

Bakalářská práce

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

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POJEM KRÁSY V POJETÍ JANA MUKAŘOVSKÉHO
A STEPHENA COBURN A PEPPER A

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

Autor práce: Markéta Košařová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 5.

2016

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 20. dubna 2016

Markéta Košařová

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Martinovi Kaplickému, Ph.D. za cenné rady, čas a ochotu, kterých se mi od něj dostalo v průběhu zpracování této práce.

Anotace

Ve dvacátém století procházel pojem krásy, i vzhledem k vývoji umění, krizí. Byl buď zcela opouštěn, silně zužován nebo naopak značně rozšiřován. Bakalářská práce se zaměřuje na prozkoumání povahy a důvodu těchto změn v dílech dvou významných estetiků: Jana Mukařovského a Stephenha Coburna Peppera. Základem práce bude komparace obou odlišných pojetí krásy.

Annotation

The notion of beauty in the twentieth century went through crisis, also in consideration of development of art. It was either completely abandoned, heavily narrowed or extensively widened. The bachelor thesis deals with a survey of the nature and the reason of these changes in the work of two significant aestheticians: Jan Mukařovský and Stephen Coburn Pepper. The base of the thesis lies in comparison of both concepts of beauty.

Obsah

1. Úvodní nastínění tématu	2
2. Pojem krásy podle Jana Mukařovského	5
2. 1. Postoje a funkce; estetická funkce	6
2. 2. Estetická norma a hodnota	14
2. 3. Krása	20
3. Pojem krásy podle Stephena C. Peppera	27
3. 1. Estetická událost a kvalita	27
3. 2. Prostředky zvyšující intenzitu kvality	37
3. 3. Prostředky zvětšující rozsah kvality	42
3. 4. Kvalitativní a kvantitativní krása	46
4. Komparace Pepperova a Mukařovského pojetí krásy	51
5. Závěr	57
6. Seznam použité literatury	58

1. Úvodní nastínění tématu

Cílem této práce je objasnit pojetí krásy dvou významných estetiků, Jana Mukařovského a Stephena C. Peppera. Než se vůbec budeme moci zaměřit na samotný pojem krásy, bude třeba se zevrubněji věnovat obecnějšímu výkladu estetických teorií obou autorů. Teprve pak budeme schopni určit místo krásy v obou estetických teoriích a tedy i definovat obě odlišná pojetí tohoto pojmu.

Pojem krásy byl od dob antiky až po novodobá pojetí estetiky ústředním pojmem úvah o umění a estetice a mohli bychom zde rozebírat, jak se lišilo pojetí krásy u předsokratů, Platóna a Aristotela, jak v pracích ranně křesťanských a středověkých filosofů dochází návratu a obměně platónského a aristotelského pojetí krásy apod. To ale nebude předmětem této práce, pro nás je důležitý fakt, že pojem krásy byl středobodem těchto filosoficko-uměleckých úvah.

V sedmnáctém a osmnáctém století se ale tato situace proměňuje a do popředí těchto úvah se začíná dostávat i pojem vznešená či vkusu. Pojem krásy již nestojí jediný v čele úvah o umění a je svým způsobem redefinován tím, že je postaven do kontrastu k dalším pojmům stejně důležitým pro svět umění, jako je sama krása. V osmnáctém století také nastává velký milník v dějinách estetiky, a sice samotný vznik estetiky jakožto samostatné vědy. A. Baumgarten ve své *Estetice* píše: „Estetika si klade za cíl dosáhnout dokonalosti smyslového poznání. Dokonalost je krása. Nedokonalost je se přitom třeba vyvarovat jako něčeho ošklivého.“¹ Krása je tedy ztotožněna s dokonalostí, jako něco rozumově uchopitelného.

Velkým milníkem ve vývoji estetiky a filosofie vůbec je dílo Immanuela Kanta. Podle Kanta v nás existuje čistý rozum, tedy apriorní aparát rozvažování, který je a posteriori aktivován. Kant tvrdí, že při samotném vnímání krásy, tedy při estetickém

¹ BAUMGARTEN, A. G.: *Aesthetica*, Traiecti, 1750, str.: 6

souzení nedochází k rozumovému poznání, ale k jakémusi reflektujícímu nepojmovému, bezobsažnému zření vlastního myšlení.² Kant jasně odlišuje estetické souzení a s ním i vnímání estetických kategorií, mezi něž patří i pojem krásy, od racionálního, praktického rozvažování. Následuje mnoho různých pojetí teorie estetiky a toho, jak vlastně vůbec probíhá estetické rozvažování, nakolik a jakým způsobem je v estetickém soudu přítomno rozumové rozvažování, jakým způsobem můžeme v estetickém prožitku zvažovat objektivitu apod.

Krásy, která se zdála být vcelku jasně definovatelným pojmem, se najednou rozrůžňuje a lze ji chápat mnoha způsoby. Již také nestojí středem estetického bádání. Definice estetiky jakožto vědy o kráse se tedy jeví jako silně nedostatečná a vyprázdněná.

Tato mnohoznačnost krásy se zřetelně odráží i ve vývoji umění. Podíváme-li se i jen letmo na vývoj umění v průběhu devatenáctého a dvacátého století, pochopíme, že pojem krásy nutně prochází krizí, že je jistým způsobem vyprázdněn. Na konci devatenáctého a začátku dvacátého století souběžně existují umělecké směry jako například symbolismus, impresionismus, dadaismus, dekadence ... V návaznosti nejen na Freudovu psychoanalýzu můžeme pozorovat vznik surrealismu, zároveň se rozvíjí i futurismus, existencialismus a pomalu vzniká i konceptuální umění, happeningy, performance atd. Divákovi je nabídnuto tolik různorodých pojetí krásy, že univerzální koncepci krásy, která by nebyla jen neurčitou frází, nelze definovat. Není divu, že se v této záplavě různých uměleckých směrů a na ně navazujících teorií umění a estetiky jasné vymezení tak základních estetických kategorií jako je krása a ošklivost v podstatě vytrácí. Najednou se zdá jakoby krásné a ošklivé už nemělo žádné pevné hranice. Již jsme viděli tolikrát, jak se nám tyto pojmy prolínají a někdy i zaměňují, že nevíme jak je vlastně definovat. Vedle krásy stojí pojmy jako dokonalost, vhodnost, souměrnost, soulad, harmonie, ale také originálnost, tradičnost, uměleckost, záměr, koncept,

²⁾ LOSEV, A. F. & ŠESTAKOV, V. P.: *Dějiny estetických kategorií*. Praha: Svoboda, 1984.

intenzita, emoce ... Z toho pak vyplývají další pojmy jako umělecká hodnota, estetická hodnota, umělecká kvalita atd.

Kde má tedy vlastně své místo krása? Je jasné, že ji nelze trvale ztotožnit s některým z těchto či jiných pojmů, zasadit ji někam do jakési univerzální estetické teorie. My se budeme věnovat pojetí krásy v teoriích Jana Mukařovského a Stephen C. Peppera. Mukařovský a Pepper jsou současníci, ale každý vychází z jiného teoretického zázemí. Pepper vychází z tradice amerického pragmatismu, na nějž navazuje svým vlastním pojetím estetiky a filosofie vůbec, jež nazývá kontextualismem. Mukařovský byl členem Pražského lingvistického kroužku, řadí se tedy do strukturalistické školy.

Mukařovský i Pepper přistupují k pojetí krásy opačným způsobem. Zatímco Mukařovský zužuje pojem krásy na jistý omezený typ hodnoty a chápe krásu jako shodu s estetickou normou, Pepper naopak tento termín rozšiřuje. Rozdvojuje jej na krásu ve smyslu definičním, kdy krása vymezuje estetické pole, a na krásu ve smyslu hodnotícím, kdy lze hovořit o různých stupních krásy a kdy krása může být shodná s estetickou hodnotou.

2. Pojem krásy podle Jana Mukařovského

Pokud nás zajímá postoj Jana Mukařovského k pojmu krása, nejspíše se obrátíme k jeho esejím vydaným ve svazcích *Studie I* a *Studie II*. Mukařovský se odvrací od jednoduché definice, že estetika je jakousi normativní vědou o kráse. Podle jeho názoru by pojem krásy již moc dobře neposloužil k vybudování komplexní estetické teorie, neboť krása je jen jednou z mnoha estetických kategorií. „Úctyhodná definice estetiky: věda o kráse. Dobrá, ale co je to krása: je to platonská idea, jejímž pouhým odleskem jsou umělecká díla, ale která existuje mimo ně a nad nimi? Nebo je to jistá dokonalost imanentní každému dílu zvlášť (např. dílo je krásné tehda, odpovídá-li jistým způsobem skutečnosti, na které je stavěno)? Anebo hůř dokonce: existuje krása vůbec jako něco objektivního, to znamená daného dílem? Není snad dána jen pouhým poměrem vnímajícího individua, popř. kolektiva (společnosti, doby, generace, prostředí) k danému dílu? Vidíte jaký roj otázek? Co zbylo z definice?“³ Mukařovský ve své terminologii zavedl pojem estetické funkce, který vymezuje estetické pole, jež obsahuje hodnoty jako krása, vznešenost apod., tedy pojem mnohem obsáhlejší a uchopitelnější než je pojem krásy a zároveň s tím i formuloval vlastní definici estetiky. „Mám-li se pokusit definovat estetiku, nenacházím lepšího řešení, než že je naukou o estetické funkci, jejích projevech a jejích nositelích.“⁴ Může se zdát, že jde o definici kruhem, proto je nutné podrobně vysvětlit, jak Mukařovský tento pojem vymezuje a vysvětluje.

V Mukařovského estetickém systému krása není tím, co vymezuje estetické pole, tím je právě estetická funkce a krása je jedním z pojmů náležícím do pole estetična. Abychom se dostali k vysvětlení pojmu estetické funkce, je třeba nejprve vysvětlit různé postoje, jež člověk zaujímá ke skutečnostem, protože z těchto postojů se různé funkce odvíjejí. Tím se dostaneme i k pojmům estetické hodnoty a normy, tedy k pojmům, se kterými se estetická funkce pojí a nalezneme zde i objasnění pojmu krásy.

³) MUKAŘOVSKÝ, Jan: Úvod do estetiky. *Estetika*, Vol. 23, No. 1 a 2, 1986, s.: 26

⁴) MUKAŘOVSKÝ, Jan: Význam estetiky. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s.: 63.

2. 1. *Postoje a funkce; estetická funkce*

V textu *Význam estetiky* Mukařovský rozlišuje čtyři postoje člověka ke světu, a sice postoj praktický, teoretický (poznávací), symbolický (či magicko-náboženský) a estetický. Každý postoj je zvláštní způsob nazírání světa okolo nás. V tomto rozlišení postojů není podstatné, na co je směřována naše pozornost, ale jakým způsobem je směřována. Každý postoj směřuje náš zájem o okolní svět jedním určitým způsobem. Jednotlivé funkce předmětů se navzájem potlačují, nemusí se však potlačit zcela. Stejně tak se některé postoje navzájem téměř vylučují, některé se naopak vzájemně podporují. Například postoj teoretický často podporuje zaujetí postoje praktického (čím více daný předmět zkoumáme a poznáváme, tím spíše se pak na něj můžeme zaměřit jako na prostředek k účelné změně skutečnosti).

Stejně jako postoje rozlišuje Mukařovský i čtyři funkce, neboť postoj a funkce jsou vlastně jen dvě strany stejné mince. Je to tedy funkce praktická, poznávací, symbolická a konečně estetická. Pokud věc odpovídá našim potřebám v postoji, jež zaujímáme, či v nás tento postoj přímo vzbuzuje, řekneme o ní, že je nositelem té nebo jiné funkce. Jde tedy opět o způsob, jakým je nám daná věc vyjevena, o povahu našeho aktuálního vztahu k ní, jež je určována a zkonkrétňována na základě situace, v níž se nacházíme. Funkci můžeme chápat jako potenciál předmětu, který se daným způsobem projeví při našem zaměření se na předmět skrze určitý postoj. Jednotlivé funkce tedy mají zdroj v našem postoji, a každá z funkcí je ve věcech potencionálně přítomná. V postoji praktickém vyvstává praktická funkce předmětu, v postoji estetickém praktická funkce zdánlivě zaniká a my si všímáme funkce estetické. Mukařovský definuje funkci jako „způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšimu světu“⁵.

Charakterizujme tedy nejprve podrobněji jednotlivé postoje, abychom pochopili funkci estetickou a její vztah k dalším funkcím.

⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 177.

Chce-li člověk nějakým způsobem něco ve světě kolem sebe měnit nebo vytvářet, zaujímá k předmětům a skutečnostem, které by se tohoto procesu mohly účastnit, praktický postoj. Všímá si na daných věcech pouze toho, jak by mohly posloužit danému cíli a tím jsou pro něj určovány i jejich kvality. Zaujímá-li člověk praktický postoj, znamená to, že se zaměřuje pouze na praktickou funkci předmětu. Mějme za příklad kámen. Podle situace, v níž se nacházíme (podle činnosti, kterou chceme vykonávat), všímáme si na kameni, na kolik je vhodný pro účel, jež od něj vyžadujeme. Kámen tak pro nás může být stavebním materiálem, chceme-li například postavit zeď, nebo jednoduchým nástrojem, chceme-li s jeho pomocí rozbít ořech. Praktický postoj má tedy vždy stejnou povahu – jde nám o přeměnu skutečnosti – která se akorát zkonkrétňuje různými způsoby.

V postoji teoretickém nám jde o poznání a následné zařazení věci do struktury našeho vědění. Na danou věc se tedy zaměřujeme jako na pojem, který uvádíme do vztahu s dalšími pojmy. Předmětu poznávání si tedy všímáme jen z té stránky, ze které ho chceme poznávat, tyto poznatky poté uvádíme do vztahu s dalšími, již nabytými poznatky, v naší mysli. Například na kameni můžeme zkoumat jeho tvar, velikost či barvu nebo se můžeme zajímat o jeho složení. V postoji teoretickém tedy záměrně přeměňujeme skutečnosti v pojmy, tedy ve znaky (jiným způsobem je totiž nelze teoreticky uchopit). Naše zaměření sice cílí na předmět samý, ale pouze za účelem vytvoření pojmu – čili jakési reality mimo něj. Směřujeme tedy k poznání jeho vztahů k dalším skutečnostem za účelem vytvoření obecných zákonitostí.

Postoj symbolický má znakovou povahu, stejně jako estetický postoj. V symbolickém postoji, na rozdíl od teoretického postoje, není daný předmět námi vědomě přeměňován ve znak, ale už jím prostě je od první chvíle jeho nazření námi v tomto postoji. Daný předmět je bytostně věc-symbol. Znak vždy odkazuje k něčemu vnějšmu, k něčemu mimo sebe, a v případě symbolického postoje již nevnímáme věc jako onu samu, ale to k čemu odkazuje. Pokud bych měla uvést jako příklad opět kámen, tak v symbolickém postoji již pro nás nemají význam běžné atributy kamene, kámen se pro nás stává ztělesněním nějakých jemu přiřknutých nových vlastností.

Kámen se například stává ochranou svému majiteli. Tyto nové vlastnosti jsou často se svým nositelem (kamenem) natolik propojeny, že v případě zániku tohoto nositele zanikají i jeho symbolické významy. Mukařovský uvádí jiný příklad: „Charakteristické pro tento postoj a pro ráz magicko-náboženského znaku je učení o transsubstanciaci: vlastnosti chleba a vína setrvávají, *podstata* se však mění: chléb a víno *stávají se* svou podstatou tělem Kristovým a Kristovou krví.“⁶

Nyní se dostáváme k estetickému postoji. Při něm předměty také nabývají znakové povahy ihned, jen co se dostanou do jeho dosahu, stejně jako v případě symbolického postoje. Nenabývají ale nějakých vnějších symbolických významů, nýbrž se z nich stávají znaky autonomní. To, co označuje estetický znak, není jasně definované, jako je tomu v případě symbolického znaku. V estetickém postoji chápeme znaky oproti ostatním postojům jedinečným způsobem. Ve všech třech dříve zmíněných postojích totiž všechny znaky směřují k něčemu mimo sebe (v praktickém postoji slouží pouze k dosažení chtěného cíle, v teoretickém získávají pojmový charakter, v magicko-náboženském je kladen důraz pouze na význam znaku přiřknutý), ale estetický postoj se jeví ke všem předchozím protikladně. V tomto postoji se zaměřujeme na samotný znak, na jeho všemožné aspekty, a skrze něj vlastně i na celé veškerenstvo. Estetický znak odkazuje především sám k sobě. Jistým způsobem se vymezuje proti okolnímu světu. V estetickém postoji se zaměřujeme na znak bezprostředně, bez pojmů či nějakých praktických záměrů, nahlížíme jeho podstatu samu o sobě. A toto poznání jsme pak schopni promítnout i na okolní svět „Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností. Podle způsobu, jakým člověk vnímá a cítí jistou danou skutečnost, ke které právě zaujal estetický postoj, může být vnímána a pocíťována skutečnost jakákoli, celé univerzum. (...) Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů.“⁷

⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Význam estetiky. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 66.

⁷ tamtéž s. 66.

Skrze estetický znak a náš konkrétní postoj k němu tedy také jistým způsobem poznáváme svět. Nejde ale o poznávání ve stejném smyslu jako nám je zprostředkované teoretickou funkcí. V teoretickém postoji totiž vytváříme jakousi jednotící pojmovou strukturu, kdežto v estetickém postoji se nám poznání dostává skrze jednotící konkrétní postoj, tedy skrze vztah subjektu ke skutečnosti. „Pro estetickou funkci není skutečnost objektem bezprostředním, ale zprostředkovaným; bezprostřední je pro ni estetický znak, který postoj subjektu, realizovaný výstavbou znaku, promítá do skutečnosti jako její obecný zákon, nepozbýváje přitom svébytnosti. Svou svébytnost projevuje estetický znak tím, že vždy poukazuje ke skutečnosti jako celku, nikoli k jednotlivému jejímu úseku.“⁸

Je důležité zdůraznit, že i když Mukařovský popisuje funkce tak, že se *jeví* jako pevné vlastnosti předmětů a skutečností, je chybné předpokládat, že věc stvořená k tomu, aby měla například praktickou funkci, nemůže nabývat funkcí jiných. Každou funkci je třeba chápat jako potenci, která je ukotvena ve věcech a může být kdykoli vyjevena. Někdy se funkce v předmětu doprovázejí a třeba také podporují. Jistě je známo, že například v architektuře často platí, že když jsou interiéry bytů pro své obyvatele esteticky funkční, je tato vlastnost chápána i jako praktická. Často je také náboženská funkce podporována estetickou, jako je tomu například u vyobrazení světců atd. Estetickou funkci tedy můžeme odhalit u jakýchkoli předmětů.

Z výše zmíněného lze již jasně vyvodit určující roli subjektu, jednak při nazírání funkční povahy věcí a pak i následně vyvozených estetických kategorií. Subjekt, nikoli objekt, je tím, co určuje (na základě postoje) druh funkce a následně i míru funkčnosti předmětů, jimiž je obklopen. Subjekt je měřítkem okolního světa. Subjekt zde ale nezaměňujeme s jedincem, individuem. Subjekt je třeba chápat jako součást kolektivního vědomí. I když je subjekt tím, co poměřuje okolní svět a určuje jeho jednotlivé funkce, nedělá tak libovolně. Subjekt je neoddelitelný od společnosti a je jí určován, společnost dává subjektu měřítko a normy.

⁸⁾ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 179.

Podle Mukařovského je tedy zbytečné ptát se po absolutní, neměnné, ahistoricky platné povaze krásy a dalších estetických kategorií. Musíme se ptát po estetických kategoriích vždy z hlediska toho, jak se projevují ve vztahu k subjektu. Proto je základním pilířem Mukařovského pojetí estetiky právě estetická funkce. Když totiž (podle již výše zmíněné definice) v rámci estetického bádání zkoumáme estetickou funkci, její projevy a její nositele, nejsou materiálem našeho zkoumání předměty či skutečnosti samé, ale jsou to vztahy mezi subjektem a světem kolem něj. „Nejde dnes o zkoumání, zda estetično lpí na věcech, ale o to, do jaké míry tví v samé lidské přirozenosti; nejde o estetično jako o statickou vlastnost věcí, ale jde o estetično jako o energetickou složku lidského jednání. Nejde proto také o vztah estetična k ostatním metafyzickým principům jako jsou pravda a dobro, ale o jeho vztah k jiným motivům a cílům lidského konání a tvoření. To ovšem znamená i značný přesun v metodách a materiálu přemýšlení. Místo pojmu krásy nastupuje pojem funkce; místo projevů přírodních nastupují jakožto materiál akty, z kterých se skládá lidské jednání, a výsledky těchto aktů – lidské výtvoř.“⁹

Estetická funkce je v běžném životě často chápána jako podružná. Ale jak jsem již psala výše, estetická funkce je, stejně jako všechny funkce ostatní, potenciaálně přítomná ve všech předmětech. Nestává se, že by objekt měl jen estetickou funkci, anebo jen některou jinou. Estetická funkce častěji doprovází či podporuje funkce jiné, je tedy fakticky, nikoli jen potenciaálně, přítomná. Ve skutečnosti není příliš časté, aby měl předmět v jeden okamžik pouze jednu funkci. Téměř vždy je přítomno více funkcí zároveň. Ty se buď podporují, nebo působí spíše proti sobě a jsou ve vzájemném napětí, různě se prolínají a hierarchizují. Estetická funkce tedy není něco nahodilého či přidaného. Estetická funkce, stejně jako všechny funkce ostatní, je projevem vztahu subjektu k realitě. Její natolik častá přítomnost ve všemožných předmětech a činnostech není něčím vymyšleným a nepotřebným, ale jde o projev přirozených potřeb člověka. Jde o seberealizaci člověka ve světě.

⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 170 - 171.

Mohlo by se zdát, že některé funkce se navzájem doprovázet nemohou, jako například funkce praktická a estetická, které se mohou jevit téměř jako protikladné. Ve skutečnosti ale najdeme mnoho činností, kdy se funkce estetická a praktická nejen doprovázejí, ale i jedna podporuje druhou. Je kupříkladu mnoho manuálních činností, při kterých když člověk dosáhne ladného, plynulého, estetického pohybu, je tento pohyb zároveň i tím nejpraktičtější – je méně namáhavý a zároveň je časově nejúspornější. Estetického zážitku se člověk může dočkat i při vykonávání různých sportů. Když například člověk při běhu na běžkách sladí jednotlivé pohyby tak, aby byl výsledný celek prakticky co nejfunkčnější, když jednotlivé střídavé odprichy nohou a rukou sladí do ladného, pravidelného běhu, při kterém se člověk jen málo unaví, ale zároveň mu cesta ubíhá pod nohama až nečekanou rychlostí, pak náhlá, spontánní radost, kterou člověk prožívá z takto dokonale funkčně provedené činnosti, je jistě z části i estetickým prožitkem.

Asi nejvýraznější příklad, kdy je estetično neoddělitelné od praktické funkce, najdeme v architektuře. Funkcionalisté zastávali názor, že je třeba se v architektuře omezit pouze na praktickou stránku staveb. Podle nich je jakákoli dekorativnost a uzpůsobování prostoru z estetických důvodů jen samoučelností a odporuje tomu, aby byly prostory funkcionalistických staveb plně prakticky využitelné. Vzpomeňme si na Teigeho teorii minimálního bytu, kdy má být životní prostor omezen na co možná nejmenší prostor tak, aby odpovídal biologickým potřebám člověka a aby bylo vše v něm zařízeno ryze prakticky.¹⁰ Tato koncepce se příliš neosvědčila. Současná architektura zpravidla akceptuje potřebu estetična. Člověk pro svou spokojenost potřebuje dostatečně velký prostor (ale zas ne příliš velký) nikoli z důvodů svých praktických potřeb, ale z psychologického hlediska. Stejně tak estetické prvky, i když nemají žádné praktické využití, působí tak, že se člověk cítí v daném prostoru příjemně. V architektuře tedy jde praktická funkce ruku v ruce s estetickou funkcí.¹¹

¹⁰⁾ TEIGE, Karel: Minimální byt a kolektivní dům, In: *Stavba IX 1930-1931*.

¹¹⁾ Nicméně i u staveb, které byly postaveny, aby odpovídali zmíněným funkcionalistickým požadavkům, nalézáme estetickou funkci. Estetično se neskrývá pouze v dekoru, ale je přítomno i tam, kde se měla původně nacházet jen praktická funkce. Není sporu o tom, že dnes oceňujeme funkcionalistické stavby z estetického hlediska. Trochu paradoxně se i tento architektonický styl stal estetickou normou.

Funkce jsou v Mukařovského pojetí „způsoby sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“¹², nikoli skutečné, trvalé vlastnosti předmětů, skutečností nebo činností. Stejně tak estetika nemá být vědou, která zkoumá estetično jako vlastnost objektů, ale vždy by se měla soustředit na dynamický vztah, který panuje mezi subjektem a světem kolem něj, a estetično tak vidět právě jako seberealizaci subjektu. Jako něco, co není nahodilé a zbytečné, ale jako způsob umístění sebe sama ve světě a ve společnosti, tedy jako prostředek pochopení světa, jenž nás obklopuje, a našeho vztahu k němu. Estetično nacházíme všude kolem nás, v přírodě i v lidských výtvorech, a je nedílnou součástí našeho každodenního života.

V případě že se estetická funkce stává oproti jiným funkcím dominantní, hovoříme o umění. „Umění je odvětví lidské tvorby vyznačující se převahou funkce estetické.“¹³ Takto Mukařovský definuje umění. To je, jak píše, jako každá jiná lidská tvorba rozdělena do dvou složek: činnost a výtvor. Toto rozdělení je zřejmé například v případě výtvarného umění, kdy je často finální umělecké dílo jaksí oddělováno od jeho tvorby. Často je ale akt tvoření konečného artefaktu součástí uměleckého díla a pak jsou i umělecké druhy, kdy obě složky – činnost a výtvor – splývají a kdy činnost je sama vlastně výtvozem, jako třeba v případě tance. Umění má povahu estetického znaku, jde tedy o znak autonomní. „Pozornost je při estetickém znaku soustředěna k vnitřní výstavbě znaku samého, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje. Jakožto estetický znak je umělecké dílo na rozdíl od znaků služebných, jakých k svým účelům užívá funkce praktická i teoretická (poznávací), znak svébytný ba samoúčelný.“¹⁴ I když tedy umělecké dílo poukazuje na nějaké reálné skutečnosti, jako například historický román, nemůžeme jej brát závazně dokumentárně. Když básník předčítá svou autorskou tvorbu, ve které líčí (klidně i své) rozličné emocionální pochody, není možné toto chápat jako sdělení, které je platné vůči reálnému světu. Umělecké dílo je svébytným estetickým znakem, který nereferuje přímo k reálnému světu, ale nabízí nám poznání světa zprostředkované, a to skrze náš

¹²⁾ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 177.

¹³⁾ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Umění. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 185.

¹⁴⁾ tamtéž, s. 186.

postoj k danému uměleckému dílu, přičemž nás ono umělecké dílo jaksi samo nabádá totožný postoj zaujímat i ke světu jako k celku.

Převahu funkce estetické ale nemůžeme chápat tak, že jiné funkce nejsou vůbec přítomny nebo nejsou vůbec znatelné v uměleckém díle. Ostatní, mimoestetické funkce nalézáme v uměleckých dílech také, ale žádná z nich nenabývá jasné dominance nad ostatními. Estetická funkce je v uměleckých dílech organizační silou, je protiváhou funkcím mimoestetickým a uspořádává je tak, aby působily ve vzájemné rovnováze (často je sice některá z funkcí výraznější než ostatní, nikdy ale nepotlačí ostatní tak, aby už nebyly znatelné). Takto jsou pro recipienta zřetelné všechny mimoestetické funkce, ale zároveň ani jedna úplně nezastiňuje jinou. Recipient zaujímá mnohofunkční postoj a to nejen k samotnému dílu ale i k celému světu. Mimoestetické funkce vytvářejí obsah uměleckého díla tím, že poukazují ke konkrétnostem reálného světa, jelikož ale nikdy žádná z nich nezíská převahu nad ostatními díky regulující moci funkce estetické, nepřevrátí působení dané věci (tj. uměleckého díla) v působení jednofunkční, tedy směřující k jedinému cíli. „Estetická funkce sama o sobě nestačí totiž k tomu, aby znak, který vytvoří, nadala i plným smyslem – v tom je jí na závadu právě nedostatečné zaměření na vnější cíl, neboť právě toto zaměření uvádí jiné mimoestetické funkce ve vztah k určitým oblastem nebo stránkám skutečnosti, jež se do funkcí samých promítají jako jejich ‚obsah‘: tak např. funkce hospodářská má svým ‚obsahem‘ oblast jevů hospodářských, sociální a politická funkce jisté stránky společenského soužití. I do estetického znaku, kterým je umělecké dílo, vnášejí proto konkrétní obsah mimoestetické funkce, uvádějíce jej v přímou souvislost se skutečnostmi, které jsou mimo něj.“¹⁵

Nebylo by ale správně na základě výše popsaného předpokládat, že jakmile se něco stane uměleckým dílem, nemůže to tento statut pozbýt. Všechny funkce jsou v uměleckých dílech ve stálém napětí a tak se může stát, že některá z mimoestetických funkcí získá dominanci nad ostatními. Tím ale daná věc přestává být estetickým znakem

¹⁵⁾ tamtéž, s. 186.

a začíná směřovat k danému jednoznačnému cíli (určeného tím, jaká funkce převládla). Některé druhy umění jsou k tomuto přímo náchylné. Například politické umění snadno může sklouznout k tomu, že politický apel převáží estetickou funkci a to, co mělo být umělecký dílem, se stane prostým sdělením. Nebo také již výše zmíněný žánr historického románu je v podstatě založen na tom, že dominance estetické funkce je narušována funkcí jinou. Proto může čtenář vcelku lehce sklouznout k tomu, že historický román přestane vnímat jako estetický znak a začne jej brát jako dokument ve všech směrech platný vůči skutečnosti, tedy k němu zaujme teoretický postoj.

Subjekt korigovaný normami společnosti, jak jsme ho již vymezili výše, je to, co určuje funkce (či spíše míru zastoupení jednotlivých funkcí) předmětů a skutečností, jež ho obklopují. Podle toho, v jakém kontextu se člověk nachází, určuje, jaké funkce budou předměty a jevy, jež ho obklopují, mít. Co se týče přisuzování estetických kvalit nejen uměleckým dílům ale také předmětům a jevům vyskytujícím se v oblasti mimoumělecké je zřejmé, že mezi lidmi dochází natolik často ke vzájemné shodě jejich soudů o daných estetických kvalitách, že tyto shody nemůžou být náhodné a že tedy rozhodování o estetických kvalitách musí mít základ někde v rovině nadindividuální. Je tedy jisté, že výše mnohokrát používaný pojem subjekt nemůžeme ztotožňovat s pojmem individuum, ale musíme za tímto pojmem vždy vidět společnost, která subjekt utváří. A to nás tedy přivádí k pojmu normy.

2. 2. *Estetická norma a hodnota*

Doteď jsem se soustředila na obecný výklad o postojích, jimiž se člověk staví ke světu a o funkcích, jež jsou z těchto postojů odvozeny, a na bližší vysvětlení působení funkce estetické. Nyní je na čase k pojmu estetické funkce připojit také estetickou normu a estetickou hodnotu, neboť tato trojice pojmů je nezbytná pro definici estetické oblasti a tím pádem i toho, jaké místo má v Mukařovského estetické koncepci pojem krásy.

Za předpokladu, že estetickou funkci lze odhalit úplně ve všem a záleží pouze na kontextu – to znamená na vhodné situaci, patřičném rozpoložení člověka, jeho dosavadním zkušenostem a náležitým uzpůsobení mysli individua – vynořuje se otázka, jak to, že dochází ke vzájemné shodě lidí v jejich soudech o estetických kvalitách uměleckých děl. Podle Mukařovského je třeba základy této shody hledat nikoli z hlediska člověka jakožto individua, ale z pohledu společenského kontextu. „(...) víme z osobní zkušenosti, že hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, jsou závislé na míře estetické vnímavosti, se pro každého z nás přesunují se změnou věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady. Jakmile ovšem místo hlediska jednotlivcova zaujmeme stanovisko sociálního kontextu, ukáže se, že přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů.“¹⁶

To, co mají lidé nacházející se v jedné společenské skupině v daném čase společného, je totiž stejný systém norem. Pojem norma ale nesmí být chápán ve stejném smyslu, jako chápeme přírodní zákon, tedy něco neporušitelného podle čeho se vše řídí a nemůže to být jinak. Norma totiž může být porušována. Základem každé normy jsou dva protichůdné principy, norma jednak směřuje k všeobecné závaznosti, druhým principem pak je jistá potřeba normy měnit. Tyto dvě tendence jsou v případě každé normy ve vzájemném napětí. „Norma tudíž, ač směřuje k platnosti neomezené, omezuje se zároveň sama tímto směřováním. Může být netoliko porušena, ale je myslitelný — a v praxi velmi častý — dokonce paralelismus dvou nebo více norem aplikovatelných na stejné konkrétní případy a měřících touž hodnotu, které navzájem konkurují. Norma je tedy osnována na základní dialektické antinomii mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační potencií, jež implikuje myslitelnost jejího porušení. — Každá norma má toto dvojí protichůdné směřování, mezi jehož póly je dějiště jejího vývoje.“¹⁷ Různé normy pak vyžadují každá jinak striktní dodržování – u některé normy je její porušení vážným společenským prohřeškem, jiná norma naopak

¹⁶⁾ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 86.

¹⁷⁾ tamtéž, s. 102.

ke svému porušování přímo vybízí a její porušování je společensky do jisté míry žádoucí. Mravní norma převážně vyžaduje, aby byla dodržována (mravní normy se v průběhu času obměňují jen velmi pomalu), ale co se týče například norem v oblasti oblékání, u těch vidíme, že vítězí spíše onen druhý princip – tendence porušovat normu. Normy se tak pochopitelně proměňují v průběhu času. „Každá norma se mění, již tím, že je stále znovu aplikována a musí se přizpůsobovat novým úkolům, které z praxe vcházejí.“¹⁸ Podle toho, který zmíněný princip má při aplikaci normy větší váhu, je pak možná změna stávající normy buď větší, nebo menší.

A tak se dostáváme i k estetické normě, která je jistým regulujícím prvkem estetické funkce. I v případě estetické normy nalézáme stejné dvě protichůdné tendence. Jednou je potřeba estetickou normu dodržovat, jelikož dodržení estetické normy přináší recipientům pocit libosti, a druhou je potřeba ji porušovat, protože porušování estetické normy působí jistým způsobem rušivě, což ale neneguje pocit libosti, nýbrž vzbuzuje napětí a dělá tak vnímané objekty zajímavými. „Kdybychom nyní položili otázku, jak je možné, že umění, privilegovaný jev estetický, může vyvolávat nelibost, aniž přestává být uměním, zněla by odpověď, že estetická libost právě tehdy, má-li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti. I při největším možném porušení normy je v umění libost dojem převládající, nelibost prostředek k jeho zvýšení.“¹⁹

Jde o stejný princip, který nacházíme v mnoha estetických teoriích, a sice že kvalita uměleckých děl není dána jen pocitem libosti, který dílo přináší, ale že stejně důležitá, či snad důležitější, je originálnost uměleckých děl. A co jiného je originálnost, než porušení nějaké stávající estetické normy. Je tedy žádoucí, aby díla jednak dodržovala estetickou normu, abychom vůbec nazíraný artefakt začali chápat jako umělecké dílo – abychom byli schopni, jej někam díky svým zkušenostem zařadit – aby ale zároveň estetickou normu porušovala, aby nám tak dílo ukázalo něco nového,

¹⁸⁾ tamtéž, s. 104.

¹⁹⁾ tamtéž, s. 107.

vzbuzovalo tak v nás větší zájem o něj a byla tak posílena jeho estetická funkce. „Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně. Norma je zde porušována bez ustání.“²⁰

Tím, že jsou normy porušovány, dochází i k jejich proměnám. Všechny normy se postupem času proměňují. Jak je zmíněno již výše, některé se mění rychleji, jiné pomaleji. Například v umění ne každý inovativní prvek má potenciál současné estetické normy měnit. Jednou za čas se ale objeví nějaké význačné dílo, které tuto moc má a tím, že poruší zavedenou normu, dá podnět k vytvoření nové. Onen inovující prvek se začne v dalších dílech opakovat, až nakonec zevšední a stane se normou. Takto vzniklá nová norma pak ovlivňuje naše hodnocení uměleckých děl, a to nových i starých. Pochopitelně vždy existuje mnoho norem zároveň a při hodnocení uměleckých děl i objektů mimouměleckých vždy působí celá škála norem estetických i jiných, starých i nejnovějších. Proměnám estetických norem a tomu, jak se normy přenášejí z umělecké oblasti do oblasti mimoumělecké, se budeme ještě podrobněji věnovat v následující kapitole.

Nyní se dostáváme k pojmu estetické hodnoty. V umělecké oblasti je estetická hodnota, stejně tak jako estetická funkce, dominantní. V mimoumělecké oblasti, ve které je estetická funkce upozaděná, je vedlejší i estetická hodnota – je zastíněna některou z hodnot mimoestetických²¹. Estetická hodnota není, jak by se chybně mohlo zdát, pouhým vyjádřením toho, nakolik se dané dílo shoduje s panující normou. Již bylo řečeno výše, že k tomu aby bylo umělecké dílo hodnoceno jako kvalitní, je třeba, aby bylo nejen esteticky libé, tj. aby dodržovalo estetickou normu, ale také aby bylo do jisté míry estetický nelibé, tj. aby stávající normu porušovalo. Estetická hodnota není jen

²⁰⁾ tamtéž, s. 105.

²¹⁾ Takto Mukařovský rozlišuje oblast uměleckou od oblasti mimoumělecké v textu *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. V textu *Místo estetické funkce mezi ostatními* ovšem mluví i o dominanci estetické funkce v oblasti přírodního estetična. Toto rozlišení tedy není úplně jednoznačné. Můžeme tedy říci, že v případě umění je estetická funkce (i hodnota) vždy dominantní, ale tuto dominanci můžeme nalézt i v oblasti mimoumělecké, pro kterou je jinak charakteristická dominance funkce jiné.

posouzením estetické libosti, ale musí obsáhnout projevy estetické libosti i nelibosti zároveň. Vztahuje se k dílu jako k celku, k celé jeho struktuře, zahrnuje kromě funkce estetické i mimoestetické funkce a hodnoty. „Aplikace estetické normy podřizuje individuální případ obecnému pravidlu a týká se jediné stránky věci, její estetické funkce, která nemusí být dominantní. Estetické hodnocení naproti tomu posuzuje je v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty: proto také pojímá estetické hodnocení umělecké dílo jako uzavřený celek (jednotu) a je aktem individualizujícím; estetická hodnota v umění se jeví jako jedinečná a neopakovatelná.“²²

Estetická hodnota se má vůči ostatním hodnotám, které umělecké dílo obsahuje, stejně jako se má v umělecké oblasti estetická funkce k funkcím mimoestetickým. Je pro ně organizační silou, udržuje mimoestetické hodnoty ve vzájemném vyrovnaném vztahu tak, aby žádná z nich zcela nezakrývala ostatní, aby byly všechny pro recipienta zřetelné. Ty sice odkazují k reálnému světu, ale estetická hodnota jednotné umělecké dílo drží v nepřímém vztahu k němu – místo přímého odkazování ke konkrétním skutečnostem nám nabízí zprostředkovaný pohled na reálný svět jako celek. „Estetická hodnota vchází v úzký styk s hodnotami mimoestetickými, jež dílo obsahuje, a jejich prostřednictvím pak i se systémem hodnot určujících životní praxi kolektiva, kterým je dílo přijímáno. Poměr hodnoty estetické k mimoestetickým je takový, že estetická hodnota nad ostatními převládá, avšak neruší jich, nýbrž toliko je spíná v celek, vytrhujíc sice každou jednotlivou z přímého vztahu k obdobné hodnotě prakticky platné, ale umožňujíc zato aktivní vztah celkového souboru mimoestetických hodnot díla k celkovému postoji, který jednotlivci jakožto členové kolektiva zaujímají ke skutečnosti za účelem jednání. Prostřednictvím estetické hodnoty působí takto umění přímo na citový a volní poměr člověka ke světu, zasahujíc základní regulativ lidského jednání i myšlení, na rozdíl od vědy i filozofie, působících na lidské jednání prostřednictvím myšlenkového procesu.“²³

²²⁾ tamtéž, s. 123.

²³⁾ tamtéž, s. 148.

Jako se v průběhu času obměňuje estetická norma – mění se názor kolektiva na to, co je libé a co nelibé – na základě toho se mění i hodnocení umělecký děl. Nejen že nepřikládáme tutéž estetickou hodnotu určitému uměleckému dílu, jakou mu lidé přisuzovali kupříkladu pře dvěma sty lety. My skutečně při vnímání totožného díla pojmáme jiný estetický objekt, než lidé devatenáctého století. Dílo-artefakt zůstává stále stejné (samozřejmě podléhá časovým změnám, jako jsou u výtvarných děl například blednutí barev, chřadnutí materiálu atd., to teď ale není podstatné), ale dílo jakožto estetický objekt, jenž je aktualizován v naší mysli při každém nazírání díla-artefaktu, je s každou další námi nabytou zkušeností jiný. Určitá sociální skupina, jež má vlastní normy a umělecké tradice, přiřkne odlišnou hodnotu konkrétnímu uměleckému dílu, než skupina nacházející se v jiném prostoru nebo čase, a která tím pádem má jiný systém norem a tudíž nachází v rámci stejného uměleckého díla jiné určující vlastnosti. Prvky, které jedna společnost může považovat za originální a zajímavé, můžou jiné společnosti přijít jako naprosto fádňní, ale zase ji můžou zaujmout další prvky, která ona první společnost považovala za druhotné. „Všimneme si nejdříve proměnlivosti aktuálního estetického hodnocení. (...) Především samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecké tradice, jejímž prizmatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektiva odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvaru umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že s při těchto přesunech estetického objektu často proměňuje i estetická hodnota.“²⁴

²⁴⁾ tamtéž, s. 124.

2. 3. *Krása*

Tolik tedy k estetické hodnotě. Pro naše potřeby postačí její stručnější popis, protože to hlavní, co bylo potřeba vyjasnit, byl její vztah a vymezení vůči estetické normě. A nyní již přišel čas na vysvětlení toho, na jakém místě se v Mukařovského estetické teorii nachází pojem krásy.

Již výše byla popsána estetická norma tak, že právě shoda s estetickou normou je to, co v nás vzbuzuje pocit libosti. O těch prvcích vnímaného objektu, které souhlasí s právě panující estetickou normou, říkáme, že jsou krásné, a prvky porušující estetickou normu jsou pak pro nás ošklivé. Krása, jak ji chápe Mukařovský, je vyjádřením zavedené estetické normy.

Jak už bylo řečeno, estetická hodnota je dána tím, nakolik umělecké dílo splňuje normu a zároveň do jaké míry ji porušuje. Estetická hodnota jako všeobjímající energie udržuje dílo jednotné, působící na nás jako celek, nikoli jako by bylo rozděleno na jednotlivé prvky vztahující se přímo k nějakým skutečnostem mimo něj. Pokud je umělecké dílo hodně inovativní, tedy převážně porušuje estetické normy, je pro nás těžko uchopitelné. Vzbuzuje v nás estetický prožitek, ale vlastně nedokážeme vysvětlit proč, nedokážeme určit, které jeho části na nás jak působí. Je pro nás nerozděleným celkem. Jelikož nenalzáme shodu s normou, je pro nás velice obtížné dílo analyticky uchopit. Pokud ale dílo dodržuje estetické normy, jsme schopni rozložit v našem vědomí nazíraný objekt na jeho jednotlivé prvky, protože jakožto náležící normě jsou nám již známé a dokážeme je tedy jako jednotlivosti zanalyzovat, umíme rozeznat strukturu a její nuance.²⁵ „Označíme-li nějaké dílo za krásné, vy smyslu vyhovění normě, ukáže se, že toto dílo je snadno rozložitelné na prvky: dílo je krásné protože má takovou a takovou kompozici, takové a takové uspořádání barev, takové a takové rozměry, takové a takové básnické obrazy, že má zpěvný verš atd. U díla, které na nás

²⁵⁾ Tento princip napětí mezi rozpoznanou strukturou (analýzou) a nediferencovaným celkem (intuicí) je stěžejní pro Pepperovu estetickou koncepci, které se budeme věnovat v druhém oddíle této práce.

působí nově a přitom mohutně, je dojem téměř nediferencovaný. Nedovedeme říci, proč na nás mohutně působí. Dílo krásné ve smyslu normativním má tedy tu vlastnost, že se snadno rozpadá ve složky, je zřejmé jeho složení.²⁶

Estetický prožitek (vlastní právě umění) je celistvý, tedy v podstatě nerozložitelný na jednotlivé části a proto nemůžeme vysvětlit, proč na nás působí právě tak, jak na nás působí. Vjem krásy (který nalézáme i mimo oblast umění) je naopak hodnotící. Za krásné označujeme až to, co dokážeme zanalyzovat a vysvětlit, proč právě toto je krásné, tedy uvést do vztahu s normou. „Je přirozené, že umění spíš esteticky *prožíváme*, jeví se tu estetický poměr v svém aspektu aktuálním, kdežto krásu spíš *hodnotíme*, jeví se tu estetický poměr spíš ve svém aspektu *normovém*.“²⁷

V části, ve které jsme se zabývali estetickou normou, bylo již vysvětleno, jak dochází k obměňování estetických norem. Že umělecká díla na základě své inovativnosti mění estetické normy, tedy mění souzení o tom, které vlastnosti jsou krásné a které nejsou. V umělecké oblasti se vytvářejí estetické normy, a ty jsou pak přenášeny i do oblasti mimoumělecké. Jen umění má podle Mukařovského tu moc měnit normy, v uměleckých dílech je totiž estetická funkce dominantní a tudíž i estetická hodnota. Může zde tedy být porušována estetická norma, aniž by toto porušování bylo označeno jednoduše za ošklivost, jako je tomu v oblasti mimoumělecké, kde je estetická funkce vždy až za některou funkcí jinou. V mimoumělecké oblasti je žádoucí estetickou normu pouze splňovat, nikoli už porušovat. Od skutečností mimo oblast umění je vyžadována krása. Potenciál měnit normy má ale jen „vysoké umění“, krom něj bývá do umění řazena i jiná oblast (lidové umění, spotřební umění apod.), kde je estetično sice dominantní, ale již postrádáme onu tendenci hýbat dosavadními normami. Tato (stále ještě) umělecká sféra už jen přejímá normy vytvořené vysokým uměním, stejně jako je přejímá oblast mimoumělecká.

²⁶⁾ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Úvod do estetiky. *Estetika*, Vol. 23, No. 1 a 2, 1986, s. 33

²⁷⁾ tamtéž s. 134

Tak jako je od umění přejímána estetická norma, tedy hodnocení toho, co je krásné a co nikoli, do oblasti mimo umění, můžeme pozorovat i pronikání estetické normy do norem jiných. Mukařovský například popisuje, jak estetika filmu proniká do norem chování, kdy filmová gesta opouštějí svůj prvotní smysl a jsou přejata jako projev vkusu a dobrého chování. „ (...) Takovým způsobem vplývají nové estetické normy přímo z umění do denního života, ať má za dějiště řemeslnickou dílnu nebo komnaty salónů. V oblasti mimoumělecké pak nabývají platnosti mnohem závažnější než v umění, které je zrodilo, protože v ní fungují jako měřítko skutečné hodnoty, nikoli jako pouhé pozadí pro porušování.“²⁸

U norem přejatých do oblasti mimo umění nikdy nevíme, jak dlouho zůstanou živé. Byla by chybná představa, že se v mimoumělecké oblasti mění normy stejně, jako se mění normy ve vysokém umění, akorát jen s nějakým zpožděním. S nástupem nové normy totiž staré nezanikají. Zažití normy setrvávají ve společnosti různě dlouho a uplatňuje se jich mnoho zároveň. Zpravidla platí to, že čím je estetická norma starší, tím je ve společnosti a v ostatních normách více zakořeněná. Můžeme pozorovat, že společenské skupiny s vyšším zájmem o kulturu často přejímají normy novější, skupiny pohybující se spíše nezasazeny aktuálním kulturním děním se drží norem ve společnosti zažitějších.

Stejným způsobem, jakým se přejímá pojetí krásy z umělecké sféry do mimoumělecké, je vlastně ovlivňováno chápání světa vůbec. V oblasti umění je krása normou. Jak je řečeno výše, dílo, které ve své inovativnosti porušuje normy, není označováno za krásné a působí na nás jako celek – nedokážeme rozlišit, která z jeho složek na nás jak působí. Když se ale umělecké dílo stane zavedenou a uznávanou součástí umělecké tradice, je už o něm souzeno, že je krásné. Jeho krása je dokazována vlastnostmi tohoto díla (u hudebních děl to mohou být harmonické postupy, odpovídající rytmika apod.), a to tedy takovými vlastnostmi, které – ač zprvu nebyly –

²⁸⁾ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 110.

jsou již součástí zavedené normy. Umělecká díla se tedy tím, jak stárnou, stávají krásnými. „A nové umění působí právě proto z počátku vždy chaoticky, nediferencovaně, právě proto, že je v něm dřív pocíťováno to, čím porušuje řád (normu) dosavadní – tedy pravý protiklad řádu, normy, než to, co je jeho řádem vlastním a co se v budoucnosti stane normou a učiní dílo krásným.“²⁹ V průběhu času se povaha uměleckých děl mění od nediferencovaného mohutného estetického působení k analyzovatelné čisté kráse. (Zde se téměř nabízí uvést příklad impresionistických maleb. Je známo, že první impresionistická díla byla ve své době hrubě odmítána. I samo pojmenování tohoto uměleckého směru bylo prvně použito jako hanlivé. Nyní je ale impresionismus označován za základ moderního výtvarného umění a jednotlivá díla jsou zpravidla souzena jako čistě krásná. Troufám si říci, že pro mnoho lidí jsou dnes přední impresionistické malby vyjádřením čisté krásy.) U této krásy ovšem cesta uměleckých děl nekončí. Tak jako se z živého uměleckého díla časem stane nedílná součást umělecké tradice – stane se čistě krásným – tak se stejně postupem času estetické normy změní a dílo postupně přestane působit jako krásné. Začne být pocíťováno jako zastaralé, stane se součástí již neaktuálních estetických norem, přičemž ale stávající normy neporušuje nijak novátorsky. To ale neznamená, že se zas nemůže časem vrátit mezi živá umělecká díla. „Nelze říci, že by každé umělecké dílo bylo krásné. Ba ukázali jsme, že právě nové dílo umělecké, to, které plně esteticky prožíváme, nelze označit jako krásné. Že krásy nabývá teprve, když stárne. Pak teprve lze je měřit normou, nebo spíš lze měřit jednotlivé jeho složky. Dokud je dílo živé (...), pocíťujeme je jako celek – prožíváme je esteticky bez analyzování. Jakmile dílo měříme normami, rozpadá se nám ve složky – takže dokonce ztrácíme z očí to, co tvoří podstatu díla živého: jeho jednotnost.“³⁰

Na základě norem, které vznikají ve světě umění, je pak tedy hodnocena i oblast mimoumělecká. Je podle nich hodnocena krása předmětů či jevů, u nichž estetická funkce sice nemusí být dominantní, jako je tomu v případě umění, ale je stále přítomna. A jak již bylo také zmíněno, estetická norma proniká i do mnoha norem ostatních.

²⁹⁾ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Úvod do estetiky. *Estetika*, Vol. 23, No. 1 a 2, 1986, s. 38

³⁰⁾ tamtéž, s. 35

Krása je tedy společností vyžadována v mnoha oblastech a to nijak samoúčelně, ale jako neoddělitelná součást slušného chování, verbálního projevu, společenského vystupování a podobně.

Takto se dostáváme k tomu, že normy přejaté z umění nám nedávají základ jen k tomu, abychom určovali, které z předmětů nás obklopující jsou krásné a které ošklivé, ale tyto normy skutečně mění způsob, jakým se díváme na svět a jak jej chápeme. Svět okolo nás se k nám totiž dostává prostřednictvím našich vjemů (zrakových, sluchových, hmatových, čichových a chuťových). Tyto empirické vjemy ale nemohou samy vytvořit obraz světa, který máme v našem vědomí a skrze který chápeme realitu okolo sebe. Každý nazíraný objekt se do naší mysli promítá jiným způsobem v závislosti na okolnostech. Naše mysl vždy při každém vjemu propojuje nazíranou skutečnost do nějakého celku. Nejsme schopni svět kolem nás nazírat jako chaotický shluk jednotlivostí. Realitu okolo nás je tedy třeba chápat nikoli empiricky ale fenomenologicky. „Uvažujme trochu o způsobu, kterým se skutečnost – empirická skutečnost – dostává k našemu vědomí. Vjemy – chaotické, nediferencované. Nevnímáme např. věci jako celky – to už není záležitost vnímání smyslového, nýbrž apercepce. A apercepce – to jsou jisté rámce, kterými (bezděky a nevědomky obyčejně; vědomě jen tehdy, jsme-li v pochybnostech o interpretaci vjemu) vjem organizujeme: vybíráme podstatné – odmítáme nepodstatné. Podstatné – to, co se nám jeví jako znaky věcí. A to jako znaky aktuálně charakterizující“³¹ Způsoby, kterými nazíráme svět, pojmenovává Mukařovský jako apercepční rámce. A právě umění vytváří a obměňuje tyto apercepční rámce. Umění totiž vytváří vlastní fikční světy nezávislé na realitě. Fikční realita uměleckého díla je nám ukázána prostřednictvím díla určitým způsobem a my jsme pak schopni stejným způsobem nazírat i svět skutečný.

Jaký je tedy vztah umění, krásy a těchto apercepčních rámců? Umění nám překládá nové apercepční rámce. Nový apercepční rámeček je vždy protikladný k rámcu zavedenému – „je křiklavě pocíťována jeho neshoda s apercepčním rámcem

³¹ tamtéž, s. 38.

dosavadním. Apercepční rámec (báze) nefunguje ještě kladně, nýbrž záporně. Rozbívá apercepční rámec (bázi), který dosud formoval (a ovšem i nutně ochuzoval) vjemovou skutečnost. Na okamžik vzniká iluze, jakoby se objevila smyslová skutečnost sama – ve své prapodstatě. Proto také domnění (subjektivní) každé nové umělecké školy, že ona, právě ona objevuje skutečnost absolutní – takovou, jaká je – neochuzenou.³² Nový apercepční rámec se poté stává normu, ale nejprve jen pro oblast umění, nikoli ještě pro mimouměleckou oblast, a umění je díky němu prožíváno jako živé. Následně se jednotlivé prvky tohoto apercepčního rámce začnou přejímat i do mimoumělecké oblasti, přičemž ztrácí svou „uměleckou živost“, a jsou již vnímány jako čistě krásné. Tím jak se tyto prvky postupně zavádějí do oblasti mimo umění, ztrácejí povahu nevšednosti a stávají se jakousi samozřejmostí. Jak apercepční rámec stárne, přestává být dále pocíťován jako norma a srůstá se skutečností tak, že už prostě jen je. „Přirůstá ke skutečnosti, nabývá samozřejmosti – a je tu nová skutečnost, už ne pocíťována jako to, co býti má, norma, nýbrž jako to, co je.“³³ Zde již věci námi nazírané prostřednictvím daného apercepčního rámce, které byly zprvu vnímány jako porušení normy, jako něco ošklivého, které se poté staly naopak splněním normy, začaly být i mimo umění hodnoceny jako krásné a tím se začaly přejímat i do mimoestetických oblastí života, nakonec zevšední a splynou se skutečností tak, že přestanou být v našem vědomí krásné, stanou se reálnými. Způsob nazírání skutečnosti (který byl pro nás původně nový a nevšední) přestane být v našem vědomí chápán jako způsob – tedy jedou z mnoha možností jak vnímat – a stane se jen jedinou možností, tedy skutečností.

Ve stručnosti si shrňme místo krásy v Mukařovského estetické koncepci. Estetická funkce je tím, co definuje samotnou oblast estetična. V umělecké oblasti je dominantní a je jednotící silou celého díla, zatímco v oblasti mimo umění může být pouze přítomna, přičemž dominantní je funkce jiná. Podstatou estetična není tedy krása ale estetická funkce.

³² tamtéž

³³ tamtéž

Krásu se podle Mukařovského nalézá v tom, co se shoduje s panující estetickou normou. Je tedy něčím, co dokážeme zcela analyzovat a hodnotit, něčím zcela známým, něčím co nás nepřekvapuje. Je tím, co je předem vyžadováno. Je tedy v protikladu s mohutnou živostí nového uměleckého díla.

3. Pojem krásy podle Stephen C. Peppera

Nyní přejdeme k pojmu krásy, jak ho vymezuje Stephen C. Pepper. Stejně jako v předchozí části, ve které jsme se věnovali Janu Mukařovskému a jeho pojetí krásy, se nejdříve budeme věnovat tomu, jak Pepper vlastně vymezuje oblast estetiky, přiblížíme si základní pojmy jeho estetické teorie a teprve na základě tohoto budeme schopni přesně určit, kde má místo pojem krásy, co všechno je v něm obsaženo a jaký je jeho vztah k ostatním pojmům. Pepper nám ve své knize *Estetická kvalita: kontextualistická teorie krásy*³⁴ předkládá svou definici estetického pole takto: „Pole estetiky je vymezeno kvalitou událostí. Velká krása je velkým zvýšením kvality.“³⁵ Pokud cítíme kvalitu události, chápeme tuto událost esteticky. Přítomnost kvality tedy v Pepperově teorii vymezuje estetické pole. Zatímco Mukařovský pojem krásy zužuje a chápe ji jako shodu normou, tedy určitý nižší typ hodnoty, Pepper naopak pojem krásy rozšiřuje a to tak, že zdvojuje její význam. Pepper chápe krásu jednak jako krásu kvalitativní – je vymezením estetického pole – je tedy všude tam, kde je přítomna živá kvalita. A pak jako krásu kvantitativní – čím více je kvalita události zvyšována, tím větší v ní nalézáme krásu. Zde nalézáme dva pojmy, které je třeba definovat, abychom pochopili tato dvě vymezení krásy: estetická událost (aesthetic event) a kvalita (quality).

3. 1. Estetická událost a kvalita

Estetická událost je procesem, kdy naše vědomí interaguje s vnějšími podněty a tvoří takto estetický objekt v naší mysli. V případě, že pozorujeme malbu na plátně,

³⁴) PEPPER, Stephen C: *Aesthetic Quality: A Contextualistic Theory of Beauty*. New York: Charles Scribner's Sons, 1938. (Překlady do češtiny jsou mé vlastní, proto kvůli případným nejasnostem příkládám i anglické originály.)

³⁵) „The aesthetic field is that of the quality of events. Great beauty is great enhancement of quality.“ PEPPER, Stephen C: *Aesthetic Quality: A Contextualistic Theory of Beauty*. New York: Charles Scribner's Sons, 1938, s.: 19.

předmětem našeho prožitku není onen fyzický objekt, který je tvořen hmotou plátna a barev, je to estetický objekt tvořen naším vědomím na základě objektu fyzického. Pepper popisuje estetickou událost na příkladu svého vlastního prožitku při pohledu na grafiku z Hirošigovy série *Padesát tři stanic na cestě Tókaidó*: „Sedím a pozoruji japonskou grafiku visící na zdi, grafiku známou jako *Stanice Šóno* z Hirošigovy série Tókaidó. V události, která nastala, si nejsem vědom ani mě samotného, ani samotného obrazu, ani samotné zdi, ani mezilehlého prostoru. To, co vnímám, je pravoúhlá kompozice tvarů na diagonálách v dynamickém pohybu směřujícím doleva, vzhůru a ke středu kontrastujícím s dalšími rozličnými protichůdnými pohyby. Vnímám silnou bouři a promáčené stromy v prořídlných řadách ohýbajících se ve větru, v dálce stále nejasnější a nejasnější. Vidím doškové střechy vesnice a tuším úkryt pod nimi. Vidím dvě postavy chvátající z kopce dolů k přístřeší a pak další nesoucí palankýn a trmácející se vzhůru do bouře. Slyším svištění větru a bubnování deště a žbluňkání a čvachtání vody. Celým výjevem se rozprostírá vzrušení a zvláštnost a napětí a také dotek komična z pozorování působení bouře na stromy a muže. Něco zde také vyvstává ze síly větru a silné bouře a pocitu výšky a vzdálenosti, něco co je blízké vznešenosti. (...)“³⁶ Pepper popisuje estetickou událost od jednotlivých detailů, jako je pravoúhlá kompozice, přes jednotlivé výjevy až po pocity, které se ho při pozorování této grafiky jímají, a celkový dojem, který z ní získává. A přeci píše, že k estetické události, jako je tato, člověk přirozeně přistupuje jako k jednotnému celku, který dohromady spojuje jedna kvalita, kterou zde nazývá vznešeností. Zde již narážíme na princip, jenž nás bude provázet celou Pepperovou teorií krásy, a sice na neustálou přítomnost určité rovnováhy intuice (intuition) a analýzy (analysis). I když je kvalita pocíťována pouze intuicí, která

³⁶⁾ „I am sitting and looking at Japanese print on my wall, a print from Hiroshige's Tokaido series known as *The Shono Station*. An event occurs in which I am aware neither of separate self, nor of a separate picture, nor of a wall, nor of an intervening space. What I sense is a rectangular composition of opposing forms on the diagonals, with vigorous movement leftward, upward, and inward, contrasted with various contrary movements as foils. I sense a driving rainstorm, and wet trees in receding rows bending in the wind, becoming dimmer and dimmer in the distance. I see thatched roofs of village and feel the shelter beneath them. I see two people hurrying down hill for shelter, and others with a palanquin laboring up the hill journeying out into the storm. I hear the swish of the wind, and the patter and plop and squash of water. Excitement spreads over the scene and curiosity and suspense and touch of the comic too from watching the effects of the storm on trees and men. Something also there is arising from the force of the wind and the driving rain and the feeling of height and distance that is close to sublimity. (...)“ Tamtéž, s.: 19.

přirozeně jednotí události do nediferencovaných celků, je zároveň prohlubována a zintenzivňována analýzou, která rozšiřuje působení kvality na více prvků. Intuice a analýza jsou tedy protichůdnými postoji. Intuice jednotí prvky do celku a dává tak pocítit kvalitu, analýza rozkládá celek na jednotlivé detaily a prohlubuje naše znalosti jejich vzájemných vztahů. Podle Peppera je intuice přirozeným přístupem ke světu a díky ní cítíme přirozenou povahu jevů kolem nás – tedy kvalitu.

Zde narážíme na ono zmíněné zvyšování kvality události. Zvýšení kvality události je odsazeno zvyšováním intenzity (intensity) kvality či zvětšováním rozsahu (spread) kvality. Intenzitou se myslí, nakolik je kvalita živá (jak silně pocítujeme onu vznešenost při pozorování *Stanice Šóno*), rozsahem myslíme, kolik prvků náleží kvalitě (například kolik jednotlivých prvků a motivů na plátně spoluvytváří daný celek). Tomu se ale budeme podrobněji věnovat později.

Každá událost je procesuální. Událost je třeba si představit jako texturu. Pepper přejímá pojmy textura (texture) a vlákno (strand), jakožto základní terminologii kontextualismu. Vlákno je jedním samostatným procesem. Textura je systém vláken, tedy systém jednotlivých procesů. Událost, jako je percepce grafiky *Stanice Šóno*, je textura a jednotlivé procesy, jako jsou chápání kompozice, jednotlivých výjevů a postav atd., jsou vlákna. Je třeba ale rozumět tomu, že žádná textura nefunguje izolovaně. Z každé textury vedou vlákna propojující ji s dalšími a dalšími texturami a vlastně každá textura je součástí jiné, větší textury. Žádná textura není oddělitelná od kontextu dalších textur. I naše mysl je totiž texturou, a procesy pozorování a chápání dané grafiky jsou vlákny propojující texturu naší mysli s texturou grafiky a tak dohromady tvoří další texturu obsahující obě. A ona kvalita náleží této textuře a jednotí ji. Pepper píše: „V události, která nastala, si nejsem vědom ani mě samotného, ani samotného obrazu, ani samotné zdi, ani mezilehlého prostoru.“ Recipient se přímo nezaměřuje ani na jedno zmíněné, přesto ale všechny tyto prvky tvoří texturu této estetické události a kvalita je právě oním jednotícím prvkem, je tím, co náleží celé této události, je to mohutnost, již intuitivně cítíme. Kvalita je tím, co vymezuje jednotlivé textury.

Pepper texturu myslí nazývá personální texturou (personal texture), fyzický objekt nazývá impersonální texturou (impersonal texture). Při našem zaměření se na fyzický objekt vzniknou propojovací vlákna mezi personální a impersonální texturou a na tomto základě může být imaginačně zkonstruován estetický objekt, tedy personálně-impersonální textura (personal-impersonal texture). Tato textura existuje pouze za těchto okolností. Pokud obrátíme naši pozornost na jiný fyzický objekt, daná textura zaniká a místo ní vzniká nová personálně-impersonální textura. Při našem zaměření se zpět na původní fyzický objekt se do značné míry obnoví původní propojení vláken, tedy i ona původní textura. Akt, kdy díky interakci naší mysli a fyzického objektu vzniká personálně-impersonální textura, nazývá Pepper percepcí (perception). Zde tedy vidíme, že vlastnosti uměleckého díla nezávisí pouze na fyzickém objektu, jenž je jeho zdrojem, ale i na recipientovi, který díky své imaginaci vyvolává samotnou existenci díla. Přítomnost recipienta je pro život díla stejně zásadní jako přítomnost artefaktu. Bez recipientovy imaginace by Michelangelův David nebyl ničím jiným než kusem kamene určitého tvaru a objemu.

Zatím jsme zmiňovali jen estetické percepcce. Rozdíl mezi estetickou a mimoestetickou percepcí je, jak již může být zřejmé, je právě v přítomnosti kvality. Pokud nepociťujeme kvalitu, nepřístupujeme k události esteticky. Estetická percepcce je dominantně intuitivní, mimoestetická percepcce je dominantně analytická. Tomu se ale budeme podrobněji věnovat až později.

Takto tedy probíhá percepcce. Umělecké dílo ve vší své komplexnosti ale není záležitostí jedné jediné percepcce. Když pozorujeme malbu, tak nám nestačí jediný pohled na plátno, abychom si všimli všech detailů a aby nám byla zřejmá celá povaha díla. Nejprve na nás plátno zapůsobí jako celek, pak si ale všimneme jednoho prvku, jednoho motivu, ten nám svede zrak k dalšímu a k dalšímu, postupně si uvědomujeme jejich vztahy a zaměřujeme se na každý v jeho nejjemnějších detailech, a za okamžik zas spíše na jeho místo v rámci celého obrazu. Každé toto zaměření se na pozorované je jedna percepcce, a každá estetická událost a umělecké dílo je právě sérií takových percepcí. Při pozorování plátna jedna percepcce střídá druhou a dohromady se nám utváří

v myslí celá povaha uměleckého díla. Každá z daných percepcí je od ostatních odlišná, každá má svou vlastní jedinečnou povahu. Není to ale ani tak, že by jedna percepce byla izolována od druhé, že by každá probíhala samostatně, nezávislá na druhé. Pepper se tedy ptá, jak to, že když každá z percepcí má povahu odlišnou od ostatních, tak přesto vnímáme danou sérii percepcí jako nazírání téhož objektu. „Individuální umělecké dílo, jakým je *Stanice Šóno*, je postupné propojování mnoha jednotlivých percepcí. Každá z těchto percepcí je danou událostí a každá z těchto událostí má svou vlastní jedinečnou kvalitu mírně odlišnou od všech ostatních daných událostí, dokonce i od bezprostředně předcházející percepcce téže grafiky. To, co teď potřebujeme pochopit, je, jak můžu tvrdit, že celá takováto sekvence percepcí náleží *stejnému* objektu, když každá percepce má jinou kvalitu.“³⁷

I když je každá z percepcí od ostatních odlišná, tak přesto v detailech každé z nich pociťujeme jejich vzájemný vztah, jejich vzájemnou podobnost. Skrze detaily jednotlivých percepcí cítíme, že všechny náleží stejnému objektu. Cítíme individuální objekt, ke kterému se všechny vztahují. Napůl intuitivně, napůl analyticky chápeme percepce jako vztahující se k určitému jedinečnému objektu. Jak bylo řečeno, tyto percepce nepřicházejí vzájemně izolované, ale jedna je ovlivněna druhou a ta zas ovlivňuje další a takto se jedna kumuluje na druhou. Pepper takto zavádí dva důležité pojmy: fúze (*fusion*) a *funding*³⁸. *Funding* je právě onen proces, kdy jedna percepce působí na všechny následující a ovlivňuje jejich povahu. Díky fúzi, která je přirozeným intuitivním procesem, pak chápeme celou tuto řadu vzájemně ovlivňovaných percepcí jako jedinou několikanásobnou percepce. Fúze nám sceluje všechny percepce do jednoho celku, který má pak jednotnou, pro nás uchopitelnou, povahu.

³⁷⁾ „An individual work of art such as the Shono print is a progressive coupling together of many single perceptions. Each of these perceptions is a given event, and each of these events has its own unique quality slightly different from every other given event, even from the immediately preceding perception of the same print. What we need to understand now is how I can affirm that such a train of perceptions is of the *same* object, when each perception has a different quality.“ Tamtéž, s.: 38.

³⁸⁾ Pro pojem *funding* jsem nenalezla vhodný překlad. Vhodný volný překlad by snad mohl být *proces propůjčování / vkládání (kvality)*

Nyní ale vrátíme zpět k pojmu estetické události. Tu se nyní pokusíme zevrubněji rozebrat a to i se zapojením pojmu kvality, který je, jak je uvedeno výše, stěžejním pro definici oblasti estetiky a je i jedním z nejdůležitějších pojmů Pepperovy kontextualistické teorie krásy. V rámci toho se blíže zaměříme i na pojmy intuice (a z ní vyplývající fúze) a analýzy, které v Pepperově estetické teorii hrají velmi důležitou roli.

Pepper píše: „Nyní máme dvě možnosti uchopení této události. Jednou je analyzovat její strukturu, vyjmenovat detaily a uvést jak se k sobě vzájemně vztahují a jak se vztahují k objektům vně události. Zde je důraz na vztahy. Druhá možnost je pociťovat událost jako celek. A právě touto cestou získáváme kvalitu.“³⁹ K události můžeme přistupovat dvěma způsoby. Buď zaměříme naši pozornost na detaily struktury události, na jejich vzájemné vztahy a na vztahy těchto prvků s prvky, jež jsou mimo danou událost, anebo k ní budeme přistupovat jako k celku ve fúzi a tento celek na sebe necháme přirozeně působit.⁴⁰ Tím, že nebudeme analyzovat jednotlivé prvky události, ale naopak ji budeme intuitivně vnímat jakožto celek, budeme schopni pociťovat kvalitu události. A kvalita, jak Pepper uvádí v předchozím citátu, je to, co dělá událost estetickou.

Pokud se na událost zaměřujeme analyticky, nepohlížíme na ni jako na celek, ale všímáme si jednotlivých detailů a vztahů mezi nimi. Analýza má rozkladnou tendenci, rozebírá událost na jednotlivé její prvky. Pokud pohlédneme na událost jako na texturu, můžeme říci, že analýza nevidí texturu v její celistvosti, ale všímá si pouze jednotlivých vláken, a to jednak těch, které se nacházejí uvnitř textury, ale pak i těch, které vedou mimo texturu – těch které ji spojují s texturami dalšími. Prostřednictvím rozlišování jednotlivých detailů v analytickém postoji máme tendenci odbíhat od události, na kterou

³⁹⁾ „Now there are two ways of considering this event. One is to analyse its structure, to enumerate the details, and to show how these are related to one another and to other objects outside the event. The emphasis here is on relations. The other way is to feel the event as a totality. And this is the way that yields quality.“ Tamtéž, s.: 21.

⁴⁰⁾ Zde se nám již zřetelně rýsuje analogie s Mukařovského estetickou teorií. Pokud, podle Mukařovského, nenalzáme v recipovaném objektu shodu s estetickou normou, působí na nás nediferencovaně, je pro nás jednotným celkem, který nejsme schopni analyzovat. Naopak pokud je daný objekt s normou ve shodě, nalzáme v objektu jasně rozeznatelnou strukturu a všímáme si jednotlivých prvků.

jsme původně zaměřili naši pozornost, směrem k událostem jiným, jelikož analýza se zaměřuje na vztahy a má tendenci schematizovat, pojmenovávat tyto vztahy abstraktními pojmy a tak se vlastně odvrací od původního vjemu s jeho původní kvalitou směrem k abstraktním vztahovým poměrům. A tím také, jak píše Pepper, ze své podstaty směřuje k praktickému. „Analýza je, jak jsme řekli již dříve, odstředivá a v tom je její výhoda i její nedostatek. Informuje nás o souvislostech mezi věcmi. Poskytuje nám rozhled a skrze něj i schopnost předvídat a ovládat přírodu. Z tohoto důvodu má obrovskou praktickou hodnotu. Ale čím hlouběji analýza dosahuje, tím se podstata získaných vědomostí stává symboličtější a vztahově formálnější.“⁴¹

Intuice má opačný charakter. Jako má analýza rozkladnou tendenci, tak intuice zas směřuje k tomu pojímat událost v její celistvosti. A to nikoli jako souhrn všech prvků, které událost tvoří, ale právě jako jejich fúzi, tedy tak, že si uvědomujeme celek a jeho povahu, ale skrze něj jednotlivé detaily v jejich vzájemných vztazích vlastně nevidíme, neuvědomujeme si je. Fúze je spontánním, intuitivním procesem. Při pohledu na obraz automaticky chápeme linie a barvy v celcích. Když koukáme, dejme tomu, na jednoduchou kresbu kočky, tak daný vjem nechápeme jako jednu zakřivenou čáru vedle druhé, každou o jiných definovatelných vlastnostech, ale rovnou jako jeden objekt s vlastní individuální kvalitou. Právě intuice je to, díky čemu se nám vyjevuje kvalita událostí. Intuice je estetickým faktem. „Kvalita či charakter (...) je jedinečnou věcí, která do sebe shromažďuje detaily natolik sjednocené, že jediné následná analýza může odhalit jejich počet a jejich různorodost. Takováto intuice kvality či charakteru je estetickým faktem.“⁴²

Kvalita má tedy svůj zdroj v intuitivní fúzi jednotlivých detailů události. Tato událost ale není jen jedinou percepcí, nýbrž je tvořena celou sérií po sobě jdoucích,

⁴¹⁾ „Analysis, as we said earlier, is centrifugal, and here are both its virtue and its fault. It informs us of the connections among things. It gives us range, and through range a power of prediction and a control over nature. For this reason it is of great practical value. But the substance of analytical knowledge becomes more and more symbolic and relationally formal the further it extends.“ Tamtéž, s.: 30.

⁴²⁾ „The quality or character (...) is a single unique thing that gathers up into itself details so fused that only subsequent analysis brings out their number and their diversity. Such an intuition of quality or character is an aesthetic fact.“ Tamtéž s.: 25.

vzájemně ovlivňovaných percepcí, přičemž každá tato percepce má svou vlastní jedinečnou kvalitu, ale stejně jako jsou tyto percepce díky procesu fúze a fuding pojímány jako jedna jediná bohatá percepce, tak i výsledná kvalita je fúzí kvalit všech jednotlivých percepcí. Takto je naším vědomím v interakci s fyzickým objektem tvořen estetický objekt, jež díky všem výše popsaným procesům chápeme jako individuální objekt s vlastní individuální kvalitou.

Intuice nás vede k jednotné události, směřuje ke kvalitě, na základě které událost esteticky prožíváme. Analýza má tendenci protichůdnou. Směřuje od kvality k rozlišování vztahů a v podstatě nás odvádí od události samotné. Analýza má tendenci zbavovat událost kvality. Na druhou stranu je ale přítomna téměř u každé estetické události. Vzpomeňme na to, jak Pepper popisuje estetickou událost na příkladu Hirošigovy grafiky: „Vnímám silnou bouři a promáčené stromy ohýbající se ve větru, v dále stále nejasnější a nejasnější.“ Zde vidíme přítomnost intuice, kdy jsou dané linie a barvy automaticky chápány jako celky, jako reprezentace konkrétních věcí, jako individuální objekty o vlastní kvalitě. Evidentně je ale přítomna i analýza, jelikož došlo na rozlišování daných objektů jednoho od druhého. A vidíme, že jen na základě fúze jakožto intuitivního procesu je možno pocítit kvalitu daných objektů (jinak by nebyly chápány vůbec jako objekty). Na druhou stranu také vidíme, že kdybychom pojímali daný obraz naprosto bez přítomnosti analýzy, tedy v plné fúzi, kdy na nás celý obraz dýchne svou atmosférou, kdy všechny prvky spojí svou sílu a dají tak vzniknout kvalitě, jež je všechny sjednocené obsahuje, tak výsledná kvalita bude velice intenzivní, intenzivnější než v případě, že na analytické rozlišování došlo (již bychom ale ztratili z mysli předmět, na který se zaměřujeme, vnímali bychom pouze kvalitu odtrženou od události). Tím, že se ale celistvý obraz rozdělil na menší objekty, bylo vlastně také dosaženo jistého obohacení kvality, a to nikoli z hlediska její intenzity (intensity), ale jejího rozsahu (spread). Intenzitou rozumíme, nakolik je pro nás kvalita živá. Když je kvalita intenzivní, přímo vyzařuje z události a my ji silně pociťujeme. Rozsahem kvality rozumíme množství vláken textury, jež se podílejí na kvalitě. Zde se nám tedy ukazuje paradox, že ačkoli jsou intuice a analýza vzájemně protichůdné, jsou i komplementární – doplňují se a jedna bez druhé nejsou možné. „Kdyby nebylo intuice celistvosti, kterou

by bylo možné analyzovat, nebylo by ani analýzy; a kdyby nebylo detailů ve vzájemném vztahu, nebylo by ani celku cítěného intuicí.“⁴³

Každá percepce je buď spíše analytická, nebo spíše intuitivní. Můžeme si představit, že intuice tvoří jeden pól a analýza druhý pól a naše percepce se vždy pohybuje někde mezi nimi, blíže k jednomu nebo k druhému. Estetická zkušenost je dominantně intuitivní. Jelikož je každý estetický objekt utvořen z mnoha a mnoha percepcí, tak je pochopitelné, že se v jejich průběhu poměr intuice a analýzy postupně mění. V případě výtvarného umění se například nejprve zaměřujeme na celek a poté postupně na jemnější a jemnější detaily. Náš postoj je tedy nejprve spíše intuitivní, poté zase spíše analytický a na základě analytického postoje se nám zas mění kvalita celku. S tím jak se mění náš postoj, tak se mění výsledný estetický objekt. Když se nacházíme v plně intuitivním postoji, pociťujeme plnou kvalitu a výsledný objekt je tedy v plné míře estetického charakteru. Pokud ale přejdeme k čisté analýze, zjistíme, že jsme se odpoutali od původní události, nepociťujeme již kvalitu, ale dostáváme se do světa abstraktních schémat v podstatě odpoutaných od svého původního zdroje. Objekt konstruovaný naší myslí, tedy již nebude záležitostí estetickou ale záležitostí ryze teoretickou a abstraktní.

Vidíme, že intuice je silně bezprostřední. Dává nám pocítit kvalitu a my skrze ni vnímáme okolní svět jako celek. Analýze tato bezprostřednost chybí. Čistá analýza je již natolik odpoutána od věcí, na které je soustředěna, že snad až ztrácí svou reálnost. Abstraktní pojmy, ve kterých se odehrává, jako by měli svůj význam zas jen pro další abstraktní pojmy, ale již ne pro nás. Intuice tedy oproti analýze vyniká svou bezprostředností, ale jak je psáno už i výše, analýza má své výhody zase v tom, že nám dovolí častokrát nezbytný odstup od věcí a tím je umožněno její praktické využití. „Pomocí analýzy získáváme rozhled a praktickou dovednost vědění za cenu ztráty bezprostřednosti. A přesto začátek i konec všeho vědění je v bezprostřednosti. Neboť

⁴³⁾ „Unless there were some intuition of the whole to be analysed, there could be no analysis; and unless there were some details in relation, there could be no whole intuited.“ Tamtéž, s.: 22.

bez bezprostřednosti – bez skutečného vidění, slyšení, dotýkání se – by se analytické poznatky vědy vznášely v kognitivním vakuu. Byly by pouhou mytologií a nikoli věděním.“⁴⁴

Je tedy zřejmé, že nejen analýza, ale i intuice je ze své podstaty kognitivním postojem. Estetický prožitek, uchovávaný v našem vědomí jako estetická zkušenost, je způsob poznání okolního světa rovnocenný s analytickým poznáním. Tam kde má jeden postoj své nevýhody, tak druhý vyniká. „Intuice nás informuje o podstatě věcí stejně dobře jako analýza. Poznávání události nepostřehnutelně sklouzává od jednoho kognitivního postoje k druhému a přednosti jednoho jsou nedostatky druhého.“⁴⁵

Analýza je tedy procesem, který na jednu stranu zbavuje událost její původní kvality, ale na druhou stranu, pokud je kontrolována a je ve správné rovnováze s intuitivní fúzí, má schopnost naopak kvalitu rozšiřovat, i když za cenu toho, že poněkud zmírňuje její intenzitu. Analytická činnost ale není jedinou činností, která má za důsledek zbavování události kvality. Dalšími jsou praktická činnost a rutinní (či pravidelná) činnost. Tyto jsou ze své podstaty nepřátelské kvalitě, stejně jako analýza, ale pokud jsou kontrolovány a správným způsobem použity, mohou kvalitu rozšiřovat – stejně jako analýza – nebo zvyšovat její intenzitu.

Praktická činnost stejně jako analytická nás odvádí od kvality události, ze které vzešla. Jak je to s analytickou činností jsme si již vysvětlili. Čistě analytická činnost nás nejen odvádí od kvality události, ale i od události samé. Praktická činnost vždy vychází z určitého konfliktu. Jelikož konflikt vyžaduje jednání, zabraňuje tak pociťovat plně kvalitu. Člověk má totiž tendenci všimnout si jen těch vlastností události, které by byly nějakým způsobem vhodné pro zamýšlené jednání a tudíž i vyřešení daného konfliktu.

⁴⁴) „Through analysis we acquire range and practical power in knowledge at the sacrifice of immediacy, yet the beginning and end of all knowledge is immediacy. For without immediacy – without actual seeing, hearing, touching – the analytical knowledge of science would float in a cognitive vacuum. It would be pure mythology, and not knowledge at all.“ Tamtéž, s.: 30.

⁴⁵) „Intuition is as informative of the nature of things as analysis. The knowledge of an event slips imperceptibly from one cognitive attitude to the other and the virtues of the one are shortcomings of the other.“ Tamtéž, s.: 29.

Co se týče pravidelných činností, tak při nich nedochází k odvádění naší pozornosti od události či od kvality, ale kvalita jednoduše ztrácí svou živost. Kvůli zevšednění, které doprovází takové činnosti, již kvalitu nepocítujeme. To, s čím se setkáváme neustále, na nás zkrátka již esteticky nepůsobí.

Máme zde tedy několik faktorů, které jsou nepřátelské kvalitě, tedy tomu, co dělá události estetickými. Je to jednak čistě analytická činnost, pak konflikt vzbuzující v nás záměr nějakým způsobem prakticky jednat a nakonec zevšednění či monotónnost pramenící z rutiny. Se všemi těmito faktory se dá ale podle Peppera zacházet i tak, že jsou nakonec nikoli snížením ale posílením kvality. S těmito prvky pracují právě umělecká díla. Ve význačném uměleckém díle nalézáme zvyšování jeho estetické kvality právě skrze tyto tři prostředky. I když ty jsou redukovatelné na dva hlavní prostředky posilování kvality, a sice konflikt (conflict) a organizaci (organization). Jak píše Pepper, pravidelnost bývá metodou organizace, a analýza je pak výčtem prvků této metody.⁴⁶ Zatímco konflikt (se kterým souvisejí pojmy novost (novelty) a emoce) je prostředkem ke zvýšení intenzity kvality, tak organizace je prostředkem k zvětšení jejího rozsahu.

3. 2. *Prostředky zvyšující intenzitu kvality*

Začneme popisem toho nejsnazšího způsobu zvýšení intenzity kvality (nejsnazšího z hlediska pochopení, nikoli už z hlediska umělecké tvorby), a sice pojmem novosti (novelty). Jak píše Pepper, novost je dvojsmyslným vyjádřením jednoduchého faktu, že to, co je pro nás nové, je živé ve své kvalitě (a tedy intenzivní), že každá událost je svou podstatou živá, co se týče kvality, a že nuda je důsledkem monotónnosti a zvyku.⁴⁷ Kvalita je tedy v každé události potencionálně přítomna, ale zvyk a zevšednění ji často překrývají. A právě novost je zbraní proti všednosti. Pepper

⁴⁶⁾ tamtéž, s.: 53.

⁴⁷⁾ tamtéž, s.: 54.

rozlišuje dva druhy novosti. Jednak je to novost, která předchází zvyk (naive novelty), a pak je to ta, která jej narušuje poté, co již překryl kvalitu (intrusive novelty).

Jako onen první druh novosti chápeme to, když je pro nás událost zcela nová, nic není překryto všedností a my jsme schopni pocítit kvalitu živou, jako dítě když objevuje svět a vše je pro něj nové a vše prožívá v Pepperově smyslu esteticky. Pokud je tato novost v uměleckém díle použita jako prostředek k oživení kvality, nazývá ji Pepper naivní novostí (naive novelty). Dosažení této novosti ale není vůbec jednoduché, jelikož vlastně celý náš život je tvořen navyklými vzorci jednání. Umělec tedy musí své dílo koncipovat tak, aby se v něm veškerým všednostem života vyhnul. Toho umělci dosahují tak, že zobrazují věci tak, je si jich normálně nevšímáme. Představují nám věci takové, jaké normálně neznáme. „Romantikové ukazovali lidem krásu hor a pouští, Monet ukazoval krásu světla, Cezanne ukazoval struktury ve stromech a na obloze. Mnoho uměleckých škol převzalo svůj základ z percepce určitého umělce, která nějak pronikla za všednost.“⁴⁸

Daleko běžnější metodou oživení kvality je ale intrusivní novost (intrusive novelty). Je to způsob bourání všednosti prostřednictvím zasazení jednoho zvyku do konfliktu s jiným zvykem. Například když je nějaká běžná věc zasazena do netradičního kontextu. Vytanula mi na mysl jedna fotografie, kterou jsem viděla kdysi dávno a na jejíž název si již nevzpomenu: jeptiška v bílém suknu jde po ulici a snímek ji zachycuje, když míjí výlohu řeznictví, ve které visí několik kusů masa na hácích. Jde o dvě obvyklé věci, nad kterými člověk nemá tendenci se nějak zvlášť pozastavovat: Jeptiška a výloha řeznictví. Každý tento prvek sám o sobě nás příliš nezaujme. Pokud jsou ale postaveny vedle sebe, tak nezvyklost toho spojení nás přiměje pozastavit se nad oběma těmito prvky a jejich možnými významy a tak znovu oživí kvalitu obou. Tento princip odstranění všednosti tedy Pepper nazývá intrusivní novostí. Pepper sám uvádí jako příklad slovo, které když je zasazeno do nezvyklého kontextu jiných slov, odhalí nové

⁴⁸⁾ „The Romantics showed people a beauty of mountains and deserts, Monet showed them a beauty of light, Cezanne showed them structures in the trees and skies. Many schools of art have taken their origin from some artist’s perception that penetrated behind habits.“ Tamtéž, s.: 65.

konotace, které samotné či v běžném kontextu nemá. Každé slovo má pevný základ – denotaci. Pak má ale i svůj významový okraj – konotaci. V nevšedním kontextu zůstane sice denotace stejná, ale konotace se může překvapivě změnit. Tímto se oživí jeho kvalita, vyvstane jeho estetický potenciál.⁴⁹

Tolik tedy k novosti jako prostředku ožívování kvality. Dalším prostředkem oživení a tedy i zintenzivnění kvality je konflikt, má mnoho podobného s intruzivní novostí, ale přeci jen se od něj liší a to nikoli metodou ale tím, jak pociťujeme odhalenou kvalitu. V případě novosti je kvalita události spíše jen vyzařována, v případě konfliktu dochází k jejímu prudkému uvolnění. „Zesílení kvality (...) je vyvoláno faktory novosti a konfliktu. Hranice, která je rozlišuje, je tak trochu nahodilá. Nejprve máme čerstvou událost ze své podstaty vyzařující kvalitu. Pak se ale dostaví zevšednění a my hledáme nové události v mezerách silné sítě všednosti. Pak jeden zvyk pronikne do okraje jiného a tak rozzáří událost tímto potlačeným a těžko postřehnutelným konfliktem. Načež (...) nastane silný konflikt mezi oběma zvyky či mezi zvykem a jinou překážkou a jádro i celá textura obvyklosti vyvstane v boji proti překážce. V složitém vývoji života nedokážeme určit, kde jedna z těchto fází končí a druhá začíná. Ale existuje citelný rozdíl mezi jasným případem čerstvé novosti či intruzivní novosti na okraji a jasným případem probíhajícího konfliktu. První se vyznačuje zářením kvality postupujícím událost, poslední se vyznačuje erupcí kvality.“⁵⁰

⁴⁹⁾ tamtéž, s.: 66 - 68.

⁵⁰⁾ „The enhancement of quality (...) is brought about by the factors of novelty and conflict. The division of these factors is somewhat arbitrary. For there is first the fresh event intrinsically glowing with quality. Then habit sets in, and there is search for fresh events in the interstices of the thick mesh of habit. Then there is the intrusion of one habit into fringe of another making the event glow by a suppressed and hardly noticeable conflict. Then (...) there is the violent conflict of habit against habit or against some other obstacle, the core and the whole texture of the habit rising up in combat against the obstruction. We cannot say in the complicated development of life where one of these stages ends and the next begins. But there is a great difference of feeling between a clear case of fresh novelty, or of intrusive novelty at the fringe, and a clear case of thoroughgoing conflict. The first is in the manner of a glow of quality suffusing an event, the last is in the manner of an eruption of quality.“ Tamtéž, s.: 71.

Jak píše Pepper, konflikt je extrémním případem intrusivní novosti. A to takovým, že za normálních okolností by vedl k praktickému jednání.⁵¹ S konfliktem se to má stejně jako s analýzou – musí být kontrolován a dobře využit, aby posiloval kvalitu a aby nesklouzl k čistě praktické činnosti. Využití konfliktu k oživení kvality se nejnásadněji ilustruje na dramatickém umění. Princip konfliktu spočívá v postavení dvou záměrů proti sobě, popřípadě postavení určitých překážek zabraňujících záměru, přičemž tento záměr je vyvolán nějakou silnou pohnutkou. Častým dramatickým motivem pak bývá příběh hlavního hrdiny, v němž je na základě některé silné pohnutky (láska, ambice, chtíč, nenávisť, strach ...) vyvolán záměr k jednání, proti kterému jsou postaveny těžko překonatelné překážky. Tento konflikt je reprezentovaný – máme jako diváci tendence vžít se do role hrdiny a prožívat emoce vyplývající z tohoto konfliktu spolu s hrdinou.

Jak bylo řečeno, konflikt za normálních okolností vyvolává praktické jednání. Jak to, že pokud je využíván uměleckým dílem, tak toto jednání nevyvolává? Odpověď na tuto otázku musíme hledat v určujícím rysu povahy umění, a sice v jeho antirealistickém charakteru⁵². Tím je myšlen fakt, že recipient si je při nazírání uměleckého díla vědom toho, „že to není doopravdy“ a to na základě konvencí doprovázejících každé umělecké dílo. Těmito konvencemi rozumíme například kulisy, pódium a hlediště v divadle, rám a dvojrozměrnost obrazu v případě výtvarného umění atd.

Kromě zmíněného reprezentovaného konfliktu, který je nám dán nepřímo skrze vžití se do postav dramatu, existuje ještě narativní konflikt. Tím rozumíme vsazení dvou protichůdných záměrů, či záměru a překážek, do samotné struktury vyprávění. Často nám vyprávění rychlým spádem naznačí zápletku, ale rozuzlení jakoby stále zdržuje a odkládá. Zde je znatelný konflikt mezi záměrem recipienta zápletku vyřešit a překážkami kladenými narativem díla.

⁵¹⁾ tamtéž s.: 72.

⁵²⁾ Bullough, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10–30.

Konflikt jako prostředek k oživení kvality ale není pochopitelně vlastní pouze dramatickému či obecně narativnímu umění. Stejně dramatické je i výtvarné umění, hudba či architektura. V nich lze stejně dobře jako v dramatu ukázat jeden záměr a konfrontovat jej s jiným či zabraňovat jeho úplnému uskutečnění. V hudbě často slyšíme, jak tónový vývoj začne naznačovat určitý záměr, ten ale najednou může být přerušen a místo něj se začne rozvíjet nějaký jiný a tím vzniká konflikt. „Tóny rozvíjejí záměry stejně dobře jako tělesné činnosti a skladatel stejně láskyplně jako dramatik vytváří tyto záměry a brání jejich uskutečnění a vždy se opět vrací k událostem naplněných konfliktem. Hudba je uměním napětí skoro stejně jako literatura.“⁵³

V předchozích několika odstavcích jsme naznačili dvě důležité věci spojené s konfliktem. Jednak je to ona spontánní potřeba vyřešení konfliktu a pak jsou to z ní vycházející emoce. Když jsme si přibližovali materiál dramatického konfliktu, zmínili jsme důležitost pohnutky pro vyvolání záměru. Takovou pohnutkou může být strach, láska, chtíč, nenávist atd. Vidíme, že tyto pohnutky jsou téměř pudové, tedy takové, které mají za úkol zachovávat organismus a tedy ty, které jsou mezi ostatními pohnutkami ty nejpraktičtější. Nejúspěšnější materiál konfliktu (co se týče jeho estetického potenciálu) je totiž právě ten, který se nachází v těch nejpraktičtějších činnostech. Těm Pepper říká vzorce jednání a jsou tím nejzákladnějším, tím nejnavyklejším, co v sobě člověk nosí. Pokud něco brání v přirozeném běhu těchto vzorců jednání, jsme díky tomu schopni pohlédnout do jejich podstaty a jsou v nás silně vzbuzovány emoce. Emoce provázejí oživení kvality skrze konflikt. „Pokud jsou emoce vůči nám v plné intenzitě, měli bychom být schopni je abstraktně analyzovat až k jejich základním prvkům a jejich vztahům. Ale jak dosahují této intenzity? Vzorce chování jsou zvyky a samovolně směřují k tomu, aby byly opakovány. A jen skrze překážky dosahují objemu a kvalitativní intenzity – jedním slovem, emocí. Zablokujte nezbytné vzorce jednání a vynoří se emoce.“⁵⁴

⁵³⁾ „Tones develop purposes as well as do bodily actions, and the composer builds up these purposes and obstructs their solution and dwells upon the events realized by the conflict as fondly as the dramatist. Music is almost as thoroughly an art of suspense as literature.“ Tamtéž, s.: 86.

⁵⁴⁾ „Once the emotion is upon us in its full intensity, we may be able to analyze it conceptually into its sensational and relational constituents. But how did it acquire that intensity? A pattern of action is a

Vidíme, že událost, aby disponovala zvýšenou kvalitou a tím nám zprostředkovávala skutečně silný estetický prožitek, musí být plná paradoxů a protichůdných sil. Máme zde ryzí intuitivní nazírání ze své podstaty vedoucí ke kvalitě, to ale nestačí k tomu, aby kvalitu udržovalo stále živou a intenzivní. K intuici musí být přidruženy činnosti, jež sami o sobě mají tendence vůči ní protichůdné, ale ve správném poměru k ní posilují, oživují a zintenzivňují kvalitu.

Stejný princip nalzáme v Mukařovského estetické teorii. K tomu, aby umělecké dílo bylo zajímavé, nestačí podle Mukařovského pouze přítomnost estetické funkce. Ta je jen organizační silou kontrolující mimoestetické funkce, které jsou v dílu rovněž přítomny. Mimoestetické funkce tvoří obsah díla a zvyšují tak intenzitu estetické funkce, pokud nenarušují její dominanci.

3. 3. *Prostředky zvětšující rozsah kvality*

Do této doby byla řeč o prostředcích zvyšující intenzitu kvality, ale ještě nikoli o prostředcích zvětšujících její rozsah (spread). Tímto rozsahem je myšleno (pokud si estetickou událost opět představíme jako texturu) množství vláken tvořící texturu události. To co zvětšuje rozsah kvality je tedy organizace. Čím je organizace díla propracovanější, tím je kvalita díla rozsáhlejší. V organizaci díla participují opět činnosti, které ze své podstaty zbavují událost kvality, ale při správném použití a kontrole jsou kvalitě prospěšné a rozšiřují ji. Organizačními silami jsou tedy analýza a pravidelnost (či obvyklost). Podle Peppera rozpoznáváme tři způsoby organizace díla: vnější organizace (extrinsic modes of organization), vnitřně-vnější organizace (intrinsic-extrinsic modes of organization) a vnitřní organizace (intrinsic modes of organization).

habit and tends to run itself off and be done. It acquires volume and qualitative intensity – in a word, emotion – only through obstruction. Block a vital pattern of action, and emotion emerges.“ Tamtéž, s.: 94.

Vnější organizací rozumíme jednak společensky založená zaujetí (social funded interests), a pak schémata (schemes) a škály (scales). Prostředky vnější organizace jsou ty faktory, které existují mimo dílo a nejsou na něm nijak existenčně závislé, ale které do díla určitým způsobem pronikají a utvářejí jeho strukturu. Pod pojmem social funded interests chápeme toto: Jak jsme si již osvětlili na začátku, umělecké dílo jakožto estetický objekt je tvořeno naší myslí na základě vlastností fyzického objektu, na který je zaměřena naše pozornost. To co ale tvoří naši mysl, není jen ryze naše. Jsme utvářeni společností, ve které žijeme, kulturou, ve které jsme byly vychováni atd. A toto všechno se pochopitelně promítá do estetického objektu tvořeného naší myslí. Pokud tedy čteme v románu například: „Byla chudou pradelnou, žila v Paříži devatenáctého století.“, tak tato věta neobsahuje vlastně jen toto sdělení, ale v rámci organizace díla obsahuje i vše, co víme o devatenáctém století, o Paříži, chudobě a pradelnách (a na základě tohoto budeme schopni pochopit její záměr otevřít si vlastní prádelnu, aniž by bylo explicitně vysvětleno, že chudoba znamená nedostatek peněz a vlastní prádelna přináší možnost vydělat si peněz více atp.). Do organizace díla se tak promítá vše, co nás utváří jakožto členy společnosti. Vše, od biologických a kulturních vzorců jednání, přes způsoby chování a zvyky, až po aktuální zákony či módu.

Dalším prostředkem vnější organizace jsou schémata a škály. Schéma je v podstatě souhrnem všech prvků a jejich vzájemných vztahů, které by mohly dílo tvořit je to celý repertoár možností. Je to výčet a definice vztahů všech existujících tónů, témbřů a hlasitostí, všech barev, odstínů a sytostí, všech možností zakřivení linií atd. Škály jsou prvky vybrané ze schématu podle určitých pravidel. Schéma představuje celá klaviatura píána, škálou pak bude například tónina C-dur.⁵⁵

A jak toto souvisí s rozšiřováním kvality? Jelikož všechny tyto faktory zvnějšku zasahují do organizace díla, ovlivňují i jeho kvalitu. Díky správnému poměru analýzy v našem postoji vůči dílu jsme schopni tyto vnější faktory spatřovat a díky nim chápat vztahy prvků, přičemž tyto prvky jsou dílu již plně vlastní. Analýza je zde opět oním

⁵⁵ Tamtéž, s. 125

prvkem, který je ze své podstaty kvalitě nepřátelský, ale ve správné rovnováze s intuicí kvalitu uměleckého díla zvětšuje. „Estetická hodnota díla závisí na rovnováze analýzy a kvality. A tato rovnováha je přímo analogická té, o které jsme mluvili v případě konfliktu. Stejně jako v případě konfliktu i zde je snahou umělce vnést do svého díla co nejvíce nepřátelských prvků, aniž by se ztratila kvalita. V tomto případě ale není jeho záměrem zvýšit intenzitu kvality, nýbrž získat sílu a rozsah kvality.“⁵⁶

Druhým způsobem organizace díla, je vnitřně-vnější organizace. Prostředky této organizace se opět nacházejí mimo dílo a nejsou na něm nijak existenčně závislé, ale na rozdíl od prostředků vnější organizace, jsou celé (nebo téměř celé) dílem pohlceny. Příkladem tohoto způsobu organizace jsou hudební formy (píseň, sonátová forma, fuga atd.), básnické formy, literární formy atd., takovou organizací je ale také např. interpretační technika, nebo tzv. funkční typy (tj. „formu“ architektonického díla udává požadavek funkčnosti, „formu“ výtvarného díla udává požadavek reprezentace). Dílo pohlcuje způsob organizace, který existoval již před vznikem tohoto díla. A zde narážíme na otázku, jak to, že takový způsob organizace, který je tím, co je všeobecně známé a tedy obvyklé, může být prostředkem ke zvětšení rozsahu kvality. Vždyť všednost, jak jsme si již vysvětlili, má tendenci překrývat kvalitu. Pepper to vysvětluje tak, že recipient díky tomu, že v díle nalezne takový organizační typ, prožije potěšení z rozpoznání známého. Naplněním známého typu si rozvzpomene na jeho původní kvalitu a ta se mu tak plně oživí. Struktura vnitřně-vnější organizace má tedy kvalitu sama o sobě. A pokud dojde k fúzi tohoto organizačního typu s materiálem, kvalita materiálu se propojí s kvalitou typu. Organizační typ ale nesmí vyčnívat nad materiálem. Pokud bude s materiálem v plné fúzi, analýza bude v rovnováze s intuicí a kvalita se bude rozprostírat nad celým dílem.

⁵⁶⁾ „The aesthetic value of the piece depends on a balance of analysis and quality. And the balance here is exactly analogous to that which we find in discussing conflict. As with conflict, so here, the aim of the artist is to inject as much of the hostile element into his work as he can without losing the quality of his work. But in this case his intention is not to increase intensity of quality but to gain massiveness and spread of quality.“ Tamtéž, s.: 129.

A nyní se dostáváme k poslednímu způsobu organizace, k vnitřní organizaci. Struktura vnitřní organizace existuje pouze v díle a není od něj oddělitelná. Vnitřní organizace pracuje s přirozeným omezením pozornosti a zájmu a rozšiřuje je. Rozlišujeme ji na dva druhy – sestrojení (pattern) a uspořádání (design). Zatímco sestrojení (pattern) cílí na rozšiřování limitů pozornosti, uspořádání (design) zas cílí na limity zájmu.

Začněme s vysvětlením vnitřní organizace prostřednictvím sestrojení (pattern). Naše pozornost dokáže pojmout jen určité množství jednotlivostí, tak abychom nad nimi měli přehled. Například, pokud budu klepat prstem do stolu, tak, dejme tomu, pět klepnutí po sobě naše pozornost ještě zachytí – budeme vědět i bez počítání, že jich bylo pět. Pokud ale klepnu dvanáctkrát, bude to již za limitem naší pozornosti, nebudeme schopni se v tolika jednotlivostech orientovat. V tuto chvíli ale nastoupí naše přirozená tendence k seskupování a ta nám řekne, že to byly například tři série po čtyřech klepnutích. A s touto přirozenou tendencí k seskupování pracuje právě sestrojení. Sestrojení využívá přirozenou tendenci k seskupování, aby rozšiřovala limity naší pozornosti a tak i obohatila dílo a tedy zvětšila rozsah kvality.

Sestrojením je například rytmus v hudbě. Rytmus je dán střídáním těžkých a lehkých dob různých délek. A právě toto vkládání těžkých dob mezi lehké je seskupováním jednotlivostí na celky uchopitelné naší pozorností. Totéž platí pro naše vizuální vjemy. Pokud jsou jednotlivosti seskupovány do celků a ty zas do dalších celků či skupin, tak dokážeme daný vjem naší pozorností pojmout a orientovat se v něm.

Na stejném principu pracuje i uspořádání (design), akorát na místo pozornosti rozšiřuje limity našeho zájmu. Pokud zaměřujeme pozornost na něco monotónního, naše zaujetí klesá a z recipovaného se vytrácí kvalita. Naše zaujetí má tendenci směřovat k rozmanitosti. Uspořádání pracuje s třemi nástroji, které vytvářejí rozmanitost, těmi jsou kontrast (contrast), gradace (gradation) a variace tématu (theme and variation). Kontrast i gradace rozšiřují kvalitu tím, že dávají pocítit schémata a škály (vždyť oboje je stavění podobných prvků vedle sebe – např. zesilování hlasitosti,

zvyšování tónu). Kontrast je nejsnazším způsobem vytváření rozmanitosti, ale tím, který se nejrychleji omrzí. Příliš časté vkládání kontrastu je totiž nakonec zas jen monotónní. Zato gradace je úspěšnější ve vytváření rozmanitosti, a to tím, že má vrchol, a tak nejen že zvětšuje rozsah kvality skrze expozici schématu, ale zvyšuje i její intenzitu, jelikož gradační vrchol v sobě obsahuje nejživější kvalitu.

Nejs sofistikovanejším uspořádáním je ale variace tématu. Téma, jež je sestavením (pattern), musí být jednoznačně uvedeno, aby si ho recipient zapamatoval, načež se v průběhu díla vynořují jednotlivé jeho variace, které přinášejí jednak živost kvality skrze princip rozpoznání známého, a pak i rozšiřují kvalitu tak, že nechají analýzu proniknout až k samotným základům tématu a dají nám tak pocítit plný možný rozsah kvality.

Tyto tři nástroje vytváření rozmanitosti, ale v díle nemůžou být nějak nahodile střídány. Pokud by byly v díle používány bez rozmyslu, bylo by dílo nakonec zmatené a nezajímavé. Takže i tyto prvky jsou v díle organizovány tak, aby směřovali k vrcholu díla, kde se koncentruje nejživější kvalita. Toto vyžaduje ryzí umělecký cit a mnoho inspirace, a především schopnost kritické selekce.

3. 4. Kvalitativní a kvantitativní krása

Nyní jsme se dostali na samotný závěr této kapitoly a zároveň i k naší hlavní otázce, a sice, jak Pepper definuje pojem krásy. Pepper píše: „Krása je zvýšenou kvalitou textury“⁵⁷ Krásné je tedy vše, u čeho spatřujeme živou kvalitu. Pepper navíc rozlišuje dva druhy krásy. Jednou je kvalitativní krása (qualitative beauty) a druhou je kvantitativní krása (quantitative beauty).

⁵⁷⁾ „Beauty is enhanced quality of texture.“ Tamtéž, s.: 221.

Kvalitativní krása je termín popisující ty události, u kterých spatřujeme živou kvalitu, tedy i vše, co spadá do oblasti estetiky. Je definičním pojmem estetická. Z toho vyplývá, že v Pepperově teorii vůbec nefiguruje pojem ošklivosti. Co není krásné, není ani estetické. Čemu se nedostává krásy, nelze tedy vůbec esteticky soudit a pokud bychom takovou věc nazvali ošklivou, nebyl by to soud estetický, ale například soud z hlediska morálky či praktičnosti. Opak krásy tedy není ošklivost, ale nuda či povrchnost.

A z toho také vyplývá, že není ostré hranice mezi tím, co je estetické a není estetické a tedy co je či není krásné. Kvalita je potencionálně přítomná ve všem, k tomu, abychom ji ocenili, musí být ale živá. V případě, že se ale kvalita z nějaké textury vytrácí postupně, třeba procesem zevšednění, nemůžeme přesně říci, kdy daná textura ještě je a kdy už není krásná. Hranice mezi estetickým a mimoestetickým tedy není úplně ostrá.⁵⁸ U textur, jejichž živost kvality ale nebalancuje takto u hranice, není o kráse žádných pochybností. Pepper navíc píše, že jelikož není této ostré hranice, tak krásné se často mísí s praktickým a že tedy snadno lze žít prakticky a zároveň život esteticky oceňovat.⁵⁹

Je tedy zřejmé, že estetický soud z hlediska kvalitativního vymezení krásna může být pouze pozitivní. Z předchozího ale také vyplývá, že se krása projevuje v různé intenzitě a rozsahu (prostředkům zvyšujícím intenzitu a rozsah jsme se věnovali v předchozí kapitole) a má tedy různé stupně. A proto Pepper zavádí termín kvantitativní (standardní) krása a právě intenzita a rozsah jsou měřítka kvantitativní krásy. A právě tato měřítka jsou základem pro soud estetické hodnoty. To, jak Pepper pojímá soud estetické hodnoty, je možné definovat tak, že estetická hodnota je kvantitativní krásou za normálních percepčních podmínek.⁶⁰

⁵⁸⁾ Totéž nalézáme i u Mukařovského, když mluví o estetické funkci. Hranice mezi estetickým a tím, co již esteticky neprožíváme, není jasně určitelná.

⁵⁹⁾ Tamtéž, s.: 221.

⁶⁰⁾ Tamtéž, s.: 239.

Vjem krásy se týká každé percepce, každé individuální situace. Jak jsme si vysvětlili na začátku, každý estetický objekt je složen z celé řady percepcí, přičemž každá percepce ovlivňuje následující a každá má také svou vlastní kvalitu. Tudíž určité množství krásy náleží každé jednotlivé percepci, ať je jakkoli nahodilá, zamýšlená či nezamýšlená a ať proběhla za jakýchkoli podmínek. Soud estetické hodnoty ale nezakládáme na jakékoli percepci či řadě percepcí. Například pokud hodnotíme obraz a pohlédneme na něj z příliš velké vzdálenosti, za šera, nebo pokud jsme příliš unavení, nebo nemáme dostatek času na to si ho prohlédnout tak, jak bychom chtěli, nepovažujeme tuto percepci za normální, a tudíž na ní nezakládáme estetický soud.

Jaké jsou tedy ty normální podmínky, za kterých probíhá naše souzení estetické hodnoty? Jak jsme si řekli již na začátku, estetický objekt vzniká imaginativní konstrukcí na interakci personální a impersonální textury, tedy naší myslí a fyzického objektu. Doteď jsme se bavili o jen percepci, ale percepce není jedinou fází imaginativní konstrukce. Krom percepce se na vzniku estetického objektu podílí ještě další dvě fáze, a sice apercipce a myšlenka.

Pokud se díky imaginaci propojí personální a impersonální textura, nejprve dojde k percepci. Tím je myšleno smyslové pojetí daného vjemu. Všimáme si fyzických vztahů daného objektu (tedy uvědomujeme si schémata a škály podílející se na konstrukci díla) a skrze analýzu těchto vztahů nalézáme sestavení (pattern) a uspořádání (design) vnitřní struktury díla. Na základě percepce se vytváří apercipce a to tak, že se daný vjem propojí s významy, tj. vidíme skrze dílo společensky založená zaujetí (social funded interests). A na základě apercipce již přichází výsledný obraz a myšlenka. Myšlenka vzniká na podkladě daných významů, přičemž jí dotvářejí naše dosavadní zkušenosti a to estetické i jiné. V průběhu celé této imaginativní konstrukce je ožívována kvalita pomocí nám již známých prostředků, a sice novosti, konfliktu a emocí.

Na základě imaginativní konstrukce pochopitelně každý člověk esteticky prožívá trochu jiný objekt. Každý máme jiné zkušenosti a jiný způsob uvažování. Přesto ale za

výsledné umělecké dílo nepovažujeme každou náhodnou asociací, kterou nám imaginativní konstrukce přinese. Výsledné umělecké dílo má navzdory odlišnosti každého recipienta přeci jen objektivní povahu. Tato objektivita vychází právě z oněch zmíněných normálních podmínek.

Abychom mohli mluvit o objektivní interpretaci, ze které pak vychází objektivní soud estetické hodnoty, musí imaginativní konstrukce probíhat za následujících podmínek: Imaginativní konstrukce musí jednak probíhat za adekvátních impersonálních okolností, těmi rozumíme například to, že nazíraný fyzický objekt je našimi smysly dobře dostupný, nachází se ve vhodném prostředí apod., a pak musí probíhat za adekvátních personálních okolností, těmi rozumíme jednak vnímavou náladu recipienta a pak také jistou normalitu jeho vjemových a imaginačních schopností a pak také očekáváme, že daný recipient bude mít adekvátní zkušenosti pro interpretaci a hodnocení daného uměleckého díla. Touto normalitou vjemových a imaginačních schopností je myšleno to, že daný recipient bude mít plné percepční (tedy vjemové) schopnosti, adekvátní apercepční způsobilost (tedy bude rozumět lidským pohnutkám, bude z vhodného kulturního prostředí apod.) a inteligenci a důvtip pro pochopení myšlenky díla. Očekává se plná imaginační způsobilost recipienta. „Normalita, která je zde předpokládána, není normalita běžného člověka. Percepce by měly být detailnější, apercepce hlubší a myšlenka a konstrukce obrazu svižnější. Předpokládána je normalita běžného člověka, jenž dosáhl maxima svých kapacit.“⁶¹

Na těchto předpokladech tedy vzniká objektivní umělecké dílo. Rozdíl mezi náhodnou asociací a objektivním dílem je v tom, že asociace je sice vyvolána některou z vlastností objektivního díla, ale její vlákna nás odvádějí od textury díla pryč směrem k jiným texturám. Objektivní dílo ale ve všech svých vlastnostech vždy vede zpátky k němu samému. Čím více se vlákna díla vracejí zpět do vlastní textury, tím objektivnější dané dílo je.

⁶¹⁾ „The normality supposed here is not that of an average man. The perceptions are supposed to be more discriminating, the apperceptions deeper, and the idea and image construction swifter. The normality is that of the average man raised to the fullness of his capacities.“ Tamtéž, s.: 240.

Pepper ve své estetické teorii zdvojuje význam pojmu krásy. Nejprve stanovuje pojem kvalitativní (standardní) krásy, která vymezuje estetické pole. Vše co pojmáme esteticky je (kvalitativně) krásné. Ošklivost v jeho estetickém systému neexistuje, jelikož pokud daný předmět neshledáváme kvalitativně krásným, nepohlížíme na něj vůbec esteticky a pokud bychom ho tedy označili za ošklivý, nebyl by tento soud estetickým soudem, ale soudem jiným. Tento pojem je čistě klasifikační. Předmět buď je, nebo není kvalitativně krásným, neexistují žádné stupně mezi tím.

O různých stupních krásy je možné se vyjadřovat až v případě druhého pojmu, a sice kvantitativní krásy. Tu nalézáme, pokud kvalitativní krása byla nějakými prostředky zvýšena a je vlastní zejména umělecké oblasti (ale lze ji podle Peppera nalézt i přírodě). Pomocí prostředků, jako jsou dramatický konflikt, emoce, novost se zvyšuje intenzita kvality – kvalita událostí je ožívována, abychom ji mohli plně pocítit. Pomocí vnitřní, vnitřně-vnější a vnější organizace díla se zvětšuje rozsah kvality – zmnožuje se počet prvků, které se na kvalitě podílejí, a jejich vzájemná propojení. Tento pojem je tedy tou krásou, kterou chápeme v hodnotícím slova smyslu.

Kvantitativní krása je pociťována především intuicí, až druhotně je prohlubována analýzou. Spočívá tedy v novosti, v prvcích, jež jsou nevšední a překvapivé. Jde ruku v ruce s originalitou a to, co je očekávané tuto krásu snižuje.

4. Komparace Pepperova a Mukařovského pojetí krásy

Nyní přistoupíme ke komparaci obou představených pojetí krásy. Viděli jsme, že Jan Mukařovský i Stephen C. Pepper zakládají své estetické teorie na velice podobných základech. V obou teoriích se setkáváme s tím, že to, co činí nazírané skutečnosti estetickými, nejsou jen pevné vlastnosti daných předmětů, ale že rozhodující je vždy recipientův postoj. V případě teorie Jana Mukařovského estetický postoj vyvolává estetickou funkci objektu, v případě Pepperovy teorie je to intuice, která nám dovoluje vidět kvalitu. V obou případech je důvodem tohoto fakt, že předmětem našeho estetického prožitku není přímo fyzický předmět, ale estetický objekt, který vzniká na základě interakce naší mysli a fyzického objektu, tudíž náš postoj vlastně musí být součástí povahy estetického objektu vznikajícího při aktu percepce.

Obě teorie se také shodují v odpovědi na případnou otázku, jak je možné, že když je naše mysl tak významnou součástí konstruovaného estetického objektu, že vůbec můžeme vynášet estetické soudy s nárokem na obecnou platnost. Jak můžeme předpokládat, že estetický objekt zkonstruovaný naší myslí, bude dostatečně shodný s estetickým objektem konstruovaný někým jiným, a tedy že tedy náš soud bude vůbec nějak hodnotný pro druhé. Touto odpovědí je fakt, že člověk je neoddělitelnou součástí společnosti a kultury. Všechny významy, hodnoty a porozumění světa jsou ovlivněny danou společností a kulturou. Tudíž u dvou jedinců stejného časově-kulturního zázemí dochází ke konstrukci dostatečně shodného objektu, aby mělo smysl takové soudy vynášet. Dané estetické objekty nejsou pochopitelně naprosto shodné. Jednak dílo často ponechává „prázdná místa“, u kterých se předpokládá, že jejich vyplnění bude ryze individuální, pak také mnoho děl dovoluje několik interpretací, o kterých (i pokud bychom je porovnávali na základě jejich koherence, která podle Peppera vede k objektivitě uměleckého díla) nelze rozhodnout, která je lepší či horší, ba naopak mnohoznačnost takových děl je často kritiky oceňována a je chápána jako vlastnost zvyšující hodnotu takového díla.

Pepper i Mukařovský zakládají své estetické teorie na tom, že ke světu zaujímáme různé postoje a z nich teprve vyplývá, jakou pro nás okolní svět bude mít hodnotu. Estetično a tedy i krása jsou potenciaálně přítomny ve všech věcech a subjekt je to, co je vyjevuje na odiv. Mukařovského postoje jsou: praktický, teoretický, symbolický a estetický. Pepper zas rozlišuje postoj praktický, analytický (jenž je analogický s teoretickým) a intuitivní (uvádí je jako nejdůležitější ve vztahu ke kvalitě; netvrdí, že by jiné postoje neexistovaly – například zmiňuje i symbolický postoj, když píše o mystickém vytržení, v kontextu odvracení se od kvality a od události samé z důvodu emočního prožitku⁶²). Jedině postoj estetický respektive intuitivní, ze své podstaty směřuje k bezprostřednímu vjemu předmětu. Tento postoj je přirozeným postojem ke světu a dává nám nahlédnout podstatu okolního světa. Ostatní postoje odvádějí naši pozornost od předmětu samého k vnějším předmětům či cílům. Ale v případě, že jsou ve správné rovnováze s estetičnem, jsou estetickému prožitku ku prospěchu. V případě Pepperovy teorie musí být analýza v rovnováze s intuicí a organizační a intenzifikující prostředky musí být stále až za kvalitou, aby byly kvalitě ku prospěchu. U Mukařovského je estetická funkce v umění dominantní a organizuje všechny funkce ostatní, aby tak všechny obohacovaly výslednou estetickou hodnotu.

Oba také přikládají estetičnu neopomenutelný význam pro naši orientaci ve světě. Mukařovský píše, že „Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností.“⁶³ S tím třeba také zmínit Mukařovského apercepční rámce, které vznikají v umění a pak pronikají do mimoestetické oblasti, kde nejsou již vnímány jako něco mimořádného, ale stávají se samozřejmou skutečností. Tím umění přímo mění náš pohled na svět. I Pepper píše: „Pokud intuitivně pocítujeme kvalitu, nacházíme se ponořeni v přírodě. Pocitování kvality události je cítěním skutečného fungování části světového procesu. Je to přestat plavat a spočinout na vlně a cítit vesmírné proudy a vzdouvání vln světa.“⁶⁴ Pepper

⁶²) Tamtéž, s.: 105.

⁶³) MUKAŘOVSKÝ, Jan: Význam estetiky. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 66.

⁶⁴) „In the intuition of quality we find ourselves immersed in nature. (...) To feel the quality of an event is to feel the actual working of a part of the world process. It is to stop swimming and rest upon a wave,

staví intuitivní poznání na jeden pól a analytické na druhý. Nedostatkem intuice pro poznání je její nepojmový charakter, ten je ale i její výhodou, protože k čemu by nám bylo pojmové poznání bez bezprostředního pocíťování povahy a kvality věcí.

Oba autoři tedy zdůrazňují kognitivní přínos estetického prožitku. Teoretické poznávání světa nám nikdy nemůže nahradit poznání pomocí estetického prožitku. Teoretické poznávání světa je abstraktní, pojmové a tedy zprostředkované. Bezprostřední poznávání světa, pocíťování jeho podstaty, nám může přinést jen postoj estetický. Ten nás podle Mukařovského staví do role cizince. V postoji estetickém vše prožíváme nově, živě, vnější svět je nezastřený nánosem zvyku. Totéž tvrdí i Pepper, když mluví o živé kvalitě v novosti, která je postupně zakrývána zvykem. Postoj estetický respektive intuitivní je postojem původním, přirozeným. Děti takto přistupují ke světu a až časem tento postoj ustupuje ze své dominance na úkor postojů jiných.

Oba se také shodují v tom, že umění vysoké hodnoty musí obsahovat nejen prvky vyvolávající libost, ale i prvky nelibé. Podle Mukařovského je estetická hodnota tvořena dvěma protichůdnými silami – dodržováním a porušováním normy. Shoda s normou je synonymem krásy a porušování normy je opozitem krásy. Tyto dvě protichůdné tendence pak musejí být v rámci uměleckého díla v rovnováze, aby dílu nechyběla ani umělecké hodnota a ani krása, protože kdyby bylo dílo čistě krásné, bylo by jen nudným naplněním standardu a pokud by bylo v rozporu se všemi normami, pak bychom mu nerozuměli. Dílo je podle Mukařovského také tvořeno nejen estetickou funkcí, ale i funkcemi ostatními, jež ze své podstaty odpoutávají naši pozornost od estetična. Těm je ale v uměleckém díle estetická funkce nadřazená a organizuje je tak, aby uměleckému dílu vytvářely obsah a tak byly estetičnu prospěšné. V Pepperově teorii sledujeme, že intuice, která vede k čisté kvalitě (tedy ke kráse), je v rámci uměleckého neustále narušována analýzou, tedy tendencí protichůdnou. K tomu umělecké dílo obsahuje i podněty směřující k praktickému jednání, či podněty směřující

and feel the cosmic currents, and the movement of the world swell.“ PEPPER, Stephen C. *Aesthetic Quality: A Contextualistic Theory of Beauty*. New York: Charles Scribner's Sons, 1938, s.: 31.

k monotónnosti. Opět ale tyto tendence, jejichž přirozenou povahou je odvádět nás od kvality, jsou v rovnováze s intuicí a tak je estetická kvalita zintenzivňována a rozšiřována.

Podle obou autorů obsah díla vytvářejí mimoestetické prvky a estetická funkce respektive intuice (ze své podstaty vedoucí k estetickému prožitku) je jednotícím principem. Mimoestetické prvky jsou udržovány v rovnováze, aby dohromady tvořily provázaný celek. Oba také zdůrazňují důležitost fúze prvků tvořící umělecké dílo. Pepper používá přímo pojem fúze jako přirozenou tendenci intuitivního nazírání. Mukařovský zdůrazňuje roli estetické funkce a hodnoty, které jsou organizačním principem a jednotící silou.

V této kapitole jsme ještě nezmínili, jak se u Peppera a Mukařovského liší nebo shoduje vymezení umělecké oblasti a jaké je její případné odlišení od estetické mimoumělecké oblasti. Podle Mukařovského se oblast estetiky týká všeho, kde nalézáme estetickou funkci a umění je oblastí, kde estetická funkce dominuje a organizuje funkce ostatní. Pepper rozlišuje dva pojmy krásy, kvalitativní a kvantitativní krásu. Kvalitativní krása je vlastní všemu, kde je živá kvalita (tedy všemu, co náleží do pole estetična), přičemž o kvalitativní kráse můžeme říci pouze, že je nebo není přítomna. Kvantitativní krása je přítomná vždy, kdy je přítomná kvalitativní krása, přičemž u ní rozlišujeme různé stupně na základě její intenzity a šíře. Estetická oblast je tedy Pepperem definována přítomností kvalitativní krásy. Umění je pak vždy záležitostí kvantitativní krásy, jelikož se u něj vyskytují prvky zvyšující její intenzitu a rozsah. Kvantitativní krásu ale mohou mít i události, které do umělecké oblasti neřadíme, jako „hory, západ slunce, nádherné květiny“⁶⁵ apod. Umění od mimoumělecké oblasti tedy Pepper neodděluje jasnou hranicí (stejně jako Mukařovský).

Vidíme tedy, že obě estetické teorie se v mnoha důležitých aspektech shodují. Je potom překvapivé, že i přes tuto značnou shodu se obě definice pojmu krásy zásadně

⁶⁵) Tamtéž, s.: 17.

liší. Vezměme si Pepperovo pojetí kvalitativní krásy, to bychom mohli připodobnit k Mukařovského estetické funkci. Kvalitativní krása znamená, že daná událost má živou kvalitu, tedy že danou událost prožíváme esteticky, stejně jako když v dané skutečnosti nalezneme estetickou funkci. Soud estetické hodnoty se pak v Pepperově teorii zakládá na kvantitativní kráse. Pokud se nalzáme v normálních podmínkách nazírání uměleckého díla a cítíme, že naším vědomím konstruovaný estetický objekt není jen asociací, ale že je objektivním uměleckým dílem, kvantitativní krása je estetickou hodnotou. Estetická hodnota v Pepprově pojetí zahrnuje intuici i analýzu a také ony zmiňované činnosti ze své podstaty nepřátelské kvalitě, které ve vyváženém uměleckém díle kvalitu (a tedy hodnotu) rozšiřují a zvyšují její intenzitu. V Mukařovského pojetí pak estetická hodnota zahrnuje normu i její porušování a také mimoestetické činnosti, které jsou také v rámci uměleckého díla posílením hodnoty. Zde tedy vidíme, že Pepperovo pojetí kvalitativní krásy lze chápat jako ekvivalent Mukařovského estetické funkci. A zajisté nalzáme i paralely mezi oběma pojetími estetické hodnoty.

V Mukařovského pojetí je krása rovna shodě s estetickou normou, tedy určitému omezenému typu hodnoty. Zatímco pro Peppera je krása (v kvalitativním i kvantitativním smyslu) intuitivně cítěnou mohutností, již nelze popsat pojmy a její ryzí podobě je protikladná analýza a všednost, tak pro Mukařovského je krása naplněním estetické normy, je tedy jasně definovatelným, pojmenovatelným řádem. Nalzáme ji a oceňujeme právě díky analýze. Je to něco známého, co nás již nepřekvapí. V Mukařovského pojetí krása vychází z analýzy a je naplnění známého. A onou intuitivně cítěnou nepojmovou mohutností je pak v Mukařovského teorii to, když dílo překračuje normy.

Ačkoli se teorie Stephena C. Peppera i Jana Mukařovského v mnohém shodují, pojem krásy překvapivě definují naprosto rozdílně. Pepper vysvětluje podstatu krásy jako intuitivní nepojmovou mohutnost, Mukařovský zas jako jasně definovatelný a analyticky zjištěný řád. Obě pojetí krásy jsou vlastně protikladné. To kde nalzá podstatu krásy Mukařovský, to Pepper označuje za největšího nepřítele krásy.

Pepper i Mukařovský zjistili, že pojem krásy tak, jak je běžně užíván, není dostačující pro vytvoření ucelené estetické teorie. Pepper proto redefinoval pojem krásy. Nejednoznačný pojem krásy zdvojl do dvou významů. Dal mu klasifikační a hodnotící význam. Mukařovský pojem krásy ve své teorii v podstatě nahradil. Místo pojmu krásy používá pojem estetická norma, která je tak v jeho estetické koncepci jasně definovaná a uchopitelná.

5. Závěr

V této práci jsme se zabývali pojetím krásy autorů Jana Mukařovského a Stephena Coburn Peppera a zjistili jsme, že oba autoři přistupují k pojmu krásy zcela odlišným způsobem.

Nejprve jsme se zevrubně věnovali estetickým koncepcím obou autorů. Ozřejmili jsme si estetický systém Jana Mukařovského a poté estetický systém Stephena C. Peppera. Při komparaci obou jsme došli k tomu, že estetické teorie obou autorů jsou snad až překvapivě shodné. Základní pilíře a principy jsou v obou koncepcích v podstatě totožné. Oba estetickému prožitku připisují značnou důležitost v poznávání světa. Oba popisují stejný princip sváru a souladu estetického postoje a postojů mimoestetických. Oba vidí důležitost umění a i to, jak umění přímo utváří pohled na svět a jeho chápání. Tomu jsme se ostatně věnovali v předchozí kapitole. Proto je překvapivé, že pojem krásy tyto autoři umisťují zcela na opačný konec svých estetických systémů.

Pro Mukařovského je krása ve shodě se známým a všedním, je naplněním předem stanovené normy, je dopodrobna analyzovatelná a nikterak nás nepřekvapuje.

Pepper pojímá krásu zcela protichůdně. Krása je pro něj neanalyzovatelnou intuitivně cítěnou mohutností, která nám přibližuje svět tak, jak bychom to nečekali. Odhaluje nám skrytou či zapomenutou kvalitu předmětů a jevů, jež nás obklopují. Krása je pro Peppera něčím, čemu racionálně v daný okamžik nerozumíme, je něčím co pociťujeme.

6. Seznam použité literatury

PRIMÁRNÍ:

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Úvod do estetiky. *Estetika*, Vol. 23, No. 1 a 2, 1986.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie II*. Brno: Host, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Československý spisovatel, 1971.

PEPPER, Stephen C: *Aesthetic Quality: A Contextualistic Theory of Beauty*. New York: Charles Scribner's Sons, 1938.

SEKUNDÁRNÍ:

LOSEV, A. F. & ŠESTAKOV, V. P.: *Dějiny estetických kategorií*. Praha: Svoboda, 1984.

TEIGE, Karel: Minimální byt a kolektivní dům, In: *Stavba IX 1930-1931*.

BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10–30.

BAUMGARTEN, A. G.: *Aesthetica*, Traiecti, 1750