

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
EMOCE JAKO SOUČÁST ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI

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

Autor práce: Tereza Müllerová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2014

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, 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 stanovením 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, 7. května 2014

Tereza Müllerová

Poděkování

Děkuji upřímně Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za vstřícnost a za cenné a inspirativní rady při odborném vedení mé bakalářské práce. Také velice děkuji Mgr. Michalu Šimůnkovi, Ph.D. za radu, jakým směrem se vydat při práci na mém výzkumu.

Anotace

Emoce jako součást estetické zkušenosti

Bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat možné odpovědi na otázky týkající se problematiky emocí v umění. Součástí práce je zachycení základních definičních rysů pojmů *estetická emoce* a *psychická* (či *estetická*) *distance*. Na problematiku je nahlíženo jak z hlediska filozofických a estetických teorií dvacátého století, tak z hlediska lidských zkušeností. Součástí bakalářské práce je i vzorek autentických výpovědí o emoční stabilitě, respektive nestabilitě v rámci a v důsledku zkušeností s uměleckými díly.

Annotation

Emotion as a Part of the Aesthetic Experience

The bachelor thesis aims to explore possible answers to questions concerning the issue of emotions in the art. A part of the thesis is an elaboration on the fundamental definition features of the terms *aesthetic emotion* and *psychical (or aesthetics) distance*. The issue is seen in terms of both philosophical and aesthetics theories of the twentieth century, and in light of human experience. Moreover, as a part of the thesis, there is a sample of authentic confessions about emotional stability or instability within and as a result of the experience with works of art.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Emoce a umění.....	8
2.1. Estetická a mimoestetická emoce.....	8
2.2. Emoce jako součást estetické zkušenosti	13
2.3. Emoce a etika	20
2.4. Psychická distance	23
3. Umíme plakat před uměleckými díly?.....	27
3.1. Úvod výzkumu	27
3.2. Recipienti uměleckých děl	28
3.3. Závěr výzkumu.....	34
4. Závěr	35
5. Použitá literatura	37

1. Úvod

Bakalářská práce nesoucí název *Emoce jako součást estetické zkušenosti* se zaměří na problematiku emocí v umění. Téma bude nahlíženo jak z hlediska konkrétních lidských zkušeností, tak z hlediska filozofických a estetických teorií dvacátého století. Práce se bude opírat především o současné reflexe problematiky emocí.

Součástí práce bude zachycení základních definičních rysů pojmu emoce (s čímž bude souviset hlavně hledání rozdílu mezi estetickou a mimoestetickou emocí) a pojmu psychická (či estetická) distance. Práce prozkoumá možné odpovědi na otázky: Jaká je role emocí v umění? Proč emočně reagujeme na fiktivní postavy? Jsou morální nedostatky uměleckého díla i nedostatky estetickými? Pozornost bude také věnována pojmu katarze, jelikož předmět katarze jakožto duševní očisty nelze od prožívání emocí oddělit.

Kapitola „Umíme plakat před uměleckými díly?“ je inspirovaná publikací amerického uměleckého historika a teoretika Jamese Elkinse *Proč lidé pláčou před obrazy*.¹ Obsahem této kapitoly je kvalitativní výzkum zabývající se autentickými výpověďmi o emoční stabilitě, respektive nestabilitě v rámci a v důsledku zkušeností s uměleckými díly. Pro tento výzkum jsem zvolila metodiku případových studií. Věřím, že mnou nasbírané příběhy budou mít přinejmenším podobnou výpovědní hodnotu, jako dopisy, které se podařilo nashromáždit Elkinsovi. Nicméně pláč před obrazy je natolik ojedinělý, že se čtenáři této práce budou muset spokojit spíše se zkušenostmi recipientů jiných než výtvarných děl, a to především děl hudebních, filmových či literárních.

¹ ELKINS, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007.

2. Emoce a umění

Na první pohled se zdá, že emoce je náhlá a chvilková psychická nestabilita jedince, existuje však rozdělení na několik druhů emocí a to sice „podle délky trvání na afekty, nálady a dlouhodobé citové (emoční) vztahy.“² Emoce je subjektivní psychická nevyrovnanost, která přichází po konfrontaci s určitým objektem. Často je to stav, který je v rozporu s naším rozumem, stav, na který se vážou nejen změny psychické, ale i fyzické (zrychlený tlukot srdce apod.). Na druhou stranu můžeme prožívat i emoce zcela v souladu s naším rozumem, emoce, které označujeme jako pocit štěstí, vyrovnanosti, radosti, apod. Vystává tudíž otázka, jak emoce definovat. Proto tato práce začíná podrobným rozбором pojmu emoce a hledáním rozdílu mezi estetickou a mimoestetickou emocí. Následuje podkapitola zabývající se emocemi v rámci estetické zkušenosti. Tato část vychází především z antologie autorek Mette Hjort a Sue Laver — *Emoce a umění*.³ Problematika emocí v umění nesporně souvisí i s etikou a monografie Beryse Gauta — *Umění, emoce a etika*⁴ nám pomůže s pohledem na estetické emoce z etického a morálního hlediska. Závěr kapitoly je pak věnován pojmu psychická (či estetická) distance, tedy teorii Edwarda Bullougha.⁵

2.1. Estetická a mimoestetická emoce

„Emoce je základní soud o nás a o našem místě ve světě, je to projekce hodnot a ideálů, struktur a mytologií, na základě kterých žijeme a skrze které prožíváme naše životy.“⁶ definuje termín emoce americký filozof Robert Solomon.

Na internetových stránkách *www.lidske-emoce.com* se můžeme dočíst, že emoce jsou vždy maximálně subjektivní a univerzální, jelikož doprovázejí všechny druhy duševní činnosti. Jsou často protilehlé, to znamená, že jedinec si prochází láskou a nenávisť, vztekem a radostí, apod. Jedince také samozřejmě může postihnout i porucha emocí, avšak obsáhlejší rozbor výše uvedených informací by byl předmětem studia psychologie.

² *Lidské emoce* [online]. 2013 [citace 2013-10-27]. Dostupné na WWW <<http://www.lidske-emoce.com/typy-emoci/>>.

³ HJORT, Mette & LAVER, Sue, (Eds.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997.

⁴ GAUT, Berys: *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press, 2007.

⁵ BULLOUGH, Edward: *"Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika*, No. 1, 1995.

⁶ HJORT, Mette & LAVER, Sue, (Eds.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 218.

Jednu ze základních otázek problematiky emocí v umění bychom mohli spatřovat v hledání rozdílu mezi estetickou a mimoestetickou emocí, jelikož pro správné uchopení estetického prožitku je důležité chápat povahu emocí, jež jsou jeho součástí. Estetické a mimoestetické emoce denně prožívá každý z nás. Zdá se, že základní rozdíl mezi těmito dvěma typy emocí spočívá jednoduše v charakteru objektů a situací, které hodnocené emoce vyvolávají (tedy záleží na tom, zdali emoce vyvolávající objekt či situace jsou estetické či mimoestetické⁷). Mimoestetickou emoci prožíváme v okamžiku, kdy se nám například zžele třínohého psa, kterého míváme na ulici, avšak je představitelná situace, kdy budeme třínohého psa vnímat jako estetický objekt? Jistěže ano, dějiny vytváření uměleckých děl všech druhů jsou plné reprezentací velmi smutných, zoufalých situací a výjevů. Jak vysvětlit zdánlivě prostý fakt, že nám pohled, četba o těchto věcech působí radost či potěšení?

Zapeklitost definice estetické emoce tkví v komplikovanosti stanovení, co je to estetično jako takové. James Opie Urmson v textu nazvaném „Co činí situaci estetickou“⁸ vysvětluje, že jako jednoduše stanovujeme, že (nějaká) situace je ekonomická, právní, osobní, apod., říkáme, že situace je estetická. Kritérium hodnocení podle Urmsona souvisí se základním používáním jazyka, vše se tedy může stát předmětem estetického souzení — estetično je nemožné rozlišit nějakou zvláštní charakteristikou nebo emocí (estetickým objektem se tedy může stát i např. zdechlina nebo umírající člověk a takové objekty jsou pak doprovázeny estetickými emocemi). To nám ovšem nevysvětluje onu transformaci emocí, kdy se z prožitku, jenž by nám ve skutečnosti rozhodně radost nepůsobil, stává cosi potěšujícího, osvobozujícího apod. S dle mého názoru lépe formulovaným hledáním definice estetična, a tedy i místa emoce v jeho rámci, přichází Nelson Goodman. V knize *Jazyky umění krok za krokem* pomocí dedukce stanovuje tři symptomy a definici, „že estetický prožitek je prožitkem kognitivním, který se vyznačuje převahou určitých symbolických vlastností a je posuzován standardy kognitivní účinnosti.“⁹

⁷ Rozdíl mezi estetickým a reálným objektem spočívá v odlišném způsobu existence. Reálný předmět je hmotný, zatímco estetický předmět existuje pouze ve vědomí diváka (tedy když objekt někdo vnímá s estetickým postojem).

⁸ KENNICK, William E.: *Art and Philosophy: Readings In Aesthetics*. St. Martin's Press, 1966.

⁹ GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Translation: Tomáš Kulka a kolektiv, 2006. Originál: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. s. 232.

Nejzajímavější a pro problematiku emocí v umění nejrelevantnější Goodmanovou úvahou je jeho prozkoumání úlohy pocitů v umění, resp. ve zkušenosti uměleckých děl.¹⁰ Goodman mluví o předchozích snahách definovat esteticko pomocí emocí. Zdá se totiž, že hlavní rozdíl mezi vědou a estetikou tkví v jejich povaze, vědění se tedy jeví jako kognitivní a estetické prožívání — cítění — jako emotivní. Na otázku co je emotivnější, jestli umění nebo věda, by pravděpodobně každý bez váhání odpověděl, že umění. Ale také musíme nesporně s Goodmanem souhlasit, že esteticko nemusí nutně být emotivní! U umění jde otázka kvantity a intenzity vyvolaných emocí stranou, „mdlá emoce může být stejně informativní jako ta dominující a zjistit, že dílo vyjadřuje málo emocí anebo emoce žádné, může být esteticky stejně směrodatné jako zjistit, že jich dílo vyjadřuje mnoho.“¹¹, píše Goodman. Estetickou emoci tedy může vyvolat jakýkoliv objekt, jelikož cokoli může být esteticky prožíváno. Jsem však přesvědčena, že je možné uměleckým dílem vyvolat emoci mimoestetickou. Pokud mě pravidelně dojmají umělecká díla s tematikou úmrtí blízké osoby (a jsem recipient, který má s takovou tragédií zkušenost), je můj pláč estetickou emoci (jelikož je diskutované dílo opravdu působivé) či mimoestetickou emoci (jelikož mě dojmá vyvolaná asociace)? Nepopírám existenci estetických emocí, ostatně tímto zvláštním druhem pocitů se zabývá celá tato práce, avšak velká část emocí vyvolaných uměleckým dílem se dá jednoduše vysvětlit právě spojitostí mezi námětem díla a minulou zkušeností z reálného života. Tato problematika je dobře uchopitelná pojmem psychická distance a s ním spojenou teorií podrobně rozebranou ve stejnojmenné podkapitole této práce.

Je velmi těžké (mimoestetické i estetické) emoce objektivně a nestranně analyzovat. Mnozí z nás estetické emoce prožívají neméně často jako emoce mimoestetické. Recepce uměleckých děl — hudebních, filmových, divadelních, literárních, výtvarných, ... — je součástí života mnoha kulturně smýšlejících osob kolem nás. Někteří milovníci umění se možná s radostí nechávají unést pouze uměleckými díly, zatímco v osobním životě jsou velice vyrovnaní a s nadsázkou neznají mimoestetických emocí. Zároveň jistě velká část populace nevyhledávajíc kina, galerie a divadla taktéž prožívá estetické

¹⁰ Mimo pocitů Goodman rozebírá otázku charakteru zkoumání a libosti estetiky. Estetický postoj nemůžeme charakterizovat nezaujatým zkoumáním, jelikož ne vše nepraktické zkoumání je estetické. Stejně tak definování esteticko bezprostřední libostí nemůže fungovat, jelikož některé lidské činnosti nabízejí mnohem více libosti než estetika.

¹¹ GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Translation: Tomáš Kulka a kolektiv, 2006. Originál: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. s. 222.

emoce, jen je neumí vnímat či jednoduše pojmenovat (např. radost při periferním poslechu oblíbené skladby z rádia v supermarketu). V kapitole „Umíme plakat před uměleckými díly?“ se setkáme i s příběhem, který nám poslouží jako příklad prožívání mimoestetických emocí za vnímatelova přesvědčení, že se jedná o emoci estetickou.¹²

Jak bylo řečeno výše, emoce můžeme rozdělit na afekty (náhlé emoční reakce), nálady (méně intenzivní emoce s dlouhým trváním) a dlouhodobé citové vztahy (trvalé emoční vztahy vázané na konkrétní objekty — ve světě umění například dlouhá léta trvající vztah mezi recipientem a jím milovanými díly konkrétního umělce). Náladám se ve stati nazvané *Nálady přírody*¹³ věnuje Jane M. Howarth. Podle Howarthové emoce vyznačují tři prvky, a to sice (1) vnitřní cítění, (2) charakteristické chování a (3) objekt s tím, že objekt není to, co emoce způsobuje, ale to, co je specifikuje (jako příklad uvádí setkání s plačícím chlapcem — teprve po pochopení důvodu pláče zjistíme, zdali je následkem strachu či vzteku apod.). Náladu jakožto podtřídu emocí podle Howarthové charakterizuje atmosféra, rozdílné atmosféry pak reflektují rozdílné nálady (ale někdy specifická povaha nálady tkví v tom, že nechápeme, proč danou náladu máme). Nálada je dlouhodobá emoce a nesporně ovlivňuje naše vnímání světa, ale nelze přesně určit, jak dlouhé nálady vlastně jsou. Jak Howarth píše, „trvají značnou dobu, limity nejsou přesné, ale pět minut smutku není dostatečně dost na označení za smutnou náladu, a celoživotní smutek je naopak příliš dlouhý — jeden pak nemá smutnou náladu, ale je jednoduše smutným člověkem.“¹⁴ Na základě právě prožívané nálady se rozhodujeme, v jakém prostředí se chceme nacházet, buď hledáme okolí, které naší náladu posílí nebo naopak rozplyne. Nálada spojená s uměleckými díly, převážně s hudbou, je velice zajímavý stav. Často prožíváme období (někdy dlouhé i několik měsíců), které „žijeme“ s určitou písní a charakteristickou náladou, někdy můžeme mít potřebu setrvávat například v temné náladě a pomocí depresivní hudby své pocity umocňovat. Zdá se tedy, že nálada má v sobě zahrnutý jakýsi popud k estetickému prožitku.

Pojmu emoce z estetického hlediska je věnováno nemálo stran ve čtyřdílném souboru *Encyklopedie estetiky*, ve kterém se mimo jiné dozvídáme, že historie estetických emocí je úzce svázána s „osudem“ emocí filozofických — Robert Solomon a Kathleen Higgins píší: „Různá umění byla často kvůli emocím, které vyjadřovala nebo

¹² Případ 6. popisující vztah mezi recipientem a hudebním uměním.

¹³ HOWARTH, Jane M.: *Nature's Moods*. In: *British Journal of Aesthetics*, No. 2, 1995.

¹⁴ Tamtéž. s. 113.

vyvolávala, rozdílně hodnocena, a různé emoce byly rozdílně oceňované na základě jejich možných rolí ve filozofii, společenském životě, a náboženství národa.¹⁵

Jak je to s pohledem na emoce v dějinné perspektivě? Poprvé se emocemi zabývali již antičtí filozofové. Platón prostřednictvím postav ve svých dialozích problematiku emocí v umění vysvětluje pomocí teorie o mimetičnosti umění. Platónův žák Aristotelés pak rozvíjí myšlenku katarze jakožto duševní očisty. Později helénismus spojuje otázky etiky a emocí ve filozofii stoiků. Stoikové emotivní chování viděli jako cosi nevhodného (odtud pojem decorum, tedy umění zachovat si vážnou tvář): „Stoicismus obhajoval umění jen do té míry, pokud podporovalo ctnost. Jejich cílem nebyla katarze, ani vyvolání emoce.“¹⁶, vysvětlují Solomon a Higgins. Významnou kapitolou je středověk a křesťanské umění, jehož hlavním posláním bylo vyvolávat u věřících intenzivní emoce působící na morální chování, emoce úzce spojené s problematikou etického a duchovního života. James Elkins tuto dobu popsal slovy: „Výjevy plné nářku jsou typické především pro třinácté století. Pláče Ježíš, pláčou apoštolové a pláčou i andělé, když vojáci přibíjejí Krista na kříž nebo když je z kříže snímán.“¹⁷ Nemluvě o obrazech zachycujících detaily Kristových otevřených krvavých ran na jeho rukou a nohou.

Po období, kdy umění a emoce byly v pozadí, osmnácté století a ustavení estetiky jako filozofické disciplíny přineslo mnoho změn. Emocemi se zabývalo mnoho významných filozofů, jmenujme alespoň Davida Huma, Edmunda Burka či Immanuela Kanta. Romantismus přichází s představou emocemi protkaného a nespoutaného umělce, bouřlivě tvořícího díla vnuknutá až božským šílením. „To, co vyvolává emoce,“ píše Solomon a Higgins, „je v reprezentativním umění často a očividně předmětem. Když čirá barva nebo tvar evokují emoce, často to může být osvětlené odkazem na asociace nebo podobnosti (...).“¹⁸ Výtvarníci použili červenou barvu tam, kde jsme si měli vybavit krev, komponisté napodobovali zvuky přírody působící na emoce, skládali tzv. programní hudbu (skladby obsahovaly hudební prvky napodobující např. zpěv ptáků, bouření řeky, apod.). V současné době se diskuze na téma problematika emocí v umění

¹⁵ KELLY, Michael: *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol.2. New York: Oxford University Press, 1998. s. 102.

¹⁶ Tamtéž. s. 103.

¹⁷ ELKINS, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007. s. 135.

¹⁸ KELLY, Michael: *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol.2. New York: Oxford University Press, 1998. s. 104.

znovuotevívá. Ostatně jak bylo řečeno v úvodu, tato práce vychází především ze současných estetických a filozofických pramenů. „To, jak chápeme emoce, závisí nejen na vědě, ale také na etice, na pojetí lidské přirozenosti a dobrého života.“¹⁹, uzavírají encyklopedické heslo „Emoce“ Robert Solomon a Kathleen Higgins.

2.2. Emoce jako součást estetické zkušenosti

Po definování pojmu emoce se podrobně podíváme na zvláštní vztah mezi emocemi a estetickým prožitkem. Povaha emocí v rámci estetické zkušenosti se může zdát jako nezajímavá či jednoduše vyjasněná, avšak věřím, že následující řádky čtenáře této práce přesvědčí o opaku — problematika emocí v umění otevírá mnoho zajímavých otázek a vybízí k jejich řešení.

Úvodem bych ráda velice stručně vyjasnila, co zahrnuje pojem estetická zkušenost.²⁰ Jakákoliv zkušenost je druhem poznání, které vychází z minulosti a ovlivňuje ji — naše zkušenost může otrást se zkušenostmi minulými a změnit nazírání na zkušenosti budoucí, ale také se v některých případech můžeme od minulých zkušeností zcela oprostit. Vznik pojmu *estetické* zkušenosti se klade do osmnáctého století a tento obrat souvisí s celkovým obratem ke zkušenosti vůbec. Jednoznačně se odděluje zalíbení v krásném od ostatních druhů zalíbení, respektive vznikají jasně vymezené hranice mezi oblastmi krásy, dobra a pravdy. Definitivně se tak rozčleňuje dobro, pravda a krása a to na praktické jednání, teoretické poznání a estetickou zkušenost. Teprve ve chvíli, kdy si začínáme uvědomovat existenci estetické zkušenosti, dochází k oddělení činnosti s estetickou zkušeností spojenou, tedy vzniká pojetí umění, jak jej dnes známe.²¹

Základem estetické zkušenosti je bezprostřední pocit libosti či nelibosti. Naše pocity z díla mohou ovlivnit různé faktory — doporučení díla přáteli, prostředí, ve kterém dochází k recepci, umělecká kritika, kterou si přečteme ještě před recepcí, apod. Na druhou stranu všechny tyto faktory mohou na jedince působit rozdílně (například na základě negativní kritiky budeme k dílu přistupovat již s nechutí, nebo se budeme

¹⁹ Tamtéž. s. 105.

²⁰ Estetická zkušenost je velice obsáhle komentovaný pojem estetické teorie. Estetickou zkušeností se zabýval např. David Hume či Immanuel Kant, ve 20. století pak např. James Opie Urmson či Arthur Coleman Danto.

²¹ Na druhou stranu americký filozof John Dewey se později v knize *Umění jako zkušenost* (1934) proti tomuto dělení striktně vymezuje, jako estetickou shledává každou zkušenost. Knihu napsal za účelem změnění našeho uvažování o umění, pojetí umění se snaží ukázat na pojetí estetické zkušenosti — hodnotu uměleckých děl vidí v jejich významu pro naše zkušenosti. Dewey je přesvědčen, že všechny naše běžné zkušenosti obsahují estetickou kvalitu (můžeme pak esteticky prožít například mytí oken).

naopak snažit cíleně hledat pozitiva díla). V rámci recepce esteticky soudíme — při recepci díla s poznatky dalších vnímatelů můžeme nesouhlasit, v takovém případě argumentujeme v rámci prosazení našeho hodnocení, jelikož jsme přesvědčení, že existuje určitá norma vkusu a tedy objektivita.²²

Nyní se dostávám k otázce subjektivity a objektivitě emocí v umění. Domnívám se, že leckterý jedinec si troufá nesouhlasit s výrokem „tento obraz s koťátký je krásný“, pokud ale recipient řekne, že jej dojíká, těžko mu budeme toto tvrzení vyvracet. Emoce nemůže být správná nebo nesprávná, stejně tak bychom museli opatrně uchopit otázku pravdivosti emocí. Obraz s koťátký bude v mnoha vnímatelích vyvolávat jiné emoce. Jak konstatuje Kendall Lewis Walton příkladem z filmového prostředí: „Různí lidé na hororové filmy reagují různým způsobem; rozdíly reakcí reflektují rozdíly mezi jejich osobnostmi a charaktery.“²³ Například Berys Gaut tvrdí, že to umění, které nejvíce vypovídá o našem charakteru a naší duši je hudba. Také jeden z citátů, jehož autorem je údajně Tomáš Garrigue Masaryk, zní *Řekni mi, co čteš, a já ti řeknu, kdo jsi*. Zdá se tedy, že role emocí v umění spočívá v subjektivní reakci v rámci estetické zkušenosti. Ale přesto emoce v umění nejsou ryze subjektivní, jelikož bychom mohli mezi jednotlivými emocemi nacházet jisté paralely, které by dokazovaly jejich objektivnost. S největší pravděpodobností u většiny diváků dílo komediální vyvolá veselé reakce, dílo dojemné diváky rozpláče. Emoce jsou do značné míry zatížené různým interpretováním. Takové interpretace či schémata emocí sdílené mnoha subjekty jsou pak intersubjektivní, což znamená, že do značné míry působí objektivně. Emoce může ovlivnit i prostředí, pak budeme emoční reakce např. na výtvarná díla v galerii, ve které bude hrát velice dramatická hudba (která na většinu recipientů bude působit stejným způsobem), shledávat jako objektivní.

V rámci estetické zkušenosti emočně reagujeme na nereálné postavy, fikční charaktery nebo fikční události. Cítíme strach při sledování filmu s obrovským monstrem v hlavní roli nebo při četbě literárního díla ze záporných postav, které ve skutečnosti neznáme. Pokud se necháme dílem ovládnout, nastává situace, kdy věříme v existenci objektů,

²² David Hume v eseji „O normě vkusu“ vysvětluje, že chuť i vkus je standardizovaný. Schopnost souzení uměleckého díla se týká správného naladění smyslových, intelektuálních a imaginativních kapacit. Hume dochází k závěru, že standardem vkusu je kolektivní výrok kompetentních kritiků — dobrý kritik učí v uměleckých dílech vidět prvky, které bychom jinak přehlédli, nebyli bychom pak v souladu s dobrým vkusem.

²³ HJORT, Mette & LAVER, Sue, (Eds.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 43.

o kterých však mimo recepci samozřejmě víme, že jsou nereálné. Na druhou stranu například David Novitz zavádí v souvislosti s emocemi pojem „anestézie“, tedy jisté umrtvení emocí v umění. Ptá se na otázku, proč například na prvek vraždy v umění reagujeme mnohem střízlivěji, než kdybychom byli svědky vraždy v reálném životě, proč jsme takto takzvaně „umrtvení“.²⁴ Máme tu tedy vedle emoční reakce na fikce určitou recepci, která se jakoby pod dávkou anestetik povznáší nad zneklidňujícími prvky uměleckého díla. Anestetika mají v lékařské praxi znečitlivěním působit proti bolesti, umrtvení jsme tedy (pravděpodobně) vždy při recepci děl působících negativní emoce. Představa totožných emocí za recepcí výše uvedené vraždy v reálu a v rámci uměleckého díla je pro psychicky vyrovnané jedince děsivá. Emoce jako smích, úleva, ale i soucit může recipient prožívat stejně intenzivně jak v rámci mimoestetické tak estetické zkušenosti, jelikož přirozeně nemusí mít potřebu bránit se pozitivnímu zážitku. Na druhou stranu však vzpomeňme na situace, kdy se například dopravní nehody apod. stávají estetickým objektem pro mnohé kolemjdoucí, kteří pak vášnivě prožívají hrůzu, která se jim naskytá. Výše jsme již psali, že předmětem estetického souzení se může stát naprosto cokoli, otázkou však je, jestli recipienti prožívající totožné emoce jak nad úmrtím v reálu tak v rámci uměleckého díla oplývají zdravým duchem. Odpovědi na tyto otázky pravděpodobně tkví v tom, že recipienti nevědí, jak na umění reagovat, „(...) lidem se nedaří adekvátně reagovat na novely a hry jelikož jsou netrpěliví vůči imaginativním a emotivním požadavkům, které fikce vytváří — možná kvůli této pocíťované nejistotě se zdráhají představovat si odlišné světy a způsoby života.“²⁵, konstatuje Novitz.

Dva různé přístupy k výše zmíněné problematice popisuje v kapitole „Emoce a imaginace“ Berys Gaut. Tyto filozofické názory bychom měli chápat jako emoční realismus a emoční irealismus. Podle Gauta je emoční realismus názor běžného mínění (*common-sense view*), který věří v autentické prožívání emocí v reakci na fikci a vidí takový akt jako zcela racionální. Naproti tomu emoční irealismus popírá názor, že by člověk mohl prožívat opravdové emoce z fikčních prvků a událostí, či irealisté tvrdí, že když na opravdové pocíťování emocí dochází, iracionální je, aby se tak činilo.²⁶ Nejsilnějším argumentem irealistů je problematika motivace – k prožití emocí musíme být motivováni, například při četbě těžkého osudu Anny Kareniny je třeba být

²⁴ Tamtéž. s. 247.

²⁵ Tamtéž. s. 251.

²⁶ GAUT, Berys: *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press, 2007. s. 203.

motivován pomyslně Anně chtít pomoci, pak teprve může dojít k emoční reakci. Jakožto zástupce emočního irealismu Gaut zmiňuje Kendalla Waltona a Jerrolda Levinsona. V této souvislosti se opět nejčastěji mluví o emocích vyvolaných tragickou událostí. Walton tvrdí, že emočně reagujeme ne na myšlenku, ale na objekt myšlenky, pak se tedy může zdát, že má jedinec strach ze Zeleného slizu²⁷, jakkoliv se v takovém případě recipient může cítit absurdně.

Zástupce emočního irealismu Jerrold Levinson v textu „Emoce v reakci na umění“ zmiňuje několik možných a obecně diskutovaných řešení týkajících se emocí a fikce. K problematice emocí a fikce v umění se často přistupuje z hlediska vztahu mezi recipientem a vírou ve fikční charaktery a situace. Levinson uvádí příklady, kdy v rámci estetické zkušenosti (1) recipient takzvaně dočasně přerušuje nevíru v neexistující charaktery a situace, nebo dokonce (2) který objekty chápe jako reálné (recipient neví, že se jedná o neexistující fikční osoby a události) či uvádí příklad, kdy (3) se recipient stává iracionálním, jelikož zmítán ve fikci emočně reaguje na objekty, o kterých ví, že neexistují.²⁸ První a druhé řešení shledávám jako velmi komplikovaná, jelikož jsem přesvědčená, že ať už dočasná či úplná víra v neexistující objekty má pak pramálo společného s recipováním uměleckého díla — Levinson uvádí typologii reakcí na fikci v umění, ale pokud recipient objekty vnímá jako reálné, nevnímá je jako umělecká díla, tudíž se pak nenacházíme v rovinně estetické zkušenosti. V kapitole „Umíme plakat před uměleckými díly?“ máme možnost si třetí typ reakce demonstrovat na konkrétní ukázce.²⁹

S druhým Levinsonem stanoveným typem mohou mít zkušenost děti, které si lehce mohou plést sny s realitou, či jedinci se změněným stavem vědomí (což je odchylka od běžného stavu vědomí vnímatele). O změněných stavech vědomí v rámci recepce děl píše Vlastimil Zuska v textu *Čas v možných světech obrazu*.³⁰ Text pojednává o vztahu obraz — recipient, ale přesto tento příklad v rámci povídání o fikčních charakterech a situacích shledávám jako relevantní (však velká část námětů výtvarných děl zachycuje

²⁷ Walton jako příklad uvádí science-fiction film *The Green Slime* režiséra Kinji Fukasaku z roku 1968, ve kterém se zelený sliz z asteroidu stává smrtící hrozbou.

²⁸ HJORT, Mette & LAVER, Sue, (Eds.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 23.

²⁹ Případ 7. a výpověď recipienta, jež emotivně zareagoval na ilustraci zlé čarodějnice, ačkoliv věděl, že podobizna není skutečná.

³⁰ ZUSKA, Vlastimil: *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho percepce*. Praha: Karolinum, 1994.

postavy nebo události). Ke změně stavu vědomí může dojít na základě vnitřních (vnitřní hnutí vnímatele) i vnějších vlivů. „Typickým zástupcem vnějších vlivů při studiu změněných stavů vědomí jsou účinky halucinogenních drog, které ve výsledném působení připomínají změny nastávající při recepci uměleckého díla,“ píše Zuska.³¹ Ve výše zmiňované stati se zabývá úlohou času v procesu recepcie obrazu jakožto uměleckého díla. Zuska tuto zkušenost popisuje jako přechod z běžné recepcie přes bod zvratu k vnímání obrazu, po takovém zvratu obraz ožívá a děje se, máme pocit, jakoby se zastavil skutečný čas.

V souvislosti s obrazy bych ráda upozornila na neméně zajímavé spektrum emocí, které uvádí William Lyons. Lyons spektrum emocí mezi tvůrcem uměleckého díla a recipientem rozděluje na celkem sedm kategorií na základě umístění působnosti emocí. Kategorie (uvedené na příkladech malby) zahrnuje pod tři meta-skupiny. V první meta-skupině jsou emoce „v“ malíři (tedy emoce, které malíře nutí tvořit, mluvíme o tzv. malířově vymalovávání se ze svých emocí) a emoce „převedené“ malířem (tvůrce se nenachází v emočním stádiu, ale emoce na plátno převádí záměrně). Do druhé meta-skupiny Lyons zahrnuje emoce „zobrazené“ malbou (malíř malbou vyjadřuje emoce ať už je, nebo není v nějakém emočním stádiu) a emoce „vytvořené“ malbou (emoce realizovaná malbou, ne expresí nebo zobrazením malíře). Tři kategorie spektra emocí ve třetí meta-skupině jsou emoce „objevené“ v malbě (ať už byly či nebyly intencí tvůrce, recipient je objevil), emoce „vyprovokované“ malbou (prvky přímo vyvolávající emoce v recipientovi) a emoce „spojené“ s malbou.³² Mállokdy se po emotivním zážitku zamýšlíme nad původem právě prožitých emocí. Kdybychom tak činili, mohli bychom například přijít na fakt, že v nás vyvolal smutek obraz, který vznikl během veselého aktu umění. Nebo dokonce některá díla mohou zobrazovat vztek, aniž by to byla intence autora. Nelson Goodman konstatuje, že v estetickém prožitku určujeme vlastnosti díla právě prostřednictvím vyvolaných emocí, avšak je třeba uvědomit si rozdíl mezi emocemi pociťovanými recipientem a emotivním obsahem uměleckých děl. Goodman zmiňuje, že soucit na jevišti bude pravděpodobně vyvolávat pocity soucitu, ale

³¹ ZUSKA, Vlastimil: *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho percepce*. Praha: Karolinum, 1994. s. 65.

³² HJORT, Mette & LAVER, Sue, (Eds.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 143.

chamtivost na jevišti vyvolá v hledišti nechuť, odvaha vyvolá obdiv apod.³³ V kapitole „Emoce a etika“ se zmíníme o irelevantnosti zkoumání emocí autora či samotného aktu umění. Tím ale nepopírám zajímavost Lyonsem vytyčené první meta-skupiny, jen do zkoumání emocí v rámci estetické zkušenosti nezapadá. Ale přesto se v závěrečné empirické kapitole setkáme hned se dvěma s touto skupinou souvisejícími příběhy.³⁴

Vedle výtvarného umění shledávám jako nejkomplicovanější instrumentální hudbu, jelikož je to umění abstraktní a často bez zřejmého námětu. Samozřejmě emoce vyvolané hudbou nejsou vzácným případem, ale povětšinou se takové situace týkají spíše skladeb s textem, který na nás svým obsahem nějakým způsobem působí. Spousta jedinců má však v oblíbě i písně, kterým pro neznalost cizího jazyka nerozumí, přesto však při poslechu mají chuť skákat radostí do výšky nebo zatáhnout rolety a schovat se do kouta. Máme schopnost z projevu zpěváka či zpěvačky vycítit pozitivní či negativní naladění. Avšak jak je to s hudbou instrumentální? Pokud je hudba bez textu, je těžké určit, proč a čím v nás vyvolala emoce, po takové zkušenosti často pátráme, o čem taková skladba byla. Stephen Davies vyjmenovává několik možností, jak se dopátrat odpovědi. Davies uvádí, že skladba může být „o tom a tom“, pokud to tak zamýšlel skladatel, nebo když v praxi uměleckého uznání dojde ke stanovisku, že se tak má k dílu přistupovat. Lehce složitější jsou druhé dva typy pátrání: „Hudební dílo je *o tom a tom* jestliže (...) dostatečné číslo vhodně akulturujících posluchačů oceňuje *to a to* v odrazu hudby; nebo jedinec nemůže hudbu (plně) pochopit bez odvolání na přítomnost *toho a toho* v ní.“³⁵ Pokud se nespokojíme s jednoduchým rozdělením mollová – negativní / durová – pozitivní, je pak toto Daviesovo rozdělení velmi užitečné. Případ prožívání negativních emocí za poslechu durové skladby s pozitivně laděným textem či námětem by se s největší pravděpodobností vysvětloval nalezením asociace písně s nějakým negativním prožitkem z minulosti. O emocích vyvolaných na základě asociací jsem psala již v podkapitole „Estetická a mimoestetická emoce“, ale pociťuji znatelný rozdíl mezi spojitostí námětu díla s událostí z reálného života (pak bychom mohli uvažovat o mimoestetické emoci vyvolané uměleckým dílem) a spojitostí s událostí související

³³ GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Translation: Tomáš Kulka a kolektiv, 2006. Originál: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. s. 221.

³⁴ Případ 4., jež je výpovědí recipienta/autora a jeho vztahu k hudební tvorbě, a případ 9., ve kterém recipient popisuje reakci, jež je založena na faktech z reálného života autora uměleckého díla.

³⁵ HJORT, Mette & LAVER, Sue, (Eds.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 101.

s diskutovaným uměleckým dílem (např. s instrumentální skladbou). Pak se totiž z výše uvedené durové skladby stává pouze jakýsi spouštěč emocí, které dříve byly estetické, ale pouze změnily svůj charakter (píseň se mi líbila a vyvolávala ve mně pozitivní estetické emoce → poslouchala jsem jí se svým partnerem → již nejsem se svým partnerem → píseň ve mně nyní vyvolává negativní mimoestetické emoce).

Na začátku této podkapitoly jsme se pokusili o stručnou definici a nastínění vzniku pojmu estetická zkušenost, poté jsme se již zabývali emocemi jakožto součástí estetické zkušenosti a kladli jsme si otázku týkající se jejich subjektivity či objektivity. Vydedukovali jsme, že emoce jsou spíše subjektivní, avšak některé emoce máme tendenci interpretovat a pak bychom měli uvažovat spíše o intersubjektivitě emocí. Jeden z hlavních bodů podkapitoly spočíval v otázce reakcí recipientů na fikční charakter a události v dílech. Na tuto problematiku jsme nahlíželi pomocí dvou Gautem vytyčených filosofických směrů — emočního irealismu a emočního realismu. Podrobně jsme pak rozebrali emoční irealismus a typologii reakcí na fikci stanovenou Levinsonem. Pouze třetí typ reakce — vědomá reakce na fikci — se zdála relevantní, jelikož ostatní reakce měly již pramálo společného s estetickou zkušeností a s ideálním distančním limitem (pojem distanční limit vyjasníme v podkapitole „Psychická distance“).

Estetické emoce můžeme chápat jako spleť sítí, ve které pavučiny vytváří nekonečně mnoho možností vztahů napříč uměleckými disciplínami a žánry (podrobně jsme rozebrali emoce v reakci na hudbu a Daviesovu teorii týkající se nalezení odpovědi, čím vyvolává emoce instrumentální hudba), napříč typy a původy emocí (díky Lyonsově spektru emocí týkajících se malby jsme pochopili, že umělecké dílo může souviset s mnoha dalšími emocemi a nejen s pocity, které vyvolává). V takové síti se můžeme pomyslně zaměřit na jednu konkrétní estetickou emoci a uvědomit si, že mohla být součástí jakéhokoliv estetického prožitku. Výtvarného nebo literárního, pozitivního či negativního, mohla být emoci vyvolanou neexistujícím charakterem či v důsledku změněného stavu vědomí. Avšak doufám, že vše výše napsané čtenáře této práce přesvědčilo, že estetické emoce lze i přes jejich spleť racionálně vysvětlovat, a že ne vždy je správné emocím vyvolaným uměleckými díly slepě přisuzovat estetický charakter.

2.3. Emoce a etika

Emoce často souvisí s etikou jakožto teorií o mravech. Emoce vyvolané v rámci recepcie uměleckých děl jsou často zapříčiněné ctností či naopak neřestí (etickou předností či etickým nedostatkem) díla nebo i povědomím o morálním charakteru autora daného uměleckého díla. K výše zmiňovaným reakcím můžeme nyní pomyslně přidat mnoho dalších pocitů: V rámci recepcie díla s etickým prohřeškem, tedy díla zachycujícího nějaké nemravnosti či nechutnosti, se člověk může cítit uražený, pohoršený, rozhořčený, dotčený, může mít i pocit studu, odporu nebo se může cítit v rozpacích. Otázkou je, jaké emoce může vyvolávat eticky ukázněné dílo. Pocit bezpečí, spokojenosti nebo naděje? Celkové blaženosti? Nebo naopak nudy? Zdá se totiž, že díla nepřekračující normy jsou zcela bez emocí a emoce nevyvolávají. Této problematice se opět věnuje Berys Gaut.

Před etickým nebezpečím umění varoval již Platón. Například o dramatickém umění a tedy chození do divadla mluvil jako o napodobování stavu lidem cizího. Ptal se, proč lidé dychtí krásně se obléci a večer v divadle shlédnout tragédii, když ve skutečnosti by jistě trpět nechtěli. Stejně tak poezii kritizoval Aurelius Augustinus, nebezpečí poezie viděl v ukazování neřestí jako čehosi svůdného. Ve *Vyznáních* Aurelius Augustinus praví: „Čím to jest, že člověk v divadle chce cítit bolest při pohledu na smutné a tragické děje? Jest jisto, že by jí sám trpěti nechtěl; a přece chce při sledování hry cítit bolest a bolest sama mu působí rozkoš. Což jest to jiného, než politováníhodná pošetilost?“³⁶ Avšak tento jev nemusí být nutně chápán jen jako „politováníhodná pošetilost“ — očista ducha přicházející po vypjaté situaci může být vnímána i pozitivně, pak se tedy bavíme o katarzi.

Katarzi můžeme chápat homeopaticky — strach vyháním strachem, alopaticky — strach léčím hněvem, eticky — zvykám si na utrpení a intelektuálně — dochází k projasnění. Pozitivní přístup ke katarzi můžeme vysledovat u Aristotela. Katarze je pro něj poslední část divadelní hry, tragédii popisuje jako jednání, které pocity jako strach a soucit musí vzbuzovat. Jedině tak pak dochází k očistě nejen diváků, ale i hlavních rolí dramatu. Výše jsme se zabývali v netradiční souvislosti s uměním pojmem anestézie, nyní se dostávám k sedativu. I tak bychom totiž mohli katarzi v umění chápat a umění jako takové doslova používat. Jak uvidíme v kapitole „Umíme plakat před uměleckými

³⁶ AUGUSTINUS, Aurelius: *Vyznání*. Praha: Kuncíř, 1926. s. 64.

díly?“, spousta lidí vyhledává umění za účelem prožití katarze — co jiného než umění by mělo pomáhat našim duším emočně se uvolnit a oprostít se tak od hněvu.³⁷ V takové souvislosti umění funguje jako neškodné sedativum. „Umění se stává nejen sedativem, ale i léčbou, poskytující jak náhražku za kýženou skutečnost, tak ochranu před skutečností obávanou. Divadla a výstavní síně tak slouží jako ústavy národního zdraví.“³⁸, napsal Nelson Goodman.

Vrátíme-li se k negativnímu vnímání očisty ducha, Gaut zmiňuje, že Platónovy obavy z poezie bychom mohli srovnávat s dnešním nebezpečím filmového umění a populární hudby, které jsou v dnešní době plné násilí a sexuality (a často ovlivňují i módu společnosti nebo představu hrdiny apod.). Gaut řeší otázku, zdali jsou morální nedostatky zároveň nedostatky estetickými a popisuje tři koncepce jak k problematice přistupovat, a to sice moralismus, autonomismus a imoralismus. Moralismus můžeme chápat jako eticismus, je to koncepce, která tvrdí, že etické přednosti přispívají estetice díla a naopak etické nedostatky oslabují estetiku díla. Autonomisté shledávají posuzování uměleckého díla z hlediska etiky jako irelevantní, autonomismus bychom mohli označit jako esteticismus. Poslední a kontroverzní koncepce imoralismus pojednává o umění jako o přestupku či doslova hříchu. Imoralisté věří, že etické přestupky mohou přispět estetické hodnotě díla a samozřejmě naopak – na estetické hodnotě může ubírat etická korektnost.³⁹

Hodnotový vztah mezi etikou a estetikou lze rozdělit na dvě dimenze. „První řeší, jestli je vztah monotónní (neměnný) nebo nemonotónní (komplexní). Neměnný vztah na základě hodnoty je ten, kde pozitivní etické kvality vždy souvisí s pozitivními estetickými kvalitami;“⁴⁰, jak Gaut doplňuje — u komplexního vztahu je to tak jen občas. „Druhá dimenze, ve které se hodnotový vztah může lišit, se zabývá polaritou vztahu: je to vztah symetrický (pozitivní) nebo obrácený (negativní): (...).“⁴¹ Pozitivní etické kvality pak souvisí s pozitivními estetickými kvalitami, a negativní etické kvality

³⁷ Vyhledávání umění za účelem katarze popisuje především případ 1., 2. a 10. Nejčastěji se jedná o hudební umělecká díla, dále pak filmová a literární.

³⁸ GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Translation: Tomáš Kulka a kolektiv, 2006. Originál: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. s. 219.

³⁹ GAUT, Berys: *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press, 2007. s. 10 – 11.

⁴⁰ Tamtéž. s. 52.

⁴¹ Tamtéž.

s negativními estetickými kvalitami. Ale Gaut namítá, že polaritu bychom mohli chápat i ve smyslu pozitivní/negativní apod.

Celá monografie argumentuje pro moralismus (eticismus) a nesouhlasí s autonomismem. Berys Gaut názor, že etické kvality jsou esteticky irelevantní, shledává jako klamný. Nechutnosti a zhýralosti například v hororové hře mohou být estetickými přednostmi — jak Gaut uvádí, estetickým defektem by byly komediální prvky v tragédii nebo tragičnost v komediální hře. Ale v čem vlastně spočívá estetická relevance? Domnívám se, že otázka etiky rozhodně není umění lhostejná. Avšak jednoznačně orodovat za moralismus nebo imoralismus považuji za nešťastné řešení, jelikož současný svět umění plodí díla, která mohou být ukázněná a dobrá/špatná nebo naopak plná neřesti a dobrá/špatná. Platón, později stoikové a Aurelius Augustinus pojednávali o kráse ve vztahu k morální ctnosti. Tento pohled se změnil, v současné době krása umění čistě v morálce nespočívá a morálka nesouvisí s dobrým nebo špatným uměním. Pokud bychom kráčeli ve stopách výše zmíněných filozofů, některá (špatná) umělecká díla bychom mohli slepě hodnotit jako krásná jen proto, že jsou morálně dobrá.

Co se imoralismu týče, je třeba upozornit na citelný rozdíl mezi zobrazeným etickým nedostatkem a eticky vadným uměleckým aktem. V galerii přivázaný vyhladovělý a dále hladovějící pes jakožto exponát je umění, které ve mně vyvolává vztek a smutek. Takové umění neuznávám ne pro zobrazený etický nedostatek, ale jelikož je to pro mě prostě od základu nemorální akt a těžko se v takovém případě s označením za umění smírám.⁴² Při hodnocení například záměrně eticky vadné fotografie se jistě nezaměřujeme pouze na dekadenci námětu, ale i na autorovu zvládnutou techniku fotografování, práci se světlem, apod. Na druhou stranu mistrovsky zachycená fotografie s námětem bez morálního přestupku se nám může jevit jako nudná a plytká a to dokazuje, že v některých případech opravdu můžeme uvažovat o umění jako o přestupku. U Jana Mukařovského jsme se mohli setkat s tvrzením, že norma (míra, pravidlo) a její porušování je pro umění klíčová. Překračování normy je ve světě umění velmi časté a žádoucí, avšak vyhladovělý pes v galerii a plytká fotografie jsou nám příklady extrémního překročení a nepřekročení normy. Emotivní reakci v důsledku

⁴² V roce 2007 hladového psa v galerii v Nikaragui přivázal umělec Guillermo Habacuc Vargas. Dílo pobouřilo mnoho lidí z celého světa a zároveň rozpoutalo vášnivě diskuze na téma co je ještě umění. V současné době je na mnohých internetových stránkách možné dohledat spoustu neshodujících se informací o trvání věznění psa v galerii, jeho úmrtí, apod. *Arte – Algunas obras de Habacuc Guillermo Vargas* [online]. Dostupné na WWW <http://artehabacuc.blogspot.cz/2008_04_01_archive.html>

překročení normy si pak můžeme spojovat s pod-distancováním. Stejně tak nezaujetí dílem, které normy nepřekračuje, můžeme vysvětlit pře-distancováním. Tato problematika bude předmětem podkapitoly „Psychická distance“, v kapitole „Umíme plakat před uměleckými díly?“ pak rozebereme příběh týkající se překročení normy.⁴³

Jak jsem zmiňovala výše, ve vztahu emoce – morálka nás kromě ctností a neřestí uměleckého díla zajímá i charakter autora. Berys Gaut se v kapitole „Otázky charakteru“ zabývá myšlenkou, že hlavním objektem etického posuzování uměleckého díla je charakter tvůrce díla. Je to myšlenka spadající pod koncepci moralismus — věří, že pokud má autor díla morálně dobrý charakter, jeho tvorba musí nesporně oplývat estetickými přednostmi.⁴⁴ V opozici této myšlenky opět stojí autonomisté, kteří namítají, že autor s krásnými charakterovými vlastnostmi nutně nemusí produkovat krásnou práci a naopak tvůrci mnoha uměleckých děl mohou být v osobním životě lidé špatní. Gaut píše: „Představte si strašlivě hloupou práci, prkennou ve své charakteristice, stylu a tónu, ale ve které projevovaný autor zobrazuje extrémně správný morální charakter.“⁴⁵ Jako příklad Gaut uvádí *Chaloupku strýčka Toma*, novelu z roku 1851 autorky Harriet Beecher Stowe. Přednosti tohoto díla spočívají v zobrazení otrokářského systému a naproti tomu utlačované inteligentní a zbožné černošské rodiny. Novela do jisté míry napomohla zrušení otroctví, ale jak Gaut konstatuje, dílo neoplývá přílišnou estetickou kvalitou. Neměli bychom se však v rámci estetické zkušenosti zcela oprostít od faktů ze života autora? Například Thomas Stearns Eliot nebo William Kurtz Wimsatt a Monroe Curtis Beardsley⁴⁶ by se mnou jistě souhlasili — nezpochybňujme zajímavost životů autorů, ale taková fakta jsou pro posouzení jejich uměleckých děl irelevantní. Morální charakter umělců by nás neměly v rámci recepce díla nijak ovlivňovat, měli bychom vnímat pouze dílo jako takové, jak se jeví a jak na nás působí.

2.4. Psychická distance

Jak bylo psáno v úvodu kapitoly, v rámci problematiky emocí v umění shledávám jako nutné věnovat se i pojmu psychická (neboli estetická) distance, jelikož je to teorie

⁴³ Případ 5., jež vypráví o reakci způsobené podivností a nesrozumitelností výtvarných děl.

⁴⁴ GAUT, Berys: *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press, 2007. s. 107.

⁴⁵ Tamtéž. s. 128.

⁴⁶ T. S. Eliot v *O básnictví a básnicích* vysvětluje pojem signifikantní emoce — je to ta emoce, kterou vyjadřuje umělecké dílo. Při hodnocení a psaní kritiky uměleckého díla bychom se měli vztahovat právě k těmto emocím a ne k autorovi. Stejně tak W. K. Wimsatt a M. C. Beardsley pojednávají o klamu intencionalistické teorie, tedy názoru, že vnímatel musí před recepcí díla znát autorův záměr dílo vytvořit. Studium životů autorů uměleckých děl shledávají jako bezvýznamné.

zkoumající emoce recipientů uměleckých děl. Psychickou distancí podrobně rozebírá britský psycholog Edward Bullough. Pojem distance znamená vzdálenost nebo odstup, psychickou distancí pak tedy Bullough definuje jako pomyslnou vzdálenost mezi naším já a našimi afekty (emocemi) nebo mezi naším já a objekty, které tyto afekty vyvolávají. Psychickou či estetickou distancí tak můžeme chápat jako nejsilnější estetický postoj (a nezainteresovanost pak jako slabší verzi estetického postoje), zkušenost činí estetickou právě nástup psychické distance s tím, že distance působí ve veškerém umění.

Při recepci díla jde naše praktické a aktuální já stranou, zaujímáme tzv. distancovaný pohled, který je zcela rozdílný od našeho každodenního vnímání objektů. Bullough psychickou distancí vnímá jako estetický princip. S psychickou distancí souvisí pojem variabilita distance. Variabilita se mění s postavením subjektu a objektu, variabilita nám pomáhá pochopit různé distance různých lidí na různé podněty. Psychická distance je tedy variabilní, může se měnit jak distance recipienta, tak charakter uměleckého díla. Existuje i například tzv. žánrová variabilita – jeden a ten samý jedinec zaujímá jinou psychickou distancí při sledování tragédie a jinou při sledování komedie. Rozdíl mezi publikem a umělci (který často vyvolává nedorozumění a nespravedlnost) Bullough vysvětluje individuálním distančním limitem: „Dílo mnoha umělců bylo zatracováno a oni sami ostrakizováni kvůli takzvaným „nemravnostem“, které pro ně byly bona fide estetickými objekty. Jejich distanční schopnost, ba přímo nezbytnost distancování jejich pocitů, dojmů, situací, které jsou pro průměrného člověka svázány příliš důvěrně s jeho konkrétní existencí na to, aby na ně mohl pohlížet v tomto světle, jim často vynesla obvinění z cynismu, smyslnosti, morbidity či nestoudnosti.“⁴⁷ Autorům pak jejich díla mohou připadat jako zajímavá, ale recipienti je pro své různé distanční limity nepřijmou tak, jak by se očekávalo.

V rámci estetické zkušenosti se můžeme přesunout do fikčního světa, ale na druhou stranu například lidé s dobře trénovanou sebereflexí se díly spíše nenechají unést. U recipientů tedy může dojít buď k pod-distancování, nebo pře-distancování. Divák, který se bude snažit z hlediště vtrhnout na pódium a zachránit herečku před hrozícím nebezpečím ztělesněným v osobě jiného herce, bude ukázkovým příkladem pod-distancovaného recipienta. Pře-distancovaný divák naopak na sebe nenechá dílo

⁴⁷ BULLOUGH, Edward: *"Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika*, No. 1, 1995. s. 15.

působit. Jak jsem zmiňovala v podkapitole „Emoce a etika“, pod-distancovaná reakce může být následkem recepcce díla překračujícího normy a nezaujetí eticky ukázněným dílem se nabízí vysvětlit pře-distancováním. Zatímco velmi citlivý divák může být esteticky uspokojen dílem, které překonává obecnou normu jen velmi nepatrně, divák s vysokou distancí může být stále ještě chladný k dílu, které radikálně boří současné estetické standardy. Zajímavé je sledovat změny distance z hlediska struktury umění. Například divadlo a umění tance se zdá jako nejkomplicovanější, jelikož v nich vystupují živé osoby. Jak ale na tento problém nahlížet? Nabízí se konstatovat, že díky živým osobám jsou to umění, kdy povětšinou u diváků dochází k pod-distancování. Z vlastní zkušenosti však musím napsat, že divadlo nebo umění mě často díky živým osobám neosloví. To přeci není Romeo, ale herec X, a tato labuť je perfektní kostým herečky Y. Taková neštěstí často po představení dovršují setkání s herci ve foyer. Mnohem působivější je pro mě výtvarné umění, literatura a kupodivu film, jelikož nejsem z těch diváků, co si představují práci filmového štábu nebo co pátrají po dokumentech typu „making-of“, které dávají fanouškům nahlédnout do zákulisí vyváření jejich oblíbených filmů (takové dokumenty v případě snímků s nadpřirozenými bytostmi popisují i tvorbu efektů apod.).

Bulloughova teorie se setkala s kritikou. George Dickie naprosto neuznává, že by psychická distance existovala. Dickie zpochybňuje Bulloughovo přesvědčení, že jako lidé mohou být více nebo méně například hladoví, unavení nebo šťastní, mohou také být více nebo méně distancovaní (tento zvláštní stav myslí pokládá za mýtus).⁴⁸ Dickie a Vlastimil Zuska se rozcházejí i v otázce charakteru Bulloughových metod — zatímco Dickie mu v otázkách estetiky vytýká jeho přílišný psychologismus, Zuska jeho metody chápe jako fenomenologické. Dickie pře-distancování a pod-distancování vysvětluje jako recipientovu neschopnost udržet si pozornost. „Prostě řečeno: buď o něco zájem mám (a zájem o recepci estetického objektu mít musím, vyhledávám-li ho a setrvávám při jeho tvorbě či recepci), nebo ho nemám, a pak pro mne, jako estetický objekt se svými kvalitami v recepčním smyslu neexistuje (u Bullougha by neexistoval v důsledku pře-distancování).“⁴⁹, vysvětluje Zuska postoj Dickieho. Ale sám knihu *Mimésis — fikce — distance* uzavírá pozitivními slovy. Estetickou distancí vidí jako svobodu

⁴⁸ DICKIE, George: *Psychical Distance: In a Fog at Sea*. In: *British Journal of Aesthetics*, No. 13, 1973. s. 19.

⁴⁹ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis - fikce - distance*. Praha: Triton, 2002. s. 121.

a nekonečný horizont možností.⁵⁰ Následovně poukážeme na souvislost mezi těmito dvěma různými přístupy k psychické distanci a klíčovou otázkou celé této bakalářské práce.

V rovnici *psychická distance = estetický postoj* se nabízí za ideálního distančního limitu recipienta počítat s vyvoláním pouze a jedině estetických emocí. Ztráta ideální distance a tedy pod-distancování (jakožto přílišné přiblížení a vcítění do recipovaného díla) či pře-distancování (které však může vyvolat pocity jako nuda či lhostejnost) pak vyvolávají jedině distancované emoce mimoestetické. Reakce naivního pod-distancovaného diváka, který vtrhává na jeviště „zachraňovat“ herečku v nesnazi, těžko bude emoci estetickou, jelikož jeho počínání nebude výsledkem správného recipování divadelní hry, ale dočasným pomatením a ztrátou sebekontroly. Umění identifikaci s postavami (náměty) a vyvolávání emocí samozřejmě vyžaduje, ale důležitá je recipientova sebereflexe. Dickie by se svým skeptickým názorem pravděpodobně přišel s teorií, že recipient jednoduše dílo vnímá buďto jako objekt estetický (a toto vnímání doprovází estetické emoce) nebo objekt neestetický. Dickie by mé bloumání nad otázkou změn distančních limitů a povahou emocí shledával jako irelevantní. Domnívám se však, že naopak Zuska se svou radostí z „nekonečného horizontu možností“ by byl klíčovým problémem, ke kterému se nyní dostávám, zaujat: Jak je to s recipientem díla, který emočně reaguje na základě asociací z reálného života — tedy prožívá mimoestetickou emoci v rámci recepce estetického objektu? Například čtenář emočně reagující kvůli osudům literárních postav, ale hlavně z důvodu, že jejich radosti a strasti čtenářovi připomínají jeho vlastní život, se může díky dokonalé identifikaci s postavami jevit jako ideální recipient. Takový čtenář buďto pláče nad svým osudem, a je tedy jednoznačně pod-distancovaný a jeho emoce je mimoestetická, nebo setrvává ve fikčním světě díla a jeho emoce je důsledkem estetického prožitku. Asociace nám tedy během recepce mohou umožnit hlubší splynutí s dílem, ale také nám kvůli nim hrozí nebezpečí pod-distancování.

⁵⁰ Tamtéž. s. 128.

3. Umíme plakat před uměleckými díly?

Jak bylo řečeno již v úvodu, myšlenku zařadit do této bakalářské práce i vzorek autentických výpovědí recipientů uměleckých děl mi vnuklo seznámení s publikací Jamese Elkinse — *Proč lidé pláčou před obrazy*.⁵¹ Na počátku byl nápad si nasbíranými výpověďmi pouze pomoci v uvádění reálných příkladů v teoretické části práce, avšak s postupem času jsem se rozhodla příběhy shromáždit a posléze s nimi pracovat tak, aby tato práce mohla být obohacena o kvalitativní výzkum. Název kapitoly „Umíme plakat před uměleckými díly?“ vychází ze zjištění této bakalářské práce, že prožití estetické emoce je pro mnohé recipienty uměním ve smyslu dovednosti či obratnosti. Umění plakat a smát se ryze pro umění není tak běžnou záležitostí, jak se na začátku této práce zdálo. Daleko častěji v rámci recepce děl prožíváme emoce mimoestetické.

3.1. Úvod výzkumu

Tento výzkum je pokusem o analyzování prožívaných emocí v rámci estetické zkušenosti a je vypracován metodikou případové studie. Charakteristika případové studie spočívá v podrobném zkoumání několika málo případů (tedy pracuje se s velkým množstvím dat od málo jedinců). Tato studie se u zkoumaných osob zaměřila na určité události — zkušenosti s uměleckými díly doprovázené emočními reakcemi. Jelikož je problematika do jisté míry komplikovaná, opustila jsem od zvolení průzkumné metody dotazníku a přála jsem si, aby se zkoumané osoby „vypovídaly“. Vybrala jsem si deset osob různého věku a různého zájmu o svět umění a ty mi napsaly dopis, ve kterém popsaly, co u umění prožily či prožívají. Výzkumná otázka zněla: *Míváte někdy silné emotivní zážitky při recepci umění a můžete je popsat?* Otázka byla zvolena záměrně velice otevřeně, spoléhala jsem tak na dosažení nejširšího spektra odpovědí - zážitků všedních i nevšedních, týkajících se všech žánrů umění a hlavně všech typů emocí.

Bylo velice zajímavé sledovat, jak svůj příběh někteří jedinci na prvních řádcích popisovali velice rezervovaně a postupně se na závěr až doslova vyzpovídali ze své lásky či naopak z traumatického zážitku z umění. Pro některé dotázané bylo těžké tuto problematiku srozumitelně popsat, a tak psali heslovitě. Jeden účastník mi za tento výzkum poděkoval, jelikož do té doby nad uměním podobně neuvažoval a sepisování výpovědi bylo pro něj zajímavou zkušeností. V následující podkapitole úvodem

⁵¹ ELKINS, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007.

shrňeme četnost a kontext nashromážděných jevů, které jsme v teoretické části práce podrobně rozebírali. Následovat bude výběr směrodatných dat s komentářem. Výběr byl zaměřen vždy na jeden klíčový moment každého případu.

3.2. Recipienti uměleckých děl

Ráda bych se pokusila o relevantní analýzu deseti výpovědí, tedy deseti případů kvalitativního výzkumu. Na první pohled se zdá, že zkušenosti deseti recipientů nemohou přinést data, ze kterých bychom mohli vyvozovat nějaké závěry — například fakt, že dotázaní nejvíce mluvili o hudbě a nejméně o dramatickém umění jednoduše souvisí s oblíbeností — téměř každý poslouchá hudbu a bohužel již málokdo chodí do divadel. Avšak co do otázky četnosti tato studie přeci jen prokázala několik málo zajímavostí, které si nyní ukážeme.

S velikým náskokem zvítězily nad emocemi pozitivními emoce negativní, většina dotázaných měla potřebu zmínit především nepříjemné zkušenosti s díly. Mezi negativními výpověďmi pak bylo nejčastěji zmiňované filmové umění (na druhém místě umění výtvarné). Menšina prožívající pozitivní emoce tak činí u umění hudebního (na druhém místě při zkušenosti s literárními díly). V souvislosti s recepcí umění v delším časovém období v určité etapě života, tedy v souvislosti s prožíváním umění s nějakou náladou, dotázaní pojednávali nejvíce o umění hudebním. Na základě této případové studie můžeme zároveň konstatovat i fakt, že hudba má i největší katarzní účinky. Umění, které vnímatelům nejvíce asociuje situace z reálného života, je nepřekvapivě film.

Případ 1.

„Protože sem tam trpím depresemi tak je mi nejlíp, když si přečtu něco depresivního, protože pak mám pocit, že v tom nejsem tak úplně sám a že mi někdo rozumí. Nejraději mám od Šlejhara *Kuře melancholik*, jelikož tam je krásně vidět jak se z veselého a dobrého stane troska.“ (Adam)

Adam je ukázkovým případem recipienta vyhledávajícího umění za účelem prožití katarze. Jak jsem psala výše v podkapitole „Emoce a etika“⁵², umění doslova používá s vidinou emočního uvolnění a oprostění se od hněvu, po takové zkušenosti u něj

⁵² MÜLLEROVÁ, Tereza. *Emoce jako součást estetické zkušenosti*. 2014. s. 20.

dochází k duševní očistě. Zajímá se pouze o umění s negativní tematikou, taková díla mu často připomínají jeho vlastní nešťastný život. Je tak ideálním divákem, který po recepci zažívá pocit uspokojení — přestože Adamova oblíbená díla jsou negativního rázu, vyvolávají v něm příjemné estetické emoce.

Případ 2.

„Rozpláčou mě romantické cajdáky, u kterých vím přesný konec už po úvodní znělce, rozpláčou mě filmy, které mě dokonce nebaví a hodinu a půl je přetrpím jenom proto, aby se moje maminka nemusela koukat sama. (...) Jestliže stojí ještě něco za zmínku k mému pláči u filmů, tak je to skutečnost, že celkem s jistotou vím, že sem mnohdy promítám emoce a zkušenosti z mého života. V osobním životě totiž nepláču. A u filmu jsem se párkrát přistihla, že nepláču určitě z důvodu, že je mi hlavní hrdinky líto, ale kvůli sobě. Protože v momentu, kdy se něco podobného stalo mně, na slzy nebylo místo.“ (Barbora)

Barbora si (na rozdíl od ostatních dotázaných) uvědomuje existenci mimoestetických emocí vyvolaných uměleckým dílem. Popis pláče u filmu, který ji vlastně ani neoslovuje, může souviset se situací, při které k recepci dochází — Barbora je ovlivněná prostředím, dívá se společně se svou maminkou, jejíž prožívané emoce mohou být nápomocné těm Barbořiným. Romantické filmy sledují pravděpodobně s vidinou prožití katarze.⁵³ V druhé části komentáře Barbora popisuje emoce vyvolané díky asociacím z reálného života — sice jí umožňují hlubší splynutí s dílem, ale jelikož si tuto problematiku uvědomuje, nenachází se tak ve fikčním světě a prožívá v důsledku pod-distancování mimoestetické emoce. Rozdílné distanční limity mezi recipienty plačícími nad svými osudy a v důsledku recepce uměleckého díla jsme rozebírali v závěru podkapitoly „Psychická distance“.⁵⁴

Případ 3.

„Občas mě dojmají i věci, o nichž rozumově vím, že jde o kalkul, kýč nebo nevkus, není jich mnoho, ale jsou takové. Při čtení často reaguju hodně fyzicky, směju se, chruju se v křesle. Mám upřímnou radost z dobře napsaných věcí, netradičních metafor, zajímavých spojení.“ (Jan)

⁵³ Tamtéž. s. 20.

⁵⁴ Tamtéž. s. 26.

Jan publikuje svou vlastní literární tvorbu, je tak jedním ze dvou dotázaných, který není pouze příjemcem, ale i tvůrcem uměleckých děl. Vyhledává hlavně díla literární a filmová, která s čirou radostí esteticky hodnotí. Zálibu v netradičních metaforách a spojeních bychom mohli vysvětlovat pozitivní reakcí na mírné překračování norem (které umění vyžaduje), jak jsme tuto problematiku popisovali v podkapitole „Emoce a etika“.⁵⁵ Jeho výpověď je ukázkou výčtu prožití ryze estetických emocí. Jan by mohl být příkladem recipienta s ideálním distančním limitem, který jsme rozebírali v podkapitole „Psychická distance“, jelikož při svých zkušenostech s uměleckými díly správně osciluje mezi fikčním světem a svou sebereflexí.⁵⁶

Případ 4.

„Dříve jsem při náhlém smutku a potřebě prohloubit svůj psychický problém, abych ho vyventiloval, poslouchal Explosions in the sky. Při nich jsem pociťoval melancholii, takovou radost ze smutku. Dnes už mi přijdou moc vycukrovaný a jako post rockový klišé jsem je již zavrhl. Post rock celkově mě baví vytvářet, ale nebaví mě ho poslouchat. Kapely se hrozně opakují a co úplně nesnáším je to, jak hrají na city.“
(Jaroslav)

Jaroslav je členem post rockového hudebního seskupení. Jeho výpověď byla jednou z nejzajímavějších — jeho znechucenost hudebním žánrem, kterého je sám tvůrcem, je pro mě těžko uchopitelnou, jelikož se domnívám, že autoři uměleckých děl, jakožto první osoby, které svá díla poznávají, nutně musí mít ke svým dílům či žánru, kterého jsou tvůrcem, vztah. Ale (varovný signál) vzpomeňme na klam intencionalistické teorie (popisované v podkapitole „Emoce a etika“⁵⁷) a přejme Jaroslavovi mnoho nevědoucích fanoušků. Fakta týkající se tvůrců umění jsou pro posuzování jejich děl irelevantní, jejich záměr tvořit umělecká díla by nás neměl zajímat.

Případ 5.

„Když bylo mojí Zuzce asi deset let, vzala jsem ji na výstavu moderního výtvarného umění v Antverpách. Jakmile jsme vstoupily do první části, Zuzka si zakryla oči a odmítla se na ta díla dívat. Všechna byla podivná, i pro mě nesrozumitelná, nehezka, i když možná zajímavá. Ale ten děs, který vyvolala v malé holce, byl spontánní. Vzaly

⁵⁵ Tamtéž. s. 22.

⁵⁶ Tamtéž. s. 26.

⁵⁷ Tamtéž. s. 23.

jsme to nejkratší cestou ven a za celou dobu si Zuzka nedala ruce z očí. Bylo to skutečně velmi razantní vyjádření názoru.“ (Eva)

Evina dcera znala až do kompromitující situace nějakou obecnou normu uměleckých děl, kterou popisované malby pravděpodobně překračovaly (problematika rozebíraná v podkapitole „Emoce a etika“⁵⁸). Eva napsala příběh týkající se estetické negativní emoce v reakci na moderní umění. Zatímco se nabízí kvůli abstraktnosti moderního umění počítat spíše s recipientovým možným pře-distancováním, Zuzany reakce nepřipomíná ani pře-distancování, ani pod-distancování⁵⁹ — jsem přesvědčená, že si desetiletá dívka uvědomovala, že se nachází v galerii a že je konfrontována s uměleckými díly. Avšak záhadou zůstává, jakého původu její estetická emoce byla, tedy do jaké z meta-skupin vytyčenými Williamem Lyonsem by mohla být zařazena (viz typologie emocí souvisejících s malbou v podkapitole „Emoce jako součást estetické zkušenosti“⁶⁰).

Případ 6.

„Nejčastěji je to hudba, která mnou dokáže emočně pohnout a která absolutně prostupuje celý můj život. Každou písničku, kterou v životě slyším, si zapamatuji a s ní daný okamžik. Je jedno, zdali nakupuji v obchodě, nebo zrovna zažívám zásadní zlom ve svém životě. Kdykoliv poté hudbu znovu slyším, vybavím si situaci, rozpoložení, událost.“ (Martina)

Martina popisuje nevědomé prožívání mimoestetických emocí, jelikož její reakce nespočívají v hodnocení díla. Martiny emoce souvisí s asociacemi, jež jí díla připomínají, ale nejedná se o spojitosti s náměty recipovaných děl, ale se situacemi, za kterých k recepcím došlo (problematika popisovaná v souvislosti se Stephenem Daviesem a hudbou v podkapitole „Emoce jako součást estetické zkušenosti“⁶¹). Zážitky spojené s oblíbenou písní má pak v paměti spoustu dalších let, můžeme tedy uvažovat ne o chvilkové emoci, ale o dlouhodobém citovém vztahu. Nepopírám však, že v některých případech zpočátku nepocítovala emoce estetické. Martina mohla některé písně nejdříve esteticky prožít a spojit si je se situacemi, které jí nyní písně připomínají — emoce mohly změnit svůj charakter a písně se mohly stát spouštěčem

⁵⁸ Tamtéž. s. 22.

⁵⁹ Tamtéž. s. 24.

⁶⁰ Tamtéž. s. 17.

⁶¹ Tamtéž. s. 18.

mimoestetickým emocí. Pro posouzení nebyly Martininy prvotní zážitky dostatečně popsány.

Případ 7.

„Prohlížel jsem si knihu a narazil na obrázek zlé čarodějnice, který mě donutil ji okamžitě vrátit zpět do knihovny. Zvláštní je, že jsem už tehdy věděl, že se jedná pouze o kolorovanou kresbu, že čarodějnice neexistují, ale pohled na vrásčitou děsivě vyhlížející podobiznu jsem zkrátka nemohl unést. Nedávno jsem knihu vyhledal a s napětím nalistoval stranu s ilustrací. Ne, že by byla reakce po letech srovnatelná s tou, kterou zažívalo malé dítě, ale lehké mrazení v zádech se stejně dostavilo.“ (Tomáš)

Tomášova reakce na fikci měla povahu iracionálního zmítání ve fikci, jak ji popsal zástupce emočního irealismu Jerrold Levinson (viz podkapitola „Emoce jako součást estetické zkušenosti“⁶²) — Tomáš se v dětství zachoval iracionálně a zmítán ve fikci vědomě reagoval na neexistující objekt. Jeho emoce byla estetická, po letech ale došlo k proměně charakteru emoce — nyní mu ilustrace asociovala nepříjemný zážitek z dětství a pocit z díla se stal mimoestetickým.

Případ 8.

„Přibližně před rokem jsem poprvé viděl britský film *Víkend*. Dva lidé se mají rádi, jeden z nich ovšem získá skvělou příležitost studovat v zahraničí a odjede. Prožíval jsem v tu dobu něco hodně podobného a samozřejmě jsem brečel. Potom, co jsem zažil těžký rozchod, jsem se na ten film koukal často a ani nevím proč. Možná sebemrškačství? *Víkend* ve mně vyvolává něco, co je vlastně příjemné, i když mi připomíná období, na které bych raději zapomněl.“ (Patrik)

Patrik se v době, kdy poprvé recipoval zmiňované dílo, nacházel v určitém rozpoložení. Navíc se mohl plně ztotožnit s charaktery ve filmu (tou dobou byl díky dokonalé identifikaci s postavami ideálním recipientem díla, jakého jsme popisovali v podkapitole „Psychická distance“⁶³), film se tak pro něj stal spolehlivým prostředkem k umocňování prožívané nálady (problematiku nálad jakožto podtřídy emocí jsme

⁶² Tamtéž. s. 16.

⁶³ Tamtéž. s. 26.

rozebírali v souvislosti s Jane M. Howarth v podkapitole „Estetická a mimoestetická emoce“⁶⁴). Nyní mu film slouží jako spouštěč vzpomínek a mimoestetických emocí.

Případ 9.

„Když se dívám na *Hvězdnou noc* od Vincenta van Gogha, mám slzy v očích. V neskutečnou krásu proměnil svou velkou bolest, kterou nechává nahlížet a projektovat do ní tu mou. Zdá se mi pak, že navzájem sdílíme své bolesti, skrz nádherný obraz.“ (Jana)

Jany reakce není vyvolána uměleckým dílem, ale emocí, kterou při jeho tvorbě pociťoval autor (respektive emocí, kterou autorovi Jana sama přisuzuje). Taková emoce „v“ malíři dle Williama Lyonse vzniká malířovým „vymalovávání se ze svých emocí“ (viz podkapitola „Emoce jako součást estetické zkušenosti“⁶⁵). Tato emoce patří do meta-skupiny, kterou jsme pro problematiku emocí v umění odsoudili jako irelevantní — Jana by měla dílo vnímat jako takové, nenechat se unést těžkým životem Vincenta van Gogha. Jana nepopisuje ani estetickou ani mimoestetickou emoci.

Případ 10.

„*Krysař*. Kniha, kterou mohu číst neustále dokola. Neustále mě překvapuje hloubka a nejrůznější vrstvy této knihy. Kniha, která charakterizuje celou společnost. Soustředím se na každý řádek, každé slovo. Stačí mi vzít tuto knihu do ruky a nemůžu se dočkat, až ji otevřu, až ucítím vůni stránek, až uslyším pískání Krysařovy flétny a budu ji poslouchat až do posledního písmenka. Pocit radosti z prvních písmen a pocit smutku z poslední tečky.“ (Helena)

Helena prožívá s literárním dílem Viktora Dyka dlouhodobý citový vztah. Dílem je nadšená čistě pro jeho estetické hodnoty, pociťuje tedy nesporně estetické emoce. S dílem je natolik spojená, že se k němu možná vrací i z důvodu prožití katarze. *Krysař* je pro Helenu sedativem (viz teorie související s používáním umění jako katarze v podkapitole „Emoce a etika“⁶⁶).

⁶⁴ Tamtéž. s. 11.

⁶⁵ Tamtéž. s. 17.

⁶⁶ Tamtéž. s. 20.

3.3. Závěr výzkumu

Bylo by troufalé tvrdit, že tento výzkum přinesl nějaké revoluční zjištění týkající se problematiky emocí v umění. Domnívám se však, že bylo zajímavé postavit teorie probrané v první části bakalářské práce proti příkladům na konkrétních zkušenostech. Samotná práce na výzkumu (především první seznámení s výpověďmi dotázaných osob) byla pro mě velice zajímavým zážitkem. Klíčovou otázkou celé mé bakalářské práce — rozdíl mezi estetickou a mimoestetickou emocí a vyvolání mimoestetické emoce uměleckým dílem — tato případová studie mohla prezentovat na konkrétních případech, díky kterým se tak některá v práci napsaná stanoviska potvrdila.

4. Závěr

Věřím, že tato bakalářská práce dosáhla svého předem stanoveného cíle detailně prozkoumat problematiku emocí v umění. Pokusili jsme se o definici základních pojmů s emocemi v umění spojených (*estetická a mimoestetická emoce, nálada, katarze, estetická zkušenost*). Přes bádání v problematice týkající se etiky v umění jsme se dostali k zásadní teorii o psychické distanci. Co se ctností a neřestí námětů děl týče, podrobně jsme prozkoumali Berysem Gautem vytyčené koncepce (*moralismus, autonomismus a imoralismus*) a na základě předmětných argumentů jsme dospěli k názoru, že ani jedna z koncepcí není šťastně uchopitelná, „jelikož současný svět umění plodí díla, která mohou být ukázněná a dobrá/špatná nebo naopak plná neřestí a dobrá/špatná.“

Celou bakalářskou práci provázelo hledání rozdílu mezi estetickou a mimoestetickou emocí. Toto bádání bylo rozebíráno ze všech možných úhlů pohledu. Zjistili jsme, že daleko častěji prožíváme v rámci recepce díla emoce mimoestetické namísto estetických. Pokud bychom měli závěrem tuto problematiku shrnout pár slovy, dospěli bychom k tvrzení, že řešení závisí na *míře*. Na samém počátku se zdálo, že jednoduše estetický objekt či situace vyvolává estetickou emoci a mimoestetický objekt či situace mimoestetickou emoci. Není však nic tak jednoduché, jak se zdá — postupným bádáním jsme se dostali k problému *podobnosti*. Emoce vyvolaná uměleckým dílem ale díky asociacím není emocí estetickou! Nicméně ani u souvislostí námětů a povah uměleckých děl s objekty z reálného života recipienta tato problematika nekončí. Asociace mají svá minus, ale i plus — kvůli asociacím recipientů uměleckých děl hrozí pod-distancování, ale také nám tyto podobnosti mohou umožnit hlubší splynutí s dílem. Recipient buďto kvůli asociacím prožívá mimoestetické emoce (a otázkou je, zdali umělecké dílo ještě vůbec vnímá jako estetický objekt) či se stává díky asociacím divákem s ideálním distančním limitem (musí však setrvávat ve fikčním světě). Jak jsem psala v podkapitole „Psychická distance“, „umění identifikaci s postavami (náměty) a vyvolávání emocí samozřejmě vyžaduje, ale důležitá je recipientova sebereflexe.“

Tímto se opět vracím k *míře prožitku vyvolaným asociacemi*. Otázkou však zůstává, kdo nebo co určuje, zdali při recepci setrváváme ve fikčním světě či zdali již sklouzáváme ke změně našeho distančního limitu. Není tedy problematika mimoestetických emocí

v umění otázkou filozofické diskuze? Abych tuto práci závěrem ještě více zkomplikovala — existuje vlastně ve světě umění neasociovaná emoce? Chápali bychom obraz s plačícím dítětem, kdybychom kupříkladu celý život žili v jeskyni a doposud se s pláčem jako takovým nesetkali? V případě že ne, pak v podobnostech tkví původ každé emoce. A tím se mohu vrátit k výše napsanému tvrzení – vše závisí na míře a tedy na recipientově reflexi a jeho oscilaci mezi fikčním světem a realitou.

5. Použitá literatura

Primární literatura:

BULLOUGH, Edward: *"Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika*, No. 1, 1995.

GAUT, Berys: *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press, 2007.

HJORT, Mette & LAVER, Sue, (Eds.): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997.

Sekundární literatura:

AUGUSTINUS, Aurelius: *Vyznání*. Praha: Kuncíř, 1926.

DEWEY, John: *Art as Experience*. New York: A Widewiew/Perigee Book, 1980.

DICKIE, George: *Psychical Distance: In a Fog at Sea*. In: *British Journal of Aesthetics*, No. 13, 1973.

ELKINS, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007.

GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Translation: Tomáš Kulka a kolektiv, 2006. Originál: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976.

HENDL, Jan: *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál, 2005.

HOWARTH, Jane M.: *Nature's Moods*. In: *British Journal of Aesthetics*, No. 2, 1995.

KELLY, Michael: *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol.2. New York: Oxford University Press, 1998.

KENNICK, William E.: *Art and Philosophy: Readings In Aesthetics*. St. Martin's Press, 1966.

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

ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis - fikce - distance*. Praha: Triton, 2002.