsahu „nyní“, jeho kvalitativního „zabarvení“, působí, vedle určitého dění v něm samém, horizont už přečtených částí (udržených v živé paměti v měnících se časových aspektech), ale i těch, k nimž jsme ještě nedospěli (nejvíce to platí u předmětové vrstvy, kde lze tušit budoucí děj), zároveň na „zabarvení“ „nynějšku“ se podílí každá z vrstev díla.⁷⁴ Do centra pozornosti vždy přecházejí jiné akty a prožitky – vnímání, chápání významu, fantazijní spatřování představených předmětů, metafyzických kvalit, s tím i jiné části a vrstvy díla, k syntetickému spojení pak dochází tak, že právě nerealizované „probleskují“ – a tím „celek díla zvláštním způsobem podbarvují“,⁷⁵ kde jinde než v rozšířeném časovém poli zdánlivé přítomnosti. Ingarden zmiňuje živou paměť jako formu vědomí, v níž dochází ke shrnování přečteného a to jak „jakoby automaticky“, tak vědomými návraty a novými aktualizacemi minulého, informace jsou v ní podržovány zkratkovitě a kondenzovaně.⁷⁶ Uchovávané informace se v estetickém naladění mění tak, aby bylo umožněno dosažení estetické hodnoty. Tedy výrazněji zde pro nás vystupuje relevantní k aktuálně čtenému, vedené jednotnou estetickou intencí, zároveň se mění časová perspektiva, v níž se nám původně vnímané dává. Již přečtené je kvalitativně určitější (ale ne jednou určené),

⁷² Tamtéž, s. 84.

⁷³ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967.

⁷⁴ Srov. Tamtéž, s. 82.

⁷⁵ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 330.

⁷⁶ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 79.

zatímco nastávající se jeví „jako mlhavě se rýsující kvality časových fází“, vystupuje jako pouhé schéma.⁷⁷ Písmeno, slovo, zvuková stránka, představený předmět ani kvalita nemá smysl sám o sobě. Kdy se dostáváme ke smyslu? V naladění na estetický vněm díla se původní vněm nutně modifikuje (aby neskončil ve své první danosti, ale stal se součástí díla v pravém slova smyslu, tedy součástí celku z částí navzájem se modifikujících⁷⁸) – stává se podkladem pro vůči němu opožděné akty, které můžeme přirovnat k Zuskovu reflektujícímu vědomí,⁷⁹ syntetizující smysl z jednotlivých vrstev i fází díla.

5.3.1. Objektivizace a konkretizace jako syntetizující akty vědomí

Akty, které recepci umožňují, jsou akty objektivizace a konkretizace, vykonané v případě literárního díla na základě objevení intence významové vrstvy i zaktualizování jazykových kvalit. Akt objektivizace např. umožňuje přechod od intencionálních předmětných stavů k předmětům představeným v díle,⁸⁰ dostáváme se nad fázové rozumění – syntetizujeme údaje vyjádřené v jednotlivých vrstvách i fázích díla tak, aby byl „zachycen prostý a jednolitý fakt nebo podoba určitého předmětu“.⁸¹ Objektivizace samozřejmě není vykonávána pouze na této vrstvě, avšak většinou se na ni čtenář zaměřuje nejvíce, ideálně by měl objektivizovat významovou vrstvu, vrstvu jazykových útvarů a aspektů, aby se přiblížil ke „stylu“ autora a celkovému estetickému vněmu. Objektivizované je tedy uloženo do živé paměti, ale nezůstává zde neměnné, akty objektivizace totiž vykonáváme vždy, když se ke stávajícímu faktu vynoří nový relevantní údaj.

Proces objektivizace názorně ukazuje, že fáze momentů fenomenálního času nenásledují po sobě jako věty díla, ale vyvstávají z živé paměti, zpřítomněním, kognitivními i imaginativními akty a spojují se v komplexnější celky díky syntetizujícímu úsilí recipienta. Aby nás dílo plně zasáhlo, je třeba navázat téměř současně aktem konkretizace – fantazijně doplnit nedourčená místa, představený svět i jeho aktéry individualizovat. Jedině v konkrétním světě totiž může vzniknout dojem živé představy a tedy i fiktivní obcování s dílem. Ruku v ruce s objektivizací

⁷⁷ Tamtéž, s. 84.

⁷⁸ Tamtéž, s. 56.

⁷⁹ Tedy v tom smyslu, že „osmysluji“ vjem až po nějaké době, co je držen v retencionálním vědomí, které se v recepci pro možnost syntetizace prodlužuje.

⁸⁰ Tamtéž, §10.

⁸¹ Tamtéž, s. 43.

a konkretizací vrstvy představených předmětů objektivizujeme a konkretizujeme původně schematické aspekty, dostáváme intencionální svět do své živé představy - „v obrazné modifikaci“.⁸² Netřeba dodávat, že oba tyto syntetizující akty způsobují prodlužování zdánlivé přítomnosti na horizontální (jak dílo zaplňuje naše vědomí) i vertikální (významové) úrovni, komplexní uchopení díla jak o něm hovořil Zuska.⁸³

5.3.2. K jevům časové perspektivy

Níže zmíněné jevy časové perspektivy jsou popsány Ingardenem na příkladě vzpomínky, tedy jako akt návratu k již ukončenému procesu, proto Ingarden používá slova „zpřítomnění“, uplatňují se ale i v živé paměti i v oblasti retence – tedy v aktuálních fázích vnímání a protože při čtení literárního díla musíme počítat hlavně s případy časové perspektivy projevujících se v ještě neukončeném procesu, dovolíme si „zpřítomnění“ nahradit „objektivizací“.⁸⁴ Nejpodstatnějším fenoménem, ovlivňující kvalitativní určení události, tedy mající pro nás zásadní význam, je ten, že „minulost není jednou provždy hotova.“⁸⁵ Neustále se totiž obohacuje o nové fakty (jednak dostáváme nové originární vjemy, ty zároveň v průběhu mění význam díky změně významu ostatních událostí a znovu novým originárním vjemům), rozšiřující vědomí recipienta, prožité do ní naopak zapadá, až se z ní vytrácí. Události tedy vystupují v sousedství vždy jiných faktů, jež ovlivňují význam původních. Ingarden v této souvislosti zmiňuje fenomén „časového kontrastu“ – „fakt (událost, proces) dřívější nabývá nových, dříve mu nepřislušejících vlastností nebo charakterů proto, že po něm nastal určitý jiný fakt.“⁸⁶ Je opakem toho, co je v psychologii označováno jako sukcesivní kontrast, tedy, že minulé má vliv na aktuální. Stejně jako Zuska, dokazuje možnost změny minulosti ve světě uměleckého díla.⁸⁷ Ta v konečném důsledku rezultuje ve změněné interpretaci, vyjevení významů, zvyšující se komplexitu, zkrátka to, že se vjem postupně zmodifikuje v kvalitu. Tomuto fenoménu je podobný fenomén různého „rozšiřování vzpomínky“ – „vzpomínat si sukcesivně na fakty... současné

⁸² Tamtéž, s. 49.

⁸³ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcie*. 1. Praha: Karolinum, 1994.

⁸⁴ Srov. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 95.

⁸⁵ Tamtéž, s. 93.

⁸⁶ Tamtéž, s. 94.

⁸⁷ Tamtéž, s. 84 rozlišuje minulost a dříve aktuální přítomnost.

faktu vybavenému.⁸⁸, původní smysl se tedy může znovu proměnit, díky tomu, že původně přímo nezaregistrované vstupuje do aktuálního kontextu – rozšiřuje se retencionální vědomí. Časová distance také umožňuje nahlédnout dynamiku procesu – pokud jsme svědky probíhajícího procesu, neuvědomujeme si většinou její kvality, ale spíše jí podléháme, oproti tomu v jeho zpřítomnění po skončení procesu buď v jediném aktu – vidíme její „syntetickou tvarovou kvalitu“, nebo procházíme jednotlivými fázemi, přičemž sice jasně nevystupuje obraz celku, ale zato „zakoušíme... puls“⁸⁹. Vidíme tedy, že to, jak přečtené fáze vystupují v jiné časové perspektivě, je přímo vztaženo k tomu, jakou vůči nim zaujímáme distanci (s Bulloughem), k posunům na linii reflektující – reflektované (se Zuskou), k délce fenomenálního i fyzikálního času, i k tomu, v sousedství jakých událostí k tomu dojde, neboli se výrazně projevují na prožitku i kvalitativním určení díla.

5.4. Rozšíření vědomí v konečném smyslu u Johna Deweyho

Ještě než se dostaneme k závěrečné kapitole, je třeba zmínit se o tom, že estetické zážitky jsou, jak známe z vlastních zkušeností, něčím, co výrazně vystupuje z našeho každodenního žití, na druhou stranu je jimi život v ideálním případě bohatě protkán, a to i mimo umělecká díla. Deweymu pojetí se tedy budeme věnovat, protože název práce „Estetická zkušenost a změněný stav vědomí“ implikuje oddělenost estetické zkušenosti z našeho normálního života. Nám jde ale o pravý opak, aby se tyto zkušenosti staly jeho konstitutivním prvkem. S Deweyho teorií zároveň ukážeme další podobnosti estetické zkušenosti, resp. vytanutí estetické kvality, se změněným stavem vědomí, jak jej navozují např. halucinogeny, jako rozšířené vědomí natažené k celému univerzu.

Podle Deweyho obvykle zůstáváme, kvůli naší laxnosti i vnějším podmínkám, na povrchu věcí, u pouhého rozpoznání beze snahy o hlubší vhled do reality.⁹⁰ Tato skutečnost se odráží ve faktu, že pokud zažijeme estetickou zkušenost, jako něco vyvstává z toku každodenního života. Rozlišuje pouhé rozpoznání, u něhož většinou naše zaměření končí, a percepci, jež má estetickou kvalitu. Percepce je

⁸⁸ Tamtéž, s. 96.

⁸⁹ Tamtéž, s. 89, 90.

⁹⁰ DEWEY, John. *Art as Experience*. 1. vyd. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980, s. 21.

charakteristická „fúzí“ starého a nového, nejintenzivněji k tomu dochází před dobrým uměleckým dílem (kde ji zajišťuje umělecká forma, styl, oživující původní naturální kvality věcí v nových pojetích), ale i mimo něj, vždy když nám jde o kvalitativní změny. Např. pokud si všimneme na blízké osobě nějakého nového výrazného prvku, začínáme ji studovat, kontrast toho, na co jsme zvyklí a nového prvku nás vybujuje k „zjasněnému“ vědomí, nezbývá nám, než reagovat rekonstrukcí původního obrazu reality.⁹¹ Zacházení se světem nyní vyžaduje vědomí, které se rozpíná do minulosti, aby odsud přineslo co nejvíce již poznaných významů, které rozšíří a prohloubí obsah přítomnosti.⁹² Všichni zúčastnění díky vzájemné interakci procházejí transformací. Významy a postoje, které jsme získali v minulých zkušenostech, využíváme v současném vzájemném působení, nelpíme na jejich původní podobě, ale integrujeme je do nové struktury, chráníme dříve dosažené před tím, aby vinou zvyku ztratilo smysl, a zároveň udělujeme živost objektu právě stojícímu před námi, jenž se stává médiem pro dosažení nových významů.⁹³ Čas, prostor, subjekt, objekt, minulost, přítomnost, to vše splývá v jedno.⁹⁴

Život i svět, je založen na interakci, stejně tak estetická kvalita spojující estetickou zkušenost v pravém slova smyslu, tj. z uměleckých děl, s estetickým mimo umění.⁹⁵ Estetická kvalita je charakteristická „naplňující fází“.⁹⁶ Právě v té dochází ke vzniku nových významů, které jsou výsledky výše popsané „fúze“, nebo jsou v ní zintenzivněny významy již známé. „Význam“ je pro Deweyho poznaný vztah mezi věcmi, vzhledem k tomu, že se věci mohou ukazovat v nekonečně vztazích, jsou i jejich potenciální významy nekonečné.⁹⁷ Estetická zkušenost je ale na rozdíl od estetické kvality charakterizovaná mnoha završujícími stupni (*qualitative finalities*), sérií naplňujících se fází, které vedou ke společnému

⁹¹ Tamtéž, s. 53, Dewey tento akt nazývá „*act of reconstructive doing*“.

⁹² Tamtéž, s. 24, Dewey zde percepci popisuje jako „translation of bare continuity of external time into vital order and organization of experience.“

⁹³ Tamtéž, např. s. 60, 89, 138, 140.

⁹⁴ Tamtéž, s. 177: objekt percepcce vzniká až s percepcí, není to objekt nějaké třídy, ale objekt individuální.

⁹⁵ ZELTNER, Philip. *John Dewey's Aesthetics Philosophy*. Amsterdam: B. R. Grüner Publishing Co., 1975.

⁹⁶ Tamtéž, s. 6, používá pojem „consummatory“.

⁹⁷ Tamtéž, s. 12: „Dává se mi existence definovaná jako „papír“, je to proto, že ji v tento moment vidím jako „něco na co se píše“.“

cíli, protože je takto uspořádaná umělcem.⁹⁸ Jednotlivá patra završujících fází tak vedou v případě dobrého uměleckého díla ke zkušenosti sjednocenější, komplexnější, intenzivnější.⁹⁹ Ale ani přesto Dewey „pouhé“ estetické kvality nezatrácuje, mohou se vyjevit na každé ucelené zkušenosti a právě zkušenost, jež má začátek, konec a směr, který ovládáme, je to, o co jde v žití především. Vyjevení estetické kvality s sebou nese kvalitu celku a sounáležitost k univerzu, estetické směřuje individuální s universálním¹⁰⁰, tedy já se světem, a to tak, že si jej objeováním nových významů osvojujeme. Právě to je hlavním smyslem umění, ale zároveň i zkušeností mimo něj, přesto majících estetickou kvalitu – přinést do bytí nové významy. Vzdáváme se izolovaného, egoistického já, lpícího na jednostranném zaměření a dosahujeme skrze nekonečno možností jednoty s prostředím i ucelenosti v nás samých.¹⁰¹ Estetická kvalita tak získává religiózní, mystický aspekt, jenž se blíží pocitu „extatického splnutí“, nebo animistickému napětí, jež je důsledkem toho, co bychom mohli se Zuskou popsat jako vertikální rovinu zkušenosti, tedy zintenzivnění našeho života vyjevením nových kvalit a významů.

6. Halucinogeny jako umělé estetické naladění

6.1. Estetický přístup a estetické naladění

Užitečné rozlišení zavádí Bohdan Dziemidok.¹⁰² Estetický přístup pojímá jako aktuální vztah k objektu, pro který je nezbytně nutný výskyt vstupní emoce (v Ingardenově smyslu), tedy jeho postoj přesahuje to, co bychom mohli nazvat naladěním (*set*), stav připravenosti pro přijetí určitého stimulu. Nyní se na tyto pojmy blíže podíváme.

Ke změně postoje může podle Ingardena dojít buď „uměle“, nebo tím, že na nás tvarová kvalita sama zapůsobí.¹⁰³ První případ je ale sám o sobě nedostačující,

⁹⁸ Tamtéž, s. 24.

⁹⁹ Tamtéž, s. 30: zkušenost je „*quickened*“

¹⁰⁰ DEWEY, John. *Art as Experience*. 1. vyd. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980, s. 185.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 195.

¹⁰² DZIEMIDOK, Bohdan. Controversy About Aesthetic Attitude: Does Aesthetic Attitude Condition Aesthetic Experience?. In: MITIAS, Michael H. *Possibility of Aesthetic Experience*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1986, s. 139-158.

¹⁰³ Viz INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967, § 24.

prvotní kvalita je totiž to, co v nás vyvolává vstupní emoci (vzrušení, údiv) nezbytnou pro změněné vztahování se ke světu. Je totiž následována „zamilovaností“ a „žádostivostí“ po kvalitě, jež se projevují v „zabzdění“ prožitků reálného světa, „kvazi-zapomněním“ na něj, reálný nosič díla i původní smyslový vněm se tak stává jen podkladem pro budoucí kvality, některé z nich se pak stávají „krystalizačním centrem“ a zavádí novou orientaci do strukturování intencionálního světa inspirující nás k hledání nových kvalit. Pro (i když značně zjednodušenou) úplnost dodáme, že tyto poté formujeme v kategoriálních strukturách (čímž je umožněno fiktivní obcování s citovou reakcí) a ve strukturách skloubení kvalit (umožňující vyjevení polyfonní harmonie a tak i kvalit metafyzických). Estetickým předmětem může být jen intencionální předmět, na kterém vystupují kvality působící na obraznost, „... které nejsou čtenáři lhostejné a které se kromě toho ještě spojují v kvalitativní skloubení o určité struktuře.“¹⁰⁴

David Fenner pojímá estetický postoj ve smyslu naladění, jež je podmínkou dostačující, ne však nutnou pro vznik estetické zkušenosti, podává tak jednak vysvětlení zkušeností, ve kterých nás „zasáhne“ krása bez jakékoli připravenosti i špatné estetické zkušenosti. Zaujetí postoje pro něj znamená, že se začínáme věnovat objektu tak, abychom na oplátku obdrželi potěšení druhého řádu, samotný výskyt tohoto potěšení ale není charakteristikou estetické zkušenosti, charakteristické pro ni je, že se tam tento druh potěšení očekává.¹⁰⁵

U Ingardena hraje v estetické zkušenosti důležitou roli objekt, zatímco pro Fennera je v této otázce důležitější zaměření subjektu. Za předpokladu, že by estetická zkušenost byla charakteristická subjektivním zaměřením, znamenalo by to, že by toto zaměření mohlo zasáhnout jakoukoliv „skutečnost“, výsledky tohoto zaměření ale vždy nevyústí v estetický postoj. Z vlastní zkušenosti víme, že na realitu je možné nahlížet více způsoby a tyto způsoby ovlivňuje jak vnitřní, tak vnější prostředí. Zastáváme tedy, stejně jako např. Zuska, názor, že role subjektu i objektu jsou komplementární.¹⁰⁶ „Umělé“ naladění pomocí halucinogenů budeme

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 172.

¹⁰⁵ Potěšení druhého řádu charakterizuje jako potěšení, po němž toužíme z vlastní vůle, není to ale přímé potěšení z objektivních vlastností, ale ze zkušenosti samé, je poznávací i emoční, viz FENNER, David. *The Aesthetic Attitude*. New Jersey: Humanities Press, 1996, s. 119.

¹⁰⁶ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcce*. 1. Praha: Karolinum, 1994.

tematizovat jako možnost, jak pomoci vědomí ke vzniku estetického postoje. Také s sebou nese ekvivalent Ingardenovy vstupní emoce, jež je znakem zlomu, emoci označující dočasný chaos, který chce individuum znovu-uspořádat ve smysluplný celek.

6.2. Porovnání estetické zkušenosti se zkušeností halucinogenní

Nyní se pokusíme o porovnání estetického vědomí s halucinogenní zkušeností. Budeme vycházet ze Zuskovy knihy *Čas v možných světech obrazu*.¹⁰⁷ Zde nachází několik charakteristik, umožňujících pojmout estetickou zkušenost jako změněný stav vědomí, jež jsme se snažili předvést výše. Věnovali jsme se změně tenze vědomí, ve smyslu extenze od daného přirozeného světa a s tím i od egocentrického já, rozšíření vědomí jako rozšíření zdánlivé přítomnosti, splývání subjektu a objektu spojené s posilněnou reflexivní složkou vědomí. Zuskovy vhledy se budeme snažit doplnit pomocí titulů *Brány vnímání*¹⁰⁸ a *Altered States of Awareness*.¹⁰⁹

Podle Zusky způsobují halucinogenní drogy i recepce uměleckých děl zvýšení vybuzení způsobené stimulací retikulárně aktivačního systému, jež vede k rozšíření zdánlivé přítomnosti, zvětšujícímu se množství informací ve vědomí i prodlužování jejich zpracování.¹¹⁰ RAS je v knize *Altered States of Awareness* popisován jako alarm, který vybuzuje mozek ke stavu vědomí, rozlišuje, které stimuly máme percipovat, a irelevantní zamítá.¹¹¹ Halucinogenní drogy působí tak, že RAS nechá do vědomí projít více stimulů. Ale na rozdíl od recepce uměleckého díla, kde je to způsobeno komplexností struktury, v případě halucinogenů jde podle Zusky o „zintenzivnění vizuálního inputu“, které ale bohužel dále nerozvádí.¹¹² V této práci budeme ono „zintenzivnění“ interpretovat jako významy deroucí se skrze povrch věcí.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 64-68.

¹⁰⁸ HUXLEY, Aldous. *Brány vnímání*. Praha: DharmaGaia, 1996.

¹⁰⁹ TEYLER, Timothy. *Altered States of Awareness*. San Francisco: W. H. Freeman, 1972.

¹¹⁰ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. 1. Praha: Karolinum, 1994, s. 65.

¹¹¹ TEYLER, Timothy. *Altered States of Awareness*. San Francisco: W. H. Freeman, 1972, s. 29.

¹¹² ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. 1. Praha: Karolinum, 1994, s. 65.

Aldous Huxley souhlasí se změnou funkcí RAS, jen nepoužívá tuto terminologii.¹¹³ Vnější svět, svět každodenní, popisuje jako svět „jáství, času, morálních soudů a užitečného uvažování,... vlastního prosazování,... uctívání různých vymyšlených model.“¹¹⁴ Je světem zúženého vědomí, ega, jež strukturuje realitu, nechá projít do vědomí informace, vzhledem k jejich pravděpodobné biologické či sociální užitečnosti.¹¹⁵ Proti tomuto individuálnímu zájmu ale stojí potřeba transcendence sebevědomého jáství, touha každé lidské duše po svobodě.¹¹⁶ Funkce mozku je podle Huxleyho hlavně eliminující, mozek je ústřednou, do které se může teoreticky dostat neomezeně informací z vnějšku, zároveň by mohl obsahovat i veškeré informace, se kterými jsme se kdy setkali, aniž jsme měli šanci si je uvědomit. To by bylo pro život nepraktické, nebyli bychom schopni se v takovém množství vědomého orientovat. Proto je naše vědomí omezeno redukujícími „záklopkami“, které vymezují vědomé oblasti pravděpodobně užitečné pro život. Tyto záklopy lze do jisté míry obejít při duchovních zkušenostech, hypnóze, ale třeba i s použitím halucinogenních drog, vždy když je překonáno ego a vědomí je otevřeno vůči přítomnému i minulému. Minulé, jež je oživováno přítomným a zároveň jej obnovuje, je základem imaginace nižší úrovně (viz. *Altered States of Awareness*¹¹⁷), vědomí ovlivněné halucinogeny, neomezující se na přítomnost, ale otevřené k podvědomí, je tedy vědomím s vyšším sklonem k imaginaci. Huxley popisuje způsob bytí po požití meskalinu: skutečně pozorujeme, zrak se nepodřizuje apriorní představě o pozorovaném, recipientovi je umožněno zažívat realitu skrze hloubku jejích významů, své vnímání popisuje jej jako vnímání ryziho estéta. Nezvyklý způsob vnímání v jeho případě ale není způsoben strukturou předmětu, jenž by byl zamýšlen jako umělecké dílo, spíš bychom mohli toto vnímání přirovnat k vědomí umělce, jak jej pojmají např. Dewey či Bullough, nebo k naladění ve Fennerově smyslu. Centrum individua není v egu, ale v nové zkušenosti z předmětu (nové protože je součástí transfigurovaného světa, světa, kde se nemůžeme orientovat na základě zvyku), který se „skutečně“ vytváří až s naším zaměřením na něj. Zručnost, jež by byla k umělecké tvorbě nutná, nahrazuje imaginativní (halucinační) doplňování, které může jít až k archetypálním výjevům.

¹¹³ HUXLEY, Aldous. *Brány vnímání*. Praha: DharmaGaia, 1996.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 41.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 37.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 75.

¹¹⁷ ECCLES. The Physiology of Imagination. In: TEYLER, Timothy. *Altered States of Awareness*. San Francisco: W. H. Freeman, 1972, 31 - 40.

Do vnímání umělce podle Huxleyho prosakuje vždy trocha „univerzálního vědomí, tedy vědomí nesvázaného pojmy ani egoistickým vztahováním, ale stejně je tomu tak u intoxikovaného neumělce.¹¹⁸ Důkazem „skutečného vnímání“ může být vnímání barev, při kterém postihujeme jemné odstíny, které bychom normálně podřadili jen pod pojem barvy,¹¹⁹ vnímání flanelových kalhot se může změnit ve zjev „bohatě a tajuplně okázalé struktury“.¹²⁰ Pojmová abstrakce ustupuje prodlévání – „vjem pohltit představu“, prožitek je „jakási stálá přítomnost“, charakterizuje časové vědomí Huxley a potvrzuje tak námi naznačenou spojitost s estetickou zkušeností.¹²¹ Čas fyzikální je časem jiného světa, mizí, oproti tomu vertikální imaginativní zaměření, jež vede k významu, způsobuje pocit, že uplynula celá staletí.¹²² Z já se stává ne-já, ono se mění na ne-ono, vše je jedním, spojené věčnou kvalitou pomíjivosti.¹²³ Ale jen to, co je pomíjivé může žít, v tomto zaměření tak dočasně obětujeme omezené individuální vědomí možnosti splynout se světem. Stejně jako u estetické zkušenosti z dobrého uměleckého díla před námi vystupují metafyzické kvality. Huxleym je konečné stadium popisovány slovy „všechno je ve všem“, Zuskou ne nepodobně jako přesah estetického zaměření, zaměření na možný svět uměleckého díla, k hodnotě umělecké, která spočívá v transformovaném pojímání našeho životního světa: „ve vizi „superjektu“ – plně potencializované reality, jejíž součástí (poznávanou a uchopovanou) je transcendující subjekt sám.“¹²⁴

Prakticky nejdůležitější je pro oba druhy zkušenosti to, co můžeme nazvat mystickým aspektem, vědomím jednoty, jež nás vede k nutnosti nového pojímání světa i nás samých. Zaměření na tento aspekt zkušenosti nám navíc pomůže v dalším rozlišení obou druhů. Jerome Gellman podává definici mystické

¹¹⁸ HUXLEY, Aldous. *Brány vnímání*. Praha: DharmaGaia, 1996, s. 37.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 31.

¹²⁰ Tamtéž, s. 35.

¹²¹ Tamtéž, s. 60,23.

¹²² Tamtéž, s. 24.

¹²³ Tamtéž, s. 69.

¹²⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcce*. 1. Praha: Karolinum, 1994, s. 95. Definice superjektu: „an individual or an actual entity that progressively emerges through feelings and the attainment of satisfactions, for the philosophy of organism, a subject emerges from the world a *superject* rather than a subjekt“ převzato z Merriam-Webster. In: [online].[cit. 2013-07-21]. Dostupné z: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/superject>.

zkušenosti: „Nadsmyslově-percepční nebo mimosmyslově-percepční jednotící zkušenost seznamující s realitami nebo stavy věcí, které nejsou přístupné smyslovou percepcí, somatosenzorickými způsoby, nebo standartním sebezpoznáním.“¹²⁵ Kognitivní význam tohoto druhu zkušenosti vidí v její jednotící síle, ať jde o sjednocení s přírodou, či bohem. Jde o jednotu charakteristickou pro zkušenost estetickou i halucinogenní. V souvislosti s prvním druhem zkušenosti nám vytane na mysl nesmrtelná formule „unitas multiplex“, kterou jsme mohli v této práci vidět v Zuskově pojetí estetické recepce, jeho harmonii kontrastů v rámci rozšířené zdánlivé přítomnosti, u Ingardena na příkladu organičnosti percepce i v Deweyho koncepci sjednocené zkušenosti. U druhého typu zkušenosti připomeňme např. spojitost halucinogenů s náboženskými rituály tzv. primitivních národů.¹²⁶ Gellman popisuje dva atributy mystické zkušenosti, které jsou námi zkoumaným zkušenostem vlastní: nevyslovitelnost a paradoxnost. Zkušenosti estetické můžeme jedině prožít, dojde-li navíc ke zkušenosti naplněné, slova nebudou schopná tuto zkušenost zachytit, zbude jen intenzita prožitku.¹²⁷ Tak tomu bude i v případě zkušenosti halucinogenní.¹²⁸ Paradoxnost vlastní všem třem typům zkušenosti pro nás znamená, že tyto zkušenosti budou překvapující, před námi se vyjeví neočekávané. Podobnost mystické zkušenosti se zkušeností estetickou a halucinogenní nás ale vede i k rozdílnostem mezi dvěma posledně jmenovanými. Gellman využívá rozlišení Waltera Staceho, který popisuje dva způsoby uskutečnění mystické zkušenosti.¹²⁹ Extrovertivní zkušenost chce pochopit Jednotu skrze vnějšek, skrze smysly, zkušenost introvertivní se naopak zbavuje představ, myšlení, smyslových percepcí. Druhý typ je podle Staceho vrcholem typu prvního. Nemusíme zde vysvětlovat zjevné analogie mezi prvním typem a zkušeností estetickou a typem druhým a zkušeností halucinogenní, ovšem s tou připomínkou, že zkušenost estetická se v ideálním případě nezastaví u prvního typu, i když jde o zkušenost jevovou a zároveň pokud je druhý typ vrcholem typu prvního, zdá se, že

¹²⁵ Gellman, Jerome, "Mysticism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [online]. [cit. 2013-07-21]. Dostupné z: URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/mysticism/>>.

¹²⁶ BARRON, JARVIK, BUNNEL. The Hallucinogenic Drugs. In: TEYLER, Timothy. *Altered States of Awareness*. San Francisco: W. H. Freeman, 1972.

¹²⁷ Srov. Např. Zuska ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. 1. Praha: Karolinum, 1994.

¹²⁸ HUXLEY, Aldous. *Brány vnímání*. Praha: DharmaGaia, 1996.

¹²⁹ Stace, Walter T., 1961, *Mysticism and Philosophy*, London: Macmillan.

jej v sobě musí zahrnovat, jde tedy spíše o otázku dominance než čistého rozdělení. Podle Staceho mystické „vyhlíží za pozemské horizonty k Nekonečnu a Věčnosti a sdílí city přináležející posvátnému a svatému“.¹³⁰

Mluvíme-li ale o posvátném, nemluvíme o něčem mimo náš svět, naopak, mluvíme o skutečném, o ryzím, které je jen mimo zdánlivou danost tohoto světa, mluvíme tedy o svobodě, které můžeme dosáhnout díky přijetí nekonečna možností, které se mohou spojit v jednotu. Jednotící silou, jež je projevem a předpokladem svobody, je imaginace. Poslední dvě věty můžeme ilustrovat poukazem na povídku Karla Čapka O fantazii.¹³¹ Fantazie zde znamená neomezovat se na chtěné, či na „hloupou náhodu svého životního příběhu“, ale otevřít se k možnému: „Člověk se může dívat na všechny lidi jako na možnosti sebe samého.“... „Co s tím,“ namítla dívka. „Nikdo se nenají koláče, který někdo jiný jí za něj.“ „Nenají,“ řekl švec. „Ale kdyby lidé měli víc fantazie, dovedli by se líp o ty koláče rozdělit. Musíš být dítětem, chceš-li rozumět dětem, musíš mít v sobě chudého, abys rozuměl chudým. Koukejte slečno, takový kluk, to je vlastně zástup mužů, je v něm strojník, voják, stavitel, já nevím co všechno. A když dospěje, zbývá z té tlupy jeden človíček. Prokristapána, kam se poděli ti druzí? Kde by byli, jsou zasuti, ale dejte pozor, někdy ještě nejsou mrtvi...“¹³²

Ke stejnému základu v případě estetické, mystické a halucinogenní zkušenosti se dopracujeme, využijeme-li s Gellmanem neuropsychologického výzkumu Daniela Batsona, Patricia Schoenrade a Larryho Ventise.¹³³ Tito autoři srovnávají mystický aspekt zkušenosti a kreativním řešením problému. Mozková aktivita levé hemisféry podle nich nedokáže najít ve svých fixovaných kognitivních strukturách řešení pro něco nezvyklého, verbální myšlení musí být nahrazeno vzhledem, který není založen na konceptualizacích, podle nichž se obvykle orientujeme, pouze kognitivní je transcendováno imaginativním. To, co člověk pociťuje jako mystické, je tedy ve skutečnosti dočasná dominující funkce pravé hemisféry.

¹³⁰ O redukci a vylučování ve studiu mystiky. [online]. [cit. 2013-07-21]. Dostupné z: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/oktavo/124828/2_Religio_6-1998-1_5.pdf.

¹³¹ ČAPEK, Karel. *Bajky a podpovídky*. Praha: Československý spisovatel, 1961, 208 - 210.

¹³² Tamtéž, s. 210.

¹³³ Batson, C. Daniel, Schoenrade, Patricia and Ventis, W. Larry, 1993, *Religion and the Individual, a Social-Psychological Perspective*, Oxford: Oxford University Press.

Droga má tedy funkci chemického klíče, způsobujícího změnu subjektivního zaměření – ve výše zmíněném smyslu tedy slouží ke změně naladění, v němž ego nemá žádnou hodnotu a s tím ani zvykový svět, ke kterému je vázáno. Zmatek, jenž tímto vzniká, pak vede individuuum k nutnosti nově strukturovat realitu. Tato nutnost ideálně vede ke kontemplaci významů, které můžeme z reality vytěžit, celková zkušenost pak záleží na vlastnostech osoby i na jí obklopujícím prostředí. Spisy věnující se psychedelické zkušenosti vždy zmiňují, alespoň u větší části testovaných, vyjevení metafyzických kvalit, což vede k názoru, že pokud se člověk nenachází ve vyložené špatném rozpoložení a prostředí, je mu skutečně umožněno nalézat estetické kvality, tedy nové významy pro existující reality, ke kterým jsme byli slepí, halucinacemi vytvářet imaginativní výtvoř, k nimž bychom se nedostatkem zručnosti nemohli dobrat při použití materiálu, nebo jen vidět jako panteista, tedy vidět svět jako „celek božské povahy“, což by mohlo být např. podle Bullougha charakteristickým rysem povahy velkých umělců.¹³⁴ Pokud se „uvolněním záklopek“ dostává do vědomí více (navíc část z tohoto „více“ byla dříve nepostřehnutelná – na nejprimitivnější úrovni jde o jemnější rozlišování barev, na té nejvyšší se nám otevírá něco, co bychom mohli přirovnat k Jungovu kolektivnímu nevědomí, zprostředkovávající archetypální výjevy), existuje tu zkrátka větší šance pospojovat některé z informací ve smysluplné celky, navíc přihlédneme-li ke zvýšení imaginativní funkce vědomí. Pokud se někomu zdá Huxleyho myšlenka univerzálního vědomí příliš mystická, můžeme ji „uzemnit“ přirovnáním k teorii o DNA, tedy informacím, jež si lidstvo biologicky přenáší, i když je samozřejmě toto pole užší.

7. Závěr

Nyní si shrneme podobnosti a rozdílnosti estetické a halucinogenní zkušenosti, ke kterým jsme se v průběhu práce dostali. Naznačili jsme oběma zkušenostem společnou distanci od pojímání objektů a situací na základě zvyku i osobních zájmů, spojenou s vědomím, že události zkušenosti neexistují autonomně, ale závisle na našich

¹³⁴ BULLOUGH, Edward. The Modern Conception of Aesthetics. In: WILKINSON, Elizabeth M. *Aesthetics: lectures and essays*. 2. vyd. University of Virginia: Greenwood Press, 1977, s. 80.

aktech pojmání. Tato distance umožňuje vyjevení nových významů a ústí tak v estetickou kvalitu. Je zároveň distancí od původní imprese, resp. zakládá její imaginativní doplňování, což se u obou typů zkušenosti projevuje prodloužením mentální přítomnosti a na druhé straně subjektivně pocíťovanou zástavou času. S pojmem „distance“ se tedy pojí pojem „rozšíření vědomí“, a to nejen na úrovni mentální přítomnosti, ale také ve smyslu osvojování si světa skrze aktualizování jeho potenciálních významů. Oba typy zkušenosti se vyznačují transcendencí našeho sebevědomého i světa-vědomého „já“, zároveň jej ale skrze toto chvilkové opuštění posilují. Oba druhy zkušenosti je možné kultivovat, učit se jim. To, že estetická zkušenost vyžaduje jistý cvik, známe z vlastní zkušenosti, o postupném vývoji svých halucinogenních zkušeností se zmiňuje výše zmíněný Huxley ve svých *Branách vnímání*, explicitně je tento moment vystihnout v *Psychedelické zkušenosti*, jež je návodem pro úspěšné zvládnutí těchto zkušeností.¹³⁵ Úspěšné zvládnutí znamená, stejně jako v případě zkušenosti estetické, vyjevení reality v takových aspektech, které s sebou nese nutnost transfigurace stávajícího pojetí světa. Rozdílnost obou těchto zkušeností je především v objektu jejich zaměření. Objekty, jež jsou charakteristické pro estetickou zkušenost, jsou umělecká díla, tedy předměty zkonstituované tak, aby přinášely zkušenost komplexnější, jak jsme se o ní zmiňovali např. v souvislosti s Deweyho pojetím, kde šlo o zkušenost, s více „patry“, v nichž dochází k integraci a zharmonizování jednotlivých kvalit a významů. Co když se ale setká zkušenost estetická se zkušeností halucinogenní? Čtenáře můžeme odkázat na výše zmiňovanou knihu *Brány vnímání*, ve které intoxikovaný autor popisuje své zkušenosti z různých obrazů, zdá se, esteticky. Domnívám se, ale že pro náš účel bude nejzajímavější poskytnout příklad z praxe, ten nám neslouží jako „důkaz“ něčeho, ale jen ilustruje možný stav věcí. Půjde o srovnání recepce a tvorby umění u dvou lidí, kteří jsou v psychedelické či halucinogenní zkušenosti „cvičení“. Oba se k případu recepce umění (v tomto případě jde o hudbu) pod vlivem LSD vyjádřili shodně. Vnímání je intenzivnější, na rozdíl od „střízlivého“ stavu dokážou „vnímat víc věcí“, to, k čemu by jinak potřebovali mnohem delší dobu, jsou schopni vnímat po prvním poslechu. V případě tvorby hudby byly odpovědi také shodné. Oba dotazovaní jsou aktivní ve dvou hudebních uskupeních, přičemž v jednom fungují společně. Ve společné tvorbě, jež je popsitelná jako improvizace či „noise“, oběma tato látka pomáhá, nevyskytují se

¹³⁵ LEARY, Timothy. *Psychedelická zkušenost*. Soukromý tisk, 1996.

zde žádné „pevné struktury“, jako u jejich druhých projektů, v nichž je fungování pod vlivem této látky náročné. Na druhou stranu má vnímavý recipient možnost v jejich improvizovaném díle ony struktury najít. „Umělé“ naladění má sílu poskytovat estetické kvality, byť nekomplexní. Pokud pod kvalitou chápeme vyjevení nového významu a začneme-li jej rozvíjet, může dojít ke zkušenosti podobné estetické.

V této práci jsem chtěla poukázat na to, že estetická kvalita života stoupá s uvědoměním, že každý objekt a událost se může stát součástí jednoty, necháme-li vyjevit jejich význam třeba tak, že se je pokusíme vidět v různých souvislostech, tedy mimo pouze náš aktuální kontext. Svět nemusíme pojímat jako statickou danost, ale jako dynamický soubor jevů a v momentě, kdy měníme úhel pohledu, vytváříme jeho možnosti, zvyšujeme šanci k dosažení alespoň částečných harmonií.

Seznam použité literatury

BULLOUGH, Edward.: "Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika XXXII*, 1995, č. 1.

BULLOUGH, Edward. The Modern Conception of Aesthetics. In: WILKINSON, Elizabeth M. *Æsthetics: lectures and essays*. 2. vyd. University of Virginia: Greenwood Press, 1977.

ČAPEK, Karel. *Bajky a podpovídky*. Praha: Československý spisovatel, 1961.

DEWEY, John. *Art as Experience*. 1. vyd. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980.

DZIEMIDOK, Bohdan. Controversy About Aesthetic Attitude: Does Aesthetic Attitude Condition Aesthetic Experience?. In: MITIAS, Michael H. *Possibility of Aesthetic Experience*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1986.

FENNER, David. *The Aesthetic Attitude*. New Jersey: Humanities Press, 1996.

Gellman, Jerome, "Mysticism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [online]. [cit. 2013-07-21].

Dostupné z: URL =

<<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/mysticism/>>.

HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Ježek, 1996. ISBN 8090162592.

HUXLEY, Aldous. *Brány vnímání*. Praha: DharmaGaia, 1996.

INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967.

INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

TEYLER, Timothy. *Altered States of Awareness*. San Francisco: W. H. Freeman, 1972.

ZELTNER, Philip. *John Dewey's Aesthetics Philosophy*. Amsterdam: B. R. Grüner Publishing Co., 1975.

ZUSKA, Vlastimil. *K estetice XX. století: mimesis - fikce - distance*. 2. vyd. Praha: TRITON, 2002.

ZUSKA, Vlastimil. *Čas v možných světech obrazu: Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. 1. Praha: Karolinum, 1994