# Estetika 

 úvod do současnosti tradiční disciplíny
## Vlastimil Zuska

TRITON

## Vlastimil Zusko

Estetika
Úvod do současnosti tradiční discipliny
Tato kniha, ani žádná jeji část, nesmí být kopírována, roz množována, ani jinak širrena bez písemného souhlasu vydavatele.

Doc. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.
Filosofická fakulta UK Praha, katedra estetiky
recenze: PhDr. Olga Baranová, CSc.
© Vlastimil Zuska, 2001
© TRITON, 2001
Cover © Eva Bystrianská, 2001
Vydalo Nakladatelstvi TRITON, Vykáňská 5,
10000 Praha 10, www.triton-books.cz

## ISBN 80-7254-194-3

## obsah

1 Úvod ke každému možnému Úvodu do estetiky .....  9
2 Úvod k tomuto Úvodu do estetiky .....  12
3 Předmět estetiky aneb o čem to vlastně je .....  16
4 Estetický objekt ..... 24
4.1 Estetický objekt - artefakt - umělecké dilo.... ..... 26
4.2 Estetický objekt jako objekt časový ..... 29
4.3 Estetický objekt jako možnost naplnění potenciálu ..... 33
5 Estetický prožitek ..... 36
5.1 Nezainteresovanost estetického prožitku . ..... 45
5.2 Estetická distance .....  51
5.3 Estetický postoj - shrnutí. ..... 62
5.4 Estetický prožitek jako vyplňování rámce, jako akt v procesu vyplňování ..... 70
6 Krása a další kategorie estetiky. .....  .77
7 Estetická kvalita. ..... 89
7.1 Emocionální kvalita ..... 101
8 Estetická hodnota ..... 109
9 Proměna estetické recepce
$\checkmark$ době postmoderní - povrchnost ..... 118
10 Závěr. ..... 132

## 1 <br> Úvod ke každému možnému Úvodu do estetiky

Abychom nezklamali očekávání všech potenciálních zájemců - obor, do něhož se pokusíme následujicím textem uvést, musíme předem vyjasnit, k čemu má "Úvod" sloužit, čemu je podřizena jeho výstavba, co tvoří jeho jádro. Ve stopách třeba indického filosofa Jandžñavalkja a jeho definice Boha ,Nic $z$ toho, nic z toho", či Platónova tázání po kráse, řekněme si nejprve, čím ,Úvod" není.
,Úvod do estetiky" nemá nahrazovat ani stručné, ani obsáhlé dějiny estetiky, tedy vývoj názorů na základní kategorie oboru, proměny těchto kategorií, genezi teorií, jež mají řešit problémy vynořující se v historickém průběhu kultur a civilizací, v němž vznik a vývoj umění tvoří nepominutelnou „červenou nit". Není ani přehledem všech dosud vzniklých názorů a názorových soustav (teorii), které se pokoušejí vysvětlit estetické jevy, faktory a problémy, související s tzv. předmětem estetiky. Není ani filosofií umění ve smyslu vysvětlování role a funkce umění v dějinách či současnosti, odhalující například „triky", jimiž nás umění vtahuje do své sféry působnosti. Není ani náhražkou studia primárnich textů oboru, jakousi zkratkou na cestě přípravy k vážnému studiu estetiky, ani, vzhledem k limitovanému prostoru, vyčerpávajícím seznamem jejích současných problémů, případně přehledem soudobě zastávaného spektra postojů k příslušné problematice. Vůbec pak už není příručkou, radící jakou barvu a tvar kabelky zvolit k červenému kalhotovému kostýmu nebo kam umístit rybí příbor. Taková „aplikovaná estetika" se má k vlastní estetice podobně jako návod na používání mobilního telefonu k fyzikálnímu výzkumu krátkovlnného záření.

Úvod ke každému možnému Úvodu do estetiky
Co tedy zby̌vá? V zásadě dvě možná řešení: (i) výběrovy přehled pojmú, koncepcí, kategorií a jejich vztahủ, které vy tvářejí ,vy̌zkumné pole" estetiky v současnosti, a (ii) reflexe, tedy pohled z nadhledu na situaci estetiky v závĕru 20 . stole tí. První možnost lépe splňuje ,žánr" estetického slovníku či encyklopedie (viz bibliografie), druhé řešení vyžaduje rozlišování primárního a sekundárního předmětu dotazování ,úvodu". Primárni předmět je vlastním předmětem (tématem, jaderným problémem) estetiky: napríklad určitý specifický vztah člověka k obklopujícímu světu, role a status umění v kultuře, místo mimouměleckého estetična v životním světě, podíl přírodního krásna na celku estetické zkušenosti; sekundárním předmětem je estetika sama, její diskurz, tj. soustava pojmù s nimiž pracuje, a to, co tyto pojmy znamenají, míní, a systém jejich smysluplného provázání.

Protože každý úvod má svého autora, $s$ převažujícími sklony, preferencemi a limity (což platí i pro autora ,kolektivního"), nemúže být nikdy ,objektivním" přehledem oboru; vždy je selekcí, zdưrazněním či potlačením, prijjetím a odmítáním některých významủ, některých řẹšení, některých problémů. Je tedy libovolným ,básněním" na téma estetiky? Libovůle je naštěstí držena na uzdě několika faktory: tak jako Isaac Newton reagoval na velebení svého teoretického výkonu známým bonmotem, že stál na ramenech obrủ, tak i kterýkoli autor úvodu ,stoji" na tradici ,primárních" velikánủ, tvořících diskurz oboru, respektive jejich textů. Vưči této tradici se příslušný autor může vymezovat různě - přejímat názorovou soustavu někte rého $z$, obrư", radikálně popírat celou dosavadní tradici, snažit se eklekticky ,vzít si od každého něco", nemůže však ze se be vliv tradice setřást zcela. Dalšími ukázñujicími faktory podniku ,úvodu", a nejen jeho, jsou dvě kritéria hodnocení každé teorie - tzv. explanační sila a predikční mohutnost. Ǩečeno lidověji, kolik toho dokáže příslušná teorie, vysvětlit ${ }^{4}$ a nakolik dokáže předjímat, préedpovídat vysvětlení jevů, fak-

## Úvod ke každému možnému Úvodu do estetiky

torủ, vztahủ, které teprve nastanou nebo které se próvě rodí. Sledujeme-li napríklad film, kde se kdosi skrývá v sudu s nápisem San Quentin na korbě nákladniho automobilu, pak bez znalosti faktu, že San Quentin je státní vězení v Kalifornii, neporozumíme rozvoji dějové linie príběhu. Faktor tohoto porozuměnía jeho roli v celku díla vysvětlují například teorie intertextuality, teorie narativního porozumění a další, o nichž pohovoříme později; formalistická teorie signifikantní formy, tvrdící, že čtenář či divák má při kontaktu s uměleckým dilem ,zapomenout" na vše, co zná ze světa mimo umění, však nejen v uvedeném priklade selháva, jeji explanační sila je menši. Tato kritéria je nucen uplatňovat kterýkoli autor úvodu do estetiky, a to nejen na , svưjü, tj. sekundární, předmět, ale i na svüj vlastní text, pochopitelně je-li jeho záměrem vytvorit text soudržný, vnitřnè nerozporný a s kladnou výpovědní hodnotou.
Škála možných úvodủ tedy sahá od slovníku s heslárem estetických pojmü, často poněkud kuriózních (viz třeba „kočičina" v Encyklopedii estetiky), až po čistě autorský projekt kritické reflexe nebo/a více či méné radikálního rozchodu s dosavadní tradicí, jenž je de facto pokusem vystavět celý obor na nových základech, předpokladech a jejich vyústěních. Takový ,úvod" je vlastně úvodem do estetiky príslušného autora a sféru Úvo dủ opouští.

Úvod, který následuje po tomto vstupním ohledání, se po hybuje v prostoru mezi těmito krajnostmi, blize ,autorskému" pólu.

## 2 <br> Úvod k tomuto Úvodu do estetiky

Po obecné rozvaze zkonkrétníme záměr tohoto „Úvodu" vymezením metody, s niž se pokusíme vysledovat v předivu současného stavu estetiky hlavní uzly a zásadní souvztažnosti, kličové pojmy a témata. Ve snaze nezatǐǐit popularizující text přemírou odkazủ, citací a odvolávek, které narušují plynulost výkladu, sáhneme po radikálním řešení, předznamenaném dnes jižz klasickým pokusem historika H . Wölfflina o , dějiny umění beze jmen", pokusíme se totiž napsat „Úvod do estetiky" beze jmen. Právě jsme se proti tomuto předsevzetí provinili, a doložili tak, že zcela ,beze jmen" to nepüjde, ale záměr se budeme snažit dodržet. Podobný přístup volíme při uvádění位信 z oblastí dalších disciplín - je-li nezbytné přislušný termín uvést, a nezbytné to bude v mnoha prípadech, vždy následuje „překlad" či spiše výklad daného pojmu v, obecnějši" mluvě nebo propojení příslušného pojmu s přibližně synonymními výrazy.

Naznačený plán striktně synchronního řezu současným stavem estetiky, tj. situací oboru „právě ted'", nelze dodržet, Ize ho chápat jen jako určitý záměrový úběžník. Tak jako psychologická prítomnost není bodem na časové ose, ale jistou časovou úsečkou, přesněji „skvrnou" s neostrými okraji, trvánim, a dění v jejím rámci je ovlivňované bezprostřední i vzdálenější minulostí a budoucností, tak i jakýkoli ,úvod do estetiky" musí vzít v potaz více či méně vzdálenou minulost a uvědomit si trendy směřující do budoucnosti.
Dalším charakteristickým rysem nikoli snad každého úvodu, ale úvodů zaměřených ,výchovně", je růst komplexnosti
objasnoovaných pojmů a toho, $k$ čemu poukazuji. Složitější faktory a fasety estetické problematiky vyžadují odpovídajíci pojmový aparát, a text proto postupuje ve smyslu pedagogického ,axiomu" od jednodǔ̌šího $k$ složitějšímu, proto postupně ,houstne". Četba „na přeskáčku" proto hrozí ztracením v labyrintu pojmủ a souvislostí.

Aby byla naplněna , iniciačni" role tohoto Úvodu, je text za každou kapitolou doplněn bibliografií článkủ, monografí a sbornikủ, která jednak dodává chybějicí jména, jednak prezentuje "dalšíc četbu" pro zájemce, které - jak doufám - tento útlý svazek vtáhne do krásy zkoumání toho, co je krásné.

Výběrová bibliografie Úvodů do estetiky,
Antologií textů z estetiky, sborniků a přehledů
Původní české (slovenské) práce a překlady:
Adorno, T. W.: Estetická teorie. Praha, Panglos 1997
Croce, B.: Brevir̃ estetiky. Praha, Orbis 1927
Heckmann, W., Lotter, K.: Estetický slovnik. Praha, Svoboda 1995. Levý, J.: Západní literární věda a estetika. Praha, Čs. spisovatel 1966.

Huisman, D.: Estetika. Bratislava, Tatran 1966.
Kalnická, Z.: Angloamerická, nemecká, francúzska a talianska estetika 70. a 80. rokov 20. storočia. Bratislava, Univerzita Komenského 1992.
Morpurgo-Tagliabue, Q.: Současná estetika. Praha, Odeon 1985 Novák, M.: Otázky estetiky v minulosti a přitomnosti. Praha, SPN 1963
Prokop, D., Jůzl, M.: Úvod do estetiky. Praha, Olympia 1989.
Souriau, E.: Encyklopedie estetiky. Praha, Victoria Publishing 1994.

Tatarkiewicz, W.: Novoveká estetika. Bratislava, Tatran 1991.
Zuska, V. (ed.): Estetika na křižovatce humanitních disciplín. Pra ha, Karolinum 1997.

## vod $k$ tomuto Úvodu do estetiky

Zuska, V. (ed.): Antologie z textů estetiky XX. století. Praha, Karoli num 2001.

## Cizojazyčné:

Aschenbrenner, K., Isenberg, A. (eds.): Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art. Englewood Cliffs, Prentice-Hall 1965. Barrett, C. (ed.): Collected Papers on Aesthetics. Oxford, Black well 1965.
Carroll, N.: Philosophy of Art. A Contemporary Introduction. Lon don, Routledge 2000.
Coleman, F. J. (ed.): Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthe tics. New York, McGraw-Hill 1968.
Cooper, D. (ed.): A Companion to Aesthetics. London, Blackwell 1992.

Dickie, G.: Aesthetics. An Introduction. New York, Bobbs-Merill 1971.

Hospers, J.: Understanding the Arts. Englewood Cliffs, Prentice--Hall 1982.
John, E.: Einführung in die Ästhetik. Leipzig 1978
Kelly, M. (ed.): Encyclopedia of Aesthetics. Oxford, Oxford University Press 1998.
Kostelanetz, R. (ed.): Esthetics Contemporary. New York, Prome theus Books 1989.
Margolis, J. (ed.): Philosophy Looks at the Arts. Philadelphia, Temple University Press 1987.
Morawski, S.: Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics. Cambridge, Mass., The MIT Press 1973.
Osborne, H. (ed.): Aesthetics. London, Oxford University Press 1972.

Ossowski, S.: The Foundations of Aesthetics. Warszawa, Polish Scient. Publ. 1978.
Philipson, M., Gudel, P. J. (eds.): Aesthetics Today. New York, Me ridian 1980.
Rader, M. (ed.): A Modern Book of Aesthetics. New York 1961. Read, H.: The Forms of Things Unknown. Essays towards an Aes thetic Philosophy. London, Faber and Faber 1960.
Saw, R. L.: Aesthetics. An Introduction. London, Macmillan 1972.

Úvod $k$ tomuto Úvodu do estetiky
Sheppard, A.: Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art. Oxford, Oxford University Press 1987
Sparshott, F. E.: The Structure of Aesthetics. London, Routledg and Kegan Paul 1963
Stolnitz, J. (ed.): Aesthetics. New York, Macmillan 1965. Tatarkiewicz, W.: A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics. Warszawa, Polish Scient. Publ. 1980
Weitz, M. (ed.): Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings. London, Macmillan 1970.

## Časopisy:

Estetika. Vychází česky od r. 1964 doposud.
The British Journal of Aesthetics.
The Journal of Aesthetics and Art Criticism (americky).
Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (německý).

## 3 <br> Předmět estetiky aneb o čem to vlastně je

Obratme se na začátku pokusu vymezit předmět estetiky (.předmět" v tomto smyslu znamená obecný termín, který zahrnuje hlavní témata zkoumání daného oboru, jak se historicky vyvinula a ustanovila) k jazyku a možným zmatením pojmú. Co v běžné mluvě míníme slovem, esteticky""? Drtivou většinou něco příjemného na pohled či poslech, vizuálně zajimavého, často spojeného se zaměrením pozornosti na design výrobku, napřiklad na ,estetické potahy sedadel automobilu". $V$ tomto užití a spojení vyjadřuje adjektivum, estetický" z po hledu estetiky výsledek estetického soudu, a to výsledek klad ně hodnoticíí. Jeho opakem je ,neestetický", vyjadrujicíc cosi
ošklivého, šeredného, na pohled nelibého, designově nepodařeného.
$\checkmark$ právě použitém výrazu ,estetický soud" však adjektivum ,estetický" nevyjadřuje to, že by soud sám byl přijemny na pohled, ale je užším vymezením typu soudu - řiká nám, že nejde napřiklad o soud logický. Výraz ,estetický předmět" proto může nabývat nejméně tří rùzných významů: v obecné řeči znamená prostě hezký předmět; ve sfére rozprav, vedených v odborné terminologii, tedy ve sféře tzv. diskurzu (v našem prípadě estetickém diskurzu), znamená jednak specifický pojem, který vysvětlíme později, jednak vlastní predmět oboru ,estetika". Co tedy je či co tvoři předmět oboru, je ohniskem zájmu estetikư?

Často uváděný vnitř̌ni rozštěp předmětu estetiky již od jejích počátků v antickém Řecku na teorii krásy a teorii umění, klade krásu jako cosi předmětného, i když třeba jako předmětnost ideální, „nehmatatelnou". K tomuto pozadovému předpokladu se opět obrátíme později. Bezesporu obě tyto
sféry do estetiky patrí již od samého jejího praktického počátku (je třeba dodat „praktického", nebot "oficiálně" existuje estetika jako pojmenovaný obor teprve od roku 1735) a představují základní orientaci tázání v jejím rámci. Předmět estetiky se však touto orientací nevyčerpává a právě ustavení estetiky jako samostatné disciplíny v 18. století, a to jako ,vědy - senzitivním poznání", zpětně upozorňuje na obecnějśi vrstvu estetického zkoumání, a sice smyslovou zkušenost vůbec (,senzitivni" $v$ tomto výměru neznamená jen smyslové, třebaže tvoří hlavní část, ale i emotivní a imaginativní). Uvidíme dále, že tento zastřešující, nejobecnějši pojem zkušenosti pokrývá převážnou část pokusů o vymezení vlastniho předmětu estetiky. Mimo jiné se ukazuje, že estetika - spolu s dalšími obory, zejména s filosofii, vědou, uměním - patří mezi disciplíny takzvaně sebereflektujuící, což znamená, že samo vymezování a definování vlastního předmětu a témat zkoumání, role a postavení oboru v soustavě ostatních disciplín patří toké mezi její úkoly či do rámce jejího předmětu.

Na první pohled by se mohlo zdát, že teorie krásy, teorie umění a smyslové poznání (v naznačeném širším smyslu) tvoří pouze různé aspekty téhož pole. Prožitek krásy je přece založen na prvotním či vstupním smyslovém zážitku a prožitek uměleckého díla je jednak smyslový, jednak ho provází či jím vrcholí prožitek krásy. Tomuto přehledu však již při prvním zamyšlení nevyhoví řada zážitkủ. Ne každý zážitek krásy je zázaitkem uměleckého díla, tedy teorie krásy se nekryje s teorií umění (zahrnuje, ba dokonce musí zahrnout i tzv. mimoumělecké estetično). Dále, ne každý prožitek uměleckého díla je prožitkem krásy: proto již antičtí myslitelé zaváději druhou velkou estetickou kategorii - vznešeno. (Navíc, zážitky označované ex post jako šeredné, odpudivé, otřesné mohou být rovněž estetickými zážitky.) A konečně,, _ze snad redukovat teorii uměni na smyslovost? Príklad fitératury ukazuje, že tomu tak není. .Nosič" literárního textǚot už jde o tisistẹné stránky nebo pos-

¥ lech čteného textu, je sice vnímán příslušným smyslem, ale literární útvar sám dalece přesahuje rovinu smyslově vnímatelného: Sherlocka Holmese ani Gandalfa nevidíme, ani neslyšíme. Pouze na základě percepce smyslového nosiče vytváříme, při zapojení imaginace, určitý významový útvar, který dalece přesahuje rovinu pouhé smyslovosti.
Vezměme si další příklad, umění tak závislé na smyslovosti, na sluchu, jako je hudba. Posloucháme-li nějakou melodii, slyšíme ji celou v přísném slova smyslu? Rozhodně nikoliv, doslova slyšíme pouze tóny, které melodii tvoří, slyšíme pouze to, co je aktuálně přítomné našemu smyslovému vnímání (neboli smyslové percepci neboli senzorické percepci). Melodie se však rozprostírá i v naší zkušenostní minulosti, je syntézou toho, co jsme již slyšeli od začátku hudební skladby, a posluchač také očekává rozvoj a pokračování melodie, vnímá gradaci, vrcholení či zklidňování; melodie zasahuje i do budoucnosti v dimenzi očekávání. Vnimání melodie proto nelze redukovat na pouhou smyslovou percepci; stejně tak nemůžeme redukovat estetiku, tváří v tvář faktům z dějin umění a z vývoje celku lidské zkušenosti, na pouhou smyslovou zkušenost.

Zcela obdobně platí totéž o zrakovém vnímání (vizuální percepci): vnímáme-li jakýkoli trojrozměrný objekt, dům, stůl, svého přitele, co vlastně vidíme? Doslova vidíme, tj. vnímáme očima, pouze přední, k nám obrácenou stranu příslušného objektu. Vidíme ale, v širším a obvyklém významu, tj. vnímáme, objekt jako trojrozměrné těleso. V pozadí je pochopitelně fixovaná zkušenost a evolučně vytvořený zvyk takto vnímat věci v našem světě, které nás mohou také oklamat. Pokud bychom se nějak dostali do kulis pro natáčení třeba filmového westernu a nevěděli bychom o tom, mohli bychom vnímat nakašírované průčelí westernového "saloonu" jako opravdový dům, a teprve další zkoumání by nás přesvědčilo o omylu. Tuto povahu zrakového vnímání využívají třeba iluzionisté a ruskou carevnu díky ní oklamal kniže Potěmkin.

Předmĕt estetiky aneb očem to vlastnĕ je
Vestetických jevech se ukazuje, možná přesvědčivěji než kdekoli jinde, vzájemné propojení vnímání, představivosti, paměti a dalších činností vědomi - a zkoumání těchto propojení tvoří rovněž podstatnou část předmětu estetiky.
Právě estetická zkoumání přispěla značnou měrou $k$ opuš ění představy o oddělené sfére smyslů a smyslového na jed né straně a sféře interpretace, vědomého zpracování, rozumu a jazyka na straně druhé. Jazyk sám například masivně ovliv ñuje, co a jak vnímáme. Uved'me si malý příklad: pro Angliča ny vydávají krávy zvuk ,mú" [moo], psi štěkají pro Angličany a Američany zase ,vuf" [woof], pro Čechy ovšem krávy bučí „bú" a psi dělají ,haf". Mají snad Angličané jiné krávy a psy nežli Češi? Rozhodně nikoli, to jazyk nutí jeho uživatele rozčleňovat svět, jehož je obyvatelem, do určitých schémat, kategorií, pojmủ a popisů, jejichž určujícím systémem je právě jazyk. Každý jazyk má svou tradici a vývoj, přičemž člověk se do jazykového prostředí rodí a je nucen se mu přizpůsobit. Proto Ângličan slyší krávu „mučet" a Čech bučet.

Pokusme se shrnout, co tvoří předmět estetiky dnes. Ale uvědomme si přitom, že stejně jako je každý předmět lokalizován v čase, je umístěn iv prostoru. Předmět estetiky není po celém světě stejný: existují různé názorové školy, směry a zaměření, a to i v rámci jedné země či jazykové oblasti, charakteristické oblastmi zájmu, používanými metodami, předpoklady až axiomy zkoumání, korpusem základních textů, s nimiž príslušní badatelů pracují a na které se odvolávají, a toto vše ovlivňuje vymezování předmětu. Splývá-li například v angloamerickém prostředí estetika s filosofií umění, je zjevné, že součástí předmětu americké estetiky nebude ve větší míre již zmíněné mimoumělecké estetično (to se objeví v předmětu napríklad výzkumủ reklamy, u ekologủ atp.).

Pokusíme-li se, navzdory značné šíri estetického pole a jeho rủznorodosti, o zobecnění, dostaneme jako společného jmenovatele zkušenost s estetickými objekty, což mohou, ale ne-
\& musejí být umělecká díla. Přitom centrem pozornosti určitýc směrů v estetice 20. století byla a jsou umělecká díla sama, případně estetické objekty, jichž jsou tato díla nosiči. Toto zamě̌ení ovšem nevyrazuje faktor zážitku, estetické zkušenost ze hry, pouze přesouvá důraz na jeden pól celkové situace. Teorie krásy nemúže pominout předměty, díky kterým můžeme krásu vnímat, které ji ztělesňují, teorie umění nemůže pominout specifické účinky uměleckých dĕl na člověka, z nichž jeden z nejvýznamnějších označujeme jako prožitek krásy Předmětem estetiky je proto estetická situace, tvořená ně kolika základními složkami, které se mohou stávat hlavními předměty estetického zkoumání, aniž by se však vytratilo zapojení zkoumaného dílčího předmětu do celku situace.

Přikladem zesílení jednoho z pólủ estetické situace je známý latinský výrok De gustibus non est disputandum, česky jako ustálené rčení: "Proti gustu žádný dišputát", nebo jeho ještě li dovější varianta: „Někdo má rád holky, jiný zase vdolky." Všech ny tyto výroky se pokoušejí popsat proměnlivost individuálního vkusu a údajnou nemožnost obhájit estetický soud racionální mi argumenty. Různost estetických preferencí a proměnlivost vkusu (který je v principu sociální kategorií, nikoli tedy katego rií individuální či osobnostní) však neznamená, že je tzv. vku sový soud libovolný, nepřístupný vědeckému zkoumání, krátce , že estetika jako racionální disciplína není možná
$\checkmark$ celku estetické situace můžeme rozlišit estetický objekt, tedy to, co je vnímáno (esteticky), a toho, kdo vnímá (vnímatele, což je nejobecnějsí pojem, zahrnující čtenáře, diváka, posluchače), toho, kdo má estetický zážitek. Toto rozlišení ovšem používá termíny, které musíme dále vyjasnit. Nejasné je zatím, co to je ,estetický objekt" (nepoplést s předmětem estetiky), co to je „vnímat esteticky" (mít „estetický zážitek") a kdo to je „vní matel", respektive jaké vlastnosti a aktuálni vykony dělaji $z$ nějaké osoby estetického vnímatele. Důležitou složkou estetické situace je také faktor geneze, tedy vzniku a původu este-
tického objektu, přesněji, jeho nosiče či hmotné báze, nebot „to, co je vnímáno (esteticky)", není totéž, co objekt či věc, kterou máme před sebou. Ve sféře umění jde tedy o faktor autorství. Základní schéma tvořící obecné jádro estetických zkoumání je následujicí:

> AUTOR $\longrightarrow$ ESTETICKÝ $\longrightarrow$ VNIMMATEL OBJEKT

(umělecké dílo)

Jelikož existuje celá třída estetických objektů, které autoro nemají, jako jsou prírodní objekty (napřiklad Niagarské vodopády, skalní útvar Brontosaurus v Prachovských skalách apod.), nebo $v$ jejichž prípadě je autor neurčitelný (lidová píseň, průmyslovy výrobek), nejobecnějším vztahem, tedy vztahem, existujícím v každé estetické situaci, je relace estetický objekt vnimatel. Pojem, který zastřešuje oba členy tohoto vztahu estetický prožitek, pak zákonitě tvoří předmět nejobsáhlejši části současné estetiky, a tedy i následujícího textu.
Tento vztah tvoři, jak bylo řečeno, jádro předmětu estetiky. Neznamená to ale, že se tím tento předmět vyčerpává. Každý $z$ prvků tohoto vztahu je opět centrem celého možného pole zkoumání a do tohoto pole vyzařuje: slovo tištěného textu má význam, tzn. přesahuje pouhé začernění papíru, „fajfka" na triku není jen libovolnou skvrnou nebo záplatou, ale představuje logo konkrétního výrobce. Aktuální vnímatel je jádrem osobnosti s životní zkušeností, se zkušeností s uměleckými dí ly, s kulturními výtvory, je tedy vybaven větší či menší tzv. diváckou, čtenářskou kompetencí, bez nizz by pro něj estetický objekt nenabyl smyslu, nebyl by estetickým objektem.

Tradiční vymezování odborných disciplín používá dvou hlavních kritérii - předmětu a metody. O předmětu estetiky jsme se již zmínili, jak je tomu s metodou? V estetice nenajde-
« me zcela specifickou metodu, která by nebyla používána v dalšich oborech typu filosofie, psychologie, sociologie, antropologie, logiky, kognitivních věd (vědy o poznáni), sémiotiky (což jsou mimochodem obory, s nimiž estetika čile spolupracuje), at už jde o komparaci, indukci, dedukci a abdukci, o modelo vání, analýzu, vyvozování či experimentování.

V tomto určení metod estetiky se ovšem pohybujeme na nejvyšší rovině obecnosti. O patro níže nacházíme celou škálu dominantních metod, rozlišujících jednotlivé směry soudobé estetiky. Tyto metody a směry, které je využívají, pak modifiku jí díky svému předmětu původní metody, které tak nabývají určité specifičnosti a umožňují rozšǐrit pole původní disciplíny o nová zjištění. Takže například český strukturalismus, jenž vznikl propojením původně biologického pojmu struktury, tvarové psychologie, lingvistiky a sémiotiky, přinesl nové poznatky, nový způsob pohledu na (nejprve) literární dílo a posléze až na celek kultury a umění. Podobně fenomenologická esteti
22 ka rozšǐrila sféru tzv. regionálních ontologií o estetický objekt a specifičnost "chování" vnímatele při jeho recepci. Sémioticky orientovaná estetika, případně sémiotika umění zase rozšírily spektrum zkoumání o sebeoznačující estetický znak, o znakové systémy, procesy sémiózy atd., analytická estetika vnesla další rozměr do zkoumání analytické filosofie atp. Pouhý výčet směrů estetiky 20. století a jejich stručné představení by však zménily povahu tohoto textu, nemluvě o rozsahu. Pro zájemce proto průběžně uvádím obsáhlejší bibliografii příslušných textů, s prihlédnutím na rostoucí rozšǐr̃enost angličtiny jako druhého jazyka.

Vedle jisté metodické eklektičnosti však estetika staví na největším estetickém experimentu v dějinách lidstva, což je lidské soužití s uměním, s uměleckou tvorbou a recepcí, probí hající od samého úsvitu lidských dějin. "Materiálu" má tedy estetika dostatek, ale jeji „nenasytnost" se projevuje expanz do dalších sfér lidské kultury, včetně sféry tzv. přírodních věd.

Předmét estetiky anebočem to vlastnĕ je
Pokusíme se proto zmapovat estetikou obsazená území lidské kultury a ukázat, jak slouží svému hlavnímu cíli - (sebe)poznání člověka.
iteratura k předmětu estetiky:
 Mukařovsky, J..
deoretiky a obecné teorie umění. Volek, J.: O predmêtu a metader Carolinae 1963.
Praha, Acta Universitatis Carolinae Praha, Olympia 1989.
: Prlı M., Prokop, D.: Úvod do estetiky. Praha, Olympia 1989.

Předběžně si musíme vymezit rozsah neboli extenzi pojmu ,estetický objekt", jemuž se budeme dále věnovat. Prvním krokem je otázka: Jaký je vztah mezi rozsahem pojmu (co všechno zahrnuje), ,estetický objekt" a extenzí pojmu ,umělecké dílo"? Vy̌še uvedený príklad tzv. prírodního krásna ukazuje, že ne všechny estetické objekty nebo potenciálně estetické objekty jsou uměleckými dily. Neboli, existují estetické objekty, které nejsou uměleckými dily. Platí tento vztah i obráceně (reflexivně)? Tedy, existují umělecká díla, která nejsou estetickými objekty?
Umělecké dílo může fungovat $\mathrm{i} j$ jinak než jako estetický ob jekt, například jako vhodná investice, soška třeba jako závaží,
24 obraz jako zakrytí odpadlé omítky atp. V těchto funkcích je však konkrétní umělecké dílo snadno zaměnitelné, dokonce pro príslušnou funkci vhodnějšími, jinými předméty. Ve své funkci estetické je však jedinečné a není nahraditelné bez ztráty právě čehosi, co tvoří jeho jedinečnost. Toto zatím neznámé x můžeme nazvat různě: estetickou hodnotou, specifickým ztělesněním krásy, unikátním celkovým smyslem, metafyzickou kvalitou, vždy však půjde o funkci uměleckého díla v rámci estetického zážitku. Má-li tedy umělecké dílo dostát svému označení, má-li fungovat jako umělecké dílo, musí být estetickým objektem. Proto je každé umělecké dílo (také) estetickým objektem, přesněji, může se stát estetickým objektem. Vztah mezi estetickym objektem a uméleckym dilem je tedy vztahem logické inkluze: třída či množina všech uměleckých děl je cele obsažena v množině všech estetických objektư část množiny estetických objektů však není uměleckým dílem. Schematicky:


25 určení je pak, pro první přiblizzení, zjevně v tom, že určenín uměleckého díla je především a záměrně určením $k$ estetické recepci a pro „ýkon" této své funkce je přislušný hmotný nosič, jemuž běžně řikáme ,umělecké dílo", vybaven řadou kvalit které svádí potenciálního vnimatele $k$ estetickému vnímá ní. Situace je pochopitelně mnohem složitější: vlivů na samu existenci uméleckého díla v pravém slova smyslu, tj. díla jakožto vnímaného, je celá řada, at už jde o konvence jejich re cepce, které nás předem připravují na recepci uměleckých dé a které probíhají před začátkem divadelního představení, fil mové projekce, vstupem do galerie atp., či o predběžné povè
保

## Estetický objek

### 4.1 Estetický objekt - artefakt - umělecké dílo

$V$ tomto ohledu je pro jemnější rozlišení účelné zmínit další klasický pojem estetiky - artefakt. Artefakt označuje obecně umělého, $v$ užším slova smyslu něco vytvořeného člověkem
N Dostáváme tak další množinu objektů, pouze částečně se pře
$\stackrel{\bar{L}}{\bar{\sum}} \quad$ krývajicí s dvěma poli naznačenými výše (estetický objek a umělecké dílo). Snadno nahlédneme, že každé umělecké lo je zároveñ artefaktem, tedy umělým lidským výtvorem, no víc zámèrně vytvořeným tak, aby primárně fungoval, nabýva povahy estetického objektu. Řada artefaktů, početně a druhově dokonce většina, však není primárně určena $k$ estetické recep ci, a sféra estetického objektu tak zahrnuje pouze část množiny artefaktů. Z pohledu logiky: některé artefakty jsou uměleckými díly, všechna umělecká díla jsou zároveň artefakty a estetickými objekty, některé estetické objekty jsou artefakty, někte ré estetické objekty jsou uměleckými díly a některé estetické objekty nejsou ani artefakty, ani uměleckými díly.
Schematicky:


Trochu poučenější čtenář múže namitnout, že zná protipří klady k právĕ uvedené argumentaci - co třeba surrealistické tzv. nalezené předměty? Když tedy André Breton našel na ces tě kámen, sebral ho a umístil jako objekt.v galerii výtvarného umění, co to je? Jde o umělecké dillo, když je to přírodnina, ká-

## Estetický objek

men, který žádný člověk nevytvořil, a který tedy není artefaktem? Lidským činem však je umistění kamene do galerie, instalování přirodního objektu do kontextu, do sféry umění (světa uměni), a tímto aktem nabývá zmíněný kámen postavení hmotného nosiče estetického objektu a dokonce i uměleckého díla. Na věci by nic nezměnilo, kdyby souhrou náhod dopadl do galerie meteor a přistál na nějakém podstavci. Artefaktuál nost se projevuje vytvořením rámce (napřílad galerie) neboli pozadí (podrobněji viz kapitola 5 o estetickém prožitku), v němž mohou některé objekty, nezamýšlené, neurčené primárně jako umělecká díla, tohoto statusu nabývat. Hezkým přikladem může být povídka amerického humoristy Leacocka o tom, jak po cestě z nákupu navštívil galerii výtvarného umění, konkrétně expozici pop-artu, a na zem postavil sítovou taš ku, plnou potravin. Zapomněl na ni a za chvíli uviděl dav lidí srocující se kolem nějakého exponátu a obdivně vykřikující nad nejlepším dílem celé výstavy. Centrem tohoto zájmu byla eho zapomenutá nákupní taška, kterou diváci považovali za mělecké dílo. Pomineme-li satirický osten, namírený na kulurní snoby a na jisté rozostření hodnot v pop-artu a následných směrech výtvarného umění 20. století, dokládá přiběh sílu artefaktuálního rámce, jeho vliv na změnu chápání typu předmětnosti.
Co ale je estetický objekt, co je tím, co označuje specificky stetický pojem, estetický objekt"? Jaký je jeho ontologický status? (Ontologie je součástí filosofie a jejím předmětem je zkoumání toho, co je či existuje, tedy otázky bytí a jsoucna.) Otázka po ontologickém statusu, postavení estetického objektu mezi ostatními jsoucny je na místě zvláště tehdy, neníli estetický objekt běžným předmětem, takzvaně předmětem každodenní potřeby, který pouze použiváme k nějakému jiné mu cíli, jako napřiklad žehličku, počítač či automobil. Esteticky objekt patří do skupiny předmětností, tzv. heteronomních. Druhou skupinu tvoři předměty či objekty, obecně tedy před-
mětnosti, které označujeme jako autonomní. Rozdíl spočívá v soběstačnosti - heteronomní objekty vyžadují pro svou existenci ještě něco jiného nežli samy sebe, naproti tomu autonomní objekty si ,vystači samy". Typickým přikladem hetero nomního objektu je jakýkoli znak: znak je definován jako něco, co zastupuje (označuje) něco jiného, za určitých okolností a pro někoho. Takže třeba dopravní značka znamená "Dej přednost v jízdě", zastupuje tedy přislušné zákonné ustanovení, odkazuje k Vyhlášce o provozu na pozemních komunika cich, a tento svůj apel jakožto znak může uplatnit pouze vzhledem $k$ interpretovi, který je kompetentní, tj. který umi znak ,přečíst", dekódovat. Bez odkazu k významu a bez interpreta schopného význam ,uchopit", je značka pouhým kusem plechu nesmyslně pomalovaným. Značka jako znak ze seznamu dopravního značení a ve chvíli „výkonu" své aktuální funkce je heteronomním objektem, protože vyžaduje pro svou existenci dalsí, nezávislé či autonomní objekty, jsoucna, z nichž jednim je i interpret znaku. Lze snadno namítnout, že auto nomnost objektủ není nikdy absolutní, člověk třeba potřebuje dýchat (a tedy závisí na jiném jsoucnu), ale když zadrží dech, může chvíli existovat dále jako živý člověk. Pokud přestanu vnímat zmíněnou značku jako znak a začnu ji vnímat jako kus plechu, znak přestane existovat. Podobně, pokud uchopím bronzovou sošku a začnu s ní zatloukat hřebík, soška jako umělecké dilo, jako estetický objekt v danou chvili neexistuje.
$V$ případě mnohem složitějším, tj. v případě estetického objektu, jde ale v principu o totéž - estetický objekt vyžaduje pro samu svou existenci další objekt(y), jinak, sám o sobě, vůbec nezačne existovat. Stejně tak vyžaduje pro svou existenci estetický vnímatel, tj. osoba, která zažívá estetický prožitek, něco jiného, totiž estetický objekt. Fakt, že v krajním případě může být tímto objektem i sám vnímatel (třeba při narcistním sebeobdivování se v zrcadle), na správnosti popisu situace nic nemění, nebot objektem je zde zrcadlový obraz, objektivně
existující entita (jsoucno). Poněkud komplikovanější je situace v tom případě, kdy estetický objekt nemá hmotnou bázi, at už ¡de o literární postavu, matematickou rovnici či sen nebo halucinaci. I v případě, že estetický objekt existuje pouze jako mentální model, představa v mysli vnímatele, máme zde to, co je vnímáno, presněji: recipováno, a toho, kdo vnímá, tedy onu základní relaci estetický objekt - vnímatel. Toto pojetí zjevně vede $k$ nutnosti současného výkonu dvou funkcí: generování a podržení představy (mentálního modelu) a recepci tohoto mentálního konstruktu. Na základě našich zkušeností ovšem víme, že člověk je schopen vykonávat i více činností najednou, například hrát na kytaru a současně na foukací harmoniku, jak to známe od folkařů a třeba od Boba Dylana či amerických bluesmanů.

Znovu se tak dostáváme k základní relaci, $k$ předmětu estetiky: k dvojici estetický objekt - vnímatel. Uvedený rozbor také naznačil, že se "cosi" stává estetickým objektem, a také přestává být estetickým objektem. Toto „cosi" se nazývá různě: znakový nosič, hmotný substrát, věcný aspekt aj., a představuje materiální stránku estetického objektu. K ní se ještě dostaneme, vynořuje se nám ale další důležitý faktor, naznačený použitím sloves „stávat se" a "přestávat".

### 4.2. Estetický objekt jako objekt časový

Proces estetické recepce (další pojem, který rozpracujeme později, zde jen zmiňme, že „recepce" je více, je aktem komplexnějším nežli „percepce" ve významu smyslového vnímání) je právě procesem, to znamená sledem aktů v čase, jejichž objektem je estetický objekt, který tím, že je v tomto procesu vytvářen, nabývá povahy časového objektu. Časový objekt patří k typu předmětnosti, která obsahuje čas, temporální dimenzi, jako nutnou podmínku vlastní existence. Estetický objekt je ta-
« ké časovým objektem, neznamená to ale, že je totožnýs procesem své recepce. Vzniká však a existuje na základě proce*炭 su recepce svého substrátu, svého nosiče, ot už jím je tištěný $\underset{\longleftrightarrow}{\longleftrightarrow}$ text, (re)produkovaná hudební skladba, olejomalba na plátně, ~ míhání barevných světel na plátně, kterému posléze říkáme N film. Právě ale jen ,na základě". Hmotný substrát estetického $\overline{\bar{\Sigma}} \quad$ objektu je jen základem, bází, na nizz probíhá tvorba estetické-高 ho objektu diky aktivitám vnímatele. Předznamenejme, že té\$ měř jakýkoli objekt se může stát objektem estetickým, tj. předmětem, který je vnímán esteticky. Třída předmětů, kterým řikáme umělecká díla, však má nezvykle velké (oproti jiným) soustředění kvalit, faktorů a vlastností, které provokují právě k specifickému postoji vůči nim, k postoji estetickému. Výše uvedený „nalezený" kámen v galerii múže snadno nabýt postavení estetického objektu, být vnímán esteticky, ale jako umělecké dílo nezaujme natolik, aby si status estetického objektu zachoval dlouho; je významově a hodnotově spis̃e chudší a jeho trvání, tedy jeho „život" jako časového estetického objektu, jako recipovaného uměleckého díla, bude ve většině případủ (pro většinu vnímatelů) jepičí.

Z tohoto pohledu pak metaforické vyjádření, podle něhož umělecké dílo „ožívá" při své recepci, vystihuje časovou povahu estetického objektu vznikajícího na základě artefaktu, protože každý živý tvor je časovým objektem ve výše uvedeném smyslu. Estetický objekt tak představuje propojení, prostoupe ní, fúzi objektu, jako kandidáta na postavení estetického objek tu , a vědomí vnímatele, recipienta estetického objektu, který se k přislušnému předmětu vztahuje specifickým zpủsobem, ktery označujeme jako estetický postoj (estetickou distanci, intranzitivní percepci, žádoucí potlačení nedủvěry - a celou řadou dal ších označení, která se postupně objevila v dějinách estetiky).

Zásadní faktor přechodu od objektu estetického vztahu jenž se má stát estetickým objektem, a vlastním estetickým objektem, který na straně vnímatele múžeme označit jako
prepnuti" do jiného, tj. estetického, způsobu recepce a který zahajuje tvorbu vlastního estetického objektu (krásného, vzneseného, elegantního, šeredného), můžeme cestou analogie přiblizit na zajímavém fenoménu psychologie vizuální percepce na tzv. reverzibilních nebo dvojznačných obrazech (tento fenomén pochopitelně neunikl pozornosti výtvarných umělců a $v$ dějinách výtvarného umění nalezneme slušnou řádku takto pojednaných děl - za všechny připomeňme Trh s otroky s mizejicí Voltairovou bustou Salvadora Dalího).
Niže uvedený dvojznačný obrazec ,kachna - králiik" (poprvé předvedený psychologem percepce Jastrowem), stejně jako ostatní reverzibilní obrazce (Neckarova krychle, Schrödrovo schodiště, Moje žena a tchyně atd.), Ize „vidět" dvěma způsoby. V našem případě bud jako kachnu, nebo jako králíka. (Proč je ,vidět" v uvozovkách? Protože vidíme, ve smyslu objektu stimulujícího zrakové receptory nebo percepčního objektu, prakticky totéž, ale vnímáme, tedy „těžíme", z tohoto percepčního objektu pokaždé něco (značně) jiného. Ono „totéž" ovšem není přesné, protože naše senzorické systémy nejsou neutrální, nastavené na jakýsi nulový bod, ale vždy před připravené; anticipují či předjímají poté vnímané a vyvozují z již vnímaného i v bezprostředním vnímání.)

Povšimněme si na obrázku několika okolností. Abychom mohli vnímat jedno či druhé zobrazení, musíme znát morfologii, tedy tvar živočicha, kterého vidíme zobrazeného. Nezná-me-li, tedy nikdy v životě jsme neviděli kachnu (nebo králíka) či jejich vyobrazení, pak pro nás bude obrázek zobrazovat pouze králíka (nebo kachnu). Neviděli-li jsme nikdy ani jedno z obou těchto zviř̃at, nerozpoznáme v obrázku zobrazení ani kachny, ani králíka.

Dalším zajímavým rysem je skutečnost, že nemůžeme současně vnímat zobrazení obou zviř̃at najednou. Vždy jen jedno. Pokud se někdo domnívá, že to dokáže, experimenty prokázaly, že jde o iluzi simultaneity (současnosti), způsobenou rychlým, „přepínáním" z jednoho vidění do druhého a zpět. Zkrátíli se časový interval po sobě následujících vjemů pod určitý práh, jsou vjemy vnímány jako současné, přestože jsou objektivně postupné.

Obdobně probíhá přechod mezi předmětem, který vyvolá32 vá estetický zájem, a vlastním, konstituovaným estetickým objektem. Také némůžeme vnímat oba současně, také je třeba "vědět", do jakých poloh (postojů) se můžeme "přepnout" V jednom ohledu je však toto přirovnání neadekvátní, a to v rovinách, na nichž, respektive mezi nimiž, dochází k přechodu. Přepínání kachna - králík probíhá na jedné a téže úrovni percepčního zpracování, naproti tomu přechod od stimulující ho objektu k objektu estetickému znamená přechod na jinou, komplexnějši úroveň zpracování informace, interpretace a hodnocení. Metaforicky řečeno, přechody ve vnímání dvojznačných obrazů probíhají horizontálně, přechod percepční objekt - estetický objekt vertikálně.

Pro zjednodušení jsme se v tomto příměru omezili na vizuální percepci, ale totéž platí i pro ostatní modality estetických objektů (hudba, literatura, film atd.) Srovnejme například recepci návodu na zapojení automatické pračky a jakýkoli román. Od počátku románu začíná čtenář budovat sít vztahủ
$z$ textu se vynořujících (reprezentovaných) postav, ,naslouchá" jejich dialogům, vcituje se do situací, které proživaji, krátce řečeno, konstituuje estetický objekt. Při četbě zmíněného návodu $k$ ničemu takovému nedochází, text se vyčerpává tzv. referenční funkcí, tj. přímými odkazy k slovně reprezentovaným entitám (elektrická zásuvka, vodovodní přípojka atd.), o něž jedině jde.

### 4.3 Estetický objekt jako možnost naplnění potenciálu

Připomeňme si v souvislosti s problémem existence estetického objektu otázku středověké scholastické filosofie (analogii zenového kóanu), zdali se, když se v lese zlomí strom, ozve rána, neníli v lese nikdo, kdo by ji slyšel. V tzv. západní kultuře, kde vládne jistý kult objektivity, se odpověd' okamžitě vynoři - zvuk je přece objektivní, tzn. nezávislý na vědomí, a rána se přirozeně ozve. Odpověd' je však přiliš unáhlená. Zlomení stromu pochopitelně vyvolá střídavé a šíricí se zhuštování a zředování vzduchu, tedy zvukové vinění, které nezávisí na vědomí žádného $z$ živočichủ, kteří se v lese mohou vyskytovat. Ale ,rána", striktně vzato, znamená účinek (dopad) zvukových vin určitého typu (prudký vzrůst amplitudy zvukových vin) na smyslový aparát člověka nebo dalších organismú vybavených smyslem sluchu (napríklad hadi ránu neslyší a jako zvuková rána pro ně neexistuje). Proto, při takto vymezeném smyslu termínu ,róna", bude odpověd' ne - neníli v lese nikdo, kdo by ránu slyšel, rána se neozve.
Obdobně, nevnímáli nikdo příslušný estetický objekt v modu (způsobem) estetické recepce, existuje tento estetický objekt pouze potenciálně, jako možný, nikoli aktuální estetický objekt. Galerie plná obrazů, v níž není žádný divák, neobsahuje tedy žádný estetický objekt v pravém slova smyslu, pouze kandidáty na estetické objekty. Při hledání názvu pro obraz
\& V takové galerii bychom mohli případně použít doslovný překlad anglické verze pohádky O Šipkové Rủžence, totiž: spici krása (Sleeping Bequty). Estetický objekt je tedy ontologicky heteronomním objektem, to znamená, že pro svou existenci vyžaduje podíl, časově vzato, vstup dalšího jsoucna - vědomi vnímatele. Je tedy závislý na vědomí, a nemá tak objektivní (autonomni) existenci napřiklad výše uvedených zvukových vln.

Abychom opět neupadli do „pasti" jazyka a zúženého chá
Pání termínu ,objekt". "Objekt" neznamená nutně pouze něja kou věc, tedy trojrozměrné těleso, případně ,dvojrozměrnou plochu. Műže-li se předmětem estetického vnímání (,recipováni" je přesnější výraz, jak si ukážeme v následující kapitole) stát nejen zrcadlový obraz, ale i mentální model či představa sebe sama, kterou narcistně zaměrený člověk mủže vychutná vat a (sebe)obdivovat značně dlouho, stejně tak jako sen nebo dokonce primárně nečasový ,objekt" typu zajímavé matematické rovnice, ukazuje to, že mluvíme-li v souvislosti s estetickou 34 situací o objektu, míní se tím objektový pól relace, jehož dru hým pólem je vědomí nebo jeho část, která se vztahu účastní.

Vlastní estetický objekt tedy nejen není cosi hmatatelného, trojrozměrného, ale je i takovým typem jsoucna, které není beze zbytku vnímatelné. Vnímatelné tvoří pouze část, základ estetického objektu, jak jsme již ukázali na příkladu melodie, ale jak Ize demonstrovat i ve všech ostatních uměleckých druzích (kompozice v malîr̃ství, struktura vyprávění v literatuře, rytmus nejen v hudbě apod.). Právě vrstvy významů, které jsou sice budovány na podkladě smysly vnímatelného substrátu, ale přesahují ho a vytvářejí významovou strukturu estetického objektu, interpretace komplexních znaků a metaznaků, vedou k tomu, že pojem, „estetické vnímání" je nedostatečný a redu kuje, respektive implikuje omezení konstituce estetického ob jektu a jeho vztah s vědomím vnímatele na smyslovou vrstvu Při přijetí takového předpokladu bychom získali teorii velmi omezené vysvětlovací síly, která by nedokázala objasnit zá-
kladní složky a vrstvy prakticky kteréhokoli estetického objek tu (uměleckého díla). Proto soudobá estetika upřednostňuje termín, estetická recepce", který se v zásadě kryje s estetic kým prožitkem, respektive je jeho popisem.

Literatura k „estetickému objektu":
Aldrich, V. C.: Filozófia umenia. Bratislava, SVKL 1966
Alexander, S.: Art and the Material. Manchester, Longmans, Green and Co. 1925.
Ingarden, R.: Umělecké dilo literární. Praha, Odeon 1989.
Ingarden, R: O štruktúre obrazu. Bratislava, SVKL 1965.
Ingarden, R.: O poznávání literárního díla. Praha, Ćs. spisovate 1967.

Mukařovský, J.: Studie (I). Brno, Host 2000.
Zuska, V.: Cas v možných světech obrazu. Přispěvek k ontologi výtvarného uměleckého díla. Praha, Univerzita Karlova 1994.
Radilová, J.: Reverzibilni obrazce. Praha, Academia 1982
Wittgenstein, L.: Filozofická zkoumání. Praha, Filozofický ústav AV CR 1993.
Pepper, S. C.: The Basis of Criticism in the Arts. Cambridge Mass., Harvard University Press 1946
Genette, G.: L' Oeuvre de I'art: Immanence et Transcendence. Pd ris, Seuil 1994.
Eco, U.: The Open Work. Hutchinson, Radius 1989. Goodman, N.: Způsoby světatvorby. Bratislava, Archa 1997. Wollheim, R.: Art and Its Objects. Cambridge University Press 1968

## 5 <br> Estetický prožitek

Neodmyslitelným souputnikem estetického objektu od okamžiku jeho vzniku po ukončení jeho recepce, a tedy zániku je jeho tvůrce - vnímatel (divák, čtenář, posluchač). Toto tvrzení se múže jevit na první pohled a bez pojmového i věcného rozlišení v předcházející kapitole jako nesmysiné. Vždyť tvưrcem uměleckého díla, onoho dominantního estetického objektu, je přece umělec, často tvůrce geniální, a nikoli šedý dav pouhých diváků. Rozlišili jsme, co vlastně tvůrce tvoř̌i (artefakt, který se může stát uměleckým dílem), a co vnímatel konstituuje a proživá. Estetický objekt v užším slova smyslu, tedy v rámci diskurzu současné estetiky, je časovým objektem, vytvářeným na podkladě svého nosiče (připomeňme, že nemusí jít - artefakt - viz přírodní krásno) vnímatelem. Pokusy dodat i prírodnímu krásnu, nebo obecněji estetičnu, tvůrce (Boha,Démiurga, Prozřetelnost, „Přirodu" ve smyslu amerického transcendentalismu 19. století atp.) na situaci nic nemění. Estetický prožitek (zážitek, zkušenost) múžeme jednoduše definovat jako konkrétní a individuální prožitek estetického objektu. Řekli jsme si něco o zvláštní povaze estetického objektu jako časové, heteronomní objektivity, objektového pólu estetické situace, ale zatím jen minimum o "chováni" vnímatele v této situaci. Casto zmiňovaná teze subjektivisticky orientované estetiky (vznik této orientace jev dějinách estetiky ne zcela právem spojován s Kantem), že se ,vše mưžé stát objektem estetického zájmu" neboli že cokoli můžeme vnímat (recipovat) esteticky, jako by objektový pól estetické situace, zlibovolňovala", jako by na něm vlastně nezáleželo. Ze zkušenosti však víme, že na hmotném či znakovém nosiči, na bázi pro
konstituci vlastního estetického objektu záleží velice a že ,libovåle" vnímatele je omezena ,mantinely" významů, orientujicích voditek, strukturou odvijejicího se estetického objektu. Navíc se v uvedené tezi objevuje velmi ošidné slůvko "vše", které často vede k logickým paradoxủm. Jak k tomuto výroku někteří estetikové dospěli? Zjevně induktivní metodou, ti. metodou zobecnuující soubor jednotlivých poznatkủ, jednotlivých faktư, v našem případě množinu estetických zážitkủ co možná nejrůznorodějších estetických objektư. Induktivní metoda má však jednoduchou pojistku - abychom třeba po léta induktivně budovanou teorii $v$ jediném okamžiku popřeli, stačí najít jediný protipříklad. Tedy teorie - prezentovaná výrokem ,všechny labutě jsou bilié", padá v okamžiku, kdy najdeme labut jiné barvy. Najdeme protipríklad iv prípadě množiny estetických objektư? Nemá přiliš cenu pátrat na úrovni předmětů každodenního světa, tam snadno zjistíme, že skutečně mǔžeme zaujmout to, co nǐze popišeme jako estetický postoj, prakticky ke „všemu". Pokud někoho napadne, že najde protipříklady ve sfére předmětů odporných a odpudivých, je na špatné stopě. Ošklivost je totiž také estetická kategorie a negativní estetický soud züstává estetickým soudem o estetickém objektu. Navic třeba příklad tzv, koprofilů ukazuje, že člověk dokáže převrátit znaménko většiny hodnot a že na škále ,odporné - šeredné - půvabné - krásné - vznešené" protipřiklad nenajdeme. Kde ho tedy hledat? Ve sfére obecnějšich podmínek estetického vztahu, tedy recipujícího vědomía objektového pólu situace. Předmětem estetického zójmu a následně estetickým objektem se může stát pouze to, co je objektivizovatelné vědomím, co se mủže stát objektem pro vědomí. Műže se tedy „vše" stát objektem (pro) vědomi? Nemusíme se hned pouštět do třeba kosmologických úvah na téma nekonečno a do oblastí vesmíru, odkud k nám dosud nedorazilo žádné elektromagnetické vInění, ani pátrat v ,rejstríku" takových transcendentálií, jako je Tao, Átman, Bůh, kolektivní
« nevědomí, Bytíči smysl života. Paradoxně nejblĩze a „po ruce máme dvě oblasti, které se v principu vymykají objektivizaci nás samé (ego, já) a svět. Nesmí nás mýlit, že pro tyto sféry máme pojmy. Mít pro něco označení nutně neznamená, že přislušný verbální symbol má také denotát, tedy že označuje nějakou reálnou věc či vztah (kulatý čtverec, suchá voda, nerozbitná sklenička nebo fiktivní jsoucna typu Batmana, Posledního jednorožce a dalších monster, „žijících" pouze v příslušných znakových systémech). Objektivizovatelnost světa jako horizontu všech nám dostupných událostí je právě pro jeho povahu horizontu, pozadí, nemožná (pojem „svět" v tomto kontextu pochopitelně neznamená naši zeměkouli, ale „prostor" našich možných extenzí, vztahování, poznávání, uchopování). Objektivizovat či zpředmětňovat, učinit předmětem vztahujícího se vědomí, můžeme vždy pouze část světa, nikoli svět jako celek. I kdyby to nějaká nadlidská mysl dokázala, celý svět jako objekt by se stal objektem pro vědomí na nějakém iném pozadí, tento objektivizovaný svět přesahující. Na mnohem nižší úrovni zobecnění si tento horizontový charakter světa můžeme přiblížit analogií's oblastí estetice velmi blízkou s vizuální percepcí. Psychologie a filosofie vnímání (především zzv. gestalt psychologie) dávno odkryly faktor "figury a pozadí". Tedy to, že při vnímání jakéhokoli objektu se tento objekt jeví na nějakém pozadí, že vydělení vnímaného objektu z percepčního pole zároveň zatlačuje vše v jeho okolí do pozadí, činíz jeho okolí pozadí, na němž je vnímán. Konečným pozadím nejen všeho vnímatelného je právě již zmíněný ,svět".

Tento "dipól" figury a pozadí a jeho využití v umělecké tvorbě známe zejména z tvorby holandského grafika M. C. Esche ra, který cíleně pracuje s tímto vztahem, takže například jeho dřevořez Kruhová hranice IV. můžeme vnímat bud' jako zobra zeni zmenšujících se bílých andělů na tmavém pozadí, neb zmenšujících se černých dáblů na světlém pozadí. Jde mimo jiné o druh reverzibilních obrazcủ a při recepci této grafiky se
múžeme přesvèdčit, že současně nemúžeme jasnè vnimat jak dábly, tak anděly, stejně jako nemưžeme současně vnímat figuru a pozadí, tedy objektivizovat oboje najednou. Nizze uvedený obrazec je jednodušším príkladem, hry" figury a pozadí: mủžeme ho vidět jako černý (maltézský) kříž na bílém pozadi nebo bily kříz na černém pozadi (križe nejsou v ,rovnopráv ném" postavení, protože celý obrazec je na bilém pozadí stránky - viz hierarchie pozadí nĩze). Stejně dobře ho ovšem műžeme vnímat jako celek vyššího typu, osmiúhelník složený střídavě z černých a bílých trojúhelníkủ na bílém pozadí.
aktor horizontu, který se ve vizuální percepci projevuje také jako ,figura - pozadi", najdeme stejně tak v jiných sférách recepce a ve vyššich „patrech" zpracování informace, udělování významů, osmyslování světa kolem nás. V auditivní oblasti percepce najdeme tento faktor napríklad $v$ tzv. efektu ,coctail party", kdy dokážeme ze změti hovorú a hluku hlučného večirku (pozadi) vydělit promluvu (figuru), která nás zajímá (což mechanický záznam zvuku nedokáže). V esteticky formované sluchové sféře, zejména v hudbě, vydělujeme figuru v podobě melodie $z$ akordického doprovodu jako pozadí, v ba-
letu pak fázový pohyb jako figuru a základní postoj jako pozadí. Tato zásadní charakteristika percepce je natolik silná, že při experimentech psychologů vnímání s tzv. Ganzfeld (šedá homogenní plocha zabírající celé zorné pole subjektu) dochází z pohledu vnímajícího $k$ zjasnění středu pole, tedy $k$ tvorbě určité fuzzy figury.

Postupujeme-li v hierarchii pozadí výše co do šír̃e a obecnosti, záhy opouštíme vizuální oblast a do hry vstupují dalši oblasti významu, zejména jazykové. Navštívíme-li expozici známého malir̂̃e, vnímáme v jednotlivém obraze figury a po zadí (nemusí přitom jít o figurální obraz), obraz vystupuje na pozadí galerijní expozice, ale také na „pozadí" divákovi známého kontextu tvorby tohoto autora, na významovém pozadí uměleckého stylu či školy, pokud tam příslušný tvůrce patří, na pozadí dějin výtvarného umění, na pozadí kulturního okruhu, $k$ němuž náleží maliiř a $k$ němuž náleží divák (zde často dochází k napětí - jak asi reagoval viktoriánský puritánský Angiican na vystavu indickych erotickych skulptur?), až koneć ně dospějeme ke "světu" jako pozadí všech pozadí, jako - řečeno s fenomenology - horizontu všech horizontů. Zcela obdobně najdeme $v$ literatuře, například $v$ románu, postavy (figury) na pozadí reprezentovaného, projektovaného světa (třeba světa Pána prstenư), který proživáme, hodnotíme a pomě̌̌ujeme na pozadí světa, v němž žijeme. Tento nášživotní svět (včetně sdílených i individuálních přesvědčení, věr, znakových systémů, jazyka) pak tvoríi konečné pozadí všech „nižšich" figur, s nimiž se setkóváme a které vytváríme, včetně nás samých. Z tohoto ultimátního pozadí figuru nevytvoříme, protože není k dispozici dalši, hierarchicky vyšší a obsáhlejší pozadí. Nemúžeme-li však objektivizovat svět jako celek, múžeme tento horizont mapovat, zaplňovat ho dilčími celky, jednotlivými ,figurami" a vztahy mezi nimi, měnit některé jeho části ve figury, rozširovat ho o sféry imaginace, předvídat jeho vývoj v čase, a tak ho hlouběji poznávat. $S$ největší pravděpodob-
ností právě zde můžeme hledat hlavní funkci umění v rámci lidské civilizace.

Druhým nezpředmětnitelným ,univerzem" je zmíněné Já či Ego, subjektivita či personalita. V kapitole o kráse a dalších kategoriích estetiky se dotkneme otázky vývoje chápání krásy v životě jednotlivce a ukážeme, že schopnost vnímat krásu úzce souvisí s formováním osobnosti, se (sebe)tvorbou Já. Bez vědo mí Já, bez uvědomování si sebe sama by estetický prožitek nebyl možný. Co se $s$ tímto vědomím sebe sama děje při estetickém prožitku? V běžném, každodenním životě, při „obstaráváni" (termín existenciální filosofie), tvoří vědomí Já pozadí běžných činností a ego není ohniskem pozornosti vědomí. Tím se stává při tzv. introspekci (psychologický termín) nebo sebereflexi (obecnější filosofický pojem), při zaměření pozornosti na sebe sama, na své aktuální prožitky, ale i na vzpomínky nebo představy. Nemusime se nutně obracet $k$ psychoanalytickým pojmům nevědomí či podvědomí, k jungovskému kolektivnímu nevědomí a jeho propojenís individuálními vědomími, abychom nahlédli, že ne vše ve vědomí, ne všechny akty a funkce jsou to

- mu samému vědomí přístupné, nahlédnutelné, at už aktuálně nebo všeobecně (velmi zjednodušeně řečeno: ne vždy víme přesně, co a proč děláme, pocitúujeme, chceme, ne vždy se v so bě ,vyznáme" a nikdy se neznáme cele). Při sebereflexi se vědomí rozštěpuje na část, která reflektuje, tj. aktivní reflektujicí vě domí, které se zaměřuje na určitou část sebe sama, a část která je předmětem tohoto vědomí, tedy parciální (částečné) reflektované vědomí. (Kdyby nedošlo $k$ tomuto rozštěpu, bylo by vědomí v situaci barona Prášila, který sám sebe vytáhl za vlasy z močálu.) Již na počátku století dospěla fenomenologická filosofie - a poté i filosofie mysli a psychologie - $k$ zjištění, že vědomí je vždy vědomím v činnosti, je vždy vědomím něčeho, $k$ něčemu (svému předmětu) se vztahuje. Sebereflexe tedy zachycuje část sebe sama "při činu", při naplňování určitého vztahu mezi předmětem vědomí a subjektivitou, "agentem" vědomí.

ِ Při vztahování se k estetickému objektù, respektive při nástupu recepce estetického objektu, dochází k právě zmíněné mu rozštěpu na vědomí reflektující a reflektované, kdy předmětem reflektujicího vědomí je vztah reflektovaného vědomí k jeho předmětu - nosiči estetického objektu. Pro estetickou recepci je tedy zcela zásadním faktor sebereflexe vnímatele 를 $a, z v n i t r ̌ n e ̌ n i ́ " ~ e s t e t i c k e ́ h o ~ o b j e k t u, ~ j e h o ~ v t a z ̌ e n i ́ ~ d o ~ r e f l e k t o v a-~$ né prožitkové sféry subjektivity. Většinu pojmů, relací a teorií $\$$ spjatých $v$ dějinách estetiky $s$ problematikou specifičnosti estetické recepce můžeme převést na, společného jmenovatele" sebereflexivity, at už je to kantovská reflektujicí soudnost či nezainteresovanost, psychická distance, negace reality nástupem estetické recepce, zapomenutí na svět vstupem do možného světa uměleckého dila (estetického objektu), intranzitivní percepce, interpretace estetického znaku, problém ,pravosti" emocí při prožitku fikce atd. K některým z těchto vymezeni se níže obrátíme v souvislosti s ilustrativností ,nasviceni" specifičnosti estetické recepce $z$ jejich perspektivy. K tomuto bodu je třeba doplnit, možná nadbytečně, že ne každý akt nebo probíhající proces sebereflexe je procesem estetické recepce, ta tvoríi pouze dủležitý segment spektra možných aktủ sebereflexe. Spojení estetické recepce (s převahou zastoupení recepce uměleckých děl) se sebereflexí naznačuje dưležitou, snad nejdüležitě̌̌š funkci estetické recepce: sebepoznání jedince, společnosti i lidstva jako celku.
Faktor sebereflexe naznačuje, že poznání sebe sama je principiálně limitované - reflektující vědomí poznává (uvědomuje si) pouze tu část vědomí, kterou jsme označili za reflektovanou, nikoli sebe samo jako vykonavatele aktivniho pozná vání, prožívání a hodnocení (tedy pouze jako pozadí, nikoli jako figuru). Představíme-li si další rozštěp a dalši reflektující vědomí, jehož objektem je vztah původního reflektujícího vědomí k vědomí reflektovanému a jeho předmětu (tento model není mimochodem prázdnou abstrakcí, ale strukturou vědo-
mí, která funguje u tzv, kritického diváka), posunuje se nám ,agent" subjektivity, reflektující vědomí, o jednu rovinu reflexivity yy̌še, ale sám sobě zủstává nepřístupný. Coby myšlenkový experiment mưžeme stupňovat úrovně reflexivity donekonečna (v praxi se nedostaneme přes čtvrté , patro"), vždy však zỉstane nepoznané pozadí, horizont poznání reflektujicího Já, které sebe samo nikdy nemůže uchopit jako celek, nemůže se zpředmětnit, nemůže se pro sebe stát estetickým, ani jiným objektem. Egosféra je tedy obdobným horizontem jako ,svět" a tvoří druhý úběžnik či ,mantinel" pole estetických prožitkù, pole poznání a prožívání sebe a světa. Možný protipríklad mýtu o Narcisovi, inkorporovaný psychoanalýzou, o možnosti zamilování se do sebe sama na základě estetického zalíbeni v sobě samém, uvedené tvrzeni o horizontové povaze subjektivity nezpochybňuje, nebot Narcis se zamiloval do svého obrazu (odrazu) na vodní hladině, tedy do toho (předmětu), jak se sám sobě jevil. Tento mýtus naopak poeticky stvrzuje roli sebereflexe (znamenajicí v základněǰ̌ím smyslu optický odraz) v estetickém prožitku.
Nedokáže-li jednotlivec, jednotlivá osobnost, beze zbytku objektivizovat sebe sama jako personalitu, nedokáže, celkem logicky, objektivizovat ani druhé osobnosti. Proto moh J. W. Goethe trefně prohlásit, že svou lásku Lili Schönmannovou přiliš miloval na to, aby ji dokázal , pozorovat". Tedy aby ji pojímal pouze jako percepční objekt. Podobně odráží neobjektivizovatelnost, respektive nebezpečí snahy o objektivizaci druhého, anglické rčení „think of me, but don't think about $m e^{\prime \prime}$ (mysli na mne, ale nepřemýšlej o mnĕ), užívané při loučení milencư: jedná se o výzvu, aby oslovený nezpředmětnoval druhého, nereflektoval svưj vztah $k$ němu jako $k$ objektu, nebot tím by ho zbavil primární vazby, v tomto případě láskyplného vztahu. Zploštujicí funkci objektivizace osob múžeme vysledovat ,v akci" v situacích a souřadnicích, kdy je pro konkrétní osoby, ovládající a řídicí okolnosti, v mnoha ohledech výhodné učinit
¥ z druhých objekt - ve vězeních, koncentračních táborech, pri vojenské službě apod., nebot tak se jednotlivé osoby měn $v$ čísla, vojíny apod.

Z uvedeného vyplývá, že reflexe obecně mění původní ne reflektovaný vztah a póly tohoto vztahu (ve fyzice 20. století se objevuje v souvislosti se zkoumáním subatomárního světa problém pozorovatele, který svým pozorováním mění pozoro vaný objekt), tedy vztah pozorujícího a pozorovaného objektu Sebereflexe mění vztah původního vědomí (personality) ke svému (původnímu) předmětu, a tím mění i tento předmět jakožto vnímaný. Z ,kandidáta" (nosiče) na estetický objekt se stává pravý estetický objekt, jako se $z$, naivního", tj. nereflektovaného, pozadového já stává pár reflektujicí - reflektované (vědomi). Nástup (sebe)reflexivity se tedy kryje s nástupem konstituce estetického objektu.

Máme-li vůbec mluvit o estetickém zážitku v obecné poloze, musí množina estetických zážitků skýtat možnost zobecnění, tedy všechny zážitky musí mít cosi společného. Což jako by nahrávalo subjektivistické tezi o libovolnosti objektu estetické situace. Pouze však ,jako by" - z hlediska konkrétního vjemu je napríklad rozdíl mezi tím, zda vnímám slona, jachtu nebo pomeranč. Z pohledu psychologie percepce či komplexnějšich kognitivních věd jde však vždy o vjem něčeho - a můžeme popsat pochody, které probíhají nejen v celku mysli vnímatele, ale i v jednotlivých percepčních systémech jako jejích součástech. Jednotlivé popisy se budou v některých bodech lišit (například vjem oranžové barvy aktivizuje jiné části vizuálního kortexu nežli vjem šedé), ale v zásadě, tj. v tomto případě strukturně, co do vzájemné vazby jednotlivých ,uzlü" zrakového systému a systémủ zpracování vizuální informace, se budou shodovat. Obdobně se budou lišit jednotlivé recepce konkrétních estetických objektů, ale v zásadě budou odpovidat určitému „vzorci chováni", kterému říkáme estetický prožitek. To, že estetický prožitek je mnohem komplexnější, hlubší a ví-
ce osobnost proměňující nežli pouhá vizuální percepce, sloužící k observaci a exploraci, na věci nic nemění, stejně jako fakt, že díky větší složitosti estetické recepce je rozptyl rozdilů u „paty" pyramidy abstrahujícího zobecnéní větší - esteticky prožitek při četbě románu je značně, nikoli však radikálně odlišný od prožitku recepce sochy nebo symfonické básně.
Pokusíme se dále vypracovat „scénář" a popis estetického prožitku na podkladě pozorování, jichž dějiny estetiky skýtají slušnou řádku, a ukázat, že často konfliktní teorie, z těchto popisů vycházející, Ize sloučit převedením na uvedeného spo lečného jmenovatele sebereflektujících aktủ, přirozeně s dal ším vymezením specifičnosti.

### 5.1 Nezainteresovanost estetického prožitku

V 18. století, do něhož situujeme vznik estetiky jako samostatné disciplíny, se v německé i britské filosofii objevuje v souvislosti s estetickým prožitkem a vztahem $k$ estetickému objektu pojem ,nezainteresovanost", prípadně ,nezainteresovaný zájem", přičemž se oba tyto pojmy staly a zůstaly součástí pojmového aparátu estetiky. Jak máme chápat tento na prvn pohled vnitřně rozporný pojem nebo spornost aplikace obou těchto pojmů na estetický prožitek? Vždyt to, co je krásné, při jemné na pohled či poslech, vyvolává a poutá náš zájem, zají máme se o objekt, scénu či situaci, které nás zaujaly svým kvalitami. Jak potom můžeme mluvit, v souvislosti s estetic kým prožitkem a smyslovým zájmem, který je předstupněm zaujetí estetického vztahu k estetickému objektu, o nezájmu č paradoxně o zájmu bez zájmu? Ocitáme se v podobné situaci v jaké jsme byli při úvahách o vědomí. Zájem je vždy zájmem o něco, je aktem vztahování se $k$ něčemu, co zájem vyvolalo co ho určitou dobu poutá a udržuje $v$ ohnisku naší pozornosti Zájem dokonce částečně probíhá mimo vrstvu bdělého vědo
mí, rídí ho primárně evolučně ,staré" oblasti mozku a promi, ridi ho primarnè evolučne , staré oblasti mozku a pro-崫 vstupní signály a komplexnějši informace ohlašujicí nebezpečí, príslib potravy nebo jiné slasti. Na tyto vrstvy zpracování mírí i tzv. subliminální, tj. podprahové, podněty, dříve zneužívané v reklamě (umistíme-li za každé 24. poličko standardni$\frac{\overline{1}}{\underline{2}}$ ho filmového pásu jedno poličko sobrazem třeba párku v rohliku nebo pražené kukuřice, divák, který shlédne film takto ,ošetřený", po projekci zjisti, že má chut na párek v rohlíku atd., aniž by si byl schopen uvědomit, že vnímal každou pětadvacetinu sekundy jeho obrázek). Podprahové, tj. pod úrovní bdělého vědomí fungujicí vrstvy vědomí, se vztahují k hodnotám vitálním, život ve fyziologickém smyslu podporujícím, k hodnotám, které jsou eminentním zájmem člověka ve stadiu kojence a batolete (srv. nǐze ,dorůstáni" ke schopnosti vnímat krásu). Estetická hodnota se obrací na vyšší úrovně vývoje psychiky, vědomí, osobnosti, na úrovně, které jsou schopny tu46 to hodnotu odkrývat a vstřebávat, tj. integrovat do osobnostní struktury, prípadně ji odmítat. Nezainteresovanost v estetickém slova smyslu pak znamená přesun zájmu, pozornosti, zaměrení na jiné aspekty světa, a tedy potlačení zájmu o ,předestetické" kvality, hodnoty, faktory, vlastnosti objektů, s nimiž se setkáváme. Ztráta zájmu o praktickou, užitnou či třeba ekonomickou hodnotu objektu znamená při estetickém zaměření nabytí zájmu o jeho hodnoty estetické, přičemž současné zamě̌ení, simultánní zájem o obě uvedené oblasti hodnot je obdobně nemožný jako současné vnímání kachny i králíka při setkánís výše uvedeným reverzibilním obrazcem. S touto změnou zaměření, často označovanou jako vstup či zaujmutí estetického postoje, nóstup estetické distance, estetické kontemplace atp., pak souvisí termín ozvláštnění (původně použitý ruskou formální školou v literární teorii), popisujicí proměnu objektu žitého, každodenního světa při změně postoje, kdy náhle vidíme i obvykle všední věci či situace ,jinak", odkrýváme

## Estetický prožitek

jiné vlastnosti, kvality a hodnoty, kterých jsme si dříve nevšimli. Opět se nám vrací faktor figury a pozadi. K ozvláštnění rodícího se estetického objektu dochází vlivem změny pozadí, přesunem zájmu o objekt v žitém světě na zájem o objekt, jehož součástí je náš uvědomovaný vztah $k$ němu. Ztrácí se proto náš zájem o objekt jako předmét možného praktického využití, a to na pozadí či v kontextu jeho využitelnosti - zahlédneme-li napríklad sekeru, po úvodním rozpoznání a kategoriálním zařazení hodnotíme jeji použitelnost, kvalitu ostři, váhu, vhodnost pro štípání či sekání dřeva atd. Pojmeme-li sekeru jako estetický objekt, zájem o praktickou použitelnost se ztratí a začínáme se zajímat o soubor kvalit, které s praktickým použitím nemají spojitost - ladnost křivky topürka, kontrast textury hlavy a topůrka, oblouk ostří, celkový percepční „gestalt" (útvar) sledovaného předmětu atd. Pouhý přesun pozornosti by však ,nezainteresovanost" neobjasnil. Hledáme-li například nějaký předmět, at už jde o knihu, košili nebo houbu v lese, náš percepční systém je ,předpřipraven", jsme zamě̌̌eni, intendujeme dopředně hledaný předmět a nereflektovaně, tedy podvědomě, eliminujeme, tzn. nepodržujeme v bdělém vědomí (tedy ve vědomí, jehož obsahy jsou přístupné, zpředmětnitelné pro reflektující vědomî), objekty, které nehledáme. Stále však trvá naše zainteresovanost na nějakém objektu nebo třidě objektů v „praktickém" světě, jemuž odpovídá (a částečně ho tvoři) náš , praktický" postoj. Pozadím estetického objektu však není praktický kontext (napřiklad houby na pozadí ,nehub"), ale reflektovaná část našeho vědomí se svým, $v$ našem prípadě estetickým, předmětem.

Pozadí našeho estetického ohledávání tak tvoří rovněž naše dosavadní zkušenost s estetickými objekty, zážitky krásy, vznešena, šeredna, malebnosti, elegance, harmonie, absurdity, groteskna atd. Zásadním faktorem umožňujícím to, abychom estetický zážitek mohli označit za nezainteresovaný, je pak vyjmutí estetického objektu z praktických souvislostí,
z ,utilitárně-manipulačniho" světa. Tento zájem, zájem vitální, zájem o přežití, se ztrácí na úkor nového vztahu, nového zájmu, který miří jinam. V extrémních případech může být estetický prožitek natolik silný, že není zrušen (a zájem o život v žitém světě znovunastolen) i v situacích život ohrožujících, například tváří v tvář řítícímu se vlaku, rozzuřenému nosorožci či při pohledu do propasti. Mohli bychom pravděpodobně doložit, že v případě některých sebevražd dochází k vstupu do estetického postoje, a tím k posílení primární ztráty zájmu - praktický život a k potlačení pudu sebezáchovy.

Zmíněné vynětí z životního či žitého světa je zapřičiněno radikální změnou objektového pólu vědomí, kdy primárním objektem zaměření, obecněji - intence vědomí (pojem intence a intencionality má své vlastní dějiny, rozvijející se od středověké scholastiky po fenomenologii, analytickou filosofii i filosofii mysli 20. století, které zde pochopitelně nemúžeme prezentovat), je vztah reflektovaného vědomí $k$ jeho objektu, 48 nosiči estetického objektu. Jak jsme uvedli na přikladu vizuálni percepce a faktoru „figura - pozadí", vystoupení figury potlačuje vše ostatní do role pozadí. Stane-li se figurou vědomí vztah jeho reflektované části k nějakému ,vnějšímu" objektu, původní zasazení objektu (životní svět) mizí a s ním i zájem vnímatele o objekt jako figuru v původním zasazení. Rovněž tím pádem mizí i souřadnice poznávání, hodnocení, pocitování, v nichž ,žijeme" v životním světě. Napřiklad rozlišení zdání a skutečnosti: pro estetickou recepci a konstituci estetického objektu není důležité (vnímatele to nezajímá), zda estetický objekt "opravdu" existuje, či zda je to fata morgana, halucinace, sen, zrcadlový obraz atp. Přirozeně že znalost faktu o typu jsoucna, $k$ němuž se vztahujeme esteticky, jeho recepci ovlivňuje, ale není podstatnou informací, není centrem zájmu estetického vztahování se. Při aktuální estetické recepci tedy není pro vnímatele podstatné (nezajímá ho), zda Sherlock Holmes skutečně žil, zda cypřiše na obraze Vincenta van Gogha skutečně
existovaly ci existuji, zda Othello doopravdy uškrtil Desdemonu. Právě v tomto smyslu je vnímatel nezainteresovaný. Případy filmů nebo románủ, založených na, skutečných životních přibězích", pak estetickou stránku příslušného díla oslabují, pokud vnímatel v průběhu recepce na tuto vstupní deklaraci nezapomene.

Tento typ zkušenosti, zkušenosti s estetickým zážitkem, Ize - podobně jako v případě kteréhokoli jiného typu zážitku - vice či méně přenést i do každodenního života a zaujímat nezainteresovaný postoj (opět platí, že ne všechny nezainteresované postoje jsou nutně postoji estetickými; nezbytným požadavkem je zároveň nástup sebereflexe a intence estetické hodnoty, spolu se zájmem o estetický objekt) k nejrůznějším situacím. Jde o jev tak častý a šírící se, že se stal sociologickým pojmem jako tzv. divácký postoj. Bohužel často je tento postoj zaujímán jako alibi, umlčující vlastní svědomí, aby se dotyčný vnímatel nemusel angažovat - známe prípady diváků (čumilů) dopravních nehod, sebevražedných pokusů, rvaček lidí i zvir̃at atp., kteří sledují reálnou situaci jako by to byl televizní přenos nebo film, tedy bez potřeby zasáhnout. V některých případech diváckého postoje může jít o postoj estetický, právě s důsledky „vystoupení" z reality, a obdobně může být estetický prožitek využíván jako únik z reality každodenní ho ,obstarávání". Pak mluvíme o tzv. estetickém eskapismu, o záměrném a prodlužovaném úniku ze skutečnosti - tř̌eba řetězovým sledováním filmů na videu, mnohahodinovým hraním her na PC, obsedantním hltáním četby atp.

Pojem ,nezainteresovaný zájem" v sobě neskrývá rozpor mezi přidavným jménem a substantivem (contradictio in adjecto), nýbrž míní dvě roviny zájmu - vitálního zájmu o životní svět a reflektujicího zájmu o vztah vědomí či subjektivity $k$ tomuto světu, respektive k estetickému objektu, jehož je vybraný fragment světa součástí. Mezi těmito rovinami dochází při estetické recepci $k$ přesunu ve prospěch reflektujícího zájmu,
a tedy ke ztrátě zájmu, $k$ nezainteresovanosti na zájmové úrovni prvé.

V právě uvedeném nástinu je celá situace $z$ důvodu pře hlednosti zjednodušena a modelově schematizována. Proble matika povrchnosti a oscilace mezi postoji bude podrobněji pojednána níže. V praxi se stává spíše vzácně, že by vnímatel zahájil estetickou recepci a setrval v příslušném estetickém postoji bez přerušení či vyrušení až do plné konstituce estetického objektu a jeho prožití; častější je pouze nástup estetického postoje, brzké přerušení, ,vypadnutí" z něj - mnohdy bez návratu, opětovný krátký návrat atd., atp. Podle takovéhoto "scénáře" přerušovaného a nedokončeného estetického prožitku často postupujeme při nákupu různého zboži, od židle po automobil či rodinný dům, tedy tam, kde dochází k narušování estetického postoje praktickými ohledy a naopak. Spor manželů při nákupu automobilu, kdy napřiklad muž preferuje převážně praktické hodnoty (velikost zavazadlového prostoru, lasti demonstrace movitosti, prestiže, mužnosti apod., a jen sporadicky podniká exkurz do sféry estetických hodnot, a žena je naproti tomu ovlivňována převážně hodnotami estetickými (barva, tvar, řešení interiéru), pak nelze urovnat, nebof je sporem lidí, kteří doslova ,mluví o něčem jiném", kteří vnímají jiný objekt.

Pro estetickou recepci - a současnou kulturu obecně - je však zásadnější změnou nástup nových typů vyjadřovacích prostředků, nových médií, která vedou, respektive si vynucují, odlišnou recepční praxi (nepřiliš vzdálenou naznačenému scénárí nakupujících manželü), kterou se nedaří dostatečně přesně popsat právě uvedeným modelem. Vrátíme se $k$ tomuto problému v závěrečné kapitole o „povrchnosti".

### 5.2 Estetická distance

Dalším klasickým termínem při popisu estetického zážitku je ,estetická distance". Původní termín „psychická distance" prozrazoval půdu, na níž se zrodil - psychologii, ale postupným propracováváním se z něho stal nosný pojem estetiky 20. století i předmět sváru mnohých soudobých estetikủ (zvláště přivrženců analytické estetiky na straně proti a feno menologicky orientovaných badatelů na straně pro). Estetická distance je variantou více psychologicky orientovaného konceptu ,estetického postoje", mnohými estetiky pokládaného za nutnou a postačujíć podmínku každého estetického prožitku, zejména však prožitku uměleckých děl. Soustřed'me se však nejprve na pojem estetické distance, kterýlze podřadit pod obecnější, filosofický koncept distance. Prvotní význam slova „distance" je vzdálenost, a to prostorová. Obdobný význam nese tento pojem v časové dimenzi, kdy znamená ,vzdálenost" na časové ose "minulost - prítomnost - budoucnost". Čím vzdálenější minulost, tím větší ,úsečku" zabírá na časové ose mezi časem příslušné události a přítomností. Není jistě náhodou, že časové vzdálenosti hraji dưležitou roli jak obecně v estetickém prožitku, v aktualizovatelnosti estetických hodnot, tak i při aplikaci estetické distance na estetický prožitek. Jedním ze zásadních měřítek umělecké hodnoty jednotlivých děl je tzv. zkouška časem, tedy poznání, zda konkrétní dílo nezastarává, zda oslovuje (je hodnotné) i (pro) generace následujicípo generaci žijicív době vzniku díla. Z dějin umění známe rovněž časté prípady, kdy vnímatelé museli $k$ ocenění velikosti určitého uměleckého dila teprve dospět (a to v obou významech tohoto slova - dorazit do doby, kdy kontext či pozadí recepce díla, včetně osobnostních horizontủ, umožnil jeho „ožiti" - a dospět ve smyslu stupně vyspělosti tzv. divácké kompetence, schopnosti prijetí odpovídající estetické distance). O takových dílech se běžnĕ řiká, že „předběhla svou dobu".
\& Prostorová distance je obecnou podmínkou percepce po-岦 mocí takzvaných distančních smyslů (zrak a sluch), jimiž zís-嵏 káváme přes $90 \%$ informací o světě kolem nás. Jistě není ná$\underset{\text { u }}{\sim}$ hodou, že v dějinách estetiky jsou již po staletí tyto smysly chápány jako smysly estetické, tedy senzorické kanály, jimiž můžeme prijímat podněty, data či vjemy, posléze vyústující 를 v estetický zážitek. Jak je tomu se zbývajícími smysly? Cožpak nezažíváme libé pocity, když přivoníme $k$ růži, když pohladíme > jemnou kožešinu, nemluvě o celých ,symfoniích" chutových počitků nabízených kulinářským ,uměním". (Samostatnou kapitolu by zabral rozbor proměnlivého chápání umění v dějinách a klasifikace jednotlivých uměleckých druhů - kulinářské umění, tentokrát bez uvozovek, bylo ve Francii ještě v 18. století chápáno jako samostatný umělecký druh, spolu třeba se zahradnictvím a v jiných zemích sohňostrüjstvím; jak ale můžeme sledovat dále, jako samostatné druhy umění, srovnatelné s literaturou, výtvarným uměním, divadlem atd., se neudržely.) Z pohledu estetické distance neumožňují ,kontaktni" smysly právě ono nutné oddálení, optimalizaci vzdálenosti pro zaujetí estetické distance; z pohledu výše uvedené sebereflexivity se obtiz̃ně dosahuje přechodu od přímého prožitku k prožitku reflektovanému. Kontakt s předmětem, s prostředím, je u těchto smyslů přiliš těsný a zabraňuje relativnímu odpoutání od smyslovosti, které je nutnou podmínkou vytvoření estetického objektu. Navíc se kontaktní smysly vyznačující malou rozlišitelností a omezenou schopností vnimat současně, simultánně více podnětů, tedy ekvivalentủ hudebních akordư, a estetický objekt, konstituovaný na bázi přislušných smyslových objektů, by byl proto hodnotově velmi „chudý" a významově omezený, pokud by vúbec vznikl.
Tak jako u zraku i sluchu existuje určité rozpětí vzdáleností jasné, neurčité až nulové vnímatelnosti, v přeneseném slovả smyslu, tedy metaforicky, platí totéž i pro estetickou distanci. Hranice, v nichž se estetická distance pohybuje, respektive
v nichž se pohybuje vnímatel, který zaujimá estetickou distanci vůči objektu, který se stává součástí estetického objektu, je vymezena na jedné straně přiliš malou ,vzdálenosti" od objektu, tzv. poddistancováním, například tehdy, když si divák divadelního nebo filmového představení přestane uvědomovat, že sleduje, spoluvytváří estetický objekt a začne považovat reprezentovanou scénu či situaci za skutečnou ve smyslu obsaženosti, zasazenosti v životním světě. Anekdotické historky o naivních kovbojích, kterí při sledování Buffalo Billovy Wild West Show začali střilet na indiány přepadávající na jevišti dostavnik, nebo hlasité varování dětských divákủ, že má kašpárek za zády čerta, dosvědčují tuto hranici estetického prožitku.

Druhou hranicí je tzv. předistancování, přilišné oddálení od estetického objektu, rovnajicí se ztrátě estetického zájmu (zájmu druhého řádu). Tohoto stadia lze dosáhnout dvěma zpưsoby, dvěma zaměřeními: bud přilišným zaměřením se na vlastní prožitky, přilišným poddáním se imaginativnímu dotváření estetického objektu - až do té míry, že původní estetický objekt ustoupí do pozadí a předistancovaný divák vlastně zakouší jiný estetický objekt, čímž se mu pưvodní objekt přiliš̌ vzdálí. Napřiklad při četbě románu či povidky může určitá zobrazená situace evokovat ve čtenári vzpomínku na nějaký silný zážitek z jeho minulosti, a ten se stane aktuálním předmětem, objektovým pólem j̉eho vědomí, ovšem na pozadí dosavadní četby. Opanovala-li by vzpomínka čtenářovo vědomí natolik, že se souběžně vyvolá pozadí jiné, nejčastěji širší úsek personální minulosti, opouští takový vnímatel sféru původního estetického předmětu (literárního díla) zcela, aniž by ovšem musel nutně opustit sféru estetického postoje - i na vlastní situaci Ize pohlížet $z$ estetického hlediska, a to po celé „délce" personální historie, i té, která dosud nenastala.

Druhou možností předistancování je tzv. chladný přístup k estetickému objektu; v případě třeba narativních uměleckých děl (tedy dèl, která zahrnují vyprávění jako zásadní prvek
 E ných postav, nedochází k ponoření se do prožitku estetického objektu, k vynětí objektu $z$ utilitárně-manipulačního rámce životního světa, a vnímatel se pak často zaměřuje pouze na „technické" složky objektu, mnohdy se záměrem vyjádřit svůj soud explicitně po skončení recepce. Tento deformovaný pří를 stup k estetickému objektu praktikují někteří kritici, ku škodě vlastního kritického výkonu. Podobně předistancovaný prístup $\$$ je vlastní také takzvaným kulturním snobům, kteří se nechtějí ,dát nachytat" při pohnutí, při údajné naivitě postoje, a nechávají na sebe působit díla, obecněji estetické objekty, jejichž hodnota je ,schválena" nějakou instancí, která přesahuje jejich individuální horizont, ale je současně sdílena určitou komunitou (renomovaný umělecký kritik, populární filmová hvězda či uznávaný režisér, to, co je podle příslušného kulturního periodika, $\mathrm{in}^{\prime \prime}$ atp.).

Problém předistancování však není, na rozdíl od poddistan54 covóní, převážně zóležitostí vnímatele, ale záleží velkou měrou také na estetickém objektu a jeho bázi. Je-li estetický objekt přiliš komplexní, z pohledu konkrétního vnímatele nepřehledny a komplikovaný, napríklad román, kde je mnoho postav podobných jmen, složitých vzájemných vztahủ, včetně pribuzensky̌ch, takže se čtenárí pletou, jejich chovánía reakce jsou nepředvídatelné a nevycházejí z „logiky" situací, pak snadno dojde k předistancování, dilo svého recipienta ,nestrhne", nevtáhne do ,své ho světa". Obdobně umělecká dila, která mají jako téma svého zobrazeníči reprezentace nějaké, $v$ dané společnosti tabuizované téma (incest, homosexuální vztah, blasfémii - viz Satanské verše $S$. Rushdieho), nedokáži ve většině potenciálních recipientů vyvolat odpovídající postoj; divák nebo čtenář neudrží pro recepci dila optimální distanci a naopak se ,odtáhne" od ` vyjadřovaného tématu do ,bezpeči" dostatečné vzdálenosti (předistancovánî), kde mu nehrozí těsnější, a tím intenzivněǰ̌i prožitek reprezentace pro něj nepríjemného tématu.

Dalším možným vztahem z pohledu distance je pokus o jeji nastolení a neúspěch tohoto pokusu, případně nástup distance a její okamžitý kolaps. Přikladem může být iv Praze realizovaná expozice rakouského výtvarníka Nitche, který galerijně prezentoval objekty (artefakty) tvořené syrovým masem a vnitřnostmi hospodárských zvir̃at. Řada divákủ nebyla celkem pochopitelně schopna udržet distanci nebo ji våbec navodit vưči vystavovaným objektủm a tedy recipovat je esteticky. Lze namítnout, že zabránění nástupu distance $v$ jinak príznivých podmínkách galerie, kde jsou diváci běžnè zvyklí, „yytrénovani" v zaujímání distance, je jižz způsobeno kvalitou ošklivého, tedy kvalitou estetickou. Estetická kvalita ovšem, z definice, múže jako taková fungovat pouze v rámci estetické distance či estetického postoje. Jejímu vymezení bude věnována 7. kapitola, zde jen upozorníme na rozlišení krásy a libosti (v následující kapitole) a na to, že primární ,dojmy", vyhodnocování příznivého, neohrožujícího a naproti tomu nebezpečného, odpudivého, neprobíhají na úrovni reflektovaného vědomía proživání, ale v základnějsích (vývojově) vitálních vrstvách vědomí, neurofyziologicky v mozkovém kmeni a tzv, retikulárním aktivizačním systému. Afekty odporu je proto třeba překonat, chceme-li z primárně odpudivého objektu nebo z objektu, kte rý obsahuje takové kvality, posléze ,vyextrahovat" esteticke kvality a následně estetickou hodnotu.
Z pohledu estetické distance Ize proto obecněji ríci, že originální tvưrce je co do schopnosti estetického distancování vždy o něco napřed před diváky či čtenárí a že dilla, která tzv. předstihla svou dobu, se mohou svých recipientů ,dočkat", respektive dočkají se příslušné schopnosti distancování. Připo meňme ve své době (1928) skandální román D. H. Lawrencea Milenec lady Chatterleyové, skandální proto, že většina tehdejšich čtenárư nebyla schopna estetické distance vưči tématu a jeho prezentaci (intimní vztah dámy vyšší třídy a jejího hajného, navíc vyjádřený za pomoci ,tabuizovaných" slov).
§ Dnešnímu ,otrlému" čtenáři přijde román poměrně „krotký", protože jeho schopnost distancovat se vůči erotickým tématům je vlivem soudobé kultury podstatně větší. (Mimochodem, vydání tohoto románu bylo ve Velké Británii povoleno až v roce 1960.)

Funkce estetické distance v interakci vnimatele a estetického objektu (slovníkem strukturalismu Ize říci, prakticky synonymně, aktualizace a dominance estetické funkce objektu) a její hranice upozorňují na dủležitou roli, kterou hraje estetický prožitek v celku životních zkušeností: intenzivní estetický prožitek totiž mění osobnostní strukturu svého nositele a vykonavatele. Velikost změny se přirozeně pohybuje na škále od takřka nulové změny, restrukturalizace, až po radikální, hraničicís prožitky typu osvícení, prozření, satori. Působení takovéhoto prožitku se neomezuje na aktuální prítomnost vnímatele, ale jako šírící se kruhy na vodní hladině po vhození kamene zasahuje širší a širší oblasti osobnostní struktury zakoušejícího, a to iz časového hlediska. Prožitek tak ovlivňuje iv paměti zakotvené minulé zážitky, fixované poznatky o tom, „jak se věci maji", ovlivňuje i budoucnost „svého" recipienta působením (coby faktor včleněný do osobnostního celku) na očekávání, přání, touhy a cíle jednání. Nejvice se toto působení, tyto změny osobní zkušenostní struktury projevují v oblasti esteticky nejintenzivnějších zážitků, tedy ve sfére recepce uměleckých děl. Sama možnost vstupu, nastolení distance a udržení se v ní po celou dobu recepce estetického objektu je $v$ tomto smyslu průsečíkem několika protichůdných sil či tendencí. Silou působicí proti změně, snažící se zachovat stávající strukturu osobnosti, je tzv, ego obrana, jinde formulovaná jako snaha o zachování a posílení „ontologické jistoty". Vnímatel se sklonem k zachování svého já beze změn, bránicí se poznatkům, pro žitkům i emocím, které by mohly nabourat pracně budovanou jistotu jeho pozice ve světě, jeho hierarchii hodnot, bude od mítat prožitky, které by tuto jistotu mohly narušit. Není náho
dou, že jeden z psychologických parametrů ,měření osobnosti", který do značné míry koresponduje se silou působení ego obrany, nazývaný ,tolerance vůči víceznačnosti", se v závislosti na věku v průměru rychle snižuje. Velká obliba například mnoha televizních seriálů, které donekonečna opakují několik málo dějových i postavových schémat, zejména u starších generací diváků tento závěr potvrzuje.

Na straně druhé, ego obrana může volit opačnou strategii. Analogii najdeme ve světových dějinách: některé státy či někteří místní vládci ve snaze o své zachování integrity volili ,zákopovou" politiku opevněni na svém území; ve středověké Číně - Říši středu byla z tohoto důvodu postavena největší stavba v dějinách lidstva - velká čínská zed.' Tyto civilizace se bránily kontaktu s vněǰ̌kem, vyvijely se velmi pomalu, Ipěly na tradicích. Druhou strategií směřující k zachování národa, státu, etnika atp. je naopak expanze, obsazování nových území, integrování nových technologií, hodnot, poznatkủ i uměleckých děl do takto se rozšiřující kultury. Obdobně postupuje vnímatel $s$ větší tolerancí vůči víceznačnosti při kontaktu s estetickými objekty a také ten, jehož osobnostní struktura je ve stadiu prudkého vývoje - opět je příznačné, že největší počet čtenářů a diváků žánrů sci-fi a fantasy se rekrutuje z řad pubescentní a adolescentní mládeže. Tento druhý přístup k estetickému prožitku je tedy veden snahou o rozšĩrení personálního horizontu, o poznání světa a sebe sama.

Umění - a obecněji celá sféra estetických prožitků - ovšem používá estetickou distanci jako jistý ,prostor", v jehož rámc múže fungovat příslib slasti (například prožitek krásy) jako návnada. Vnímatel v rámci estetické distance ,stráví" i to, co by jinak, tj. v běžném světě a v praktickém postoji, mnohdy i rozhořčeně odmítl. Právě estetický objekt umožňuje vnímate li, aby se $v$ rámci sebereflektujícího dlení v estetické distanci dostal sám sobě ,pod kǔži", aby se třeba díky vcítění do románových či filmových postav a pohybu po nosné vIně konsti-

## Estetický prožitek

\& tuce estetického objektu ocitl v situacich, v nichž otevirá řešen problémũ, před kterými by ho jinak jeho ego obrana zaštítilo.

Estetický prožitek tedy slouží také jako nástroj odblokování vštípených vzorcủ chování, předsudkủ a stereotypủ, proráží ego obranu a nutí recipienta zaujímat aktivní, tvårčí postoj. Opět není náhodnou shodou okolnosti, že veškeré totalitní reži my uplatňovaly či uplatňují prísnou cenzuru nejen na umělec ká díla přímo reprezentující jinou realitu nežli je její oficiáln verze, ale i na umění nezobrazivá, a dokonce na mimoumělecké oblasti, napřiklad odivání, designu spotřebního zboži, bydlení, reklamy atp.
Koncept estetické distance také dokáže vysvětlit paradox ošklivého, tedy to, že součástí estetického objektu můžé být kvalita esteticky negativní, cosi šeredného, odpudivého, nehezkého a přesto je výsledný požitek pojímán pozitivně, estetic ký objekt je hodnocen kladně. Jak je možné, že obrazy, literární dila, divadelní hry, filmy, sochy s náměty primárně ošklivými jsou v posledku hodnoceny mnohdy jako krásná díla? Obrazy Hieronyma Bosche, Petera Breughela, divadlo Grant Guignol, Lautreamontovy Zpěvy Maldororovy, povidky E. A. Poea, Murnaův film Nosferatu (abychom uvedli jen několik klasických príkladư) rozhodně neprezentují idylické obrázky a situace. Obraz pekla ovšem není peklo samo, zobrazení lekce anatomie je právě uměleckým zobrazením a do jeho prožitku vstupují estetické kvality, které dokážeme vnímat právě diky navo zení estetické distance. Kdo se děsí tance smrti pak nejsme my celí, ale naše reflektované já. Celek estetického objektu je pak syntézou svých složek, kde šeredné je pouze částí celku a diky integraci s esteticky pozitivními kvalitami většinou výsledná hodnota převáží do oblasti pozitivní. Jistě nalezneme dila záměrně postrádajicí ,světlo" krásy (za všechny uved'me třeba prvotinu filmového režiséra Davida Lynche Eraserhead), ale i tam najdeme esteticky pozitivní kvality jako je rytmus, nasvicení scén, střihová kompozice a pokud vydržíme v este-
tické distanci, výsledkem je třeba i otřesný zážitek, vyústujicicí ale v jistou očistu, kterou Aristotelés nazval ,katarzí". A není pochyb o tom, že s otřesnými tématy měla antika zkušenost: $v$ dramatu Oidipús Rex dojde nejprve $k$ otcovraždě, poté k incestu syna s matkou a hrdina si na záverr vypíchne oči. Povšimněme si ale i adjektiva použitého $v$ této souvislosti. Otřesný" zážitek znamená, že došlo $k$ pohnutí osobnostní struktury, že se cosiv našem obrazu světa a nás samých změnilo, že do našeho vědomí se dostalo cosi, co musíme integrovat, tedy že jsme se dozvěděli také něco o sobě, o druhých, o tom, co mưže být, že se tedy rozširilil nás obzor. Pricemž prostor estetického objektu a cesta k němu nástupem estetické distance umožňují setrvání i u otřesných témat, situacíi činů, na něž bychom se v ,praktickém" postoji mnohdy báli i jen pomyslet.
Stanovili jsme hranice, v nichž se pohybuje vnímatel zaujímající estetickou distanci, a naznačili některé dűsledky tohoto typu vztahu. Co se ale děje při , pobytu" uvnitř těchto hranic, jaký je vlastní výkon vnímatele v estetické distanci a jakými změnami prochází distancovaný objekt?
Nejprve však musíme, možná nadbytečně, zdůraznit to, co $z$ dosud řečeného vyplývá, totiž̌že estetická distance není totéž, co estetický záźitek. Estetická distance, případně nezainteresovanost, vymanění se z diktátu Vůle, estetická kontemplace a dalši přibuzné koncepty, souhrnně zařaditelné pod pojem estetický postoj (který dále vyložíme), tvoří rámec estetického zážitku, společný pro všechny estetické zážitky, ale každý estetický zážitek je jedinečným „vyplněním" tohoto rámce.
Estetická distance ve své povaze rámce estetického prožitku však není rámcem statickým, neměnným, ustaveným na počátku estetické recepce a pak trvajícím beze změny až do jejího ukončení. Jako je rám součástí obrazu, stejně je tomu i s estetickou distancí. V průběhu recepce se estetická distance proměňuje, její proměny vykazují určitý rytmus v závislosti na in-
※ tenzitách a směrech kvalit (viz kapitola 7) tvořících estetický objekt. V jakém rozpětí tyto pulsace distance probíhaji? Mezními body, jak jsme uvedli výše, jsou hranice distance, vymezené poddistancováním a předistancováním. Uvnitř těchto limitů pak distance osciluje na škále tvořené vlastním estetickým objektem, tzn. vztahem reflektovaného Já k objektovému pólu situace, percepční či znakové bázi estetického objektu. Proměny estetické distance jsou pak nedílnou soućástí procesu tvorby a recepce estetického objektu a spoluvytvárejí jeho celkovou estetickou hodnotu. Situaci múžeme znázornit následovně:

60
(Vztah „reflektující Já - estetický objekt" si pak můžeme představit jako kyvadlo zavěšené v reflektujícím Já a oscilujicí po ose mezi černými body uvedeného schématu.)

Dokladem tohoto pojetí mohou být závěry experimentální estetiky, $k$ nimž dospěla ve spolupráci s experimentální psychologií: napřiklad soubor probandů (tj. osob fungujících vex-
perimentu jako „pokusní králíci") byl instruován, aby se při poslechu hudebního úryvku soustředil výhradně na hudbu samou a její emocionální kvality. Po poslechu jednotliví účastníci pokusu referovali o kvalitách, které v hudbě "našli", a jejich výpovědi se významně shodovaly. Následovala další hudební ukázka a instrukce, aby se tentokrát soustředili na vlastní emocionální stavy, pocity a evokované představy. Následná hlášení vykazovala výrazný individuální rozptyl. Důvodem je zjevně větší vzdálenost od objektivního pólu situace, a tím zkracování vzdálenosti mezi reflektovaným a reflektujicím Já.

Dostáváme se tím, v malé odbočce, k jistému sporu části současné estetiky, jež se rozštěpuje na dva tábory podle váhy, která je kladena na objektový pól estetické situace, tedy na estetický objekt na jedné straně, a na vnímatele na straně druhé. Pro estetický zážitek je podle jednoho názoru rozhodující objekt se specifickými (estetickými) kvalitami (o nejznámější z nich, kráse, pojedná núsledující kapitola), který připoutá a drži pozornost vnímatele, pričemž žádný jeho speciální postoj není potřebný. Takřka výhradními případy takových objektů jsou pak umělecká díla. Mimoumělecké a prírodní objekty jsou následně vnímány jako estetické pouze odvozeně a prizmatem zkušenosti s recepcí uměleckých děl. Druhý tábor předpokládá zaujetí zvláštního postoje, v němž lze vnímat (recipovat) jako estetický objekt takřka všechno (problém ,všechno" viz výše), a tedy primární a nutnou podmínkou estetického zážitku je príjetí tohoto postoje předchůdně estetickému zážitku. $V$ pozadí celého sporu jsou metafyzické a statické dichotomie (rozštěpy) v pojímání mysli a těla, objektu a subjektu, emocí a vědění, dále zanedbání časového, procesuálního charakteru estetického zážitku a opomíjení faktu, že v estetické situaci se objektový a subjektový pól celku situace spoluvytvářejí. Další problém do celého sporu vnáší přenos psychologického pojmu „postoj" do estetického diskurzu, s celou ,aurou" jeho, tj. psychologických, pojetí a teorií.

Proti nutnosti počátečního zaujetí estetického postoje mluvi z praxe známá skutečnost, že estetický objekt (respektive počátek jeho konstituce), estetický prožitek, počátek prožitku estetické hodnoty nás mohou překvapit, tedy zastihnout nás nepřipravené, v situaci, kdy jsme jakoby nestačili zaujmout odpovídající postoj. V případě recepce uměleckých děl však tomu tak většinou není. Při návštěvě divadla, galerie, kina, koncertního sálu, při otevření knihy či puštění CD přehrávače jsme „předpřipraveni" pro estetickou recepci. K řešení problému překvapení se dostaneme vzápětí, v souhrnu pojmu ,estetický postoj", kde se vrátíme $k$ vyplñování rámce estetické distance, obecněji tedy $k$ vyplňování estetického postoje, a zejména k roli tohoto rámce $v$ tvarování estetického zážitku. Nejprve však musíme odlišit zavádějící dědictví psychologického postoje, přenesené na postoj estetický, od stávajícího obecného chápání postoje současnou kognitivní vědou a filosofií mysli, které bylo o mnoho desítek let dříve předznamenáno v kon62 ceptech estetické distance a ve fenomenologickém pojetí postoje (jako aktů v procesu naplňováni).

### 5.3 Estetický postoj - shrnutí

Klasickou a „kruhovou" definici estetického postoje jako postoje, který je vyvolán vhodným (estetickým) objektem, Ize právě díky její kruhovosti obrátit a vyvodit z ní, že estetický objekt je to, co nahližíme v estetickém postoji. Definice kruhem obecně mnoho neřikají a v našem pojetí estetického objektu, jako vytvárené významové (znakové) struktury, jako časového objektu, pak právě uvedená definice platit nemůže, protože estetický objekt se teprve vytváří, respektive začíná vytvářet, po vstupu vnímatele do estetické distance, po zaujetí estetického postoje (jak mohou být tyto formulace zavádějící, uvidí me dále).

Psychologický pojem postoje zastřešuje celou řadu pojetí, od ,stálé organizace motivačních, percepčnich a kognitivních procesů vzhledem k určitým aspektům světa", ,neurofyziologického stavu připravenosti pro mentální a fyzickou činnost" po ,pohotovost reagovat určitým zpúsobem na motivačně závažný podnět" atp. Drtivá většina těchto pojetí vycházíz dnes již opouštěné představy o ž̌kladních jednotkách lidského poznávánía (mentálního) života vůbec, kterými jsou myšlenky, přesvědčení a viry, vjemy, touhy a preference, tedy určité fixované objektivity, stavy. Postoj je pak také chápán jako určitý stav, naladění organismu, který v tomto stavu pristupuje k nějakému vnějšímu objektu (situaci, události) ve světé. Kritika estetického postoje jako nosného pojmu estetiky, zpochybňujicí samu existenci takového specifického postoje umožňují cího estetickou recepci, pak mîrí na takto pojímaný postoj Pro úplnost dodáme, že druhým argumentem při odmitání es tetického postoje je tvrzení, že přechod od praktického vztahu k estetické recepci je jen věcí presunu a zintenzivnění pozornosti, že tedy nejde o změnu co do typu vztahu, ale pouze co do míry pozornosti, a není proto třeba zavádět nový pojem. Ukázali jsme výše, že díky nástupu sebereflexe jde o změnu typu vztahování se. Že tento typ vztahováni se, tj. sebereflek tující vztah k sobě samému, neni objevem dvacátého století, si ukážeme na citátu druhé části 7 . kapitoly Tao te tingu, enigmatického čínského filosofického spisu ze 4. století př.n.l., připisovaného mytickému ,Starému mistru" Laoc':
, A proto do pozadí stahuje se moudrý,
leč tím v popředí se ocitá,
sobě sám se odcizuje, leč o to víc vždy je prítomen.
Není to proto, že osvobozen od sobeckých zájmủ,
uskutečnit je dokáže?"

Gramatická struktura indoevropských jazyků i konotace (pridružené významy) slova „postoj" nám tuto stavovou a sta tickou představu vnucují a utvrzují řekneme-li třeba, že jsme přesvědčeni o existenci UFO, že toužíme po automobilu Porsche, že preferujeme ochranu přírody před výstavbou dálnic, pak tyto výroky implikují (Ize z nich vyvodit), že jsme ve chvíli jejich vyslovení (případně ve chvíli formování těchto názorů, kdy „názor" je psychologií chápán jako nižší forma postoje) ve stavu, v mentálním naladění vůči jinému stavu, jinému objektu. Tato zásadní substantivizace, statické zpředmětňován světa i nás a našich mentálních pochodů jazykem, to, že jazyk vtěsnává svět do sítě vztahů mezi relativně statickými objekty, pochopitelně neunikla pozornosti lingvistů a filosofů a objevuje se v pojmech lingvistické, případně ontologické relativity (hodně zhruba řečeno, svět je pro nás - a my s ním - tvarován podle jazyka, který používáme - viz mnohem výše uvedený rozdil bučení anglických a českých krav). Klasickým příkladem je výrok "Vítr vane". Tato věta implikuje jakési jsoucno či entitu "vítr", která právě vane, ale která, má-li mít výrok nějakou in formační hodnotu, múže také "nevát". Pokud ovšem vítr nevane, pak aktuálně neexistuje - neboli samo vanutí je větrem a ví tr není na vanutí nezávislým jsoucnem (jak nám stavba věty vnucuje), které, když nepracuje, tak někde v závětrí lenoší.

Současná kognitivní věda, stavicí na experimentálních a klinických nálezech neurofyziologie a na nových metodách neinvazního zkoumání mozku pomocí PET (pozitronová emisní to mografie) a NMR (nukleární magnetická rezonance), docház k poznání, že základními jednotkami mentálního života člově ka nejsou stavy, ale tzv. aktivační vektory (,vektor" je původně matematický termín znamenající veličinu, charakterizovanou velikostí a směrem. Aplikovaně ve fyzice třeba vektor síly zná zorňuje směr, kterým síla působí a její velikost). Postoje pak nejsou statickými stavy čekajícími až do jejich sféry něco vstoupí, tak jako mořská sasanka čeká na místě (i když v pří
padě sasanky se může toto místo posouvat, pokud si ji na svou nalezenou ulitu umistil rak poustevník), až se jí kořist dostane na dosah žahavých chapadel, ale aktivitami, činnostmi, které směřuji s různou intenzitou k určitému cíli, tedy určitým smèrem.

Tím se dostáváme k problému začátku estetické recepce, počátku aktivizace a „spuštěni" vektoru estetického postoje, jehož dílčím „podproblémem" je z praxe známé překvapení estetickým zážitkem, tedy argument odpůrcủ samotné existence estetického postoje. Již v kritice postoje jako stavu, který se aktivizuje při setkánís estetickým objektem, jsme upozornili na to, že s estetickým objektem se v principu nemúžeme setkat od počátku jako $s$ celkem časového objektu; můžeme se setkat pouze $s$ nosičem estetického objektu a s něčím, s nějakou kvalitou tohoto nosiče, která v nás „vyprovokuje" postojovou změnu. Není pak principiální rozdíl v tom, zda nás taková kvalita překvapí nebo zda jsme na ni připraveni. Rozdíl je v potřebné intenzitě působení takové kvality: připravenému vnímateli, který očekává stimul a je naladěn na jeho přijetí, stačí méně intenzivní popud, aby zareagoval patřičným způsobem. Toto pravidlo platí na obecnějších úrovních zaměření pozornosti a anticipace a přesahuje oblast estetického: houbaři stačí malá skvrnka z trávy a listí vykukující hlavičky hřibu, aby houbu objevil; naopak lesník, ohledávající škody vzniklé okusem stromkủ vysokou zvěrí takový signál snadno přehlédne.
Problém je ovšem složitější a týká se zejména obecné problematiky změny postoje, protože do estetického postoje nepřecházíme z žádné „nulové" pozice, ale vždy z jiného postoje, nejčastěji z postoje tzv. praktického neboli utilitárně-manipulačního (složitě znějicí sousloví míní postoj, kdy okolní svět je pro nás zásobárnou objektů, které můžeme využít, a s nimiž proto múžeme či musíme nějak nakládat, manipulovat. Tento postoj rovněž zahrnuje rozpoznávání nebezpečí, případně výhodného spolčení a bez jeho osvojení by jednotlivec ani živo-
© čišný druh nepřežili). Obecně je změna postoje syvolána situE ací, vstupem faktoru, který ve stávajicím, aktuálním postoji,范 tedy v příslušných aktech neboli činnostech směřujicích k naplnění, $k$ nějjakému dilč̌ímu cíli, působí ,zadrhnuti", narušení plynulosti a kontinuity plynutí, směrováník stanovené ,metě". Orientace postojové změny pak závisí na do té doby osvoje$\frac{1}{\Sigma}$ ném systému postojových možností. V mentální výbavě pravděpodobně každého jednotlivce je estetický postoj (o genez schopnosti vnímat krásu neboli osvojení si estetického postoje viz následující kapitola), a tedy možnost jeho zapojení, analogický možným způsobům vnímání dvojznačných obrazců, - nichž jsme se zmínili v předcházející kapitole. Překvapení je oním faktorem, který může vyvolat postojovou změnu, je narušením aktivačních vektorư, jejichž směřování se postaví do cesty kvalita, obtižně integrovatelná do stávajicího postoje, do prováděné činnosti, a ztiží dosažení cíle. Uved'me si jedno duchý príklad „přepnuti" postojư z nedávné minulosti - mnozí z nás si pamatují na tzv. melodické automobilové houkačky, lidově „fanfáry", které oproti standardním houkačkám, vyluzujicím pronikavý a nečistý trvalý tón, produkovaly hudební akord, případně úryvek některé známé melodie. Při zaslechnutí normální houkačky "dešifruje" vnímatel tento signál jednoznačně jako varovný, výstražný, a následná reakce pak probíhá $v$ rámci praktického postoje, do něhož se přepne, bez ohledu na cíl a přílušný postoj, v němž se nacházel před zaslechnutím signálu. Chodec tedy napríklad popoběhne, aby se dostal do bezpečí chodníku. V případě zaslechnutí melodické houkačky může vnímatel reagovat stejně jako v prvním případě, ale také ho může zaujmout melodie signálu, může zaujmout estetický postoj a prožít krátký estetický zážitek poměrně jednoduchého estetického objektu.

Při sémiotickém přistupu (sémiotika je nauka o znacich) múžeme oba signály rozlisit jako transparentní znak a znak estetický. Transparentní neboli ,průhledný" znak svou funkci
vyčerpá tím, že vstoupí do vědomí vnimatele, ten ho interpretuje $v$ jeho odkazovací funkci, $v$ našem prípadĕ jako signál nebezpečí, a reaguje na ono přislušné nebezpečí, nikoli již na znak, který pominul. U estetického znaku mluvime o neprůhlednosti znaku v tom smyslu, že se znak nevyčerpá odkazem na nebezpečí, ale připoutá pozornost jeho vnímatele sám k sobě, ke své vlastní kvalitě, respektive $k$ estetickému objektu, který je na jejím základě vytvářen. Tímto připoutáním a následnou tvorbou estetického objektu může "zamaskovat" svou původní funkci a vytrhnout vnímatele z praktického postoje. $\checkmark$ případě automobilových fanfár to ovšem může mít pro vnímatele, snadno přecházejiciho do estetického postoje, fatální dúsledky. Jistě nebylo náhodou, že příslušnou vyhláškou byly melodické houkačky jako vybavení automobilỉ zakázány. Estetická funkce se zde střetávala s funkcí praktickou a musela jí ustoupit.

Trvajicí námitku odpůrcủ existence estetického postoje - jak to mozek či vědomí stihnou, překvapíli je esteticky relevantní kvalita, Ize zodpovědět odkazem na výtěžky kognitivních věd a neuropsychologie, které zjištujuí tzv. náraznikovou neboli ozvěnovou krátkodobou pamět, která podržuje pro vnímatele zajimavý (nejen) smyslový vjem, input, a tím poskytuje mozku čas na jeho zpracování, na vyrovnání asynchroničnosti dění ve světě a dění v mysli, na dosažení ,neurální adekvátnosti" (jistého sladění konfliktních impulsủ, protiběžných interpretaci), která vyústưje ve vynoření smyslového prožitku ve vědomí.

Překvapení kvalitou můžeme rovněž pojmout jako narušení plynulosti subjektivního času, vnitřního časového vědomí, podnětem, který naruší dosavadní rytmus, vniť̌ní členění aktivačního vektoru dosavadního, do doby narušení aktuálního postoje. Mưžeme si povšimnout, že vznikající estetický objekt jako objekt časový zavádí nový rytmus, nové časové členění do zkušenosti, které je v nesouladu s původním. V případě estetického postoje je tento rozchod z praktickým postojem (ale
i poznávacím, teoretickým, mravním, sebezáchovným, s lás§ i pounávaćívistí, s touhou po moci atd. - ,seznam" možných屈 postojủ by byl obsáhlý a trpěl by neurčitými přechody mezi hodnotovými preferencemi, postoji, názory, zájmy a dalšími koncepty sociologie, sociální psychologie a psychologie) umocněn nástupem sebereflexe, zaměřením se na můj vztah $k$ tomuto vstupu, $k$ této kvalitě, tedy jinak řečeno, nástupem estetické distance. Dalším důvodem změny postoje je obecná nesnášenlivost $k$ nejasnosti, neurčitosti. Nelze-li tedy příslušný vjem, input, integrovat do stávajicího aktuálního horizontu, nelze-li ho začlenit do schémat poznání, nenabizíli vnímaný objekt či událost dostatek podobnostních rysů pro takové začlenění, vnímatel zaujme takový postoj, aby se zdůraznila a posilila odlišnost, kontrast vǔči predchozí situaci. Důvod bude pravděpodobně evoluční. Průnik dvou postojủ (kdy jeden z nich mủže být i pouze anticipován) způsobuje ve vědomí konflikt, pocitovaný jako nepřijemný, a ,nositel" tohoto kon-- fliktu se ho snaži redukovat volbou jednoznačného postoje. Na ještě obecnější rovině uvažování pak jde o průnik dvou řádů, který je většinou vnímán jako chaos, jehož dominantní charakteristikou je nepředvidatelnost, pro člověka báze strachu, ztráty orientace a ohrožení. Mozzná námitka, že právé ve sfére estetické recepce, třeba v žánrech typu hororu, thrilleru, fantasy, detektivky či krimi, si vnímatel ,vychutnává" okraje chaosu, nejistotu, mnohoznačnost, dezorientaci atp., zanedbává právě faktor estetického postoje, v jehož rámci probíhá takto emocionálně zabarvená recepce.

Aby nedošlo $k$ nedorozumění - v estetickém postoji není vnímatel bez citu nebo neschopen pocitovat sympatie, nechut, odpor či obdiv napríklad $k$ filmovým postavám, ale děje se tak $\vee$ rámci estetického, distancovaného a sebereflektivního postoje a jak předmět příslušného podřizeného postoje, tak i jeho vykonavatel jsou ,ve vleku" aktivačního vektoru směřujícího k celkové estetické hodnotě a jejímu prožitku.

Domyšleno do důsledku, estetický postoj potlačuje, respektive podřizuje si, diky proměně objektu vztahování se subjektivity a nástupu sebereflexe, proměňujícím subjektivitu samu, ostatní postoje - zvolme si plastický príklad - lásku ito, co se někdy za lásku považuje, tedy erotickou pritažlivost. Radíli lékař sexuálně nezkušenému (a neúspěšnému) mladému hrdinovi Menzelových Ostrée sledovaných vlakủ, aby prii ,tom" na ,to" nemyslel, myslítím právě potlačení sebereflexe a posílení spontánního, v zásadě pudového vztahu. $\vee$ tomto kontextu nás rovněž nesmí zmýlit ,libení se" partnera nebo partnerky, tedy soud myšlený nebo vyjadrovanýo osobě, $k$ nizz posuzující cítí erotickou přitažlivost, a mající formu napríklad výroku „to je krasavice/krasavec!" či jejich hovorovější varianty. Primárnè nejde o estetický soud a dokáže-li dotyčný/á zaujmout estetický postoj, tedy očistit prostřednictvím sebereflexe svưj vztah o erotickou složku (aktivační vektor, jehož cílem je zmiňované ,to", nebo jinak řečeno, ,sobeckým genem" vnucené puzení k prokreaci), ziistí většinou, že obdivovaný ,předmět" erotického zájmu zase tak krásný není, a náhle začne vidět (přechod do estetického postoje) i jeho estetické nedostatky.
Že je časovost estetického objektu jiná nežli základní plynutí časového vědomí snadno nahlédneme už u našeho přikladu s melodickou houkačkou, u narativních uměleckých druhủ (kde je vyprávění, zobrazený děj, nosnou součástí díla) jako je literatura, film čí divadlo, je to ještě zjevnějši. Například román vnutí svému čtenárí svou časovou strukturu, svüj rytmus a jako časovy objekt stojí tento esteticky objekt mimo časovy tok běžného života svého čtenáre. Estetické prožitky tak představují časové ,úsečky", které vystupují z linie, z časového toku každodenního prožívání jednotlivce a i v tomto mechanic-ko-geometrickém priblizení se názorně ukazuje, že estetická recepce rozšiřuje životní, prožitkový i kognitivní horizont svého vykonavatele.

### 5.4 Estetický prožitek jako vyplňování rámce, jako akt v procesu vyplňování

Výše jsme uvedli počátek estetického prožitku, jinak též este tické recepce, zaujmutí estetického postoje, nástup estetické distance díky zaujetí kvalitou. Co se ale děje dál? Prostou a správnou odpovědí by bylo, že rámec estetického postoje jako procesu je vyplněn tvorbou (konstituci) estetického objektu ve výše popsaném smyslu a jeho souběžnou recepcí. Estetický objekt ovšem zabírá neobyčejně široké pole jak co do možné komplexnosti, tak časové i prostorové velikosti - od několika tónů melodické houkačky po Bachovu fugu, od oblázku po chrám svatého Víta, od rýmu v reklamním sloganu po mnohasvazková díla typu Proustova Hledání ztraceného času. Teorie estetického prožitku musí být schopna vysvětlit celé naznačené spektrum estetických objektů a jejich recepce. Dosud uvedená vymezení estetického objektu na jedné straně a pod mínek estetické recepce (tj. estetického postoje jako jejiho rámce) na straně druhé, jak se zdá, tuto podmínku splňuji. Pokusíme se však ještě ukázat některé rysy estetického prožitku, které nevyplývají automaticky z dosud předložených charakteristik estetického objektu a estetického postoje, a také procesy probíhající při konstituci-recepci estetického objektu v rámci estetického prožitku.

Počátek estetického prožitku jsme popsali jako zaujetí kvalitou (o estetické kvalitě viz 7. kap. níže), vstup do estetického postoje a zahájení konstituce estetického objektu. Další průběh tvorby estetického objektu je veden několika cíli - hlavním a vedlejšími, je tedy posloupností aktů vyplňování, směřování má povahu vektoru. Intenzita tohoto směřování je proměnlivá a závisí na vznikajícím estetickém objektu. Hlavním cílem kon stituce estetického objektu je snaha o dosažení, dospění k celkové estetické hodnotě, k celkovému smyslu a k jeho prožitku, vedlejšími cíli jsou pak kvalitativní komplexy a dílčí estetické
hodnoty, tvořicí „stavební kameny" celkové hodnoty, které je třeba rovněž „odkrýt" či „vytvořit" na podkladě kvalit nabízených bázi estetického objektu.
Konkrétněji řečeno, sledujeme-li například nějaké filmové dílo, provádíme současně několik aktů v procesu vyplňování, řidíme se několika vektory, a to:

1) Aktuální prezentovanou situací, napríklad automobilovou honičkou - dodáváme smysl této situaci (rozpoznáváme, že jde o reprezentaci či obrazové znázornění automobilů, jejich řidičư, víme něco o chování automobilů v zatáčkách atp.), "fandíme" někomu ze zúčastněních, předpovídáme „jak to dopadne", tj. jak skončí tato krátká dějová sekvence, vstřebáváme rytmus míst rostouciho napětí a mist napětí uvolňujících (kdy se napřiklad zdá, že ,hodný" pronásledovaný unikl, ale vzápětí se velký, černý a zlý pronásledovatel vynoří zpoza rohu).
2) Vektorem či intencí celkového smyslu díla, která se formuje od počátku recepce vznikajícího estetického objektu. Tento vektor se postupně vyplňuje dílčími hodnotami, dilčími významy, v našem zvoleném prípadě také významem automobilové honičky, její přičinou i vyústěním, přičemž každá další dilčí estetická hodnota, díčí smysl se na sebe vrství a vzájemně se modifikuji (když se napřiklad ukáže, že onen ,hodný" pronásledovaný byl „ve skutečnosti", tj. v rámci smysluplné dějové výstavby fiktivního dila, rafinovaný padouch) vzniká mezi nimi napětí, a také víceznačnosti, souznění, har monizace, souhrnně předivo významových a hodnotových vztahů, které nakonec vyústí ve vznik celkové estetické hod noty estetického objektu, kterou Ize, ovšem jen v některých prípadech, následně nazvat krásou. Situace je ovšem ještě komplikovanější, protože ani vektor celkového smyslu neprobíhá ve "vakuu", ale na pozadí například divácké obe známenosti s príslušným žánrem, s tvorbou daného režisé ra atp. Konstituce celkové estetické hodnoty tak probíhá
$\checkmark$ mnohadimenzionálním hodnotovém a vyznamovém prostoru. Stejný „scénář" platí i pro přírodní estetické objekty a umělecká díla bez zjevné narativní vrstvy (bez vrstvy vyprávěni): recipujeme-li v estetickém postoji třeba skalní jehlu nebo krápníkovou "oponu", rovněž jsme vedeni dvěma vektory - celkovým a aktuálním dilčím. Oproti tzv. časovým uměním (literatura, divadlo, film, balet) - v klasickém a příliš reduktivním dělení na časové a prostorové (výtvarná umění) umělecké druhy - je tu však zřetelnější primárni předběžné uchopení celku, následné postupné ohledáván detailů - dilčich estetických kvalit a konstituce hodnot na jejich základě a posléze dospění $k$ celku hodnotově vyššího řádu, než jaký poskytuje první pohlédnutí.

Estetický zážitek je tedy prožitkem tvořicí se a vytvořené celkové estetické hodnoty estetického objektu, kdy se v průbě hu recepce modifikuje i neoddělitelná součást této konstituce 72 - vnímatel, či přesněji, recipient (pojem zahrnující čtenáře, diváka i posluchače). Každá osvojená, zažitá hodnota v principu mění osobnostní strukturu recipienta (někdy velmi radikál ně - dějiny a historická statistika nás informují o výrazném nárůstu sebevražd v určité vrstvě německé mládeže po vydání Goethova románu Utrpení mladého Werthera), rozšiřuje je ho osobnostní horizont, rozšiřuje rejstřiky mentálních varhan na nichž hraje imaginace, ale také múže procesem masková ní, známým již na úrovni smyslového vnímání, potlačit či za střít hodnoty jiné. Z pohledu životní harmonie i biologické homeostázy může být tedy estetická recepce nebezpečná. No straně druhé zvětšuje odstup od pouhé vegetativní úrovně živo ta a humanizuje člověka. Není náhodou, že lidé rezignující na sebepoznání, na vzdělávání se, na aktivní vztah k životu a k Druhému nejčastěji vyhledávají nosiče estetických objektů které po konstitucích príslušných objektů utvrzují recipienty v ,zakonzervovaném" náhledu na svět a jejich místo v něm (se-
znam přikladů by byl dlouhý, stačí připomenout "romantické" elenovely, nekonečné TV seriály, romány „pro ženy" atd., atp.).

Ukončením recepce estetického objektu a vstupem celkové estetické hodnoty do "mentálního univerza" recipienta ale estetický prožitek nekončí. Následuje dưležitá fáze tzv. estetické responze, tedy zpracovávání smyslu díla, integrace hodnoty do hodnotových schémat jedince, již bez přímého kontaktu s estetickým objektem (integrace nemusí být nutně úspěšná, celková hodnota může zủstat ,viset", nezačleněná v mysli recipienta, a "čekat", až personalita k integraci dospěje, nebo až se zanoří do vrstev vědomí, kde o ní Já nevi). Tato fáze estetické responze, ono „docházeni" díla, není závislá na kontaktu s estetickým objektem a její trvání je principiálně omezené pouze délkou života recipienta (pokud nevěříme v metempsychózu). Při, byt jen i letmé, introspekci nalezne mnohý z nás v sobě působení například dětské četby, vliv Malého Bobeše či Viktorky u splavu na strukturaci hodnot nejen našeho dětského života. Slavný prubirrský kámen umělecké hodnoty - zkouška časem, tedy ověřený poznatek, zda je určité umělecké dílo vysoce hodnoceno po mnoho generací, platí i v osobnostní sféře a právě v responzní fázi estetického zážitku - co si pamatujeme, nakolik si dokážeme vyvolat zejména naši emocionální reakci na recepci příslušného díla, je známkou toho, nakolik jsme jeho hodnotu integrovali do své osobnostní struktury nakolik stále probíhá naše estetická responze vǔči příslušné mu estetickému objektu.

V této kapitole jsme mnohokrát použili pojmủ estetická kvalita a estetická hodnota, aniž bychom se jim věnovali podrob něji. Tento deficit napravíme, předtím se však zaměříme na nej starší a nejznámější estetickou hodnotu, která ,okupovala" pozici predmětu zkoumání estetiky po staletí - na krásu.

## Estetický prožitek

## Literatura $k$ „estetickému prožitku"

## Obecněji zaměřená

Bourdieu, P.: Teorie jednání. Praha, Karolinum 1998.
Francastel, P.: Figura a misto. Vizuální řád v italském malĩrství 15. století. Praha, Odeon 1984.

Gombrich, E. H.: Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha, Odeon 1985.
Husserl, E.: Přednášky $k$ fenomenologii vnitřního časového vědo mí. Praha, JEŽEK 1996.
Ingarden, R.: O poznávání literárniho díla. Praha, Čs. spisovatel 1967.

Merleau-Ponty, M.: Viditelné a neviditelné. Praha, Oikúmené 1998.

Patočka, J.: Přirozený svět jako filosofický problém. Praha, Čs. spisovatel 1992.
Woodworth, R. S., Schlosberg, H.: Experimentálna psychológia. Bratislava, Vydavatel'stvo Slovenskej akadémie vied 1960.

Nezainteresovanost:
Cooper, A. A., Earl of Shaftesbury: Characteristics of Men, Man ners, Opinions, Times. New York 1964 (1. vyd. 1711)
Hutcheson, F: An Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue. New York 1971 (1. vyd. 1725).
Kant, I.: Kritika soudnosti. Praha, Odeon 1975 (1. vyd. 1790)
Stolnitz, J.: On the Origin of Aesthetic Disinterestedness. Journa of Aesthetics and Art Criticism, XX, 1960/61, č. 1.

## Distance:

Bullough. E.: „Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip. Estetika XXXII, 1995, č. 1.
Hanfling, O.: Five Kinds of Distance. The British Journal of Aes thetics, 40, 2000, č. 1, special issue "Aesthetics in Britain"
ao Tzu: Tao Te Ching. The Classic Book of Integrity and the Way New York, Bantam Books 1990.
Ortega y Gasset, J.: Eseje o umení. Bratislava, Archa 1994

Zuska, V.: K estetice XX. století. Mimésis, Fikce, Distance. Praha, Gryf 1997.

## Estetický postoj:

Dennett, D. C.: Consciousness Explained. Boston, Little, Brown \& Co. 1991.
Dickie, G.: The Myth of the Aesthetic Attitude. In: Margolis, J. (ed.): Philosophy Looks at the Art. 3. vyd. Philadelphia 1987
Fenner, D. E. W.: The Aesthetic Attitude. New Jersey, Atlantic Highlands 1996.
Langfeld, H. S.: The Aesthetic Attitude. New York, Harcourt 1920. Jahoda, M., Warren, N. (eds.): Attitudes. Harmondsworth, Penguin 1966.

Morris, B.: The Aesthetic Process. Evanston, Northwestern University 1943.
Dewey, J.: Art as Experience. New York, Capricorn Books 1958 (1. vyd. 1934).

Dufrenne, M.: Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris 1953.

Churchland, P. M.: The Engine of Reason, the Seat of the Soul. Cambridge, Mass., MIT Press 1996.
Genette, G.: Relation esthétique. Paris, Seuil 1998
Hoftstadter, D. R.: Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll. London, Penguin 1980.
Escher. M. C.: L'oeuvre Graphique. Berlin, Benedikt Taschen 1990.

Gregory, R.: The Intelligent Eye. London, Weidenfeld \& Nicolson 1970.

Ingarden, R.: Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Tübingen, M. Nieme yer 1969.
Lawson, H.: Reflexivity. The Post-modern Predicament. London Hutchinson 1985.
Kohler, W.: Gestalt Psychology. An Introduction to New Concept in Modern Psychology. New York, Mentor Books 1947.
Kupfer, J. H.: Experience as Art. Aesthetics in Everyday Life. Alba ny, State Univ. of New York Press 1983

## tetický prozzitek

Krutch, J. W.: Experience and Art. New York, Collier Books 1962.兰 Merleau-Ponty, M.: Phénoménologie de la perception. Paris 1945.羔 Nahm, M. C.: Aesthetic Experience and Its Presuppositions. New York, Harper 1946.
Sartre, J.-P.: L'imaginaire. Paris 1940.
Scruton, R.: The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture. London, Methuen 1983.
Stolnitz, J.: Aesthetics and Philosophy of Art Criticism. A Critical Introduction. Boston, Houghton Mifflin 1960.

## 6 <br> Krása <br> a další kategorie estetiky

Tradiční ztotožñování estetiky s naukou o kráse se odviji od antiky a Platónových tázání (pochopitelně zpětně, viz konstituce estetiky jako samostatné discipliny v 18. stoleti). Pripomeňme si, že v antice, tomto zdroji západní kultury, byly pozdější vědecké a filosofické disciplíny (včetně estetiky) kondenzované, ve stavu zrodu nebo ještě neexistovaly. $Z$ dnešního pohledu, který je ovšem výsledkem dvoutisíciletého vývoje, je toto ztotožnění redukcí. Vznik nových uměleckých druhủ, nových médií, nových životních prostředi, toto všechno rozširĩlo sféru estetických zkoumání a vynutilo si vznik nových kategorii, pojmú, terminủ, metod pro uchopeni próteovského "predmětu estetiky". Kategorie krásy tak ztratila své kdysi privilegované postavení, àle zůstává součástí pojmového, tedy organizujíciho, diferencujicího a shrnujícího aparátu našeho oboru. Prožitek krásy stále tvoří dưležitou součást množiny všech prožitkư, které estetika zkoumá (minimálně klasických uměleckých děl, krajinných scenérii, mezilidských vztahủ), a kategorie krásy, krásného je proto nepominutelnou složkou odborné výbavy estetiky. Jaká je ale odpověd' na otázku, kterou již Platón Sókratovými usty shledával jako nesnadnou - co je to krósa?
Projdeme-li dějinami estetiky, pak i při značném zobecnění najdeme přes dvě desítky více či méně presvědčivých odpovědí, a ani náš súvod" se nemúže této otázce vyhnout. Svede-me-li vy̌še uvedené odpovědi k jádru estetické situace (tedy k jádru tohoto ,úvodu"), redukuje se nám spektrum možných odpovědí na několik málo: Krása je bud' ,objektivni" vlastností předmětu, nebo předmět působí tak, že odkazuje $k$ čemusi za tímto předmětem (at už je to pravda, duch přírody, ideál

## Krása a dalši kategorie estetiky

či univerzální hodnota, záměr tvůrce nebo zjevení Formy), má tedy vlastnost odkazovat ke kráse, a proto je krásný nebo je, řečeno klasickým obratem, krása v očích vnímatele, ktery uděluje statut krásy, pricičitá kvalitu krásy příslušnému objektu a krása je tak subjektivním výkonem vědomíči psychiky, pří padně a nakonec je krása naplněním určité funkce, tedy funkce být krásným, a toto naplnění funkce poznáme podle svých specifických reakcí (navození synestézie, prožitek libosti, vyvolání silných emocí, vyvolání vcítění atd.). Odpovíme-li ve shodě se soudobým převažujicím názorem tak, že krása je hodnota, prípadně terciární kvalita, mnoho to čtenári nepomůže, nevyjasníli se, co se míní predikáty ,hodnota" či „terciární kvalita".

Pokusme se však nejprve uchopit problém prostřednictvím využití již objasněného pojmu ,estetický objekt", tedy onoho heteronomního jsoucna, které by nevzniklo bez aktivity vnímatele, ovšem ani bez objektového pólu estetické situace. Řekne-
78 me-li pak, že krása je vlastností estetického objektu v uvedeném smyslu, jsme na hony vzdáleni obecnému pojeti krásy jako vlastnosti objektu ve smyslu hmotného či znakového nosiče, tedy nositele primárních a sekundárních kvalit typu tvaru, rozprostraněnosti, barvy či jasu. Krása jako vlastnost estetického objektu je pak bliže snahám o náhradu jinými pojmy (jednota v mnohosti, harmonie, estetická hodnota, signifikantní forma, estetično aj.). Snadno nahlédneme, že pokud je krása kvalitou nebo vlastností objektu, není na stejné úrovni .spatřitelnosti" jako třeba barva nebo oválný tvar. K tomu, aby se krása ,ukázala", abychom vnímali určitý objekt jako krásný (přičemž tímto objektem múže být i literární, divadelní či filmová postava, její reprezentované prožitky, prostředí, v němž se pohybuje, city, které prožívá, próvě tak jako model automobilu, osoba opačného pohlaví, papoušek nebo padající sníh), musíme vyvinout určitou aktivitu, kterou mủžeme s ohledem na výše uvedené - nazvat konstitucí, vytvořením

Krása a dalši kategorie estetiky
estetického objektu, a odměnou za tuto ,námahu" je nám pak tzv. vrcholný zážitek - prožitek krásy.
-Krása je tedy závislá na vnímateli, což ale neznamená, že je libovolná, že múžeme čemukoli přiřknout status krásného. Shledáme-li něco krásným, jen obtiznne bychom mohli vzápětí príslušný objekt ,odkrásnit", tedy vzít mu atribut krásný. Prožitek krásy není tedy absolutně závislý na vůli diváka (posluchače, čtenáre). Rozptyl individuálních preferencí, a tím připraveností spatřovat něco jako krásné, je značný, třebaže podmíněný mnoha nadindividuálními faktory typu vkusu, estetických a dalšich norem, antropologickými faktory (které napriklad způsobují, že větší část společnosti shledává jako krásné nebo alespoň roztomilé spis̃e štěně bígla nežli pavouka sklípkana, prestože jsou oba malía a chlupati).
Skrásou je to tedy podobné jako s dalšími dvěma z trojice klasických hodnot, tedy s dobrem a pravdou. Ani ty nejsou bezprostředně ,vidět", ale jsou výsledkem soudu, vědomé aktivity toho, kdo soudí, kdo přivádí na jedno pole rùzné faktory, rưzná „pro" a „proti", kdo něco ,na objektu", nebo lépe, v situaci potlačuje a něco zdůrazňuje, kdo volí. Analogie jde ještě dále a týká se etalonu, měřítka či normy. V běžném životě si usnadňujeme břemeno neustálého rozhodování, volby a hodnocení využíváním norem, ustálených, osvojených a společností prijímaných vzorư a vzorců, přijatých řešení a způsobů řešení, které se automatizují, a o mnoha volbách proto člověk takzvaně nepřemýšlí. To platí rovněž ve sféře estetického hodnocení a v aktivitách, které se podřizují estetické normě, jako je móda a jako je vkus.
Prožitek krásy, stejně tak jako dobra či pravdy, je ale vázán na prožitek konkrétní situace, proživáme tedy konkrétni, aktuální prípad krásy, krásu ,ztělesněnou". Znamená to, že krása „vưbec", krása jako taková, se předvádí, prezentuje v krásném, tj. v estetickém, objektu. Hodnocení něčeho jako krásné ho znamená, že máme ve své zkušenosti $k$ dispozici takový

Krása a dalši kategorie estetiky
typ soudu, že víme, co to je být krásné, co to znamená. Jistè se okamžitě vynoří otózka, jak je to s prvním zážitkem krósy, s první zkušeností. Jak je to s ontogenezí prožitku krásy, tedy s dospěním k chápání této hodnoty ve vývoji jednotlivce? Je zjevné, že nemluvně nemá pojem krásy, nemá ani představu o tom, co to je krása. V raných fázích vúvoje individuálního vědomí a individuální osobnosti převažuje stadium vitální, ,vegetativni" a aktivity exploračni (průzkumné) a poznávací (tedy
$\sum$ i kategorizace). Organismus se pohybuje na škále libé (nasycenost, teplo) - nelibé (hlad, vlhko, chlad). Postupné zážitky libosti vyššího řádu (přítomnost matky), které jsou zároveň zkušenostmi zakoušení jiného, a tedy překročením omezené a dosud všezahrnující sféry ,vnitřního univerza" jednotlivce, vedou postupně $k$, libostem" vyššího řádu, které sféru pouze libého dávno opustily a kterým řikáme krása. Prostřednictvím kontaktu s druhými pak individuum zjištuje, že specifický typ zážitku, který mělo, znají i druzí a mají pro něj zvláštní označení - krása.
Řadu dükazủ pro vývoj, respektive vznik estetického vnímání, na přechodu od pouhé libosti ke kráse a vznešenu přináši vedle experimentální estetiky (podobor estetiky, vzniklý na sklonku 19. stoleti) také naprríklad genetická (vývojová) psychologie a psychologie dítěte. ,Bočními" výtěžky jejich výzkumủ je pak potvrzení základních rysủ estetické recepce (rozlišení vní mání neboli percepce od recepce - viz kapitola ,Estetický pro žitek") a jeji závislosti na mentálním vývoji osobnosti

V závislosti na formování vědomí Já, rozlišování libého a nelibého a jejich zdrojư mimo vlastní tělo (čímž se sféra lì bého, jako na vlastní tělo omezeného pocitu, rozširujue o kauzálí vztah a vazbu $k$ vnějšku), $s$ nástupem sémiotické funkce vědomí, tj. schopnosti pracovat se znaky, vytváret představy nepřítomných objektü a situací, a schopností myšlenkových operací (kam patři i schopnost syntéz) dospívá jedinec ve svém vývoji (ontogenezi) kolem 11. až 12. roku života k opro
štění od konkrétního, od roviny senzuality (relativně pasivního vnímáni) k schopnosti přeskupovat stimulace, pracovat se senzorickými daty, filtrovat je, zvýrazňovat a potlačovat a posléze vnímat krásu jako hodnotu estetického objektu. V tomto vývojovém období také teprve dochází ke schopnost plně esteticky vnímat umělecká dilla. Do té doby se estetické preference (v zárodečném tvaru) dětí týkají tzv. přírodního krásna, zejména krajinných scenérii, což je opět v souladu $s$ nálezy tzv. environmentální estetiky, která se zabývá estetickou dimenzí zivotniho prostředi ćlovêka. Základní preference určité krajiny z estetického hlediska s sebou nesou v pozadí evoluční mechanismy, projevujicí se dûrazem na rozpoznatelnost, prítomnost orientačních bodủ, možností nalezení bezpečného útočiště apod. Pochopitelně výsledky výzkumủ zasta rávají a je otázkou, zda bychom dospěli ke stejným závěrưm $s$ dnešními velkoměstskými dětmi, do jejichž prožitkové sféry se vtlačují postavičky z animovaných filmúči třeba dinosaư̌i, pricemž ovsem základní etapy ontogeneze trvaji. Situuje-li ge netická psychologie tzv. základní grupování, ti. spoluzahrnování předmětű do třid a tríd do sebe navzájem, dále kvalitativní grupování (seskupování podle kvality, nikoli množství) a koordinaci casoveho usporádáni se subjektivním trváním do věku osmi let, korespondují tato zjištěnís výsledky experimentální estetiky, která do stejného období vývoje jedince umistúuje oceňování kompozice obrazủ a rytmu v grafických artefaktech. Před touto vývojovou etapou jsou dětští vnímate lé k těmto faktorům estetické recepce nevšímaví a lze dovodit, že konstituce estetického objektu, a tedy vnímání krásy jako jeho hodnoty, je člověk schopen až po dospění k možnosti mentálních syntéz, kategorizace a časové koordinace (konstituce estetického objektu jako objektu časového).
Celá problematika ontogeneze estetického vnímání je pochopitelně mnohem komplexnějši, uplatňují se zde faktory učení a kumulace zkušeností, sociální interakce a vliv kulturní-
ho prostředí (napríklad vývoj jedince $v$ tzv. tesařském prostředí, s pravoúhlými dispozicemi budov hnanými do vy̌šky, v západních velkoměstech posiluje vnímání vertikály a následnou estetickou preferenci vertikály - srovnejme tělesné proporce různých Miss World, Miss Universe a délku jejich nohou).

Tuto závislost schopnosti vnímat krásu na vývoji osobnosti a mentálních schopností a její odlišnost od pouze libého můžeme doložit také jaksi z druhé strany, ze zážitku ošklivého či odporného. Až do osmého roku života (srv. předchozí dva odstavce) děti, na rozdil od dospělých, v průměru neodmítají nápoj, do něhož byl krátce ponořen šváb nebo imitace psího trusu. Nejsou tedy schopny kvalitativní kategorizace a zejména konstituce časových objektů, nutné podmínky estetického soudu, ot už kladného či záporného.
Rozličné typy prožitkủ (výhled $z$ rozhledny, poslech písničky nebo rozhlasové hry, četba románu atp.) pak mají pro člověka něco společného - príslušnost $k$ typu zážitku̇, zastřešeného poj mem krása. Krása jako taková tedy tvorí pozadi ci horizont es tetického hodnocení, pprostor" v němž proživáme a hodnotíme konkrétní estetické objekty, jednotlivá krásna. Tento ,prostor" také umožňuje odlišenív jeho rámci - něco je krásnější a něco méně krásné, něco je nádherné nad pomyšlení (třeba Tádž Mahal) a něco jiného, Leonardův obraz Madona ve skalách nebo Beethovenova Devótá rovněž, ale jinak. Tato jinakost vrcholných prožitkủ krásy, které přesto spadají do jednoho typu prožitkủ, je umožněna právě onou obecnou zastřešujici roli krásy jako hodnoty, krásou jako úběžníkem, $k$ němuž mirí jed notlivé prožitky krásy.
Tento charakter horizontu hodnocení estetických zážitkú (nikoli všech) se objevuje již na úsvitu úvah o estetických je vech: řecký pojem krásy [kalós] byl úzce spjat jak s harmoni tělesného a dobrého ([kalokagathía] je složeninou z kalos kai agathos, tedy krásné a dobré), tak is pojmem kosmos, s harmonií, tj. vzájemným sladěním, nahlédnutelným řádem ne
beských sfér. Krása v zážitkové sféře je spojnicí jednotlivého, konkrétního a aktuálního s obecným, ideálním, spojením (při)zemniho, hmotného s tím, co jednotlivé a jednotlivce presahuje a co pritom je schopen uchopit, nahlédnout, představit si a chápat (a co Ize popsat jako sféru či řísí hodnot, sdilenou príslušnou společností, obecněji lidstvem).
$S$ v́vojem umění a kultury ovšem pribývaií, respektive posiUuií se další dimenze ,estetického prostoru", zejména kategorie vznešena, natolik, že pro tzv. postmoderní kulturu se stává kategorií určující, $Z$ dochovaných textů ovšem víme, že právě tato estetická kategorie byla predmětem úvah jižv vantice, nemluvě o romantismu či německé klasické filosofii. I z této historické existence pojmú je vidět, že pole estetických prožitkủ a jim odpovídajících objektů (objektových pólů situace) nelze trvale omezovat na jedinou, třebaže významnou kategorii (prožitkově hodnotu) - krásu. Není proto náhodou, že se estetikové pokoušejí tuto kategorii nahradit, respektive zahrnout ji do ještě obecnějšího pojmu. Návrh českého strukturalismu ,estetično" se plně neujal, popisně̌sí ,estetická hodnota" spiše ano (ovšem relativně vzhledem $k$ diverzitě směrů a škol estetiky naznačené výše).
Přesahuje-li v jistých ohledech (harmonie, jednota v mnohosti, soulad vnímaného a vnímajícího, soulad smyslového a myšleného) vznešeno kategorii krásy, dostáváme pomyslnou spojnici nebo dvoučlennou škálu krása - vznešeno. Kam ale dospějeme, prodloužíme-li tuto škálu opačným směrem, niže", za kategorii krásy? V náčrtku geneze osvojení si pojmu, respektive hodnoty ,krásy" jsme naznačili, že se krása vyvijí z libosti, z pocitu přijemného. Je tedy krása druhem libosti? Nebo jinak řečeno, znamená ,líbit se" totéž, co zoživat krásu? Obratme se pro odpověd' opět k jazyku - srovnejme výrok ,to se mi libi" s výrokem ,to je krásné". První výrok zdưrazňuje dva faktory: jednak že se mi něco líbí, a za druhé, že se to libí mně. Popisuje tedy stav vnímatele, diváka. Naproti tomu vý-
rok druhý zdůrazňuje objektový pól vztahu; říkám-li, že je něco krásné, míním, že je to krásné jaksi nezávisle na mně, že je to krásné případně i pro druhého. Pokud někdo, třeba i nám blízký, nesdili váš náhled na ono líbení se, celkem nic se neděje, prostě nezaživá stejný stav jako my a celkem lehce mu to odpustíme. Nesdilíli ovšem náš náhled o kráse daného objektu $\stackrel{\text { che }}{ }$ čituace, může to dokonce být důvodem $k$ narušení mezilidského vztahu, protože se tím rozestupují hodnotové preference zúčastněných osob.

Vzato z negativní strany, pokud by krásné či jinak esteticky hodnotné bylo zcela závislé na vnímateli, na jeho líbí - nelíbí, neexistovala by ani krása, ani vznešeno, byly by to popisy duševního stavu diváka, bez ohledu na předmět jeho zájmu (od pstruha na másle s oblohou po chrám svatého Víta), a beze zbytku a pro celou oblast estetického by platilo v úvodu zmí něné latinské úsloví, de gustibus non est disputandum", které však v zásadě tvrdí jen to, že soud vkusu ("gusto") nelze logic-

Bez ukotvení estetické hodnoty v objektu, zejména v tzv. uměleckých dílech, by bylo jen velmi nepravděpodobnou shodou okolností, kdyby se nám líbily několik set let staré obrazy, budovy nebo divadelní hry, romány, povídky nebo třeba filmy vzniklé v jiných kulturních a jazykových souřadnicích. Rovněz shoda milionů lidí (a menšího, ale významného množství uměleckých kritiků, kterí jsou navzdory názorům některých zhrzených tvůrců také lidmi) na nepochybných estetických hodnotách velkých uměleckých děl by byla v případě absolutní závislosti na libosti či nelibosti prakticky nemožnou koincidencí. Tímto ovšem netvrdíme, že adekvátní hodnocení uměleckého díla je záležitostí většinového názoru, pouze to, že estetická hodnota je hodnotou nadindividuální.

Krása je proto specifickým a komplexním rysem estetického objektu, výslednicí aktivity odkrývání kvalit estetického objektu vytvořeného vnímatelem na podkladě vodítek a nabídky
kvalit a jejich možných propojeni, akordů a komplexních struktur. Představuje tak jisté harmonické souznění, rezonanci vstřícných aktů vědomí se stimulujícím polem objektového pólu estetické situace. S časového pohledu představuje analogii ,stojaté vlny", kategorie známé z fyziky, a rozhodně nemůže trvat delší dobu, nebot pro vědomý život je určujícím rysem neustálá změna a plynutí; dočasně podržená harmonie se zá hy naruší a krása mizí, aby ve védomí zanechala nesmazatelnou stopu, připravenost pro budoucí možný další prožitek té to vrcholné životní hodnoty.

Není proto náhodou, že řada estetikủ odlišuje kategorii krásy od vznešena právě na podkladě rozdílu definovaného jako statické versus dynamické, případně na základě harmonického a disharmonického vztahu (relace) mysli a estetického předmětu. Pokud nás krása těší díky harmonii mysli a krásného předmětu, pričemž je zjevné, že vnímatel, zažívající krásu, si e svého stavu vědom (viz sebereflexe v rámci estetického pro-- žitku - srv. kapitolu ,Estetický prožitek"), pak krásu zažívající člověk je ve stavu vrcholného štěstí, v jakoby zastavené přítomnosti, kdy by, byl-li by dostatečně patetický, mohl zvolat s Goethovým Faustem: ,Okamžik směl bych osloviti: jsi tolik krásný, prodli jen!" Prožitek vznešena je naproti tomu dynamický právě z dủvodu nesouladu mysli a jejího předmětu - vnímání, imaginace, emocionalita i intelekt se snaži vyrovnat s údivem nad překročením horizontu zkušenosti, včetně zkušenosti krásného, a snaží se uchopit, pochopit probíhající situaci zážitku vznešena. Obrazně řečeno, zážitek vznešena připomíná cestu Cyrana de Bergerac na Měsíc pomocí magnetu, který sám Cyrano vrhá do výše a je $k$ němu přitahován v železné lod'ce. Ani tento zážitek nemá dlouhého trvání, nemá však povahu "stojaté vlny", nýbrž - co do srovnatelné mohutnosti vlivu na psychiku vnímatele - povahu vlny tsunami.

Celá kategoriální oblast estetična se pochopitelně neomezuje na sledované dvě kategorie, snadno nalezneme další od-
§ stínění estetického prožitku, jako napřiklad tragično, komično nebo groteskno. Tyto kategorie se však již více pojí s prožitky uměleckých děl, a přesahují tak zamýšlený rámec tohoto úvodu. Ve vztahu prírodního estetična a umění si pak múžeme povšimnout jistého přenosu estetických hodnot ze sféry prožitků uměleckých děl do chápání geneticky primárního přírod$\overline{\bar{\Sigma}} \quad$ ního krásna (s vědomím toho, že „přírodní" je historicky proměnlivé). Nebo ještě dále sahajícího přenosu, a to ze sféry estetična do oblastí žitého světa, do základní zkušenosti „bytí ve světě". V případech vlivu umělecké zkušenosti na prožitek estetických hodnot přírody, tedy nonartificiálních (nikoli uměle vytvořených) objektů a situací, zaznamenáváme estetické hodnocení někdy neadekvátní: označíme-li napríklad západ slunce v Tichomoři za kýčovitý, není to "chyba" konkrétního přírodního jevu, ale nepřípadné hodnocení na bázi obrazového klišé, vnucovaného nám některými filmy, televizí a ,dekorativními" plakáty slibujícími estetické „vylepšení" interiéru. Obdobně můžeme vyhodnocovat situace $v$,reálném" životě na bázi osvojených vzorců chování, řešení situací, idealizované vizáže atp., kdy ozvěnu původních estetických hodnot a hodnocení přenášíme do tzv. skutečnosti tam, kde se aktivizuje pozadí tvořené základními estetickými kategoriemi, aniž by muselo dojít k plnému přechodu do modu (způsobu) estetické recepce. Determinace, tj. spoluurčování, našeho života kategoriemi krásy a vznešena se tedy neomezuje na striktně estetickou doménu a tyto hodnoty či hodnotové úběžníky trvale, třebaže s proměnlivou intenzitou, „tvaruji" náš svět.

## Literatura ke „kráse" a dalším estetickým kategoriím:

## Obecněji zaměřená

Aristotelés: Poetika. Praha, Svoboda 1996.
Burke, E.: O vkuse, vznešenom a krásnom. Bratislava, Pravda 1981.

Eco, U.: Umění a krása ve středověké estetice. Praha, Argo 1998.

Gadamer, H.-G.: Aktualita krásneho (Umenie ako hra, symbo a slávnost). Bratislava, Archa 1995.
Kant, I.: Kritika soudnosti. Praha, Odeon 1975.
Longinus: O vznešenu. Praha, Společnost prátel antické kultury 1931.

Losev, A. F., Sestakov, V. P.: Dějiny estetických kategorií. Praha, Svoboda 1984.
Mokrejš, A.: Studie o kráse: o počátcích uvažování v antickém Ǩecku. Praha, KLP - Koniasch Latin Press 1997
Novák, M.: Vznik pojmu krásna v recké filosofii. Praha, CSAU 1932. Platón: Dialogy o kráse [lón, Hippias Větši, Faidros]. Praha, Odeon 1979.

Sindelář, D.: Problém krásna v současném umění a estetice. Pra ha, NČSVU 1958.
Whitehead, A. N.: Dobrodružství ideji. Praha, Oikúmené 2000

## Krása.

Alexander, S.: Beauty and Other Forms of Value. London, MacmilIan 1933.
Hartmann, E. von: Philosophie des Schönen. Berlin, Wegweiser -Verlag 1924.
McAllister, J. W.: Beauty and revolution in science. Ithaca, Cornell University Press 1996
Carritt, E. F.: The Theory of Beauty. London, Methuen 1962
Mothersill, M.: Beauty Restored. Oxford, Clarendon Press 1984 Ousset, J.: A la découverte du Beau. Paris, CLC 1997.
Rosenkranz, K.: Ästhetik des Hässlichen. Leipzig, Reclam 1990. Santayana, G.: The Sense of Beauty. Being the Outline of Aesthe tic Theory. New York, Colliers Books 1961.
Zemach, E.: Real Beauty. Pennsylvania, Penn State Press 1996.
Vznešeno:
Courtine, J. T.: Du sublime. Paris, E. Belin 1988.
Lyotard, J.-F.: Leçons sur I'analytique du sublime. Paris, Galilée 1991.

Crowther, P.: The Kantian Sublime. Oxford, Clarendon Press 1989.

## Krásqa dalši kategorie estetiky

\& Problém kategorizace:
Eco, U.: Kant and Platypus. Essays on Language and Cognition London, Vintage 2000.
Foucault, M.: Slová a veci. Archeológia humanitných vied. Bratislava, Kalligram 2000.
Lakoff, G.: Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind. Chicago, The University of Chicago Press 1990.
\$ Rozlišení krásy a libosti
Ingarden, R.: O štruktúre obrazu. Bratislava, SVKL 1965.
Pepper, S. C.: Aesthetic Quality. A Contextualistic Theory of Beauty New York, Charles Scribner's Sons 1938.
Sparshott, F. E.: The Structure of Aesthetics. Toronto, University of Toronto Press 1963.

## K ontogenezi prožitku krásy:

Valentine, C. W.: The Experimental Psychology of Beauty. London Methuen 1962.
Piaget, J.: Psychologie inteligence. Praha, SPN 1966. Piaget, J., Inhelderová, B.: Psychologie dítětě. Praha, SPN 1970. Pinker, S.: How the Mind Works. London, Penguin Books 1997. Rozin, P., Fallon, A. E.: A Perspective on Disgust. Psychological Re view, Vol. 94, 1987, No. 1.

## 7 <br> Estetická kvalita

$\checkmark$ předchozím textu několikrát použitý termín ,estetická kvalita" ze současnějšich estetických prací do značné míry vymizel, často je nahrazován pojmem ,estetická hodnota", prípadně je použíán jako její synonymum. I v předchozí kapitole jsme uvedli, že krásu můžeme pojímat, ve shodě s řadou jednotlivých estetiků i celých škol a směrú, jako hodnotu, prípadně terciární kvalitu. Sám pojem estetické kvality s sebou nese historickou zátěž problémového obecnějšího pojmu ,kvalita", nutnost rozlišení kvality a hodnoty a obtiz̃nost vymezení či definice „kvality" jako tzv. primitivního nebo ultimátního, konečného pojmu, jako mezní kategorie poznání, vnímání, zakoušení, jako čehosi, co lze zakoušet pouze nezprostředkovaně a intuitivně, co se tedy vymyká jazykovému popisu. Tato zdánlivě mysteriózní povaha (estetické) kvality vedla některé estetiky $k$ rezignaci (dříve otevřeně přiznávané, později, tedy blíže $k$ dnešku, mlčky připouštěné) na její popis a bližší určení. Další ,strategii" je, vedle výše zmíněného splývání kvality s hodnotou, jejich částečná fúze do podoby „hodnotových kvalit", které komprimují (ne ve všech případech používání tohoto konceptu), tedy stlačují procesuálnost prožitku kvality a jejího následného či souběžného posouzení (hodnocení) nebo posouzení kvalitativního celku, vytvořeného na základě příslušných kvalit, vyústujicí v hodnotu. Jsme zde svědky v dějinách vědy stále se opakujícího přístupu, který se snaží zachránit schémata, axiomy a východiskové předpoklady teorie, která již svou explanační silou nestačí na nově se objevujicí jevy.

Abychom pochopili problémovost tohoto konceptu, musíme se alespoň krátce zastavit u filosofického pojmu „kvalita",
« jeho vývoje a způsobu vstupu do estetiky, které se promítají i do některých préetrvávajících chápání kvality jako vlastnosti objektu nebo jeho stavu, respektive jako pouhého ,obalu" čehosi podstatného, esenciálního, které zůstává samo sebou a mění se pouze jeho více či méně nahodilé „akcidentální" vlastnosti. Toto esencialistické pojetí se netýká pouze objektů, věcí ve „vnějším" světě, ale i subjektivit, personalit, jednotlivych individuálních vědomí a tzv. personální identity.

Počínaje antikou, přes středověkou filosofii, založení racionalismu a britský empirismus 18. století přetrvává mnohdy i v estetice rozlišování smyslových kvalit na primární (prvotní) a sekundární (druhotné). Primární smyslové, tj. vnímatelné, kvality jsou takové, které nezávisejí na vnímajígím vědomí a které přetrvávají bez ohledu na manipulace s přislušným objektem vnímání (tuhost, velikost či rozprostraněnost, tvar a pohyb - pokud třeba rozbijeme sklenici, její tvar se jistě změní, ale střepy si nadále nějaký tvar, tedy primární kvalitu podržují). Kvality sekundární naproti tomu na vnímateli závisejí (barvy, chutě, vůně), stejně tak jako závisejí na situaci či podmínkách jejich vnímání (napríklad v monochromatickém světle, tj. ve světle jednobarevném, zabírajícím pouze výsek $z$ celého spektra viditelné oblasti elektromagnetického záření, zhruba jednu barvu duhy, vnímáme předměty pouze této barvy, a ostatní vnimáme jako šedé až černé). Výše jsme naznačili možnost určení krásy jako terciární kvality, což by ovšem platilo pouze v případě, kdybychom terciární kvality ztotožnili $s$ hodnotami vůbec. Jemnější rozlišení mezi terciární kvalitou a hodnotou nám však poskytne teorii větší explanační síly (viz úvod) a přitom je poměrně prosté: hodnota je výsledkem hodnotícího aktu, soudu o estetickém objektu jako celku, a ten je založen na recepci estetických (terciárních) kvalit, vynořujících se při tvorbě estetického objektu.

Tercialitou (třetostí) estetické kvality je míněna její ontologická závislost, tedy závislost její existence na primárních

Estetická kvalita
a sekundárních kvalitách. Tak jako lidské vědomí, včetně vědomí já, a tedy sama personalita neboli osobnost, závisí na základnějšich vrstvách psychiky (tř̌eba na smyslových systémech, na jazykové schopnosti), a ty zase na somatické, tedy fyzické, tělesné vrstvě existence, tak estetická kvalita závisí na vnímatelných či představitelných kvalitách nižšího (prvního a druhého) řádu; pochopitelně při přijetí naznačeného členění kvalit. Estetická kvalita je tak analogická (a to přísně) s estetickým objektem, múžeme říci, že je ,estetickým objektem v malém". Jako je estetický objekt ve své existenci závislý na hmotném či znakovém nosiči a na aktech vnímatele, který ho vtahuje do svého horizontu, tak je estetická kvalita závislá na mimoestetických kvalitách tohoto nosiče. U obrazu tedy jako báze či pozadí vynoření estetické kvality fungují primární a sekundární kvality - tvar a ohraničení plochy obrazu, jeho textura (vysoká pasta, hladká lazurní malba atp.), jeho pohyb (klid je způsobem pohybu, kromé toho známe kinetické plastiky, ale i díla pop-artu, která sugerují pohyb) jako primární kvality, barevné skvrny a linie jako sekundární kvality, z nichž se vynořují terciární, estetické kvality typu vyvážené kompozice, barevného sladění či harmonie, vibrujícího napětí v liniích a/nebo barevných kontrastech atp. Estetickou kvalitu tak můžeme pro větsí názornost přirovnat $k$ metafoře, právě s ohledem na její emergentní povahu (tedy vzhledem k povaze jejího vzniku, kdy se ,vynořuje" z plynutí vjemového pole, kdy se stává figurou na pozadí, a to díky aktivitám svého recipienta).
Zvolíme-li namátkou nějakou působivou metaforu, třeba $z$ jednoho (jiného) románu autora Bilé velryby, že na dně duše není nic než prázdný pokoj plný ozvěn, šeptajících nevyslovitelné nepřístojnosti, máme před sebou příklad ,básně v malém - jak metaforu obecně charakterizují některí literární teoretikové. Tato metafora evokuje působivou vizuální představu, která však nevyčerpává význam celku metafory - „dno duše" klade před představivost těžký úkol, stejně tak jako „nevyslovitelné
nepřístojnosti" (jen obtiz̃ně si Ize představit něco nevyslovitelného). Dochází tak $k$ propojení lingvistického významu s významem vizuálním, $k$ ozvláštnění pohledu na lidskou psychiku právě díky nezvyklému spojení a vystoupení celé figury (metafory) z toku textu, mimo jiné proto, že doslovně (což je princip metafory) tento výrok neplatí - sám výraz ,duše" jẹ problémový, tzn. že pro řadu čtenářủ neodkazuje k žádnému existujícímu jsoucnu, ale i při přesvědčení o existenci duše málokdo věří, že má dno, a pokud ho má, že ho tvoří prázdná místnost. Dávno před vznikem psychoanalýzy zde autor naznačuje existenci vrstev vědomí (podvědomí a nevědomí), o nichž personalita neví či nechce vědět, naznačuje teorii Ega, která opouští model substance - akcidence, v případě lidské psychiky. model jádro - slupka („pravé", hlubinné či jaderné já a jeho vnější projevy či masky, sociální role atp. - odrážejicí se třeba v lidovém rčení ,v jádru je to dobrák" - o někom, kdo se jako dobrák nechová). Jedna krátká věta tak rozevírá vějir̃ významủ,

Oaklad pro tvorbu komplexnèjsino estetického objektu.
Obdobně jedna estetická kvalita, která „spusti" nástup estetického postoje a v jeho rámci pak vyznačuje orientační body tvorby estetického objektu, představuje základ jeho výstavby. Jako metafora narušuje plynulý tok doslovného diskurzu (oboru rozpravy, doslovně chápaného textu), tak estetická kvalita přerušuje plynulý tok observace, pozorování a hodnocení ,přirozeného" světa, vyděluje se z tohoto toku a zakládá nový počátek jiného časového objektu, tj. estetického, než jakým je aglomerát objektů životního světa.

Takto chápaná estetická kvalita ale stále ještě vychází z pozadí naznačeného $v$ úvodu této kapitoly, tedy z uvažování $\checkmark$ pojmech bytí a identity, esence (podstaty) a vnějších atributů této esence. Meze tohoto prístupu jsme již vy̌se naznačili rozborem výroku „Vítr vane". Tento výrok, zopakujme si, naznačuje, implikuje jakýsi esenciální ,vítr", jehož vlastností, v podstatě nahodilou je, že vane, ale také vát nemusí (další
$z$ projevů neměnné podstaty) - a poŕád zůstane větrem. No takto jednoduchém příladu snadno odhalíme neudržitelnost esencialismu, ale ve složitèších případech, kam patří i estetická kvalita, to tak očividné být nemusí. Klasické - a dodejme západní - metafyzické chápání světa a možností jeho poznání, které je v pozadí, předpokládá kontinuální hmotu či látku $s$ trvalými atributy (vlastnostmi), která v jednotlivých objektech trvá po určitý časový úsek jejich „života" - při zachováni identity. Tyto objekty procházejí změnami v nahodilých vztazich a ,povrchových" kvalitách, aniž by se měnila jejich totožnost. $V$ dějinách světové filosofie však najdeme systémy či teorie, které neprijímají tento předpoklad (nejstarši představuje čínský ,kanonický" spis l-tíng neboli Kniha promén) a chápou změnu jako esenci světa a všeho, čím je ,zabydlen". Neuvažují tedy v pojmech neměnného bytí, zachovávání identity a setrváváni esence jednotlivých jsoucen, entit, ale v pojmech stávání se, diference a změny (pohybu). Tento posun filosofické orientace múžeme vysledovat právě v posledních několika desetiletích, pričèemž se nepochybně promítá i do současné estetiky.

Snadno však nahlédneme, že svět, v němž by platil pouze princip.změny, kdy by nic nepřetrvávalo, kdy by se tok nedal nějakým zpúsobem zpomalit či zastavit (připomeňme si ,ozvěnovou krátkodobou pamět" v podkapitole 5.3.), kdy by se z něj nedalo nic ,vyjmout", by byl kaleidoskopem viríicích světel a hlukư bez záchytných bodủ. V takovém světě by neexistovaly žádné kvality, natož objekty (i zmíněná Kniha proměn uvažuje klid, setrvání, ovšem jen jako modalitu neboli způsob změny). Princip relativní stálosti je tedy nezbytný a komplementární (současně spolupúsobíci) $s$ principem změny. Při-známe-li však změně ,co její jest", pohled na kvality se změní sama kvalita nabyde charakteru změny, a to změny časové povahy objektu, který je jejím nositelem či spis̃e polem zrodu. Kvalita je tak jistým časovým kondenzátem změn v percepčním poli, založeným na pocitování diferencí, rozdílủ mezi pul-
zacemi stálosti a změny. Z pohledu vnímatele (a jaký jiný má člověk k dispozici? - připomeňme, že tolik skloňovaná objektivita, třeba v souvislosti s prací zpravodajů a komentátorů mé dií, znamená abstrahující oddĕlení pozorovatele a pozorovaného, tedy negaci pozorovaného jako pozorovaného, a striktně vzato - je nedosažitelná) pak kvalita nastává, proměňuje se a je nahrazována jinou kvalitou, přičemž této „náhrady", zániku či proměny může být dosaženo i cestou integrace do vyšších kvalitativních celků, což se děje právě při konstituci estetického objektu.

Položme si otázku po kvalitě ještě jinak: co se z našeho, tj. lidského pohledu nemění? Vše, co se mění přiliš pomalu nebo naopak příliš rychle. Vedle časové dimenze pak záleží na intenzitě či velikosti změny (ekvivalentní množství informace), modelově ve shodě s předchozím výkladem na vektoru změny, tedy směru a velikosti. Kvalitativní uchopování světa kolem nás je tedy výsekem a kondenzováním popudů, vjemů, afektivně působících stimulů z kontinuálního toku horizontu světa, jehož je každý vnímatel součástí. Diference a změny v somatické, tělesné vrstvě vědomí (nebot v širším slova smyslu myslíme celým tělem) jsou rovnezz soućásti tohoto toku a nezanedbatelnou část těchto změn, pocitovaných kvalit, označujeme jako emoce. Rozdíly, navozené schématem figura - pozadí, s jejichž pomocí múžeme popsat vyvstání kvality, se projevují napríklad i v komplexnejsich vrstvách zkusenosti, které zkoumá kulturní antropologie a sociální psychologie. Při kontaktu či střetu přislušníkủ různých kultur, komunikaci dvou a více zvykových, konvencionalizovaných pozadí personalit dochází k interpretaci jejich chování na pozadí „normálních rychlostí tokú jednání a komunikace. Proto připadají třeba rozvážným a „pomalým" Nizozemcům napřiklad Italové jako přiliš hluční, přiliš gestikulující, př̌liš rychlí, a těm naopak Ho land'ané pomalí a „chladní". Jsme zde svědky vyvstáváni kvalit jinakosti, pocitování rozdilů na pozadí „normálních", výcho-
vou a prostředím ontogeneze vštípených, dynamických vzorcủ chování, životního tempa a rytmu. Současná kulturní antropologie, sledující kulturně podmíněné žité koncepce času a prostoru, dokládá, že v odlišnosti kultur hrají čas a přidružené koncepce rytmu a časového vědomí zásadní roli. Takřka nepřekročitelnou bariéru mezi obyvateli Latinské Ameriky a severní Evropy tvoří rozdíl mezi evropským ,monochronním" životním pohybem a jižním - „polychronním" životním stylem. Zhruba řečeno, v severoevropském či severoameric kém životním rytmu dělá člověk jednu věc (činnost) po druhé, v „jižním" - polychronním několik věcí najednou. Není pak divu, že třeba Brazilci prijde chování Nora jako puntičkářské omezené a přiliš soustředěné na jednu činnost, naopak zase Norovi bude připadat jednání Brazilce nervní, povrchní a roz těkané. Ostatně, například zákaz používání mobilních telefonů při rizení automơbilu dokládá, že polychronost není ani Čechům (zatím?) vlastní.
Toto „připadáni" je ale pocitováním kvalit, v uvedeném připadě rytmů a konfigurací (struktur) chování, které vyvstávají na pozadi standardü, norem, tvoricich právě pozadí, tedy to co není v popředí percepce a recepce (,udělování" významů přesahuje rovinu smyslové percepce, jak jsme uvedli na přikladu melodie výše), a co tedy nevystupuje jako kvalita. Kvalitou se takové pozadí múže stát pouze tehdy, stane-li se figurou na jiném pozadí, například dostane-li se příslušník jedné kultury do kontextu kultury značně odlišné od jeho původního životního stylu. Na vyvstávajících rozdilech, tedy kvalitách, je založena i celá řada záplatek uměleckých děl a produktů zábavního prủmyslu, připomeňme $z$ druhého právě zmíněného "soudku" namátkou filmy Krokodýl Dundee, Bohové musi být šileni, Kokosy na sněhu atp.

Uchopení zmíněného vzorce chování (typických reakcí, typických očekávání reakcí druhých, typických interpretací gest a dalšich prostředků nonverbální i verbální komunikace) však
§ vyžaduje extrakci konfigurace z plynutí, sumarizaci a syntézu jednotlivých faktorů vyňatých z toku, kondenzaci rozdílủ (jednoduchých kvalit) do rozdílı̊ komplexnějšich, do složených $\underset{\sim}{\underset{\sim}{4}}$ kvalit. Výlet do hájemstvi sousedicich s estetikou nám tak čás« tečně potvrdil, že kvality mají emergentní povahu, že existuje. ㄱ hierarchizace, stupňovitost kvalit na bázi komplexnosti a že $\overline{\bar{\Sigma}}$ čas tvoří podstatný faktor v procesu jejich vzniku, trvání a miEn zeni. Je velmi pravděpodobné, že stejný ,scénář" pak platí $\$$ i pro kvality estetické.

Mechanismy nárazníkové krátkodobé paměti, podržování vjemů, jejich kondenzace (Čiñan napríklad vnímá i složitý znak čínského písma, pro Evropana jen obtižně zapamatovatelnou změt obloučků a čar, jako významotvornou jednotku) to jsou nástroje tvorby kvalit a kvalitativnich komplexů, které primárně sloužily a slouží $k$ tomu, aby mozek (přesněji celý organismus) zpracoval dostatečné množství informace, jež umožňuje v prvním kroku úspěšné prežití, v dalšich krocích pak pů-
sobí ve směru vektoru „žít - žít dobře -žít lépe". Žít dobře, případně lépe - tento cíl pak již zahrnuje vyšší úrovně vědomí, tím i potřeb, tužeb a hodnot. Do těchto oblastí můžeme již vřadit i hodnoty estetické, založené na estetických kvalitách.
Kvalitativní kondenzace nám umožňuje ,obejít" limity ,úžiny vědomí", tedy aktuální kapacity mozku pro zpracQvání informace. Kognitivní vědy (soubor oborů, který ,pohltil", kognitivní psychologii zabývající se poznáním) částečně přešly od sledování variací, tj. změn, ke snáze kvantifikovatelným informacím. Platí zde však přímá úměra; čím větší změna, tím více informace. Pochopiteině jen do určité míry, přesáhne-li změńa kognitivní (v širším smyslu zahrnujícím i tzv. emocionální inteligenci) kapacitu příslušné mysli, vnímatel získá jedinou a poměrně chudou informgci o vlastní nedostatečnosti, prípadně odmítne stimulující objekt jako informačně chudý. Z dějin výtvarného umění či literatury známe případy přiliš velkých $z m e ̌ n, k d y$ veřejnost či tzv. odborná veřejnost neboli umělecká
kritika a teorie nebyly schopny sledovat změnu směru a intenzity nového vektoru a odmítly například fauvismus, impresionismus či konkrétní poezii. Velikost změny tedy odpovídá stupni očekávatelnosti. Zpráva o počasí, která nás informuje o zítřejším dešti, je celkem očekávatelná, změna není velká a informační obsah rovněž. Informace o hurikánu (na našem území či dopadu planetky by byla značně neočekávaná a informač ně vysoce nasycená. Z tohoto pohledu je "ozvláštněni", dosažené přechodem do estetického postoje, změnou radikální, přinášející neočekávané výsledky (informace o světě a nás samych). Proto mluvime o zvláštnosti nové, estetické situace o pohledu na svět, jehož centrem je estetický objekt, o pohledu, který sám svět radikálně proměňuje.

Klíčem k nástupu a udržení estetického postoje je právě estetická kvalita a konfigurace estetických kvalit, tvořících procesuální, časový estetický objekt. Jednotlivá kvalita, jako zachycení rozdílu a jeho podržení na pozadí toku, pak tvorí, převedením na jedno pole estetického objektu, vyplňováním intence celku objektu, s dalšími kvalitami rozdíly, uchopované opět jako kvality vyššího řádu, vyšší komplexnosti. Proto mlu víme o emergentní povaze kvalit (rozdil dvou barevných ploch se vynořuje z pole, na které tyto plochy umístíme), objevuji se totiž diky kondenzaci a uchopení diference v jednom poli aktuálního vědomí, a to $z$ vrstev nižších kondenzací kvalitativnich rozdilừ. Ze smys̊lových či představitelných kvalit a verbálních

* vyznamů se tak vynořují estetické kvality s nepředvídanou mirou diference, jinakosti, ozvlástnění, které estetický vnímate kondenzuje, zřetězuje a kumuluje do estetického objektu.

Chápáni kvality jako uchopování rozdílu, jako vektoru změny a její intenzity, jako stávání se (jiným) na rozdíl od substanciániho, esenciálniho modelu, pro ktery je změna prechodem $z$ jednoho stavu do druhého, múžeme demonstrovat na letitém, známém a poněkud krutém experimentu se žábou a no úrovni smyslových kvalit. Umistíme-li žábu do hrnce s vodou

- teplotě jejího dosavadního prostředí a celý „systém" budeme zvolna zahřívat, žába se nakonec uvaří, třebaže má úplnou svobodu kdykoli z nádoby vyskočit. Podstata objasnění této náhlé ztráty pudu sebezáchovy tkví v rychlosti, respektive $\checkmark$ plynulosti změny a (ne)pocitování dostatečného rozdilu mezi vlastní (tj. žabi) teplotou a teplotou prostředí. Postupné zvyšování teploty a malý rozdil teplot zavádí kvalitu přijjemného tepla, vektor změny s malou a príjemnou intenzitou, ukazující k předpokládatelnému trvání, či dokonce stupňování přijemného pocitu. Že na konci přijemných vektorů takovýchto stávání se číhá smrt, dosvědčuje nejen nebohá žába, ale i zástupy alkoholiků a drogově závislých. Obdobně, vnoříme-li ruku do vody $50^{\circ} \mathrm{C}$ teplé, rychle ji vyndáme za pocitu nepřijemného horka (velká diference teplot a intenzita nepřijemného pocitu na hranici bolesti), kdy se snažíme zrušit, respektive změnit směr příslušného kvalitativního vektoru vedoucího $k$ bolesti ještě větší (k opaření). Pro ještě větší přesvědčivost Ize ruku predběžně vložit třeba do kyblíku s ledem. Ponoříme-li však ruku do vlažné vody (kolem $28^{\circ} \mathrm{C}$, což je průměrná teplota holé pokožky), a poté budeme vodu zvolna zahřívat, ucukneme až ve chvíli, kdy už se začneme opařovat. Pocitovaný rozdíl byl přiliš malý (teplota ruky se opoždoovala jen málo za teplotou prostředi) na to, aby byl pocitován jako změna kvality s dostatečnou intenzitou pro vyprovokování responze, snahy zmènit směr dosavadního vektoru stávání se.

Každá kvalita tak představuje pro "svého" vnímatele změnu orientace, představuje vektor (směr změny a její intenzity), který se "pričítá" k dosavadnímu siměru prožívání a modifikuje ho. Nejvýraznější „změnou směru" je sám nástup estetického postoje, přechod oḑ každodenní observace, sledování a prožíváníokolního sivěta do estetického zakoušení světa. Zde ovšem, tj. v případě subjektivity, nesmíme podlehnout stejné chybě esencialismu jako u kvalit: schéma substance akcidencę (ẹsence - „povrchové" vlastnosti) neplatí pro kvali-
ty, tedy pro „kvalifikované", ale ani pro „kvalifikujicí", tj. pro estetického recipienta. Při estetické recepci se subjektivito proměňuje, Já se stává někým jiným, protože souccástí sebereflektujícího estetického prožitku je i recepce, tedy prijeti a integrace změn děíích se v zážitkové personální struktuře, Substanciální model psychiky, předpokládající (s mírnou nadsázkou) malého mužíka - homunkula, sedícího v hlavě, který všechny výkony vědomí řídí a pritom se nemění, by tyto změny situoval pouze do ,povrchové" vrstvy psychiky (duše, vědomí, mysli), ale současná filosofie mysli i kognitivní vědy, vycházejícíz klinické praxe i experimentư, tento model zavrhly. Lze řici, že každý člověk se kontinuálně stává někým jiným, ale $\checkmark$ prípadě estetické recepce jde o vektor stávání se neobvykle intenzivnía ,kolmý" na průběh každodenního „obstaráváni".
Pokusme se nyní na závěr této kapitoly zachytit specifičnost estetické kvality na jevu městskému člověka neznámém: jdeme-li jehličnatým lesem, múže se nám stát, že za pozdního odpoledne, kdy sluneční paprsky prorážejí stromovou hradbu pod velmi ostrým úhlem, spatříme jakoby závoj či vějir světla, které je fialové. Tato percepční kvalita, změna ze známého a očekávaného ,žlutého" světla na komplementární fialovou, se múže změnit v estetickou kvalitu, charakteristickou zabrz děním plynutí percepcí - setrváváme u vnímání této kvality (a většinoủ se i fyzicky zastavíme) s vyvoláním přechodu do estetického postoje. Teoretikové, zejména psychologové po stojủa ajejich změn, se shodují v názoru, že postojová změna vyžaduje dodatečnou informaci, cosi navíc k zažívanému informačnímu (percepčnímu, významovému) toku. Postojová změna $z$ utilitárně manipulačního, nereflektovaného každodenního postoje do postoje estetického je způsobena dodatečnou informací o přechodu, tj. změně z percepční kvality $\checkmark$ kvalitu estetickou, $z$ průhledného znaku na znak esteticky ,Vynucená" změna postoje není změnou bodovou, jenom ,změnou pro změnu", protože změna aktivizuje vektor, jedno-
« duse řečeno někam miríl, a to $k$ estetické recepci, $k$ celkové es tetické hodnotě (viz nizze), založené na syntéze estetických kva
 tegie vztahování se ke světu v právě se stávající aktualitě, a to takovou změnu, která slibuje specifické obohacení personality.

Jak se zdá, představuje uvedený popis postojové změny $\frac{1}{\Sigma}$ pod vlivem „setkání" s estetickou kvalitou jednu z variant pro blému: „Co bylo dříve - slepice nebo vejce?" Tedy jak může es 5 tetická kvalita způsobit změnu z jiného postoje do postoje es tetického, když proto, aby se něco stalo estetickým, včetně kvality, musí být vykonavatel uchopování příslušného ,něče ho" již v estetickém postoji?

Přechod do estetického postoje není způsoben od prvopo čátku estetickou, nýbrž „pouze" smyslovou kvalitou či kvalitou založenou ha pozici v nějakém znakovém systému (nejčastěj v jazykovém). Po přechodu do estetického postoje, nástupu estetické distance (což je totéž), nástupu sebereflexivity (což 100 je jedna z nutných podmínek) je tato kvalita, respektive ta je část, která proběhla před přechodem do estetického postoje , , zpětně osmyslena jako estetická, protože byla první, ,startov-
..? ni" změnou, původcem aktivačního vektoru estetického posto je. První kvalita tedy iniciuje radikální změnu směřování, za měření subjektivity, onu zmíněnou ,kolmici" na každodenn plynutí; další estetické kvality jsou pak mírou změny dosavad niho vektoru, zmény dosavadniho vztahování.se, intence (když se třeba divadelní hra, román či filmové dílo náhle změ níz tragédie ve frašku či naopak, je tata změna recipováno jako intenzivní estetická kvalita).

Z uvedeného vyplývá, že estetická kvalita není libovolným výtvorem estetické subjektivity, ale syntetizující aktualizací potenciálu "dřímajícího" v nosiči estetického objektu.

### 7.1 Emocionální kvalitc

Faktorem v estetické recepci, který by si zasluhoval obsáhlou samostatnou kapitolu (třeba v budoucím rozšířeném úvodu do estetiky), jsou emoce. Jak emoce, tak to, co v rámci estetického prožitku tvoří jejich objektový pól, tedy emocionální kvality, se neomezují na oblast estetického. Emocionálně proživáme všechny možné životní postoje (akty v procesu vyplňování), emoce tak tvoří neoddělitelnou součást (sebe)vědomého života. Častá a plochá výzva, napřiklad $k$ řešení nějakého problému ,bez emocí", jinak řečeno, přistupovat k něčemu s „chladným rozumem", je v prvém znění pro člověka nesplnitelná, druhá floskule pak vlastně popisuje významnou emoci, doprovázející napríklad „předistancováni", zmiňované v souvislosti s estetickou distancí výše. Současná antropologie, psychologie, filosofie mysli, tzv. neurovědy (neurobiologie, neurofyziologie, neurofilosofie) a další disciplíny chápou emoce jako kognitiv-ně-hodnotící složku všech aktivit ,mysli i těla", až na to, že právě emoce přemostují tento, z pohledu uvedených vědnich oborů neudržitelný dualismus.
Emoce byly považovány za třetí hlavní sílu či duševní mohutnost (vedle vnimání a rozumu), ovšém ještě méně ,spolehlivou" nežli vnímání, v umění pak mnohdy za "to hlavni", co má umění motivovat, případně přenášet ( $z$ autora na recipienta). V romantismu pak jako nástroj uvolnění kreativity a osvobození z okovů racionality. Současné pojímání emocí, třebaže je jeho zkoumání rozvíjeno v rámci různých oborů, chápe emoce jako evolučně fixovaný mechanismus, který spouští cílené chování, jednání a prožívání, a v rámci těchto hlavních aktivit člověka poznávání a hodnocení ve strukturách vědomí i tělesnosti. Emoce a cítění jsou natolik propletené ve vrstevnatých sítích, tvořících bázi kognitivnich, rozhodovacích a hodnotících procesů, že původní pojetí emocí jako čehosi pouze se připojujícího k hlavním pochodům vědomí,

## Estetická kvalita

bez čeho se může myšlení a vnímání docela dobře obejít, už je nadále neudržitelné.

Roli emocionální kvality a obecněji emocí v estetickém prožitku si ukážeme na estetickém problému recepce hudebního díla, které je pocitované jako smutné. (Různí autoři volí zhusta stejný přílad „prototypově" smutného díla - Sibeliova Valse triste, ale pro príklady nemusíme sahat hned k uměleckým vrcholům, příklady často názornější poskytuje třeba popová či big beatová „klasika" - Náhrobní kámen nebo, pro některé posluchače, folkové balady, songy žánru country či trampské písničky - dodejme, že momentálně neřešíme otázku hudebního kýče.) Otázka zní: je dílo smutné, tzn. je smutek v díle jako jeho kvalita (emocionální) či vlastnost? Co by v tomto ohledu znamenalo, že dílo je smutné? Snad cosi analogického tomu, když řekneme, že někdo je smutný? Sotva však múžeme artefaktu přičítat mentální stav, a výrok je tedy nutno chápat metaforicky. Uvedené označeni spíše znamená, že dílo má schop-
102 nost vyvolat, díky své emocionální kvalitě, pocit smutku ve ,svém" posluchači. Má-li však příslušné dílo tuto ,smuteční" emocionální kvalitu, jak to, že smutek není v díle? Musíme si uvědomit, že kvality, které se vynořují v průběhu, v procesu estetického prožitku, jsou kvalitami estetického objektu, vznikajícího sérií aktů recipienta na základě nosiče, v našem případě sledu tónů tvořících zvukový artefakt Valse triste (srv. kap. 4. a schéma na s. 60). Estetický objekt je pak integrální, vnitřní součástí prožitku, není již čímsi vnějším, jako je nosič, hmotná báze. Smutek tedy netkví v artefaktu, ale v estetickém objektu, kterým je, připomeňme, vztah reflektovaného Já k objektovému pólu zážitku. Smutek je, jinak řečeno, v tomto vztahu, ergo v estetickém objektu, a je vnímán jako emocionální kvalita, jako pocit vznikající ve vztahu (rozlišení pocitu a citu neboli emoce níže).

Díky ohraničenosti estetického objektu, smyslu a intenci celku může recipient dospívat v průběhu recepce k jemným

Estetická kvalita
emocionálním rozlišením, k pocitům detailně odstíněným, které odpovídají uchopování diferencí a kontrastů tvořicího se estetického objektu. Toto vnímání kvalit jako emocionálnich rozdílủ, tedy pocitủ, se ale odehrává, na rozdil od běžné zkušenosti, limitované sféře estetického objektu, v jediném plánu (z hlediska emocí), v jediném kvalitativním a významovém poli, společné oblasti estetického objektu a subjektivity v sebereflektujícím estetickém postoji. I emocionální kvality se tedy podřizují ,nadvládě" estetické distance, estetické funkce objektového pólu situace a integrují se s dalšími estetickými kvalitami.
Co ale přesně znamená ,emocionální rozlišení" neboli prožitek emocionální kvality? Již jsme naznačili roli emocí při ,spouštění" konativních a mentálních (percepce, imaginace, simulace, modelování, poznáváni) aktů. Cást základních emocí je vrozená a slouží k aktivování, posilování a urychlování reakci organismu na okoli, prostředí, napriklad k útěku, skrytí se před nepřítelem nebo naopak $k$ manifestaci vlastní nebezpečnosti či odhodlání ,nedat se". Primární emocionální reakce ovlivňují celé tělo a jsou s tělem nerozlučně spjaté - při prožitku strachu či ohrožení se například vylučuje do krevního řečiště adrenalin, aby se zvýšil okamžitý možný svalový výkon (potřebný pro útěk či útok). Pro základní emocionální responze pak stačí rozlišení jednoho či několika málo charakteristických rysů „zakódovaných" objektů - hlodavci se skryjí v norách, zpěvní ptáci třeba v trnitých křovinách při spatření i jen části siluety dravce, aniž by se zdržovali podrobnějším rozlišováním, takže je snadno ošálíme například papírovým drakem příslušného tvaru. I naučeným emocionálním responzím pak stačí několik základních vodítek, čehož hojně využívají ,díla" typu telenovel nebo tzv. románů pro ženy. Podobně jsou základní spouštěcí mechanismy používány mistry hororového žánru - nejvíce strachu vyvolávají pouhé náznaky, znaky bližící se hrůzy, protože navozený aktivační vektor strachu si každý jednotlivý divák či čtenář vyplňuje z osobní zkušenosti, za-
※ hrnujíci i sny a představy, a to intenzivněji nežli v případě plné konkretizace, vyplnění tohoto vektoru nějakým monstrem, které mnohdy působí spis̃e komicky. (Připomeňme třeba řadu čtyř filmů zahájenou Vetřelcem Ridley Scotta - tam bylo monstrum vidět nejméně; v dalšich ,pokračovánich" se předváděním oblud hýřilo a hororová působivost zákonitě klesala.) Emoce tedy přispívají $k$ pružnosti a diferenciaci našich reakcí a $k$ fixaci úspěšných i neúspěšných řešení situací - tzv. trapasy se nám $v$ paměti zakotvují velmi pevně.
Dalším stupněm ve vývoji emocionálních mechanismů je pocitování emocí ve spojení s objektem, který emoci vyvolal, ,spustil", tedy uvědomění si vztahu mezi objektem (situací) a aktuálním tělesným stavem prožívajícího. Emoce jsou tak aktuálně vnímaným souborem změn (kvalit) tělesného stavu (připomeňme pojetí stavu jako aktu ve stadiu vyplňováni) spjatým s příslušným mentálním obrazem, představou, modelem situace, iniciovaných percepcí, imaginací, konceptualizac a kategorizací. O emoci musíme vědět, aby působila, aby byla, a není náhodou, že původ slova "emoce" (německy "Emotion", anglicky "emotion", francouzsky ,émotion") najdeme v latinském „emovere" - pohybovat se směrem ven, zvnějšnit. Pocit je potom uvědomění si změn tělesného stavu na pozadí trvale přítomného povědomí o ,vzorci", struktuře tělesné i mentální aktivity, kterou nazýváme Já. Emoce tak představuje aktivační vektor, vyplňování cilů a dílčích cilů, $k$ nimž nosič emoce - per sonalita směřuje za pomoci vhodných fyzických a mentálních aktivit. Pocit je pak uvědomění si emoce na poli probíhající re prezentace těla a mentálních reprezentací (třeba percepce), je změnou aktivačního vektoru emoce vlivem změn v Já. Navození emoce, její „spuštěni", vyvstání emoce jako kvality na pozadí ,pozadoového pocitování" (což je stav mentality „mezi" silnějšími emocemi) je rovněž pocitem. Poté emoce jako vektor probihá a tvorí nove pozadi pro uvedomovani si jeji zme ny, změny směru emocionálního vektoru, kterou pocitujeme
jako pocit. Role zaměření pozornosti na sebe sama při vzniku pocitů je zřejmá, odtud zásadní role pocitů (a emocí, nebot bez nich by pocity ztratily „půdu pod nohama" neboli pozadi) v sebereflektujícím estetickém prožitku.

Pocitování konkrétního percepčního objektu spočívá na percepci objektu daným vnímatelem, vstupem objektu jakožto vnímaného do mentálni sféry subjektivity. Tento vstup je ovšem „promítán" na pole vnímání tělesného stavu, jehož součástí je pozad’ové pocitování nebo právě proživaná emoce. Tento vstup proměňuje způsob, ,styl" a cíle myšlenkových procesů, a tyto změny směru aktivačních vektorů zakoušíme jako pocity.

Pro samu existenci estetické recepce, která vyděluje sou bor kvalit spolutvořících estetický objekt a jeho "doplněk" recipienta $v$ estetickém postoji $z$ každodenního plynutí díky distanci, znakovému chápání prijimaných stimulư a změny předmětu recepce na estetický objekt, je zásadní možnost vědomí fungovat způsobem ,jako by".

Mozek disponuje mentálními mechanismy, jejichž prostřednictvím způsobuje, že pocitujueme, jako bychom zažívali „plný" emocionální stav, včetně tělesných změn. Vytváŕí tedy pozadí pro prožívání emocí a reflexi změn emocionálních stavů ( $=$ vektorů), aniž by se primárně zapojovalo tělo. Vědomí simuluje emocionální stavy, pozadí pocitů. Tyto simulace dovolují prožívat silné emoce a pocity s mnohem menším výdejem energie (nebot emoce sice skýtají jemnější a pružnějši paletu responzí vůči prostředí, včetně ,vnitřního" prostředí jedince, ale energeticky to není zadarmo). Simulované zážitky umož ňují lepší předvídání výsledků jednání v každodenním životě, umožňují proživat škálu emocí a pocitů, poznávat tak sebe samav situacích, do nichž bychom se běžně nedostali nebo kterým bychom se vyhnuli (srv. oblibu TV seriálů ze života ,horních deseti tisic"). Možnost simulace je dokonce podmínkou myšlení a kreativity vůbec.

Podstata emocionálních kvalit v estetické recepci, v rámci estetické distance, pak tkví v simulaci situací v modu „jako by" a v odpovídajícím prožívání pocitů jako změn na emocionálnim, simulovaném pozadí konkrétního recipienta. Uvědomování si těchto $z m e ̌ n, ~ z m e ̌ n ~ v e k t o r u ̉ ~ e m o c i ́ ~ v ~ p r u ̊ b e ̌ h u ~ e s t e t i c k e ́ ~$ recepce, pak znamená rozšiřování horizontu poznání sebe sama, pružnějši, poučenější schopnost interpretace jednání druhých, prostě hlubší porozumění životnímu světu.
Proto poslední léta diskutovaný problém (zejména v angloamerické analytické estetice) racionality emocionálních reak cí na recepci fikce, vycházející z otázky, zda je racionální pocitovat strach při sledování hororu či thrilleru, když divákovi č čtenáři žádné skutečné nebezpečí nehrozí, zcela pomijí propojenost myšlení a emocí, roli simulace a imaginace v proži vání, v kreativní činnosti, včetně jazykových vyjádření, nemlu vě o specifičnosti estetické situace, objektu a distance.

Dosud jsme mluvili o kvalitách jako aktivačních vektorech objektivizujících se jako emocionální kvality, ale pravděpodob ně nebylo zřejmé, kam, respektive $k$ čemu vlastně příslušné vektory estetického prožitku směřují.

Tak jako každá percepce, každý myšlenkový i imaginativn akt, jednání či proživání mají svůj cíl, emoce a pocity směřuji, spolu s aktivitami, které „spustily", k určitému cíli. Vezméme si jako přiklad emoci naděje či doufání: v co doufá cestovatel no poušti, který před třemi dny vypil i vodu z chladiče svého po rouchaného vozu, když záchrana je zdánlivě v nedohlednu? Třeba ve sklenici vody. Co pro něj ale obecněji představuje tento aktuální předmět touhy? Něco, čeho si v dané situace vsoce cení, tedy hodnotu. Silné emoce jsou obecně aktivačními vektory, směřujicími (a spouštějícími další aktivity vědomi) $k$ (vysoké) hodnotě pro „nositele", vykonavatele emoce. Tento fakt reflektuje i známý paradox zamilovaného: zamilovaný hodnotí "předmět" svého emocionálního vektoru, své milostné touhy

Estetická kvalita
velmi vysoko („ona je tou nejkrásnější bytostí pod sluncem") zároveň si je ale vědom, že ji, tak vysoké hodnoty, není hoden (sebe nutně hodnotí mnohem níže), nezbývá mu proto nic jiného než se trápit. Úběžníkem estetických a emocionálních kvalit v estetické recepci je pak, analogicky s výše uvedeným obecnějsím rozborem, estetická hodnota, téma následujicí kapitoly.

## Literatura k „estetické kvalitě".

## Obecněji zaměřená:

Aagaard-Mogensen, L.: Aesthetic Qualities. In: Fischer, J. (ed.): Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C Beardsley. Philadelphia, Temple University Press 1983.
Bateson, G.: Mind and Nature. A Necessary Unity. New York Bantam Books 1979
Bergson, H.: Vývoj tvořivý, Praha, Laichter 1919.
Deleuze, G.: Différence et Répétition. Paris, Presses Universitaires de France 1968.
Greene, T. M.: The Arts and the Art of Criticism. Princeton, Princeon University Press 1947.
Hall, E. T.: The Dance of Life. The Other Dimension of Time. New York, Doubleday 1983
Hanfling, O.: Aesthetic Qualities. In: týž (ed.): Philosophical Aesthetics. Oxford, Blackwell 1992.
ingarden, R.: O štruktúre obrazu. Bratislava, SVKL 1965.
I-ting. Kniha proměn. Praha, Maxima 1995.
Keeney, B. P.: Aesthetics of Change. New York, The Guilford Press 1983.

Locke, J.: Esej o lidském rozumu. Praha, Svoboda 1984.
Melville, H.: Pierre or, The Ambiguities. New York, Literary Classics of the United States 1984.
Miller, G. A.: The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information. In: tyž (ed.): The Psychology of Communication. Harmondsworth 1970

## Estetická kvalita

Mitics, M. H. Mode of Existence of Aesthetic Qualities. In: tyzz (ed.): Possibility of the Aesthetic Experience. Dordrecht, Martinus Nijhoff 1986.
Mitias, M. H.: (ed.): Aesthetic Quality and Aesthetic Experience. Rodopi 1988.
Pepper, S. C.: Aesthetic Quality. A Contextualistic Theory of Beauty. New York, Charles Scribner's Sons 1938
ty. New York, Charles Scribner'Sons, Penguin Books 1997.
Pinker, S.: How the Mind Works. London, Penguin Books Prigogine, I., Stengers, I.: Order out of Chaos. Man's New Dialogue with Nature. New York, Bantam Books 1984.
Rorty, R.: Filozofia a zrkadlo prírody. Bratislava, Kalligram 2000. Whitehead, A. N.: Process and Reality. Corrected Edition. New York, The Free Press 1978.
Whitehead, A. N.: Modes of Thought. Cambridge, Cambridge University Press 1938.
Whitehead, A. N.: The Function of Reason. Boston, Beacon Press 1958.

Wilhelm, H.: Change. Eight Lectures on the I Ching. Princeton, Princeton University Press 1975.

## Literatura k emocionální kvalitě:

Damasio, A.: Descartův omyl. Praha, MF 2000.
Damasio, A.: The Feeling Of What Happens. London, Vintage 2000.

Heyl, B. C. New Bearings in Aesthetics and Art Criticism. New Heyl, B. C.: New Bearings
Haven, Yale University Press 1943
Churchland, P. M., Churchland, P. S.: On the Contrary. Cambrid ge, Mass., MIT Press 1998.
Joyce, R.: Rational Fear of Monsters. British Journal of Aesthetics 40,2000 , č. 2.
Lyons, W.: Emotion. Cambridge, Cambridge University Press 1980.

Hepburn, R. W.: Emotions and Emotional Qualities. The British Hepburn, R. W.: Emotions and Emotional
Journal of Aesthetics, 11, 1961, č. 4.
Monod, J.: Chance and Necessity. An Essay on the Natural Philo sophy of Modern Biology. New York, Vintage Books 1971.

## 8 <br> Estetická hodnota

Původně deklarované postavení krásy jako terciární kvality nebo hodnoty, chápané synonymně, se po analýze pojmu es tetická kvalita ukazuje jako nadále neudržitelné. Jsoulli este tické kvality bází konstituce estetického objektu a procesu jeho prožitku, jaký je cíl této konstituce, jaký je vztah mez kvalitou a hodnotou, co je to hodnota obecně a esteticka zvláště? Připomeňme ještě, že krása jako kategorie a krása jako hodnota či kvalita jakéhokoli stupně nejsou vylučující se klasifikace. Kategorie je jazykový nástroj a její rozbor je rozborem sémantickým, sledujicím vztah slova, pojmu, termínu, kategorie, respektive jejich významů ve vztahu k životnímu světu, $k$ faktům ve světě. Hodnoty jsou rovněž kategorie, mủžeme ríci třeba kategorie ideálních předmětností, a oborem jejich zkoumání je tzv. axiologie.
Hodnota je snad ještě unikavějši kategorií nežli kvalita. Čím to, vždyt v běžné mluvě se tímto termínem hýří, od burzovních zpráv a valutových trhů přes užitné hodnoty spotřebniho zboží až po umění. Unikavost, neuchopitelnost či nedostatečné vymezení je známkou čehosi částečného, něčeho, co je vytrženo ze svého prostredí, kontextu. Hodnota sama o sobě je pak poměrně vysoká abstrakce, která se kvůli tomu ,nejeví", neni 'smyslově uchopitelná, není takzvaně ,vidět". Nejobecnější výměr hodnoty zní, že hodnota je to, co uspokojuje potřebu. Jakoukoli potřebu ovšem neuspokojí abstraktní hodnota, ale konkrétní událost, predmět, situace, k níz ,vektor" potřeby mírí (opět v dimenzích směru a síly potřeby neboli její intenzity) jako ke svému cíli. Z príkladu, uvedeného na závěr předchozí kapitoly, vyplývá, že hodnoty v praxi přiřazujeme objektủm či

## Estetická hodnote

Estetická hodnota

* situacím, reálným i představovaným, a to v závislosti na no šich potřebách. Toto pojetí hodnoty patří do tábora zastáncủ subjektivistické, případně empirické teorie hodnoty, a znovu se nám tak vrací problém, se kterým jsme se setkali v případě estetického objektu, estetické kvality, krásy i vznešena: problém objektivnosti estetické hodnoty a z praxe známý rozptyl hodnocení konkrétních uměleckých děl a estetických objektů, souvisejícís „libovůli" hodnocení a nedokazatelností „správnosti" estetického soudu. Na počátku úvahy o estetické hod notě tak máme před sebou nerozmotané klubko obecného pojímání hodnoty, různých pojetí estetické hodnoty (subjektivistické, objektivistické, instrumentální, funkcionální) a stejně různých pojetí umělecké hodnoty, přičemž v tomto klubku tra dičně ,všechno souvisí se vším". Alespoň částečné prosvětlen problému tedy vyžaduje analýzu jednotlivých vláken gordického uzlu otázky hodnoty.

Nejprve si předestřeme krátký přehled členění hodnotové110 ho "prostoru" v souvislosti s estetickou a uměleckou oblasti. Základní rozlišení na estetickou a uměleckou hodnotu se týká oblasti umění, v případě mimouměleckého estetična (přírodní krása, užité umění, průmyslový design, odívání) pak pouze es tetické hodnoty. Přirozeně jde o základní rozlišení, neznamená to, že se třeba automobil nemúže prezentovat jako umělecké dílo a jako takové být hodnocen (viz umístění vozu Cisitalio Coupé Grand Sport, navrženého Pininfarinou, v Metropolitním muzeu moderního umění v New Yorku). Rozlišení pak závisí na tom, co se hodnotí, kdy se to hodnotí a z jakého hlediska. $\checkmark$ průběhu recepce estetického objektu, případně na jejím konci, jde o estetickou hodnotu účinku na recipienta, tedy o hodnotu vztahovou, relační. Po skončení recepce, ve fáz responze, pak může jít rovněž o estetickou hodnotu, ale vyjad řovanou konceptuálně, „překládanou" do jazykového vyjádře ní a týkající se vlastně vzpomínky na estetický prožitek. Toto hodnocení je odvozené, jako je odvozená i estetická hodnota,
která je tematem prislušneho artikulovaného estetického sou du. Casto je takové hodnocení označováno za intelektuální či racionální a je hlavní náplní umělecké kritiky. Umělecká hodno ta jako výsledek uměleckého hodnocení se pak, podle převažujicího názoru napřiklad představitelů americké analytické este tiky, týká takových ,objektivnich" vlastností uměleckých děl, jako jsou originalita či novost, technická obtižnost, věrnost reprezentace skutečnosti, autentičnost výrazu, a estetický prožitek pak neni nutnou podminkou uměleckého hodnocení tohoto typu. Jeden z případů uměleckého hodnocení na základě ,objektivnich" vlastností, a to hodnocení podle pouze jednoho kritéria známe z praxe. Rada méně kompetentních diváků či čtenárů (tj. s malou recepční praxí a poučeností o kontextech umělecké kultury) oceňuje jako hlavní hodnotu pouhé ,řemeslo" - obraz je „jako živý", obratně napsaný román ,ukazuje život, jaký je", monumentální socha musela dát velkou práci atp. Hodnotí se pak zručnost tvůrce, nikoli estetické kvality a z nich vyvstávající estetické hodnoty, soud se pohybuje na či za hranicí estetického prožitku a do sféry hodnocení se pak snadno dostanou díla či objekty, jinak snadno odhalitelné jako kýče, tedy pouzí parazité na sféře umění.

Řada tzv. uměleckých hodnot je však odvozena z hodnot, vytěžených z estetického prožitku, a tedy z hodnot estetic kých. Napřiklad soud o umělecké hodnotě - ,originální kompozice obrazu" - obsahuje skrytý pozitivní estetický soud, protože stěží by některý kritik takto označil nesmysInou, ničím nezajímavou kompozici, která tu však ještě nebyla, a je tedy, striktně vzato, originální. Hlavní vadou této snahy zbavit soudy o umélecké hodnoté závislosti na hodnotách estetických je opomenutí základní premisy, východiskového předpokladu napřiklad gestaltpsychologie či strukturalismu, který v oblasti estetiky, ale i lingvistiky, literární vědy, stejně tak jako biologie a dalšich prírodních věd, stále platí - totiž že celek je více než suma jeho částí. Pouhý výčet ,objektivních" vlastností, umě-

## Estetická hodnot

lecky hodnotných, neřekne nic o uměleckém díle jako celku a čím více se umělecké hodnocení týká obecnĕjšich úrovni struktury díla, tím více se nemůže obejít bez vázanosti no estetický prožitek príslušného estetického objektu. To však neznamená, že umělecká hodnota je totožná s estetickou hodnotou. Vi-li napřiklad recipient Picassových Avignonských slečen, že tento obraz stál u zrodu analytického kubismu, respektive ho (spolu s Bracqovými zátišími) ,odstartoval", pak se tato umělecká hodnota zakladatelského, stylotvorného počinu prolne do estetického hodnocení tohoto díla a vyjeví se na pozadí kontextu vǵvoje výtvarného umění 20 . století, pochopitel ně u kompetentního diváka. Detailní rozlišení obou sfér hodnot by však vyžadovalo nejprve jejich podrobný popis, a v zužují cím se prostoru úvodu se proto musíme omezit na fundamen tálněíší vrstvu estetické hodnoty.

Primární a základní estetická hodnota je pak jednoznačnè hodnota vytvářjicí se v prüběhu estetického prožitku. Na vý
112 še uvedené ,dimenze" dotazování po hodnotě můžeme proto odpovědět následovně: co se hodnoti? - estetický objekt; kdy se hodnoti? - v průběhu estetické recepce, prípadně ve fázi estetické responze; $z$ jakého hlediska se hodnoti? - z hlediska, či přesněji, v rámci estetického postoje. Odpověd na první otázku nám umožňuje vyvrátit častou námitku poukazující na relativitu estetického hodnocenía na neshodu jednotlivých recipientů při hodnocení jednoho konkrétního objektu či uměleckého dila. Praxe a historie nám skýtají bohatství príkladủ omylů v hodnocení, a to i autorů samých (známé případy negativniho hodnocení vlastní tvorby Franze Kafky nebo 'přezíravý postoj Ch . Morgensterna k vlastní poetické tvorbě a jeho nekritické nadhodnocení prozaických děl), neshod uměleckých kritikủ či $v$ dnešní době častých zásadních rozdilů $v$ hodnocení třeba filmového díla nebo románu ze strany odborné kritiky na jedné straně a divácké nebo čtenářské obliby na straně druhé. Klič je v onom „jednom" objektu. Ve skutečnosti
se estetický soud týká estetického objektu, který je konstituo ván na základě jednoho ,nosiče", ale je pokaždé jiný, a to i pro jediného recipienta. Opakovaná recepce „téhož" dila vytvárí jiný estetický objekt, protože konstituce druhého či dalších estetických objektů je jednak ovlivněna predcházejícími recepcemi (konstitucemi) a jednak je recipient už ,někdo jiný", protože jeho osobnostní struktura byla pozměněna (jakkoli málo) prvni recepcí. O to více to platí v případě radikálně různých recipientư, ba naopak je naprosto logické, že se jejich hodnotovy soud liší.
To platí i pro objektivistické pojetí estetické hodnoty, tedy presvědčení, že hodnoty jsou zafixované v objektu estetického hodnocení a vnímatel je pouze odkrývá nebo, ve slabši (ve smyslu ,umistováni" hodnoty do objektu) funkcionální či instrumentální verzi: hodnoty existují jako potenciál příslušného objektu fungovat esteticky hodnotově. V kontextu našeho pojetí estetických kvalit Ize prijimout funkcionální pojetí, v němž se vlastní funkce estetického objektu naplňuje jeho kvalitativní konstitucí, na jejímž základě prủběžně dospiváme $k$ estetické hodnoté. Musíme proto hned na počátku vymezení estetické hodnoty poznamenat, že - na rozdíl od estetického objektu a od estetických kvalit - estetická hodnota (ani jakákoli jiná hodnota) není časovým objektem. Obecně jsou hodnoty ideálními, nečasovými objektivitami, tedy něčím, co přistupuje $k$ časovým objektům jako jejich, jakkoli dočasné, finólní určení.
Je-li, jak jsme se snažili doložit, estetický objekt zřetězením, postupnou syntézou kvalitativních momentů, komplexním vektorem nebo kumulativním souborem aktủ směřujících k vyplněni, $k$ dovršení celku, a to vektorem či probíhajícím procesem dvojitým, s vynořující se a ,houstnoucí" celkovou ,kvalitou" (hodnotou), nad" průběhem zřetězování jednotlivých kvalitativnich zmèn, individuálnía neopakovatelnou ,takovosti", tj. kvalitativním specifickým celkem, který zahrnuje jako svou ne oddělitelnou kvalitu i kvalitu rytmickou, časovou, specifické

区 plynutí v rámci recepce a konstituce estetického objektu, pak estetická hodnota tohoto celku, její vynoření se, nastání, dospění k ní, není plynutím. Platí zde rozdíl mezi procesem uvědomování (tj. konstituováním estetického objektu v ,egosfé ře" recipienta) a uvědomováním si procesu jaksi „jedním rázem", uchopením jeho estetické hodnoty, kdy toto uchopen někdy nazýváme prožitkem krásy, v jiných případech zážitkem vznešena, když ,objektivisticky" přiřadíme tuto hodnotu este tickému objektu nebo, slovníkem psychologů lidské existence ,vrcholovým zážitkem", či také ,oceánickým pocitem", při-řkneme-li hodnotu aktům recipienta.

Tak či onak jde o hodnotu estetického objektu ve výše vymezeném smyslu (kap. 4. a zejména 4.2), tedy vyplněného či naplněného vztahu reflektovaného Já a "nosiče" estetického objektu (jehož, tj. „nosičovu" podmnožinu tvoří umělecká díla - artefakty). Toto vyplnění si uvědomuje Já reflektující coby uvědomění si procesu, $a$ „prostor" estetického prožitku se tím završuje.

Cílem tvorby estetického objektu, procesu kryjícího se s jeho recepcí, je pak uchopení, uvědomění si celkové estetické hodnoty jako „vlastnosti", čehosi, co patří k objektu (ale, znovu připomeňme, tímto objektem je vztah a poslední, finální ,kvalitou", vzniklou či vzešlou ze vztahu reflektovaného Já a nosiče estetického objektu, je hodnota, uvědomovaná „nadřazeným" reflektujícím Já) jako ,vlastnost" kvalitativního procesu kondenzace, kumulace a sycení se touto hodnotou, uspokojení, řečeno reduktivně, touhy po kráse, po tom, slovy arizonské pěnice Tornado Lou z filmu Limonádový Joe, stát se jinou, lepší.
„Vlastnosti" a „kvality" v předcházejícím odstavci upozorňují na to, že hodnota je založena na percepčních viastnostech a estetických kvalitách v hierarchickém, výstavbovém smyslu, tedy na to, že při každém použití pojmu ,estetická hodnota" je spolumíněna tato výstavba a založeni hodnoty.

Průběh procesu estetické recepce, včetně jeho rytmu, j pak ovlivňován nejen dilčími změnami směrů vektorư emocionálních, kognitivních a estetických kvalit (chápaných právě jako zmèny), ale také dilčími, eemergentními" či „připojovanými hodnotami, které diky svému nečasovému, ideálnímu charakteru narušují tok a přivádějí ho dočasně do ,stáze". Finálni „stojatá" vina celkové estetické hodnoty pak představuje druhé ci zdvojené, dvojnásobně zoložené vynětíz toku, z plynutí světo a vnitř̌niho časového vědomí, dočasné osvobození od héraklei tovského panta rhei, kdy prvotní vynětí vzniká nástupem estetické distance a počátkem tvorby estetického objektu, obsazením vnějsího horizontu percepce a/nebo významového pole světa pưvodně vnitřním, potenciálním horizontem „světa" kvalitativniho, vznikajíciho, stávajícího se estetického objektu.
Hodnota bez faktů, bez vjemů a významủ zủstávó čirou abstrakcí. Přiřazení hodnoty vyžaduje jak objektový pól situace, respektive řetězce událostí, tak hodnotitele, vykonavatele hodnotících aktủ situací, jichž se účastní. Již ve tricátých letech dochází k přenosu fyzikálního pojmu ,pole" do psychologie a tento základní vhled do povahy psychických procesů se transformuje v koncepty ,rekurentní neurální sítě" či modelu vědomí ve formě, vícenásobných náčrtū" soudobé filosofie mysli. V těchto teoriich, ověrovaných experimenty, se zjisistuje, že cil určitého souboru jednání (aktivační vektor) působí dále jako pole, které spojuje a ovlivňuje vše v tomto poli přitomné. Je-li cílem kvalitativní, hodnotový celek sfinální estetickou hodnotou, vkládá tento cíl do průběhu konstituce estetického objektu hodnotové charakteristiky, dílčí hodnocení vstupů kvalit do recipujicího vědomí, tedy jistou strukturu hodnot.
Dosud poněkud abstraktní výklad (jak jinak, když jde o hodnotu) nyní přibližíme „přizemním" přikladem: vezměme si vdavekchtivou dívku, která ze všech sil shání ženicha (jistě jde $\checkmark$ dnešní emancipované a feminismem ovlivněné době o příklad poněkud zastaralý, platicíí stejně dobře vektorově opač-
\& ným směrem, ale na názornosti snad neztratil). Pole jejího životního světa se zalidňuje potenciálními ženichy, muži jsou hodnoceni právě z perspektivy finální hodnoty a jejich kvalitám je přičitána hodnota podle stupně naplňování finálního úběžní ku uspokojení příslušné potřeby. Při dosažení cíle, v procesu svatby a svatebního veselí, se dotyčná novomanželka sytí hodnotou ,být vdaná" (dříve společensky závažnou), bez ohledu na to, jak veselka probíhá. Nad procesem svatebního veselí vibruje „stojatá vlna" dosažení kýžené sociální role s přiřčenou hodnotou. Analogie s recepcí estetického objektu je zde zrejejmá.

## Literatura k estetické hodnotě:

Engliš, K.: Theorie hodnoty a hodnocení. Praha, Melantrich 1947. Estetika, roč. III, 1966, č. 4 (čislo věnované estetické hodnotě).
16 Mukařovský, J.: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociáln fakty. In: týž, Studie (I). Brno, Host 2000.
Mukařovský, J.: Může míti estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: týž, Studie (I). Brno, Host 2000.
Novák, M.: Kantův kriticismus a problém hodnoty. Bratislava, FF University Komenského 1936
Váross, M.: Úvod do axiológie. Bratislava, Epocha 1970
Whitehead, A. N.: Nesmrtelnost. In: týž, Matematika a dobro a jiné eseje. Praha, MF 1970.
Zuska, V.: Estetická vs. umělecká hodnota. In: týž: Čas v možných světech obrazu. Praha, Univerzita Karlova 1994.
Churchland, P. M.: The Engine of Reason, the Seat of the Soul A Philosophical Journey into the Brain. Cambridge, Mass., MIT Press 1996.
Dennett, D. C.: Consciousness Explained. Boston, Little, Brown \& Co. 1991.
Dziemidok, B.: Aesthetic Experience and Evaluation. In: Fisher, J (ed.): Essays on Aesthetics, Perspectives on the Work of Mon roe C. Beardsley. Philadelphia, Temple University Press 1984

Genette, G.: The Aesthetic Relation. Ithaca, Cornell University Press 1999.
Lewin, K.: Field Theory in Social Science. New York, Harper \& Row 1951.

Lewis, C. I.: An Analysis of Knowledge and Valuation. La Salle, Open Court 1962.
Maslow, A. H.: Toward a Psychology of Being. Princeton, D. Van Nostrand 1962.
Prall, D. W.: Aesthetic Judgement. New York, Thomas Y. Crowell 1967.

## 9

## Proměna estetické recepce v době postmoderní - povrchnost

Doposud jsme analyzovali veškeré složky estetické situace, af už šlo o estetický objekt, estetický postoj, vzájemný vztah recipienta a estetického objektu a konstitutivní složky tohoto vztahu v jejich plnosti, respektive naplňování a dovršování všech vektorư" estetického procesu. Tato struktura popisů a vysvětlení ovšem analyzovala situaci do značné míry ideální, tedy takovou, kterou dnes zažíváme spís̃e vzácně, a to i v prípadech, kdy podmínky estetické situace jsou blízké optimu (poslech hudební skladby v koncertní síni, jevištní dramatické představení v ,kamenném" divadle apod.). V této závěrečné kapitole se více približíme ,estetické praxi", současnějšímu a běžněǰšímu typu estetické recepce, který je ovšem, zcela ve shodě s předcházejícím výkladem, spoluzapríciněn proměnami bází estetických objektů, tak jak je nabízí soudobá kultura, a recipročně proměnami recipujicích personalit, tedy změnami nás samých.
Metodicky jsme postupovali tak, že jsme vytvorili komplexní model estetické situace, který Ize, domnívám se, úspěšněji aplikovat na popis situacís nižží mírou komplexnosti (složitosti, propojenosti), nežli by tomu bylo naopak. „Plny" model estetické situace ovšem vystihuje požadavek, který na vnímatele kladou zejména klasická umělecká díla, přičemž jejich adekvátní či optimální recepce ve většině prípadủ vyžaduje ,dodrženi" celého procesu a jeho završení - „sycení se" celkovou (konstituovanou) estetickou hodnotou. Že se tak zhusta neděje a turista po celodenním pobihání Pařǐizi věnuje Moně Lise $v$ Louvru letmý pohled ,jen aby ji viděl", není chybou Leonardova obrazu, pouze odmítnutím hodnotové potenciality a mož-

Proměna estetické recepce v době postmoderni - povrchnost
nosti rozšiř̃ení hodnotového, emočního i kognitivního horizontu, kterou malba nabízí.

Mưže se však ukázat, že předestřený model, respektive ně které jeho základní složky, se do popisu soudobé recepční praxe "nevejdou", nelze je aplikovat v původní podobě bez většich či menších modifikací, ne-li dokonce radikálních změn To se ale teprve musí ukázat. Současně nám zmíněné , pomě ření" modelu a současných způsobů estetické recepce poslouží jako stručné shrnutí (s nevyhnutelnou daní zjednodušeni) předcházejícich ohledání.

Rekapitulujme: estetický objekt byl vymezen jako hetero nomní objektivita, jako časový objekt, který se ,vsouvá" mezi hmotný substrát, znakový nosič čí percepční stimulant na jed né straně relace, tvořící estetickou situaci, a aktuální vědomi vnimatele, recipienta na straně druhé. V okamžiku nastáván estetického objektu dochází k radikální změně objektového pólu vědomí recipienta, účastníka a aktivního, agenta" estetické situace, k přechodu od nosiče $k$ estetickému objektu, kte rý je primárnè vztahem vnímatele $k$ nosicici. Má-li se tento vztah stát novým objektovým pólem vědomí účastnika estetic ké situace, musí do ní vstoupit ,někdo", kdo tvoří pendant tomuto novému pólu, ,jiné" vědomí nebo část původniho, která se z něj vyděluje. Máli celá situace zůstat v ,egosfére" jediné ho recipienta (a bez připustění pussobení telepatie to ani jinak nejde), musí dojit k jistému dočasnému rozštěpu vědomí, nazývaného sebereflexí, tedy k vztahování vědomí na sebe sama s trvajicím zahrnutím původního objektového pólu.
Zajímavým faktorem estetické situace je kolektivní recepce (.kolektiv" v tomto smyslu začíná dvojici), tedy vliv druhého či druhých, kteří jsou spoluprítomni estetické situaci a sami rovněž recipují ,své" estetické objekty, založené na stejné bázi diváci divadelní inscenace, filmové projekce, účastnící veřejného čtení poezie atp. Ze zkušenosti víme, že je rozdil v recep ci třeba filmového díla, pokud $v$ hledišti sedi několik málo roz-

## Proména estetické recepce $v$ dobé postmoderni - povrchnos

\$ troušených divákủ nebo pokud je hlediště vyprodáno. Vysvětlení je poměrně složité a muselo by zahrnout vedle elementární psychologizace problému třeba cestou davové psychózy ta ké problematiku nárokování všeobecné platnosti estetického soudu spolu s faktorem intersubjektivity, odkrývajícím se nástupem sebereflexe a odkazujícím k ontogenetické konstituci ega. Zde jen poznamenáme, že reflektující vědomí múže rozší řit svůj objektový pól i o uvědomování si reakcí druhých, souběžných, tj. simultánních s reakcemi jeho vlastního, druhé ho", reflektovaného já, kdy například výkon aktu vcítění do postavy na jevišti zahrnuje do sebe, do svého vyplñování posí lení vztahu k Druhému a kdy se vnitřní horizont postavy rozši řuje i na druhé diváky. Rezonance hlediště s jevištěm (v přípa dě divadelního představení) tak potvrzuje roli sebereflexivity $v$ estetické situaci.

Ontologický status estetického objektu (typ jsoucna, kterým je) jsme nazvali heteronomní objektivitou, protože nemůže exi
120 stovat sama o sobě, bez závislosti na vědomí ,hybatele" este tické situace - recipienta. Báze této heteronomní objektivity estetického objektu je v zásadě polem, které obsahuje kvalita tivní potenciál pro tvorbu estetického objektu. Tato báze poten ciálů je pak společná různým vnímatelủm, kdy „různý" vníma tel může znamenat i ,téhož" recipientav různém čase, protože personalita či subjektivita (osobnost) není statickým, neměn ným objektem, ale vyvijející se strukturou - včerejší Já není to tožné $s$ dnešním Já, minimálně o integrovanou zkušenost, ře tězec zážitkủ (včetně vzpomínek, vizí, snů) mezi včerejškem a dneškem. Při opakované recepci ,téhož" estetického objektu respektive estetického objektu založeného na téže bázi, nosiči, je recipient následných estetických objektů vždy již pozměně předcházející recepcí a soustředuje se, minimálně zčásti, na jiné kvality a jejich spojení, na jiné estetické hodnoty.

Kumulujíli se zážitky (a tvoří zkušenost) v individuálním bě hu života a jednotlivé prožitky či dilčí struktury prožitků, emo

Proména estetické recepce $v$ dobĕ postmoderni - povrchnost
cí a významů zpětně modifikují nabyté zkušenosti, například $z$ klidného dětství vyústující zobecnění a víra, že „svět je báječné místo k životu" a že všichni lidé jsou laskaví a dobrí prožitek či spíše kumulace takových prožitků, která svědčí - opaku, zpětně modifikuje individuální zkušenost, měn Já a dodatečně objasní některá nepochopitelná "místa" na „úsečce" dosavadního běhu života. Tentýž kumulativni a zpětně modifikující proces probíhá $v$ "malém" i při recepci estetického objektu (markantní je to zejména při recepci narativních uměleckých děl, které část literární teorie označuje jako projekce možných světủ, prípadně ,malé světy"), a zavr šený proces recepce estetického objektu jako uzavřeného kvalitativního a hodnotového celku tak tvoří enklávu, „obo ru" či ostrůvek v plynutí individuálního života svého vnímatele. "Ostrovní" charakter estetického prožitku, jeho celostní po vaha má zásadní význam pro definitivní smysl (hodnotu) tohoto prožitku, respektive estetického objektu v něm vzniklé ho, protože právě faktor finálního uzavření, dospění k celkové estetické hodnotě zpětně osvětluje celý kvalitativní, kumulativ ní proces estetické recepce. Tento klíčový moment zpětného osmyslení při završení dílčího celku ostatně nalezl svůj výraz i při „lidové" reflexi cirkadiálního rytmu lidského života v úsloví ,nechval dne před večerem".
V souvislosti s percepčním fenoménem ,figura - pozadí" jsme zavedli další pojem týkajícíse obecné povahy percepce - horizont. Původní vyvstalá figura na pozadí, kvalita v rámci horizontu každodenniho světa se rozšiřuje na nový, $k$ ní přináležející celek - vznikající estetický objekt a další průběh recepce tohoto předznamenaného celku již probíhá na pozadí, v horizontu estetického objektu ve smyslu kumulativně se vyplňující intence ( "mírení na ...") celku, dynamického vektoru č komplexního aktu ve stadiu vyplňování. Vyplňování vektoru estetického objektu jako objektu časového tak probíhá ve spo luuvědomovaném, tedy intendovaném horizontu celku, který

## Promèna estetické recepce v době postmoderni - povrchnos

\$ ještě není znám, není uzavřen, ale uzavírá se. Jinak řečeno, $\checkmark$ recipujícím vědomí probíhá současně dvojí zaměření uchopování kvalit a $z$ nich ,emanujících", $k$ nim přiřazovaných hodnot a,zaokrouhlováni" aktuálních, aktualitě předcházejících i anticipovaných kvalit do jediného celku.

Ve zkratce uvedený proces estetické recepce naznačuje, že 를 jeden objektový pól situace má jako svůj protipól jednu subjektivitu, jediné Já. Má-li však jediné Já současně realizovat dvojí zaměření (v případě ,pravého" percepčního faktoru figury a pozadí nebo u reverzibilních obrazců jsme uvedli, že nelze současně vnímat oboji), musí dojít $k$ duálnímu rozvětvení do té doby jednotného vědomí na část reflektující a část reflektovanou. Pouze tak Ize recipovat současně kumulativní nárůst celku estetického objektu a aktuálně, v konstituci časového estetického objektua, jednotlivé estetické kvality a k nim přidružené hodnoty. Díky fixaci vědomí na vnitřní horizont estetického objektu a na "figury", které se v něm vynořují, kdy tato fixace je „kotvena" sebereflektujícím obloukem a celý horizont vědomí je obsazen estetickým objektem jako vztahem nosiče a reflektovaného vědomí, vzniká enkláva estetického objektu, "ostrůvek" kvalit, hodnot a významů, celkového smyslu, který je vyňat díky právě (a výše podrobněji) popsaným faktorům své geneze $z$ toku a horizontu každodenního života i komplementárního vnitřního (časového) vědomí recipienta.

Předestřený model estetické situace tak zahrnuje rozšiřujicí se, expandující vnitřní horizont stimulantu, vtaženého do „egosféry" vnímatele, který přechází do modu sebereflexe, kumulaci recipovaných kvalit (významů pro vnímatele) v rámci intence celku v ,synkopovaném" procesu hodnocení. Jaký estetický objekt a komplementárně jaký estetický recipient však vzniká při dnes běžné prohlídce galerií, kdy divák podle statistických výzkumů věnuje každému obrazu či objektu v průměru pět vteřin „recepčního" času, jaký estetický objekt vytváří televizní divák při zappingu, soustavném přepínání televizních kanálů,

Promĕna estetické recepce v dobĕ postmoderni - pourchnost
kdy zhruba stejný čas jako v galerii je věnován prezentacím na každé z mnoha vysilacích frekvencí, co je estetickým objek. tem v prípadě videoklipů a ỵideoartu, kdy se jejich tvůrci netají záměrem potlačit jakoukoli možnou (významovou, narativní, hodnotovou, kvalitativní) spojitost mezi jednotlivými obrazy či záběry, tedy snạhou anulovat nejen narativitu (zřetězení událostí do vyprávění) jako základní horizont souvstažnosti, ale i možnost konstituce hierarchicky vystavěného, celistvého estetického objektu, a jaký estetický objekt si vytvárí posluchač rapového segmentačního samplování či fanoušek stylu ,drums and bass", které mohou plynout donekonečna?
Odpověd' z pozice zde uvedeného, řekněme klasického, modelu, by zněla, že recipient vždy pouze zaháji konstituci estetického objektu, zaujat „vstupni" kvalitou, ale nedokončí ji a přechází $k$ dalšímu zahájení atd. Vytvářel by tedy sérii zahájení konstituce, sérii „larválních", dále nerozvijených estetických objektů, která je v zásadě bez začátku a konce, bez završení, bez finální syntézy smyslu, to je nejen bez celkové estetické hodnoty, ale i bez jakékoli jen trochu komplexnější hodnoty. Výše jsme uvedli případy opakované recepce estetických objektů založených na témže nosiči a recipovaných "stejným" vnímatelem. Jednotlivé recepce v tomto ohledu vytvářejí jistou sérii, protože ,gravitují" kolem společného jádra, at už je uvažujeme z hlediska nosiče nebo recipienta. "Jádro" vnímatele, jeho Já, je sice dynamickou, vyvijející se strukturou, procesem, ale právě že strukturovaným, podržujícím si jistou identitu (které právě říkáme Já). Tvorba a recepce jediného, jakkoli komplexního, estetického objektu je typem sebepotvrzování tohoto Já díky hodnotové povaze estetické recepce, díky sebereflexi a hodnotícímu, zastavení" plynutí v enklávě estetické situace. Při výše uvedených způsobech ,moderních" či spis̃e "postmodernich" recepcí nedochází $k$ uzavření celku estetického objektu a recipujícího vědomí. Retězec zárodečných estetických objektů není završen, tak jako nejsou dovršeny jeho jed-
\# notlivé články, které spiš̌e jen prestávají a začínají, nedojde k vyvrcholení estetického prožitku a recipient se nemůže ,zastavit" pro sycení se celkovou estetickou hodnotou. Estetická situace tak nenabývá charakteru vynětí z životního toku, figury na pozadí životního světa, pouze jistého křiklavějšího závoje či opony, která se spouští mezi realitou a námi.

Estetický objekt, jako objekt časový, kvalitativní, jako uzavřený, a tedy vnitřně strukturovaný proces (základním požadavkem pro samu možnost strukturace, tj. usouvztažnění prvků či členủ struktury je omezení "pole", v němž strukturace probíhá, klasickým pq̌íkladem je jakýkoli organismus), jehož složkou je i rytmus, čásový průběh, počátek i konec, pak při uvedeném „průtokovém" zpủsobu recepce nemůže vzniknout. Na jeho místo nastupuje plynoucí, jen omezeně a elementárně strukturovaný tok, jakési fluidní pole estetického zájmu. Nevzniká-li estetický objekt jako figura jasných kontur ng po zadí životního světa, oslabuje-li se tato podstatná dimenze idse vztahovani se ke svètu (a k nám samym jako jeho součásti), oslabuje se i to, čemu současná sociologie i psycho logie řikají ,princip reality". Tento princip, jehož obdobu najdeme napríklad u fenomenologů v podobě „generální teze přirozeného postoje" (nepochybování o skutečnosti každodenní ho světa), je v současnosti nahrazován „principem průhlednos ti", kdy se aktuální skutečnost mění v "tranzitní místo", pouhou zastávku na cestě $k$ dalším místům, opět pouze „tranzitům" Právě místo, aby bylo místem pobytu (i třeba domovem), hori zontem možných dalších percepcí, prožitkủ a hodnocení vyžaduje komplexní strukturaci, tedy od počátku status, neprů hlednosti" (viz výše - podkapitola 5.3. Estetický postoj shrnuti). Dovršování estetické recepce a konstituce estetické ho objektu, dosažení celkové estetické hodnoty proto zpětně ovlivňuje náš každodenní život, náš životní svět co do hloubky uvědomování si vztahů (strukturace) a hierarchizace hodnot. Oslabíli se zřetel $k$,vnějši" složce estetického objektu, což se

Proměna estetické recepce v době postmoderní - povrchnost
právě děje ve výše popsaných aktivitách povrchních recepcí, a oblouk sebereflexe zakrní do hodnotícího "apendixu" pří jemné - nepřijemné, nabývá prožitková sféra povahy pouze sebezahleděného požitkářství. $V$ tomto kontextu musíme rozlišit sebezahledění a sebereflexi: připomeňme, že při seberefle xi v rámci estetického postoje je předmětem, ohniskem zamě ření reflektujícího vědomí vztah reflektovaného vědomí ke svému předmětu - nosiči neboli bázi estetického objektu, kte rý se nikdy ze vztahové sféry neztrácí. Nechá-li se proto i esteticky recipující vnímatel unést vlastní fantazií či sněním a opustíli prožitek regulující bázi pro konstituci estetického objektu, vytváří jiný estetický objekt, který rozhodně neni, v případě uměleckých děl, adekvátní příslušnému artefaktu, který není odpovídajicí interpretací v případě významově vrstevnatých děl. Navíc je ve hře faktor estetické distance, který mimo jiné popisuje specifickou povahu sebereflexe vestetickém prožitku. Sebezahledění právě tyto rysy postrádá, to znamená, že z prožitku a jeho vněǰ̌ího stimulantu je důležité jen to, co zpúsobuje "hezké pocity", co posiluje ontologickou jisto tu a vysokou hodnotu, kterou příslušná personalita přičítá so bě samé. Jakákoli distance je pak zhoubná, protože by mohla narušit pracně budovanou projekci ideálního Já.

Soudobí sociální filosofové proto mluví o vytvárení narcistní společnosti, která žije jen přítomností, bez ohledu na minu lost a s pouze oslabeným, jednorozměrně hédonistickým vztahem k budoucnosti. Výrazem životního stylu takové, tj. dnešní „západni", společnosti je mimo jiné způsob estetické recepce, $\checkmark$ němž se projevuje jen omezená schopnost kumulací, významových a hodnotových syntéz, které navíc často postrádají časový horizont s minulostní (pamětovou) a budoucnostní (imaginativní) dimenzí, stejně tak jako se vytrácí schopnost „extrakce" struktur, „figur" a konfigurací z plynutí světa. Tato narcistní neschopnost „zastavit se", zaměřit se na něco jiného než na sebe nebo na předmět bezprostřední potřeby a spotře-

## době postmoderní-pourchnos

$\$$ by, tedy i na jediný nosič estetického objektu, s sebou nese neschopnost "delegováni" hodnot na odpovídající objektivity. Jsme proto svědky či mnozí aktivními konzumenty záplavy obrázků, rychle se střídajících mód, rychlého sledu populárních告 hvězd a hvězdiček, rychlého nadchnutí se pro novou módu či N idol a stejně rychlého opadnutí nadšení vlivem ochabování inㄹ tenzity emocionálních a hodnotových vektorů, $k$ těmto objekti-玄 vitám směřujících. V obecnější rovině se tak reprodukuje tzv, $\sum_{>}$klipová kultura, typ recepce spjatý s hudebními videoklipy, kde se často podprủměrné hudební hodnotě snaží tvůrci dodat "něco navíc" vizuální vrstvou celkového produktu, aniž by ovšem vznikalo cosi i jen vzdáleně podobného projektu ,totálního uměleckého díla" (Gesamtkunswerk) Richarda Wagnera v 18. století. Nejsou-li jednotliví členové společnosti nebo její podstatná část nadále schopni vlastního kvalitativního uchopování, syntéz a hodnocení, musí se hodnoty dodat „zvenčí". Zažíváme proto inflaci žebřičkủ prodejnosti, popularity, anket, uděluji se Ockaři, Césaři, Zlatí medvědi či Křištálové glóby, zlaté a platinové desky, tituly Miss od vesmíru po motorkáře a "mokré tričko", jako by divák či čtenář nedokázal sám určit vlastní, ,vnitřni" estetickou hodnotu příslušného objektu estetické recepce. U řady recipientů ovšem ono „jako by" v předchozí větě mizí a mění se ve ,skutečně".
Princip průhlednosti je posilován rozšír̃ením či rozrušovánim percepčního horizontu nástupem tzv. transaparentního horizontu (nezaměňovat ,transaparentni" s ,transparentni" transaparentní znamená přesahující aparentní, tedy to, co se bezprostředně, jasně jeví v přítomnosti vnímatele, transparentní je jiným slovem průhledné), v důsledku působení audiovizuálních médii. Dnešní televizní divák se může bleskem přenést na druhou polokouli a sledovat třeba válku, fotbalové utkání nebo živelné katastrofy v přímém přenosu. Původní schopnost ,rámování" zážitkủ, povědomío pozadí vyvstávají-

Proměna estetické recepce v dobĕ postmoderní - povrchnost
cích figur, které se samo může stát figurou a tvoři horizont percepce, se ztrácí. Ne náhodou mluví teoretikové videokultury o ztrátě textu ve videoartu, o zřeknutí se textu jako kontroly vyznamu, tedy vzdání se završeného, završovaného a kumulo vaného kontextu jako druhu celku. "Text" v tomto kontextu (tedy celku tohoto textu) neznamená jen psaný text, ale obecnější pojem, označujicí stejně tak obraz, sochu, hudební skladbu, tedy vše, co je ohraničené, vnitřně strukturované a vyjádřené co lze rovněž označit za zńakovou-strukturu. V tomto ohledu je každý estetický objękt, každé umělecké dilo jako recipovany objekt - textem. Ztráta textu jako propojujícího faktoru este tické recepce, který jsme výše popsali jako intenci celku, směřování k celkové estetické hodnotě, se neprojevuje pouze v produktech videoartu, kde je záměrná, ale i třeba v tzv. žánrové „junk fiction" - a v reflexi filmových estetikủ pak jako problém paradoxu ,brakové produkce" (junk fiction zahrnuje jak literaturu typu Harlekýn - romance, mnohadílné fantasy sé rie, tak akční filmy či kriminální TV seriály). Paradox spočivá $v$ tom, že čtenáři a diváci těchto žánrových fikcí opakovaně sledují tuto produkci, přičemž lze snadno odhadnout, jak ,to dopadne" ", již po shlédnutí několika málo obdobných ,opusů" Proč se tedy čtou a sledují další a dalši , dílka", co to recipientům přináší?

Tento paradox uvádíme v souvislosti s obecnějším faktorem mizení textu, v souvislosti s oslabováním narativity a zesi lováním povrchnosti. Teoretikové vyprávění (narativity) se shodují v tom, že pro smysluplné porozumění narativnímu textu je třeba současně a souběžně text sledovat a rozumět mu. Povšimněme si, že jde vlastně o konkrétnější podobu výše uvedeného rozštěpu zaměření recipienta na jednotlivé odvijející se a zřetězující se kvality estetického objektu a na intenci celku, na kumulativní naplňování aktu směřujícího k završeni (kap. 5.3). Sledování vyprávění vyžaduje znalost jazyka, v němž je příběh vyprávěn, znalost významů používaných slov a přístupnost
« (možnou projekci reprezentovaného světa na pozadí světa ži votního) možného světa, který je textem projektován. Rozumě ní ovšem vyžaduje něco víc, například chápat vztahy mezi pomocí jazykových prostředků zobrazenými postavami, a to „napřič", či lépe, podél časové osy odvijejícího se příběhu. Čtenář nebo divák proto musí vyjímat $z$ toku přiběhu jeho strukturaci, konfiguraci prvků, postav, vztahů, která se klene nad chronologickou osou rozvoje príběhu. Netřeba snad po dotýkat, že součástí těchto ,extrakcí" je i hodnocení a jeho vliv na "časování" recepce narativního díla.

Braková fikce ve výše uvedeném paradoxu nutí svého konzumenta k rezignaci na rozumění, k atrofování schopnosti kumulace, extrakce konfigurací, a to tím, že dějová výstavba syžet konkrétního "díla" - je natolik primitivní, až je v rámci znalosti žánru zbytečné mu rozumět, protože případné oče kávání „dodá" zánrová obeznámenost diváka. Markantnim přikladem takto utvářených textů jsou, vedle akčních filmů 128 a seriálů, kde se ,hodnota" textu vyčerpává předváděním a ze strany diváka jen pouhým sledováním scén "chlapských" soubojů, zabijení a explozí, v ještě větší mirre pornografické snímky, kde na smysluplném rozumění ději už nezáleží vůbec. U videoklipů pak záměrné rozrušování jakékoli možnosti na rativního zřetězení opět vede $k$ rezignaci na rozuměņí (nebot není čemu).

Narcistní sebezahledění ega do vlastních prožitkủ mění průnik potenciálu, nabizeného nosičem estetického objektu a vstřícného vědomí recipienta, na jehož základě vzniká „klasický" estetický objekt, v do sebe zavinutou egosféru, která se estetického stimulujícího pole dotýká pouze tečně - v bodě aktuální přitomnosti, a vyžaduje proto neustálé sycení novými podněty bez strukturace a rámce, který by umožnil tuto strukturaci a konstituci „plného" estetického objektu. Narcistní Já ztrácí schopnost empatie, sebepřesahu a postojové změny Mluvíli proto někteří filosofové umění a dějin umění o konci

Promĕna estetické recepce v době postmoderni - povrchnost
umění v souvislosti s rušením funkce rámu (míněno doslovně v souvislosti s výtvarným uměním a metaforicky ve spojení s uměním vúbec), platí to vobecnějíi rovině o narušení horizontu percepce a horizontu estetické recepce principem průhlednosti a nástupem transaparentního horizontu. V ḷunně transaparentního horizontu dochází $k$ opouštění textuality a narativity, principú zřetězení, kumulace a k nerovnováze stálosti (hodnot) a změny.

Narcistní společnost $v$ nekonečných a nekončicićch kontextech s potlačovanou narativitou, a tím i konfigurací (vyšším smyslem ve významu komplexnosti) upřednostňuje plynutí, tok a stálou změnu, aniž by ovšem samotnému plynutí a neustálému střídání či spiše nahrazování (vědomí o střídání již vyžaduje reflexi toku) počitků a požitkủ dokázala přiřknout jakoukoli trvalejší hodnotu - to by vyžadovalo právě fúzi toku a konfigurace (rozumění přiběhům), ustavení rámce a uzavirání kontextu, hodnoticí „zastavení se" a tvorbu estetického objektu.

Potvrzujíli badatelé pracujicí na pomezí antropologie a lingvistiky, že vedle jazyka je většina lidských kulturních činností, jakými jsou soutěživé sporty, narativní literatura, krajinotvorba, divadlo či balet, chytrými technologiemi, které člověk vyvinul proto, aby stimuloval a trénoval mentální moduly, vzniklé evolučně pro adaptivní funkce organismu a živočišného druhu homo sapiens, stojí za povšimnutí, že všechny tyto ,technologie" vyžadují ohraničení rámcem, vyžadují vlastní vnitřní horizont (hřiště, text, jeviště) vyňatý z každodenního života, bez něhož nemohou fungovat. Estetiku povrchnosti v narcistní společnosti jako způsob vztahování se ke světu s transaparentním horizontem, ovládanému principem průhlednosti a preferencí plynutí pak můžeme chápat jako pokus adaptovat se na takový svět a takovou kulturu. Fluidní a narcistní ego však za členství v takové společnosti platí rozostřením rámcủ, včetně vlastní strukturace, a klesající schopností završování syntetizujících aktů, z nichž chápání a konstituování narativity, este-

Promêna estetické recepce v dobĕ postmoderni - povrchnost
« tických objektů, schopnost vcitování se do druhých a plnohodnotná komunikace patří k nejdůležitějším.

Již na percepční úrovní, pro estetiku tak zásadní, se ve světle nejsoučasnějších neurobiologických výzkumů (umožněných již zmíněnými metodami PET a NMR - které dovolují přimo sledovat mozek při vnímání - i uměleckých děl) ukazuje, že vidění se skládá ze souboru nezávislých, paralelně pracujících systémů (pro barvu, tvar, pohyb a další rysy vizuálních figur a pozadi), které vytvářejí řadu asynchronních ,mikrovědomí", jež je třeba propojit v následné simultaneitě, současnosti sjednoceného vjemu. Srovnejme s tímto náhledem výše prezentovaný výklad estetické kvality, hodnoty i objektu, faktor extrakce konfigurace $v$ rozumění narativním uměleckým druhům - a zjistíme nápadnou shodu. Pro konečnou percepční syntézu, pro vidění kvalitativního "něčeho", pro vynoření se objektu z horizontu percepce je tedy třeba vstupu konfigurace do toku, fúze stálosti a změny, ,v(z)niknutí hodnoty a kvality do osmyslujících vektorů vztahování se k světu. Dvojnásob platí tento požadavek při tvorbě a recepci estetického objektu jako objektu vyššího řádu, který je založen na objektu percepčním či vnímatelném znakovém nosiči. Zakrňování schopnosti syntéz, atrofie smyslu pro hodnoty vůbec, a pro estetické hodnoty zvláště, by pak mohla vést nejen $k$ tolikrát prorokovanému konci dějin umění (už Hegelem), ale ke konci umění vůbec, a tím i ke ztrátě lidství v dosavadní podobě, s jeho neoddělitelnou estetickou potencialitou. Reflexe a analýza této dimenze lidskosti je pak hlavním úběžnikem současné estetiky.

## Literatura k "povrchnosti":

Belting, H.: Konec dějin umění. Praha, MF 2000.
Eco, U.: The Limits of Interpretations. Bloomington, Indiana Uni versity Press 1990
Guattari, F.: Chaosmosis. An Ethico-aesthetic Paradigm. Bloo mington, Indiana University Press 1995.

## Proměna estetické recepce $v$ dobề postmoderní - pourchnost

Kermode, F.: The Sense of an Ending. New York, Oxford University Press 1967.
Krauss, R.: Video: The Aesthetics of Narcissism. In: Hanhardt, J (ed.): Video Culture. New York 1986
Lipovetsky, G.: Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu. Praha, Prostor 1998
Lotman, J. M.: Struktúra umeleckého textu. Bratislava, Tatran 1990.

Mukařovský, J.: Pojem celku v teorii umění. In: týž: Cestami poetiky a estetiky. Praha, Čs. spisovatel 1971
Pinker, S.: The Language Instinct. London, Penguin 1994.
Ricoeur, P.: Cas a vyprávění I. Praha, Oikúmené 2000.
Virilio, P.: Open Sky. London, Verso 1997.
Welsch, W.: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993.
Zeki, S.: Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain. Oxford Oxford University Press 1999.

Cesta současnými základy a východisky estetiky dospĕla ke konci. Podobně jako jednodenní procházka turisty některou ze světových metropolí předvede i zvídavému pohledu pouze malou část měnlivého celku, tak i tento úvod nemohl představit vyvijejicí se humanitní obor se staletí trvající tradicí ve všech fasetách, vývojových zvratech i výhledech do budoucna. Vzhledem $k$ danému prostoru (což je jinak častá výmluva autorù nedotažených textů), ale zejména vzhledem $k$ vědomému záměru podat , pravý" úvod do estetiky, nikoli úvod do teorie či filosofie umění, jsme se $k$ umění a uměleckým dílům odvolávali převážně jako kilustrujícím, třebaže ,koncentrovaným" přikladům. Autorovým přesvědčením zủstává, že estetika zkoumá „podloži", které umožňuje samu existenci umění, a bez osvětlení této báze zůstávají filosofie umění i teorie jednotlivých uměleckých druhủ ,ve vzduchu". Proto řada soudobých velkých témat estetiky a témat té části teorie uměni, která do estetiky patří, at už jde o problematiku významu, exprese neboli výrazu, mímésis neboli nápodoby, imaginace a její role $v$ konstituci estetického objektu (recepci uměleckého díla), pravdy, dobra či reálnosti emocív umění, otázky fikce a možných světư fikcemi projektovaných, identifikace a empatie s fiktivními postavami nebo problematika virtuální reality, multimédií, performance, humoru atd., musela zůstat v pozadí této skici stávání se oboru na přelomu milénii. Doufejme, že presto splní ,zasvěcovaci" roli, o jejiž scénář se autor pokusil.

Finis (coronat opus)

## Postmodernistická setkávání

## Ziauddin Sardar Kuhn a vědecké války

Ještě nedávno jsme se domnívali, že věda představuje neutrální hledání pravdy bez hodnotového zapuštění. Ve své knize Struktura vědeckých revolucí (1962) Thomas Kuhn začal zkoumat vědu jako sociální aktivitu. Zredukoval vědu na řešení hlavolamů v rámci systémů víry a naznačil, že ,normálni" věda představuje pouze dogmatickou stabilitu, přerušovanou občasnými revolucemi. Sociologové vědy šli dokonce ještě dále a tvrdili, že vědci se spiše pouze ,domlouvají" na určitých dohodách, než by se nechali omezovat nějakými mytickými ,fakty". V posledních letech ,vědecké války" vyvolaly ze strany vědců protiútoky vůči sociologům.
Knížka Thomas Kuhn a vědecké války ukazuje, že věda se stala závažným a vysoce sporným kulturním symbolem. Autor vyslovuje názor, že potřebujeme novou „post-normálini" syntézu, která dokáže transcendovat staré spory. Věda, to nejsou názorné výklady odborníkù, nýbrž dialog mezi „držiteli banku".
Ziauddin Sardar je spisovatelem a hostujícím profesorem postkoloniálních studií na City University v Londýně. K jeho nejnovějším knihám patří Úvod do chaosu a Úvod do matematiky (obě vyšly v nakladatelství Icon/Totem). Autor přispívá do vědeckého sloupku v New Statesman.

Vychází v roce 2001. Objednávejte na adrese: Nakladatelství Triton, Vykán̆ská 5, 10000 Praha 10

## Postmodernistická setkávání <br> Tamsin Spargo Foucault a teorie podivného?

Michel Foucault je nejvíce pomlouvanou celebritou francouzské poststrukturalistické teorie. Homofobickou urážku .podivný" si nyní hrdě přivlastňují ti, kterí si dříve říkali lesbičky nebo homosexuálové. Jak spolu obé souvisi?

Toto je postmodernistické setkání mezi Foucaultovými teoriemi sexuality, moci a diskurzu a současnými hlavními představiteli myšlení „podivného", kteří Foucaulta přijali, revidovali a kritizovali. Naše chápání rodu, identity, sexuality a kulturní politiky se v tomto setkání transgresivních postav radikálně změní.
Kniha Foucault a teorie „podivného" je výtečným krátkým úvodem do Foucaultových nutkavých myšlenek a do vývoje kultury ,podivného" s jejími vlastními nevyslovenými názory na heteronormativitu, sadomasochismus, performativitu, transvestitismus, konec rodu, osvobození oproti rozdilnosti, pozdní kapitalismus a dopad AIDS na teorie a praktiky.
Tamsin Spargo pracovala jako herečka, než přijala své současné místo odborné asistentky na Liverpool John Moores University v oboru literárních a historických studii. Píše o náboženských textech, o kritické a kulturní teorii a o sexuální touze.

Vycházi v roce 2001. Objednávejte na adrese: Nakladatelství Triton, Vykáňská 5, 10000 Praha 10

## Postmodernistická setkávání

## Jeff Collins

 Heidegger a nacistéZpůsob, jakým Martin Heidegger se zaujetím zastával nacismus, zanechal stopy nesouladu v politické kultuře postmodernismu. Své uvažování rozvinul jako zvláštní způsob myšlení směřující $k$,překonáni" západní filosofie. Jeho dílovýznamný zdroj antifilosofií, antiesencialismu a dekonstruktivistických hnutí postmoderní doby přitahovalo myslitele, jako byl Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze a Baudrillard. Kritikové však spatřovali v jejich práci jistá nebezpečná selhání politického úsudku a zodpovědnosti. Jejich zaujetí pro Heideggera se tak jeví jako dosti příznačné.

Kniha Heidegger a nacisté shrnuje fakta a argumenty týkající se Heideggerova politického myšlení a zařazuje je do klícových politických sporů v době, kdy vstupujeme do 21. století. Kniha se dotýká problémů, jako jsou rozum, modernita, humanismus, subjektivita a identita - a také charakteristika marxismu a sociální demokracie. V sázce je nejen filosofická pověst myslitelů, ale také otázka jak úspěšně čelit obnově nacismu v naší době.

Jeff Collins přednáší dějiny umění jako odborný asistent na Univerzitě v Plymouthu. Napsal také Úvod do Heideggera a Úvod do Derridy (obě vyšly v nakladatelství Icon/Totem).

Vychází v roce 2001. Objednávejte na adrese: Nakladatelství Triton, Vykáňská 5, 10000 Praha 10

## Vlastimil Zuska Estetika

Vydalo Nakladatelstvi TRITON
v Praze roku 2001
jako svou 315. publikaci.
Edice Filosofická setkávání, sv. 1
Vydání 1.
Obálka Eva Bystrianská
Sazba Petr Teichmann
Tisk: Tiskórny Havličkův Brod, a.s.
ISBN 80-7254-194-3

## A 163399

## | Estetika

## úvod do současnosti tradić

Estetika zkoumá ${ }^{n}$ podloží", které umožňuje samu existenci umění, přičemž bez osvětlení této báze zůstávají filosofie umění i teorie jednotlivých uměleckých druhů „ve vzduchu".

Pres jistou metodickou eklektičnost estetika staví na jednom z největších experimentů v dějinách lidstva, což je lidské soužití s uměním, s uměleckou tvorbou a recepcí, probíhající od samého úsvitu dějin. "Materiálu" má tedy estetika dostatek, ale její "nenasytnost" se projevuje expanzí do dalšich sfér lidské kultury, včetně sféry tzv. prírodních věd. Autor se proto pokouší zmapovat estetikou obsazená území lidské kultury a ukázat, jak slouží svému hlavnímu cili - (sebe)poznání člověka.

Spolu s "Estetikou" z pera V. Zusky před námi leží velice seriózní studie renomovaného autora. Jedná se o moderní pohled na tradiční disciplínu, poučený a syntetizující, těžící i z poznatků "navazujícich" diściplín: psychologie, antropologie, lingvistiky, dějin umění a dalšich.
Je to kniha, která má všechny předpoklady zaujmout čtenáře - odborníky i laiky - všechny, kteři se zajímají o poznání toho, co je krásné.


