

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Problematika estetické distance:**

**Edward Bullough a Ortega y Gasset**

**Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický**

**Autor práce: Lenka Dostálová**

**Studijní obor: Estetika**

**Ročník: III.**

**2009**

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

Prohlašuji, že v souladu s 47b zákona 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 jejich internetových stránkách.

České Budějovice, 31. července 2009

Lenka Dostálová

## **Poděkování**

Zde bych chtěla poděkovat Mgr. Martinu Kaplickému za podnětné konzultace, za ochotu a trpělivost při čtení této bakalářské práce.

## **Anotace**

Estetická distance je jedním z důležitých faktorů v procesu umělecké tvorby i její následné recepcce. Práce je zaměřena na pojetí „psychické distance“ anglického filosofa a estetika Edwarda Bullougha a popisy distancování v umění španělského filosofa a estetika Ortegy y Gasset. Cílem práce je ozřejmit relevanci distance pro teoretické porozumění estetickému prožitku, především v oblasti umění. Hlavním cílem práce je pochopit společné motivy, případně odlišnosti v pojetí estetické distance u obou autorů v různých oblastech umění.

## **Annotation**

The aesthetic distance is one of important factors in the process of art production and its resulting reception. The work is directed on the conception of „psychical distance“ of English philosopher and aesthetician Edward Bullough and descriptions distancing in art of Spanish philosopher and aesthetician Ortega y Gasset. The aim of the work is to explain the consequence distance for theoretical understanding the aesthetic experience, mainly in sphere of art. The principal aim of the work is to understand the common motives, eventually the difference in conception the aesthetic distance of both authors in different spheres of art.

## Obsah

Úvod .....	1
1. Edward Bullough .....	3
1.1 Úvod .....	3
1.2 Význam pojmu distance .....	4
1.3 Antinomie distance .....	6
1.4 Variabilita distance .....	7
1.5 Ztráta distance .....	10
1.6 Projevy distance v umění .....	11
1.7 Estetická distance a divadlo .....	13
1.7.1 Tragédie .....	13
1.7.2 Komédie .....	14
1.7.3 Melodrama .....	15
2. Ortega y Gasset .....	16
2.1 Ortegova filozofie a pojetí románu .....	16
2.2 Význam a přínos umění .....	20
2.3 Význam divadla .....	24
2.4 Oblast hudby .....	28
2.5 Pojednání o rámu .....	30
3. Komparace Edwarda Bullougha a Ortegy y Gasset .....	32
3.1 Divadlo .....	32
3.2 Malířství .....	33
3.3 Hudba .....	34
3.4 Literatura .....	35
3.5 Oblast recipientů, odborníků, kritiků a umělců .....	35
3.6 Shrnutí .....	36
Závěr .....	37
Seznam použité literatury.....	38

## Úvod

Tématem této bakalářské práce je problematika estetické distance v umění v pojetí Edwarda Bullougha a Ortegy y Gasset. Práce je zaměřena na pojetí „psychické distance“ Edwarda Bullougha a popisy distancování v umění Ortegy y Gasset. Cílem této práce je ozřejmění relevance distance pro teoretické porozumění estetickému prožitku obecně a především pak estetického prožitku s uměním. Hlavním cílem této práce bude pak komparace těchto dvou autorů. Práce je rozdělena do tří částí.

První část této práce je věnována anglickému filozofovi a estetikovi Edwardu Bulloughovi, který ve své práci s názvem „*Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip*“ pracuje s pojetím „psychické distance“ jako s rozlišujícím faktorem estetického vědomí při umělecké tvorbě i její následné recepci. Tato část je rozdělena na kapitoly, které nám umožní pochopit význam, princip a důležitost distance v oblasti umění. V úvodní kapitole je nastíněn obecný smysl distance, od kterého se odvozují další možné druhy distance v oblasti estetiky. Druhá kapitola vysvětluje význam a mechanismus distance. Třetí kapitola objasňuje princip antinomie distance, která je jedním ze základních protikladů v umění, ale i v estetické zkušenosti mimo umění. Čtvrtá kapitola zachycuje variabilitu distance, která je vysvětlením rozdílných estetických zážitků. Pátá kapitola se soustředí na ztrátu distance dvěma protikladnými způsoby. Šestá kapitola se zabývá projevy distance v různých oblastech umění. Závěrečná kapitola této části se konkrétně soustředí na oblast divadla, ve které jsou nejznatelnější projevy distance.

Druhá část práce je zaměřena na eseje španělského estetika a filozofa Ortegy y Gasset, ve kterých jsou znatelné jeho popisy distancování v umění. První kapitola této části nám ozřejmí jeho filozofii a pojetí literatury, především pak pojetí románu, ve kterém Ortega nalézá určité tendence distance. Druhá kapitola zachycuje Ortegaův postoj k umění, ale zabývá se i významem a přínosem umění pro společnost. Tato kapitola se věnuje novému modernímu umění, ve kterém Ortega objasňuje záměr nových uměleckých stylů. Dále je zde velice znatelné jeho vědomí o funkci distance v umění. Třetí kapitola se zabývá Ortegaovo pojetím divadla, ve kterém sleduje problematiku estetické distance a kulturní přínos pro člověka. Čtvrtá kapitola se věnuje oblasti hudby, ve které Ortega objevuje dva možné estetické postoje při její recepci. Závěrečná kapitola zachycuje Ortegaovo pojednání o rámu, které ozřejmí jeho pojetí distance v oblasti malířství.

V poslední části se tato práce věnuje již samotné komparaci Edwarda Bullougha a Ortegy y Gassetta, neboli srovnání, které spíše poukáže na společné, případně odlišné rysy v pojetí distance u obou autorů, především v oblasti divadla, malířství, hudby a literatury. Závěr této části poukazuje na podobné poznatky u obou autorů v oblasti recipientů, odborníků, kritiků a umělců.

## **1. Edward Bullough**

## 1.1 Úvod

Anglický filozof, psycholog a estetik Edward Bullough vydal roku 1912 v časopise *The British Journal of Psychology* text s názvem „Psychical Distance As a Factor In Art and an Aesthetic Principle.“ Ve svém pojednání se snaží osvětlit problematiku psychické distance. Vysvětluje její význam a různé formy jejího projevu v umění. Bullough představuje „estetickou distanci“ jako jednu ze základních rozlišujících charakteristik „estetického vědomí“ - specifického druhu postoje ke skutečnosti, který nám umožňuje nazírat na objekty jiným způsobem, než jakým se na objekty obvykle díváme. Podle Bullougha je estetická distance nezbytnou součástí pro vznik estetického prožitku.

Edward Bullough považuje estetickou distanci za velmi důležitou z hlediska vnímání uměleckého díla i v procesu umělecké tvorby. Obecným smyslem distance je podle něj *psychická* distance, od které se odvozují její další možné druhy v oblasti estetiky a veškeré estetické kvality, které jí mohou náležet. Tímto obecným smyslem distance je distancování vědomí od vnějšího světa, aniž by však došlo k naprostému přerušení vztahu s okolím. Na okraj zmiňuje *skutečnou prostorovou* distanci představující skutečnou vzdálenost diváka od uměleckého díla a *reprezentovanou prostorovou* distanci, která zobrazuje vzdálenost předmětů v samotném díle. Další důležitou odvozenou distancí v rámci estetiky je *temporální* distance, která představuje časový odstup objektu od vnímatele. Dílo vytvořené v minulosti dnes chápeme zcela jinak, než jak bylo chápáno v době svého vzniku. Proto je temporální distance považována za důležitý faktor, který ovlivňuje naše hodnocení, ale často může být i zdrojem nedorozumění.

## 1.2 Význam pojmu distance



*„Zvláště je to distance, co poskytuje jedno ze speciálních kritérií estetických hodnot jakožto odlišných od hodnot praktických (utilitárních), vědeckých nebo společenských (etických). Toto všechno jsou konkrétní hodnoty, buď přímo osobní jako utilitární hodnoty, nebo nepřímo vzdálené osobní, jako morální hodnoty.“<sup>1</sup> I estetické hodnoty jsou osobní, ale nejsou utilitárně ani morálně zaměřeny. Jejich vztah je určován distancí, kterou si vůči uměleckému objektu udržujeme, protože praktické osobní působení nemá místa na poli distancovaného působení umění.*

Estetická distance<sup>2</sup> je postoj, ve kterém se na objekt díváme objektivně bez našeho praktického zaměření mimo kontext našich emocí, myšlenek, osobních potřeb a cílů, aniž by se však tento vztah k nim zcela přerušil a stal se tak neosobním.

Vztah subjektu a objektu spočívá v zaujetí určitou estetickou kvalitou či hodnotou, jejímž nositelem je právě estetický objekt či umělecké dílo.

Tento distancovaný pohled jakožto estetický postoj, charakteristický zejména pro oblast umění, je jedním z hlavních faktorů v procesu umělecké tvorby i její následné recepcí. Kvalita distance spočívá v jejím neosobním vztahu, který je přesto velice intenzivně osobní záležitostí. Neosobní vztah si udržujeme vůči estetickému objektu pomocí distance. Udržování neosobního vztahu je zapotřebí právě proto, abychom vůči estetickému objektu zůstali co možná nejvíce objektivní.

Psychickou distancí Edward Bullough vysvětluje na příkladu plavby lodí po moři. Pokud cestující na lodi spatří mlhu, mohou začít panikařit a pomýšlet na nebezpečí. Bullough se snaží vysvětlit, že mlhu nemusíme nutně vnímat jako určitý druh nebezpečí, ale můžeme ji vnímat jako estetický objekt našeho zájmu. Pokud opomene nebezpečí mlhy, které může v dané situaci představovat, vyniknou nám na povrch její estetické kvality (např. tajemné kouzlo neznáma).

*„V oné mlze je tedy tato transformace distancí vytvořena nejprve takřikajíc vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů. Díváme se na něj zkrátka „objektivně“, jak se často říká, takže ze své strany svolíme pouze k takovým reakcím,*

---

<sup>1</sup> Edward Bullough: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 29

<sup>2</sup> Dále v naší práci budeme hovořit o estetické distanci pouze jako o distanci.

*které zdůrazní „objektivní“ rysy zážitku a interpretujeme i naše „subjektivní“ afekty ne jako stavy naší bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu. “<sup>3</sup>*

Bullough vidí rozdíl našeho vnímání v nástupu distance, která má za příčinu změnu našeho pohledu i s ohledem na vlastnosti objektu našeho pozorování, který v nás vyvolává nejrůznější afekty.

Mechanismus distance má negativní i pozitivní stránku. Negativní stránka spočívá v inhibičním aspektu, který nás odděluje od praktické stránky věci a našeho praktického postoje k nim. Pozitivní stránka spočívá ve vytvoření nové zkušenosti, která vznikla inhibičním působením distance.

Distancovaný pohled není naším obvyklým pohledem, kterým se na objekty kolem sebe díváme. V každodenním životě se na věci díváme především z praktického hlediska s jistou známkou utilitárního zájmu. *„Náhly pohled na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení patří k umění. V tomto nejobecnějším smyslu působí distance ve veškerém umění.“<sup>4</sup>* Pokud se na objekt díváme z jiného úhlu pohledu, neboli jiným způsobem, než který běžně používáme v každodenním životě, působí na nás tato doposud nepovšimnutá stránka objektu jako překvapení. Jsme nuceni tuto informaci zpracovat a následně ji musíme vyhodnotit. Na tomto principu pracuje distance ve všech oblastech umění. Distance je vysvětlením právě tohoto nového úhlu pohledu.

Ačkoliv tvrdíme, že distance dosahujeme tím, že se postavíme mimo naše praktické zaměření, neznamená to však, že by se náš vztah k objektu stal zcela neosobním. Distance vytváří naopak osobní vztah zvláštního charakteru. Jeho zvláštnost spočívá v objektu, který byl očištěn od svého praktického působení, ale i ve vztahu subjektu k tomuto objektu. Subjekt reflektuje vztah k objektu a pracuje s reflektovanou částí svého vědomí, kterou aktivovala kvalita nebo vlastnost estetického objektu našeho zájmu. Jinými slovy reflektujeme samy sebe, jak na objekt reagujeme a to vše probíhá v rámci estetické distance.

---

<sup>3</sup> Edward Bullough: *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 11

<sup>4</sup> *tamtéž*, str. 11

### 1.3 Antinomie distance

Antinomie distance je jedním ze základních protikladů v umění, ale i v estetické zkušenosti mimo umění. Je zřejmé, že pro adekvátní působení uměleckého díla nás musí zastihnout ve stavu, ve kterém jsme na něj připraveni, aby bylo správně pochopeno či nezůstalo nezhodnocené. Jeho úspěch samozřejmě koresponduje jak s jeho charakterem, tak s naší emocionální stránkou a našimi dosavadními životními zkušenostmi.

Antinomie distance znamená vymezení shody mezi zkušenostmi recipienta a charakterem uměleckého díla. Ovšem tato shoda by měla být natolik slučitelná s udržení distance, aby mohlo dojít k opravdovému uměleckému prožitku a následně i k estetickému soudu. „*Absence takovéto shody mezi charakterem díla a diváka je samozřejmě nejobecnějším vysvětlením rozdílu ve „vkusu“.*“<sup>5</sup>

V antinomii distance se jedná o protiklad mezi „vcítěním“ a reflexí. Je to moment, ve kterém se subjekt „vcítuje“ do objektu a zároveň jej reflektuje.

„*Jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.*“<sup>6</sup> Na takovémto principu musí pracovat nejen každý recipient, ale také všichni odborníci, profesionální kritici i umělci. Musejí odhlédnout od svých praktických cílů, aby mohli podat co nejlepší profesionální výkon. Kritik pracuje se svou odborností, a tím zapojuje svou osobnost, čímž ohrožuje svou distancí. Proto jeho práce spočívá v neustálém přechodu mezi praktickým a distancovaným postojem. Jeho profesionální přístup zapříčiňuje přílišný odstup od uměleckého díla, a tudíž může vézt i k neobjektivnímu estetickému soudu, který je ovlivněn právě jeho odborností. Naopak umělci jsou v tomto směru nadáni velikou mírou schopnosti pracovat s distancí. Umělec podává svou životní zkušenost, ale takovým způsobem, jako by nebyla jeho osobní zkušeností. Musí se distancovat od svých životních zkušeností a osobních pocitů. Umělecké vyjádření určité osobní zkušenosti je možné jen pod podmínkou, že od ní bude odhlédnuto jako od zkušenosti osobní.

---

<sup>5</sup> Edward Bullough: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 13

<sup>6</sup> *tamtéž*, str. 14

## 1.4 Variabilita distance

Variabilita distance je založena na dvou souborech podmínek, které ovlivňují stupeň distance. První soubor podmínek přináší objekt a druhý soubor podmínek vytváří subjekt. Variabilita distance spočívá nejen v povaze objektu, který vyžaduje menší či větší stupeň distance, ale i ve schopnosti jedince tento menší či větší stupeň distance udržovat. Z toho pramení odlišnost v udržování distance u jednotlivých osob i u téhož jedince. To je logickým vysvětlením rozdílných estetických zážitků, při kterých naprostá ztráta distance vede i ke ztrátě estetického porozumění a hodnocení.

Jak již bylo zmíněno, optimální je, podle Bullougha, maximální snížení distance aniž by došlo k její ztrátě. Toto snižování dochází k bodu, který se nazývá „distanční limit“. Je to bod, ve kterém se distance ztrácí a pojetí objektu či jeho následné hodnocení mění svůj charakter nebo naopak zcela mizí.

*„V praxi průměrného člověka existuje tudíž mez, která označuje minimum, při kterém se jeho pojetí a hodnocení může udržet v estetickém poli a toto průměrné minimum leží značně výše než distanční limit umělce. Tuto průměrnou mez je prakticky nemožné pevně určit – z důvodů chybějících dat a značné rozdílnosti u jednotlivých osob, kterých se tato mez týká.“<sup>7</sup>* Zde si můžeme položit otázku, zdali je možné se tuto průměrnou mez distančního limitu učit snižovat. Každý jedinec má vrozený potencionál, díky kterému je schopen umělecké dílo pojímat či si ho všimnout v množství již existujících předmětů. Během života má každý jedinec možnost si tento svůj vrozený potencionál formovat, zdokonalovat či trénovat, ale to jen v případě, že se neustále bude konfrontovat s uměleckými díly a estetickými objekty, neboli s celou oblastí umění. Stejně jako by měl být obeznámen s vývojem umění, aby mohl pochopit určité souvislosti, které nám umělecký svět nabízí. Umění má tím větší účinek, čím více se shoduje s našimi dispozicemi, které se formují podle obecné zkušenosti a na základě naší přirozenosti. Každý člověk může s odstupem času jakékoli umělecké dílo či estetický objekt vnímat jiným způsobem. Jako příklad si můžeme uvést setkání s uměleckým dílem, které v nás napoprvé vzbudilo negativní dojem, ale postupem času jsme na něj získali jiný názor. Může tomu být i naopak, že umělecké dílo, které jsme napoprvé obdivovali, v nás po určitém čase vyvolalo odlišnou reakci.

---

<sup>7</sup> Edward Bullough: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 15

Každý člověk má tedy určitý distanční limit, neboli hranici, ve které je schopen umělecké dílo plnohodnotně pojímat a soudit. Tento distanční limit se utváří během života na základě našich dosavadních zkušeností a v konfrontaci s různými uměleckými objekty se dále formuje. Každý jedinec umělecké dílo vnímá jiným způsobem, který je založen právě na tomto distančním limitu.

Rozdíl v udržování distančního limitu je nejčastějším zdrojem nedorozumění mezi tvůrci a publikem, jako tomu bylo hlavně v minulosti. Zde bychom se mohli zmínit o problematice cenzury, která je v podstatě celá založena na principu distance. V tomto případě bychom si měli uvědomit, že pokud by každý člověk byl schopen udržovat distanci, byla by práce cenzury naprosto zbytečná. Každý umělecký objekt vyžaduje však menší či větší stupeň distance.

*„To, že veškeré umění vyžaduje distanční limit, za kterým, a pouze v rámci distance, se stává estetické hodnocení možným, je psychologickou formulací obecné charakteristiky umění, totiž jeho anti-realistické povahy.“<sup>8</sup>* To platí pro umění naturalistické i idealistické. Rozdíl mezi nimi spočívá ve stupni distance.

Anti-realistická povaha umění se neztotožňuje s přírodou, čímž je zdůrazněn umělý charakter umění, protože výraz „umělecký“ je synonymní pro výraz „anti-realistický“. Můžeme zde na okraj zmínit, že běžným konceptem umění v 18. století bylo napodobovat přírodu. Umění se snaží neustále snižovat distanční limit k přírodě, aniž by překročilo hranice mezi uměním a přírodou.

Idealistické umění je formou vysoce distancovaného umění. *„Mám zde na mysli to, co je často poněkud neurčitě nazýváno „idealistickým uměním“, to znamená umění pramenící z abstraktních pojmů, vyjadřující alegorické významy nebo ilustrující obecné pravdy. Zobecnění a abstrakce trpí tou nevýhodou, že mají příliš všeobecnou použitelnost na to, aby k sobě přilákaly osobní zájem a příliš malou individuální konkrétnost, abychom dokázali je na sebe nevztahovat v plné jejich síle. Vztahují se na každého a tudíž na nikoho.“<sup>9</sup>* Obecné pojmy jsou uznávané širokou veřejností, a proto k nim nejsme schopni navázat určitý osobní vztah. Pokud k těmto konceptům nějaký vztah navážeme, stávají se naším osobním pojetím, ve kterém už klesají pod distanční limit. Zde můžeme zmínit důležitý fakt, že v různých obdobích historie umění, bylo umění podřízeno ideologickým účelům. Předmět, který sloužil k vyznávání určité

---

<sup>8</sup> Edward Bullough: *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 17

<sup>9</sup> *tamtéž*, str. 16

ideologie, musel být vytržen z kontextu a bylo zapotřebí mu vtisknout novou tvář, která by vystupovala v popředí z již existujícího množství předmětů a osob, např. egyptské zobrazování faraona vzhledem ke vztahu k jeho poddaným, který se svou velikostí proti nim jevil jako nadpřirozená bytost.

Pravděpodobnost a nepravděpodobnost uměleckých výjevů nemůžeme měřit mírou shody se skutečností. Převážná většina spočívá v konzistenci distance, neboli ve schopnosti objektu zařadit se v rámci určitého žánru a ve schopnosti jedince podlehnout většímu či menšímu stupni fantazie. Určitý objekt, který je charakteristický pro určitý žánr, by v jiném žánru vynikal velice nápadným způsobem, že by tak mohl ohrozit distanční limit jedince. Podobně jako náš pohled na mytologické a legendární náměty umění minulosti je značně odlišný a mnohem více distancovaný než pohled lidí, kteří v té době žili. To je typická ukázka temporální distance. To, co pro křesťana v 16. století představovalo přítomnost Boží, pro nás v současnosti představuje umělecké dílo.

## 1.5 Ztráta distance

Ztráta distance se projevuje dvěma způsoby. Prvním způsobem je *pod-distancování*, které je nejčastější chybou subjektu a druhým způsobem je *pře-distancování*, které je nejčastější chybou umění.

*Pod-distancování* je, podle Bullougha, většinou zapříčiněno vlastní chybou člověka, který se zpátky vrací ke svým osobně zabarveným pocitům a emocím. Hlavně v oblasti divadla je značná tendence ke kolísání stupně distance, která je zapříčiněna přítomností fyzických osob. Pro osvětlení této problematiky si můžeme jako příklad ztráty distance uvést diváka, který nalezne shodu svých zkušeností s osudem divadelní postavy v dané scéně, neboli že uvidí sám sebe v analogické situaci. Např. pokud je divák žárlivým manželem, s velkou pravděpodobností bude více sympatizovat s postavou Othella než jiný divák, čímž jeho estetický postoj bude narušen a zabrání tak objektivnímu ocenění divadelní hry. Chyba tohoto diváka spočívá v tom, že své osobní zkušenosti přenesl do divadelní postavy nacházející se v podobné situaci, které čelí divák v reálném světě. Ke ztrátě distance může také dojít, když se divák stane součástí divadelní hry, aniž by si to však uvědomoval, neboli že divadelní svět považuje za součást reálného světa. Tato shoda a převrácení perspektivy diváka vede ke ztrátě distance, což má za příčinu opět nemožnost objektivního ocenění divadelní hry. Jakýkoli projev osobních emocí je projevem ztráty distance.

Ztráta distance *pře-distancováním* je nejčastěji způsobena samotným charakterem uměleckého díla. Avšak tuto ztrátu může také zapříčinit i příliš odborný a profesionální přístup k umění.

V případě ztráty distance *pod-distancováním* je výsledný dojem z díla označen jako příliš naturalistický až odpudivý ve svém realismu. V druhém případě ztráty distance *pře-distancováním*, dosáhne přemíra distance dojmu nepravděpodobnosti, umělosti až absurdnosti.

## 1.6 Projevy distance v umění

Edward Bullough se snaží nastínit problematiku distance v různých odvětvích umění. „*Různá speciální umění v současné době vykazují velmi výrazné kolísání ve stupni distance, kterou obvykle využívají nebo vyžadují při svém chápání a hodnocení.*“<sup>10</sup>

V divadle představuje nebezpečí ztráty distance již samotná fyzická účast osob jako nositelů dramatického umění, ale jevištní prezentace má kompenzující účinek.

Podobný problém s udržení distance představuje i tanec s přihlédnutím na složitost vykonávání jednotlivých tanečních prvků.

V sochařství mizí toto lidské médium, ale problém nastává ve chvíli, ve které je socha lidského těla postavena jako umělecké dílo a jediným rozlišujícím faktem je její materiálová odlišnost. Avšak jistá podobnost s naším tělem stále představuje riziko. Distancujícím faktorem je absence kolorování sochy a pedestal, který ji odděluje z našeho prostorového vnímání. Absence kolorování sochy je důležitá, protože se tak odlišuje od našeho reálného světa a proto jí vnímáme jako sochu.

V malířství je distancujícím faktorem již samotná forma zobrazování, na rozdíl od divadla či sochařství. Malba má větší distanci, protože její prostor perspektivy, imaginace a světla se neslučuje s naším reálným prostorem či světlem ve skutečném světě. Můžeme si všimnout, že i v oblasti malířství slouží rám obrazu jako určité vydělení z našeho prostoru pozorování a dvou-dimenzionální charakter zobrazení také podporuje distanci.

Hudba je nositelem melodií a určitých stimulů, které jsou schopny vyvolávat různé aspekty. Někomu se může zdát klasická neboli vážná hudba pře-distancovaná. Zatímco rytmické melodie dosahují klesajícího stupně distance, přičemž už přestávají být uměním a stávají se tak formou zábavy. Rytmické aspekty hudby vedou k příležitostné ztrátě distance.

Architektura je oblastí umění, která vyžaduje veliký stupeň distance, vzhledem k tomu, že lidé jsou převážně schopni esteticky hodnotit pouze architektonický ornament na budově, a jejich vnímání je značně ovlivněno samotným účelem budovy, který zastíňuje celou architekturu.

---

<sup>10</sup> Edward Bullough: *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika XXII.*, 1995, č. 1, str. 16



Forma prezentace neboli prostředek k prezentování uměleckého díla někdy ohrožuje udržování distance, ale někdy je naopak i její podporou. Můžeme si jako příklad uvést divadelní hru v knižní podobě jako podporu distance a její jevištní verzi jako ohrožení distance.

Pokud čteme divadelní hru, je zde jistá známka distance, že hmotné umělecké dílo držíme ve svých rukou a divadelní obrazy scén se nám objevují pouze v myšlenkách podle naší fantazie a obrazotvornosti. Zde je důležité zmínit fakt, že tyto obrazy v myšlenkách jsou různé vzhledem k jednotlivým osobám, protože každý pracuje s takovou obrazotvorností, jakou si během svého života dokázal vytvořit.

Na jevišti je nám divadelní scéna předkládána jako obraz již hotový a divák na tyto obrazy spontánně reaguje. Zde je mu odepřena možnost vytvářet si vlastní obrazy v myšlenkách podle své fantazie vedené knižní předlouhou. Lidské médium představuje jisté nebezpečí ztráty distance. *„Fyzická přítomnost živých lidských bytostí jako nositelů dramatického umění je problémem, kterému nemusí stejným způsobem čelit žádné umění.“*<sup>11</sup>

*„Hlavní pomoc distanci (a tím anti-realistickému charakteru) nalezneme v „jednotném prezentování“ všech uměleckých objektů. Jednotným prezentováním jsou míněny takové kvality jako symetrie, opozice, proporce, rovnováha, rytmická distribuce částí, světelné uspořádání, vlastně takzvané „formální rysy“, „kompozice“ v nejširším smyslu.“*<sup>12</sup>

Kompozice zvyšuje srozumitelnost a usnadňuje uchopení prezentovaného objektu. Jakékoli takové uspořádání značně posiluje přítomnost distance svým zprostředkováním aktuální zkušenosti. Kompozice a technická vypracovanost ovlivňuje naše prostorové vnímání.

Avšak kompoziční funkce se nepovažuje za estetickou funkci, neboť divák v ní může ocenit jen technické dovednosti umělce, aniž by však mohl ocenit samotné prezentované dílo. Proto divák často slučuje umělcovu schopnost s předmětem díla, které pro něj však samo o sobě nemá sebemenší význam.

---

<sup>11</sup> Edward Bullough: *‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip*. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 16

<sup>12</sup> *tamtéž*, str. 21

## 1.7 Estetická distance a divadlo

Již bylo zmíněno, že v dramatu představuje lidské médium značné nebezpečí ztráty distance. Avšak divadelní jeviště, umělé kulisy a nasvícení, kostýmy a velice upravená řeč jsou naopak podporou pro navození distance. Moderní proměny inscenace a dramaturgie se snažili tyto bariéry překonat a tím se jim podařilo opět snížit distanční limit. Čím více se divadelní kulisy podobají skutečnosti, umělé nasvícení je přirozenější, divadelní postavy nepůsobí jako loutky a nejsou od nás několik století vzdálené, je mnohem více pravděpodobné, že se náš distanční limit sníží.

### 1.7.1 Tragédie

Tragédie je jedním z divadelních žánrů, ve kterém je obtížné distancovaný postoj udržovat, kvůli přítomnosti lidských postav, jež mohou vyvolávat u diváka soucit nad svým osudem. Povaha tragédie je založena na tragickém, smutném a nevšedním příběhu. Tato výjimečnost uměleckého tématu spočívala v odlišnosti charakteru postav, životních údělů a lidského počínání, které přesahovalo rámec průměrného člověka v každodenním životě. Staří Řekové nechtěli občany jen pobavit, ale učinit je lepšími.

Lidé navštěvují divadlo, aby mohli obdivovat počínání jednotlivých postav a jejich charaktery, které se projeví v neočekávaných chvílích. V tom spočívá síla a kouzlo tohoto divadelního žánru.

*„Tragédie vždy balancuje na ostří osobní reakce a soucit, který nalézá úlevu v slzách, směřuje téměř vždy ke ztrátě distance.“<sup>13</sup>* Tento druh dramatu má silný sklon ke ztrátě distance pod-distancováním, které se často projevuje slzami a dojetím diváka, protože vzbuzuje osobní reakce a soucit. Pokud dojde k takovýmto osobním pocitům, estetický postoj diváka směřuje ke ztrátě distance pod-distancováním. Běžný divák je většinou schopen svůj estetický postoj po chvíli opět navázat. Divadelní kulisy, osvětlení a neobvyklé charaktery postav, které přesahují hranice běžného života, podporují toto zpětné navození distance.

---

<sup>13</sup> Edward Bullough: *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*. In: *Estetika XXII.*, 1995, č. 1, str. 20

## 1.7.2 Komedie

Různé typy komedie vyžadují různé stupně distance. „Komedie zahrnuje satirickou komedii, což znamená dramatické invektivy všech stupňů osobní adresnosti, od útoku na skutečně existující osoby (jež jsou cenzurou zakázány, ale všude jen kvetou) k satirickým šlehům na existující profese, zvyky, zlořády, či na společnost; za druhé frašku, zřídka kdy nesmíšenou se satirou, občas však jde o čistý nesmysl; za třetí řádnou komedii, která snadno přechází do čtvrté třídy, do typu hry na Kontinentě označované jako drama (v užším slova smyslu), to znamená hru obsahující vážné situace, někdy s tragickými vyhlídkami, ale se šťastným, někdy neočekávaným koncem.“<sup>14</sup>

Podle Bullougha je tendence k pod-distancování ještě více zřejmá v oblasti komedie. Pokud byl v tragédii projevem ztráty distance pláč, v komedii je jejím projevem smích, který může mít tendenci nás stavět mimo rámec estetického postoje.

„Samozřejmě, že tendence k pod-distancování je cítit v komedii ještě více než v tragédii; ve většině typů komedie se uplatňuje ne-distancované, praktické a osobní působení, které přesně implikuje, že jejich libost je celkově hédonistická, nikoli estetická.“<sup>15</sup> Jen na okraj můžeme zmínit, že Bullough zásadně odmítá hédonistickou estetiku, která zastávala kritérium, že krása je jakýmsi druhem libosti. Hédonistický základ stojí na problému vztahu *krásného a příjemného*. Odlišení těchto pojmů nám nabízí distance. *Příjemné* je forma *ne-distancované* libosti. Považovat předmět za krásný není možné bez přítomnosti distance. *Příjemné* má těžiště v osobním zážitku, zatímco estetický prožitek má těžiště v předmětu naší pozornosti. V tom spočívá veškerá umělecká zkušenost, což si hédonistická estetika neuvědomovala.

Rozhodujícím faktorem v komedii je humor, ale jinak také forma „distancované směšnosti“. Moment, ve kterém se smějeme, odkrývá rovnováhu antinomie distance. Neboli spojení naší vlastní zkušenosti s přesáhnutím našeho distančního limitu, který v nás vyvolal spontánní reakci, že se smějeme.

---

<sup>14</sup> Edward Bullough: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 30

<sup>15</sup> *tamtéž*, str. 25

### 1.7.3 Melodrama

Komedie i tragédie mají sklony k pod-distancování, zatímco melodrama má sklony spíše k pře-distancování. Jeho přílišná vyšperkovanost, uměle vytvořená harmonie a sentimentální hudební doprovod a mnoho jiných dalších faktorů, se zasloužilo o to, aby melodrama bylo kultivovaným publikem označeno jako podřadná forma umění. Avšak jeho nadměrná distance je právě tou nejmenší distancí pro publikum, kterému je určeno, vzhledem ke snadnému distancování postav a dějů. Nelze srovnávat kultivované publikum vážného dramatu a publikum melodramatu. Přívrženec melodramatu není schopen udržovat rovnováhu antinomie distance.

## 2. Ortega y Gasset

### 2.1 Ortegova filozofie a pojetí románu

Španělský filozof a estetik Ortega y Gasset vydal roku 1914 knihu s názvem *Meditace o Quijotovi*<sup>16</sup>, která zahrnuje jádro jeho filozofie vycházející z pojetí „okolnosti“. Ortegova nejproslulejší věta zní: „*Já jsem já a moje okolnost, a když ji nezachráním, nezachráním se ani já.*“<sup>17</sup> Tato kniha je spíše zaměřená na jeho filozofii, ve které je znát jeho jednotné vidění celého světa a na literaturu, především pak pojetí románu.

Celá Ortegova reflexe vychází ze španělské situace a evropské kultury. Jeho filozofie se nesoustředí na metafyzický systém, ale na individuální život. Myšlenka „okolnosti“ ovlivňuje život každého jedince, který jí neustále musí čelit. „*Pro svou okolnost – takovou, jaká je právě ve své omezenosti a jedinečnosti – musíme nalézt odpovídající místo v obrovské perspektivě světa. Neměli bychom ustrnout ve věčné extázi před formalizovanými posvátnými hodnotami, nýbrž vydobýt si mezi nimi vhodné místo pro svůj vlastní individuální život. Shrnutí: vstřebávání okolnosti určuje konkrétní lidský osud.*“<sup>18</sup> Pojem „okolnosti“ je však u něho spjat ještě s pojmem perspektivy. Každý člověk pohlíží na realitu z jiného hlediska, které nám nabízí vidět realitu jako množství různých perspektiv.

Základním stylem Ortegy je jasnost jeho výkladu. Jeho metoda postupuje od lyrického popisu přes interpretaci metafory k pojmu. Metafora umožňuje spojit dvě vzdálené věci, zatímco pojem představuje síť vztahů již existujících věcí. Ortegov autentický styl spočívá v přechodu od metafory k pojmové jasnosti.

Ortega rozvíjí metaforu reality a její vidění. Snaží se poukázat na povrch a hloubku věcí. Zabývá se viděním světa a jeho následným meditativním pochopením. Jako příklad uvádí hloubku lesa, který je metaforou knihy. Právě *Don Quijot* od Cervantese je pro něj „ideálním lesem“, ve kterém jeho hloubkový význam není znatelný napovrch. *Don Quijot* pro Ortegu není pouhou literaturou, ale filozofií neboli španělským způsobem vidění světa, které vyjadřuje jazykem obrazů.

---

<sup>16</sup> Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007

<sup>17</sup> *tamtéž*, str. 20

<sup>18</sup> *tamtéž*, str. 19

V oblasti literatury Ortega vysvětluje pojetí žánrů jako estetické kategorie či poetické směry, ve kterých leží těžiště umělecké tvorby. „*Tak či onak je vždycky zásadním tématem umění člověk. Žánry chápané jako navzájem neredukovatelná, nutná a zásadní estetická témata, jsou široké úhly pohledu na klíčové aspekty lidského světa. Každá epocha přináší svou radikální interpretaci člověka. Nebo lépe řečeno: nepřináší ji, nýbrž jí sama je. A proto také každá upřednostňuje jiný žánr.*“<sup>19</sup> Pojetí žánrů je jedním z možných způsobů literárního vidění světa.

Novela je žánrem, který je založen na smyšlených a nepravděpodobných událostech. Náš zájem nepodporuje podrobné vyličení scén, ale způsob, jakým jsou popisovány. Uvědomuje si rozdíl mezi epikou a románem. Epika minulosti byla založena na mýtech, a právě pro svou esenciální vzdálenost tyto mýty přežili dodnes. Mýtus čerpá z minulosti, zatímco současný román pracuje s přítomností. „*A s každou další peripetií se na jeho stranu přikláníme víc a víc, čímž přispíváme k posílení zvláštního druhu poblouznění, v němž na chvíli považujeme dobrodružství za opravdovou skutečnost.*“<sup>20</sup> Ortega tímto „přikláněním“ myslí kolísavý stupeň distance, kterou se snažíme udržovat při četbě románu. Pokud distanci ztratíme, a v tomto případě Bulloughovými slovy pod-distancováním, má tato ztráta za příčinu, že nám umožňuje imaginární svět považovat za součást reálného světa. Ortega se zmiňuje o loutkovém divadle Mistra Pedra a poukazuje na dva odlišné duchovní světy. Kulisy, které Mistr Pedro staví, jsou hranicí mezi imaginárním světem a tím skutečným, který představuje světnice. „*Ovšem tato světnice je zároveň součástí knihy, tedy jakéhosi dalšího, oproti prvnímu rozlehlejšího jeviště. A kdybychom do ní vešli, vstoupili bychom dovnitř ideálního objektu, pohybovali bychom se ve výduti estetického tělesa.*“<sup>21</sup> V loutkovém divadle se *Don Quijot* nechal zasáhnout dějem natolik, že divadelní svět považoval za reálný a do divadelní hry fyzicky zasáhnul, čímž ji zničil. Podle Ortegy je Cervantesův *Don Quijot* průsečíkem mezi imaginárním a skutečným světem. Reálný román popisuje proces a fantazijní román popisuje výsledek tohoto procesu neboli dobrodružství. Cervantes se tak stal zakladatelem nového směru v psaní románu.

Dále se budeme zabývat Ortegovo pojetím tragédie, komedie a tragikomedie. O tragédii se Ortega domnívá, že bychom se neměli upínat k jejímu původu v Řecku. Ortega si uvědomuje, že žádná oblast tvorby není tolik zatížena historickými zájmy jako

---

<sup>19</sup> Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, str. 66-67

<sup>20</sup> *tamtéž*, str. 79

<sup>21</sup> *tamtéž*, str. 80

právě divadlo. Divadlo probíhalo převážně v duších diváků nežli na divadelním jevišti. Co se z této doby dochovalo, nám nestačí k tomu, abychom pochopili opravdovou řeckou tragédii, která mnohdy byla ovlivněna náboženským, politickým či jiným sociologickým zájmem. Tragédie je založena na tragičnosti, nejčastěji na tragickém osudu hrdiny. Hrdinou byl člověk, který se dokázal vzepřít všem konvencím a pravidlům, aby pro svou vlast vykonal něco přínosného, přestože tím riskoval svůj život. Tragičnost hrdiny je založena na jeho neobvyklém a obdivuhodném osudu, který si sám zvolil a jeho obdivuhodnost spočívá v tom, že se nevzdává. I přesto, že je hrdina nakonec poražen, jeho hrdinství tím žádným způsobem neutrpí. Prostému člověku se zdá nepravděpodobné, že hrdina už byl tolikrát zraněn a přesto neustále bojuje. Vytrvalost není osudem hrdiny, ale jeho vůlí nevzdávat se. Pro člověka s prostým životem jsou hrdinovy aktivity nepochopitelné, protože je sám v zajetí světa, ve kterém se musí starat sám o sebe, aby přežil. Obyčejný člověk ze sebe nechce dělat hrdinu, aby si tak nepřivodil více starostí než doposud má. *„Tragično se zdaleka nerodí z osudovosti, poněvadž je podstatou hrdiny, že o svůj tragický osud stojí a přijímá ho. Proto má tragédie z pohledu vegetativního života vždycky fiktivní charakter. Veškeré utrpení pochází z toho, že se hrdina odmítá vzdát ideální, imaginární role, kterou si sám zvolil. Herec v dramatu paradoxně reprezentuje určitou roli, která je sama o sobě reprezentací určité role, a to role veskrze vážné. Každopádně na počátku tragického dění stojí zcela svobodné rozhodnutí.“*<sup>22</sup> Publikum obdivuje svobodné rozhodnutí hrdiny, protože jim neukazuje všední jednání, se kterým se publikum každý den setkává. Hrdina publiku nabízí nový pohled na skutečnost a dává mu odvahu, sílu bojovat a nevzdávat se ve svém reálném světě, který je z pohledu hrdiny snadný.

*„Všednost nás zdaleka nedráždí tolik jako vysoké nároky. Proto je hrdina stále jen krůček od pádu, nikoli do neštěstí, k tomu se člověk povznáší, nýbrž do směšnosti. Aforismus „vznešenost je na krok od směšnosti“ formuluje nebezpečí, které ohrožuje právě hrdinu.“*<sup>23</sup> Člověk, který chce zavádět nové způsoby, v nás vyvolává značnou nedůvěru. Nezajímá nás ten, kdo je svým chováním všední, ale zajímá nás ten, kdo z této všednosti vybočuje, a ptáme se, proč to dělá a čekáme od něj, že si své počínání obhájí. Proto člověk, který se staví proti všem zaběhnutým konvencím, působí na ostatní jistým způsobem směšnosti. *„Z toho plyne, že komedie žije na podloží tragédie jako román na podloží epiky. Tak se kdysi v minulosti komedie zrodila v Řecku: jako*

---

<sup>22</sup> Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, str. 93

<sup>23</sup> *taméž*, str. 94

*reakce namířená proti tragikům a filozofům, kteří chtěli prosadit nové bohy a zavést nové mravy.*“<sup>24</sup>

Ortega vidí román jako syntézu tragédie a komedie. Román je podle něj tragikomedii, protože je převážně založen na své tragické linii, kterou prezentuje, a zde můžeme vidět její pád, který pak směřuje ke směšnosti. „*Je jasné, že tato tragická linie může značně přibrat na váze, dokonce může v románovém objemu zabrat stejný prostor a význam jako komická látka. V úvahu přicházejí nerůznější stupně a odchylky.*“<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, str. 95

<sup>25</sup> *taméž*, str. 97



## 2.2 Význam a přínos umění

Ortega y Gasset se v eseji *Dehumanizace umění*<sup>26</sup> zabývá významem a přínosem umění pro společnost. Je zde několik důležitých bodů, které nám pomohou opět osvětlit problematiku estetické distance v umění. Stejně tak zde vidíme jeho přístup k estetické distanci a jeho vědomí důležitosti umění v lidském životě. V této eseji věnuje pozornost především novému modernímu umění. Ortega se snaží najít a vysvětlit smysl nových uměleckých záměrů, aniž by však opomíjel vztah nového umění a umění minulosti.

Nejprve bychom si měli vysvětlit, v čem podle Ortegy spočívá popularnost a nepopularnost nového umění. Každý nový styl v umění potřebuje nějaký čas, aby ho lidé přijali či pochopili a stal se tak populárním. To znamená, že takový styl není zatím populární, ale není ani nepopulární. Jakékoli moderní umělecké dílo vyvolává mezi lidmi zajímavý efekt, který publikum dělí na dvě části, na menšinu, která je mu nakloněna a na většinu, která ho zcela odmítá, protože je v zajetí konvencí, které moderní umění nepřijímají. Jen malá část publika je nadaná takovou senzibilitou, která by uměla ocenit a uvědomit si záměr nového moderního umění, tzn. snahu vzepřít se dosavadním pravidlům, kterými se umění po staletí řídilo. Moderní umění chce přinést nový pohled na skutečnost. „Podľa môjho názoru je charakteristickou črtou moderného umenia zo „sociologického hľadiska“ to, že rozdeľuje publikum na tieto dve skupiny: na tých, ktorí mu rozumejú, a na tých, ktorí mu nerozumejú.“<sup>27</sup> Jedna část publika je nadaná schopností porozumět umění. Zatímco druhá část publika umění nerozumí, protože touto schopností nedisponuje. Tato část publika umění odmítá, protože se před ním cítí ponížene, jelikož nedokáže ocenit kvality, které přináší.

„Ak moderné umenie nie je zrozumiteľné pre všetkých, znamená to, že prostriedky, ktoré používa, nie sú všeobecne ľudské. Nie je umením pre celé ľudstvo, ale iba pre osobitú skupinu ľudí, ktorí nemusia byť hodnotnejší ako ostatní, ale od ostatných sa navidomoči odlišujú. Treba si predovšetkým ozrejmiť jednu vec. Čo väčšina ľudí nazýva estetickým požitkom? Čo sa deje v duši ľudí, keď sa im nejaké umělecké dielo, napr. dramatické, páči? Netreba pochybovať o odpovedi: ľudom sa páči nejaká dráma, keď ich dokázala zainteresovať na ľudských osudoch, ktoré im predkladá. Láska, nenávisť, súciti a radosť dojímajú ich srdce: zúčastňujú sa na osudoch hlavných postáv, akoby boli skutočnými príbehmi zo života. Dielo považujú za „dobré“, keď dokáže vyvolať,

<sup>26</sup> Ortega y Gasset: *Dehumanizácia umenia*. In: *Eseje o umení*, Bratislava: Archa, 1994

<sup>27</sup> *taméž*, str. 9

vzbudit' nevyhnutné množstvo ilúzií potrebných na to, aby sa jeho imaginárne postavy považovali za živé.<sup>28</sup> Zde je podobná shoda s Bulloughovo pod-distancováním, neboli ztrátou distance, která v tomto případě byla způsobena tím, že umělecké dílo bylo považováno za součást skutečného světa. „*Radost alebo utrpenie z ľudských osudov, ktoré nám umelecké diela azda poskytujú, sú čosi veľmi odlišné od skutočného umeleckého zážitku. Navyše: toto zaoberanie sa ľudským v umeleckej tvorbe je vo svojej podstate nezlučiteľné so striktno estetickou funkciou.*“<sup>29</sup> Člověk neuvidí samotné umělecké dílo, pokud v něm hledá dojetí a soucit nad lidskými osudy, na které se pak soustředí. Umělecký objekt je uměleckým právě do té míry, do jaké není reálným. Většina lidí často hledá v uměleckém díle lidskou realitu, na kterou se dílo vztahuje. Moderní umění se snaží vytlačit z uměleckých objektů lidské prvky, a tím směřuje k abstraktnosti a k tvarům, které potlačují veškerou lidskost. „*Aj keby bolo čisté umenie nemožné, niet pochybnosti o tom, že je možná tendencia umenie očistiť. Tato tendencia povedie k postupnému vytlačaniu ľudských prvkov, prvkov prírodných, ktoré dominujú v romantickej a naturalistickej tvorbe. A v tomto procese dospejeme až k bodu, keď ľudský obsah tvorby bude taký zúžený, že sotva bude badateľný. Vtedy dostaneme objekt, ktorý bude môcť vnímať len ten, kto bude mať špecifické vlohy pre umeleckú senzibilitu. Bude to umenie pre umelcov a nie pre masy, bude to umenie kasty a nie demotické umenie.*“<sup>30</sup>

Dále se budeme zabývat příkladem situace, o které se Ortega zmiňuje, protože nám umožní pochopit princip distance v jeho pojetí. V místnosti leží nemocný umírající člověk, u kterého stojí jeho manželka, lékař, malíř a novinář. Následující rozpracování této situace není absolutní, ale jen napomůže prakticky a orientačně ji pochopit. Způsob, kterým rozpracujeme tuto situaci, spočívá v duchovní vzdálenosti z různých hledisek, neboli z hledisek jednotlivých osob, které se v dané situaci nacházejí.

V případě manželky je její duchovní vzdálenost téměř nulová, kvůli osobní zaujatosti vůči umírajícímu manželovi. Manželka je touto situací natolik zainteresovaná, že se stává její součástí. Aby se skutečnost stala pozorovatelným objektem, musíme si od ní udržovat určitý odstup. Truchlící manželka situaci nepozoruje, ale nachází se přímo v jejím dění, které sama prožívá.

---

<sup>28</sup> Ortega y Gasset: Dehumanizácia umenia. In: *Eseje o umení*, Bratislava: Archa, 1994, str. 11

<sup>29</sup> *tamtéž*, str. 12

<sup>30</sup> *tamtéž*, str. 14

Lékař je od této situace duchovně více vzdálený, jelikož není natolik zainteresovaný, kvůli své profesionalitě. Situace v něm nevyvolává smutek, ale vyvolává určitou zodpovědnost za nemocného, aby neohrozil svou kariéru.

Novinářova duchovní vzdálenost od dané situace je opět větší, a proto se začíná ztrácet citový kontakt k ní. Novinář je zde z pracovních důvodů stejně jako lékař. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že lékař do této situace zasahuje, zatímco novinář je jen pozorovatelem, který si pečlivě píše poznámky, aby pak tuto událost svým čtenářům mohl podrobně vylíčit.

Malíř situaci pouze pozoruje, nezasahuje do ní a je zcela nezainteresovaný. „*Jeho postoj je čisto kontemplatívny a treba dodať, že udalosť nevníma v jej integrite: bolestný význam udalosti zostáva mimo jeho pozornosti. Všíma si len jej vonkajšie prejavy, svetlá a tiene, chromatické hodnoty. V prípade maliara ide o maximum dištancie a minimum citovej účasti.*“<sup>31</sup>

Tyto čtyři postavy představují nejen možná hlediska na událost jako umělecký objekt, ale i jejich vztahy k ní. „*Stupne blízkosti by zodpovedali stupňom citovej účasti na události, stupňami objektivizujeme reálnu udalosť, robiac z nej číry objekt pozorovania. Keď sme situovaní v jednom z dvoch extrémov, stretávame sa len s jedným aspektom sveta – buď s osobami, vecmi, situáciami, ktoré predstavujú „žitú“ realitu, alebo naopak, všetko vidíme z aspektu „kontemplovanej“ reality.*“<sup>32</sup> Ortega za tyto „extrémy“, v případě zmíněné situace, považuje manželku a malíře. Manželka má na této události maximum citové účasti. Malíř v této situaci disponuje s minimem citové účasti, která vede k maximální distanci.

Ortega y Gasset se zmiňuje o nové umělecké senzibilitě, kterou přináší nové moderní umění. Tato umělecká senzibilita se objevuje nejen u autorů uměleckých děl, ale i na straně publika. Nová tendence, kterou přináší nové moderní umění je dehumanizace umění. V umění minulosti se umělec snažil, aby zachytil podobnost skutečné reality, naproti tomu nové umění se snaží o pravý opak. „*Na súčasnom obraze je všetko naopak: nie preto, že by sa maliar mylil a že by ho odchýlky od „naturálneho“ (pričom naturálne = ľudské) nedokázaly postihnúť, ale že poukazujú na smer protikladný tomu, ktorý by nás viedol k ľudskému objektu.*“<sup>33</sup> Malíř se nyní snaží záměrně deformovat realitu, aby v ní popřel veškeré lidské aspekty. Tento nový způsob

---

<sup>31</sup> Ortega y Gasset: Dehumanizácia umenia. In: *Eseje o umení*, Bratislava: Archa, 1994, str. 17

<sup>32</sup> *taméž*, str. 17

<sup>33</sup> *taméž*, str. 20

nahlížení na život, který potlačuje každodennost života je estetickým poznáním a požítkem. Způsobem dehumanizace je stylizace. Pomocí stylizace malíř může nakreslit cokoli z reálného světa, ale takovým způsobem, že výsledné dílo se nebude podobat realitě, ale zachová si jen to, co je nevyhnutelně potřebné k tomu, abychom to rozpoznali.

Ortega y Gasset se v této eseji opět vrací k pojmu metafory. Metaforu považuje za jednu z nejpłodnějších lidských schopností, která člověku umožňuje únik z reálného světa. *„Je skutočne obdivuhodná existencia tejto duševnej schopnosti v človeku, spočívajúca v nahradení jednej veci druhou, ani nie tak ve snahe dosiahnuť jednu, ako ve snahe utiecť od druhej. Metafora šikovne „vyfúkne“ jeden objekt, zamaskujúc ho iným. Nemala by význam, keby sme za ňou nevideli inštinkt navádzajúci človeka vyhýbať sa realite.“*<sup>34</sup> Metafora je jedním z nejradikálnějších prostředků k odlidštění. Podobným prostředkem je převrácení perspektivy. Z lidského hlediska mají věci ve světě určitou hierarchii, kterou stačí přeměnit, abychom uspokojili svoji touhu po odlidštění. Pokud v umění převrátíme hierarchii a do popředí se dostanou věci či výjevy z lidského života, kterých si obvykle nevšimáme, dostaneme nový pohled na skutečnost. Bezvýznamné věci budou popisovány v monumentálním duchu, který zapříčiní jejich odlidštění.

Značná část toho, co Ortega y Gasset nazývá dehumanizací, spočívá v averzi vůči tradicionalistickému zobrazování skutečnosti. Moderní umění se chce vysmívat vážnému umění minulosti. Neznamená to však, že by obsah díla byl komický, ale že ho umění ironizuje. *„Dnešný umelec nás nabáda, aby sme uvažovali o umení ako o žarte, ako o umení, ktoré je vo svojej podstate výsmechom seba samého. V tom spočíva komickosť novej inšpirácie.“*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ortega y Gasset: Dehumanizácia umenia. In: *Eseje o umení*, Bratislava: Archa, 1994, str. 29

<sup>35</sup> *taméž*, str. 39

## 2.3 Význam divadla

Ortega y Gasset se v eseji *Idea divadla*<sup>36</sup> zabývá samotným pojetím a významem divadla pro člověka. Ortega nesouhlasí s tvrzením, že by divadelní hra byla literárním žánrem v pravém slova smyslu, ve kterém ji poetika zahrnuje do svého rozdělení skládajícího se z epiky, lyriky a dramatu. V literatuře jde především o slova, ze kterých je tvořena próza a verše. Divadlo představuje víc než jen slova, protože v divadle nejen, že slyšíme, ale jako první vidíme, a pak až k nám doléhá slovo mluvené, které je doprovázené gesty, kostýmy a divadelními kulisami. To je hlavní rys, který divadlo značně vymezuje z tohoto literárního pojetí. „*Drama je literárním žánrem pouze sekundárně a částečně, a proto i to, co má z literatury, nelze posuzovat odděleně od toho, co je na divadelní hře podívané.*“<sup>37</sup> Zde bychom si měli uvědomit důležitý fakt, který spočívá v rozlišení literárního dramatu a divadla. Divadlo je především založené na vizuálnosti a slovo zde má konstitutivní funkci, kterou doprovází veškerá gesta, jež v nás zanechávají největší dojem z divadelní hry.

„*Divadlo je tedy žánrem ani ne tak literárním jako spíše vizionářským či spekulativním. Brzy uvidíme, v jak energické a výsostné podobě. Divadlo se neděje v nás, jak je tomu u jiných literárních žánrů, básně, románu, eseje, ale probíhá mimo nás, musíme vyjít ze sebe a ze svého domu a jít se na ně podívat.*“<sup>38</sup>

Dalším důležitým faktem je, podle Ortegy y Gasset, že na divadlo se musíme jít podívat, neboli vyjít ze svého domova a dostavit se na místo pro tuto událost určené. Knihu jako literární drama můžeme číst ve svém domově a nemusíme kvůli četbě nikam chodit. Slova, která čteme, nejsou doprovázená gesty ani postavami, jež by mohly ovlivnit samotnou osnovu divadelní hry. Při četbě knihy si gesta pouze představujeme. V divadle výkon herce může zapříčinit, že v jeho podání divadelní postava nevynikne v takové podobě, jakou zamýšlel autor divadelní hry, což může značně ovlivnit divákův estetický prožitek.

V divadle vidíme rekvizity představující předměty z reálného světa a divadelní kulisy, které v nás mají vyvolat dojem reálného prostředí. Stejně tak ani herci nereprezentují samy sebe, ale pouze představují určité postavy a jejich charakter. Proto je divadlo naprosto odlišné od skutečného světa. „*To znamená, že věci a osoby se nám*

---

<sup>36</sup> Ortega y Gasset: *Idea divadla*. In: Divadelní revue IV., 1993, č. 2

<sup>37</sup> *tamtéž*, str. 10

<sup>38</sup> *tamtéž*, str. 10

prezentují v takové podobě anebo s takovou schopností, která jim umožňuje reprezentovat něco jiného.“<sup>39</sup> Realita ustupuje do pozadí, aby přes sebe nechala „prosvítat“ imaginární svět. Herec i jeviště jsou univerzálními ztělesněnými metaforami, protože herec může představovat jakoukoli postavu a divadelní jeviště může být mnohokrát jiným prostředím. Divadlo se tak stává viditelnou metaforou. Metafora znamená metamorfózu. V tomto případě je to přeměna reálné skutečnosti na nereálnou. Nejčastěji se v jazyce používá v přeneseném významu slovo „jako“, neboli vypadat jako něco či se tomu podobat, jinými slovy přirovnání. Naproti tomu v metafoře se může daná skutečnost negovat, aby vyplynulo na povrch, že taková ve skutečnosti není, ale jen se jí podobá. V okamžiku, ve kterém se střetnou dvě reality v metafoře tak, že se ztotožní nebo se naopak negují, vzniká nová skutečnost, nereálnost. „Totéž se děje v divadle, které je „jakoby“ a ztělesněná metafora; proto je ambivalentní realitou, kterou tvoří dvě reality – realita herce a realita postavy, které se navzájem negují.“<sup>40</sup> Negace je zapotřebí proto, aby tyto dvě reality vzájemně popírali svou existenci a jejich povahy se tak zneutralizovaly za účelem vzniku nové imaginární skutečnosti.

„Ale tato dvojdmost – to, že reálné a ireálné existuje zároveň – je prvek nestálý a často riskujeme, že nám z těchto dvou věcí zůstane jen jedna. Špatný herec nám připravuje utrpení, protože nás nedokáže přesvědčit, že je Hamlet: stále před sebou vidíme toho nešťastníka Péreze nebo Martíneze, kterým náhodou je. A naopak, naivní lidé nedovedou vstoupit do onoho „neformálního“ světa, metaforického a neskutečného.“<sup>41</sup> Zde nastává problematika estetické distance. Musíme své myšlení přizpůsobit v divadle tak, že bude schopno takové distance, abychom si po představení mohli odnést kvalitní požitek z umění. „Abychom z určité vzdálenosti viděli nějaký předmět, musejí oční svaly akomodovat naši bulvu; právě tak se musí umět akomodovat naše myšlení, abychom byli schopni vidět onen imaginární svět divadla, svět fiktivní – neskutečný a fantaskní.“<sup>42</sup> Měli bychom mít takovou schopnost, aby se naše myšlení dokázalo akomodovat tak, že uvidíme imaginární svět divadla. Distance nám pomáhá se na určitou chvíli odpoutat od reálného světa, ale aniž by se vztah k němu zcela přerušil. Nevzdělaný člověk, který nikdy nebyl v divadle, by se mohl domnívat, že vše, co se děje na divadelním jevišti, je skutečnost a při bojové scéně by mohl nabýt dojmu, že zde

---

<sup>39</sup> Ortega y Gasset: *Idea divadla*. In: Divadelní revue IV., 1993, č. 2, str. 11

<sup>40</sup> *tamtéž*, str. 12

<sup>41</sup> *tamtéž*, str. 12

<sup>42</sup> *tamtéž*, str. 12

skutečně dojde k tragické události a v nejhorším případě by se mohl snažit jí zabránit. Což znamená, že se divák proměnil v divadelní postavu a přenesl se z hlediště na jeviště. Ale tím, že divadelní hru pojal jako skutečnost, tím zároveň zničil její fantasknost. Avšak v dnešní době by byl takový příklad diváka značně ojedinělým případem. Takový divák je příkladem naprosté ztráty distance, Bulloughovými slovy pod-distancováním, ze strany subjektu. Divákův distanční limit byl překročen a divadelní svět tak považoval za součást reálného světa.

Herec se může pohybovat a mluvit nejrůznějšími způsoby, ale všechny jeho skutky a promluvy jsou nereálné a jsou pouhou fraškou. „*Hercova aktivita je tedy velmi přesně určena: hrát frašku, komedii. Proto jej jazyk nazývá komediantem. Naše divácká pasivita pak spočívá v tom, že přijímáme tuto frašku jako takovou, nebo snad přesněji řečeno, že vycházíme ze svého skutečného a obvyklého života do světa frašky.*“<sup>43</sup>

Dále si Ortega uvědomuje, že cirkus i corrida se dají považovat za podobné formy podívané jako divadlo, ale je zde podstatný rozdíl. Cirkus i corrida jsou místa, kam lidé chodí za zábavou, ale zde vidí skutečnou realitu. V cirkuse není herec, ale je zde akrobat, který nic nepředstírá a chce pouze ukázat své dovednosti. V corridě je opět lidská bytost, která hraje svou životní hru s býkem, ale v tomto prostoru je vše skutečné. V tom spočívá rozdíl mezi divadlem a reálným světem cirkusu a corridy. V divadle se hraje tak, aby se v divákovi vyvolal dojem nebezpečí, ale v corridě se díváme na nebezpečí samotné.

Ortega y Gasset považuje frašku za formu zábavy, a tím myslí celé umění, které je pro náš život nepostradatelné. Veškeré umění je svým způsobem ireálné, a proto se nachází mimo rámec našeho praktického života a pouze nám nabízí nový pohled na život. „*Jestliže je fraška jedním z nejtrvalejších dějinných fakt, chce se říci, že fraška je zakládající, základní rozměr lidského života, který je nepostradatelnou stránkou naší existence. Že tedy lidský život není, nemůže být “výhradně“ vážný, že lidský život je, musí být – někdy, chvílemi – “žertem“, fraškou; že proto existuje divadlo a jeho existence není pouhá náhoda a něco příležitostného. Fraška, kořen divadla, se stává jedním z kořenů našeho života a v tom, že je niterným rozměrem našeho života, spočívá nejhlubší skutečnost a podstata divadla, jeho bytí a jeho pravda.*“<sup>44</sup> Lidský život je pravým opakem frašky, protože je prodchnut vážností, se kterou všechny své činnosti vykonáváme, abychom si zachovali svou existenci na tomto světě. Neustále pro své

---

<sup>43</sup> Ortega y Gasset: *Idea divadla*. In: Divadelní revue IV., 1993, č. 2, str. 14

<sup>44</sup> *tamtéž*, str. 14

přežití musíme něco dělat a čelit všem okolnostem, které lidský život přináší. Od této tíhy a vážnosti lidského života si člověk občas potřebuje odpočinout, a proto se snaží uniknout ze svého reálného světa, ale zde je fyzický útěk nemožný. Člověk nachází útěk v imaginárním světě, který si ovšem musí vytvořit sám. Proto člověk vždy usiloval o to, aby ke svým každodenním povinnostem připojil i činnosti, které ho od vážnosti života rozptýlí. Těmito činnostmi je hra, umění nebo technika zábavy, které si člověk osvojuje proto, aby překonal své zajetí v realitě. „*Všimněte si, že pojem zábavy předpokládá dvojí vymezení: od čeho se zábavou odvracíme a čím si ji připravujeme. Proto je zábava jedním z významných rozměrů kultury.*“<sup>45</sup> Různé formy rozptýlení od lidského života jsou hierarchizovány od nejméně dokonalých po nejdokonalejší, za která se považují krásná umění.

*„Nejdokonalejší způsob úniku do jiného světa jsou krásná umění a neříkám to jako konvenční poctu, z “kulturního pobožnůstkářství“, ani proto, že bych před uměním, byť sebeumnějším a sebekrásnějším, padal na kolena, ale proto, že umění nás umí osvobodit od tohoto života účinněji než cokoli jiného. Při četbě vynikajícího románu mechanismy našeho těla dále fungují, ale to, čemu říkáme “naš život“, je doslova a radikálně odsunuto. Cítíme se přesazeni z našeho světa do imaginárního světa románu.“*<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Ortega y Gasset: *Idea divadla*. In: Divadelní revue IV., 1993, č. 2, str. 16

<sup>46</sup> *taméž*, str. 16



## 2.4 Oblast hudby

Ortega y Gasset se v eseji *Musicalia*<sup>47</sup> zabývá oblastí hudby. Ortega považuje hudbu za oblast umění, která je především výrazem citů. Podle něj je v hudbě umělecký námět vždy citový, a proto má hudba často tendence vyvolávat u publika emoce.

Ortega tvrdí, že umělec musí pracovat jen s pocity, které vznikly v uměleckém úseku jeho ducha. „*Vyloučí své ledajaké pocity a podrží ve výběru jenom city umělcovy.*“<sup>48</sup> Podobný fakt Bullough vysledoval v umělecké tvorbě. Podle Bullougha umělec může vyjádřit jakoukoli životní zkušenost, ale jen pod podmínkou, že od ní bude odhlédnuto jako od zkušenosti osobní, aby umělec zachoval objektivní postoj při vyjádření této zkušenosti.

Podle Ortegy byla romantická hudba nekonečnou zpovědí osobních citů umělců, proto bylo snadné jí porozumět. Ortega se domnívá, že nová moderní hudba je pro široké publikum nepopulární, protože je nesnadné ji pochopit, a proto je ve většině případů odmítána. Ortega vysledoval, že umění se vyvíjí směrem, který se zbavuje všeho, co není ryze estetické.

Ortega vidí rozdíl mezi starou a novou hudbou v tom, že se jedná o dva různé styly, které jsou založené na dvou různých citových pásmech, a proto se stavějí na rozdílné stupně estetické hierarchie.

Ortega dochází k závěru, že k hudbě lze zaujmout dva zcela protichůdné postoje. Zmiňuje se o tom, že někteří psychologové tyto dva postoje nazvali „soustředěním do nitra“ a „soustředěním k vnějšku“. „Soustředění do nitra“ je podle Ortegy moment, ve kterém se člověk se svými pocity uzavírá do svého nitra před okolním světem. Avšak dojde-li k přerušení tohoto stavu a člověk se opět věnuje tomu, co se děje kolem něho, nazývá tento moment „soustředěním k vnějšku“. Podle Ortegy, typicky romantickou hudbu vnímáme nejčastěji ve stavu „soustředění do nitra“. „*Nezajímá nás podstata hudby, ale její mechanický ozvuk, zduhovělý citový poprašek, který v nás zvedl míjející zvuk svým prchavým podpatkem. Netěšíme se vlastně z hudby, ale ze sebe samých.*“<sup>49</sup>

Ortega v hudbě nachází podnět, který dokáže rozproudit naše emoce, a proto se estetické hodnoty přidrží spíše těchto emocí než samotné objektivní hudební linie. Novou moderní hudbu, podle Ortegy, nejčastěji vnímáme ve stavu „soustředění

---

<sup>47</sup> Ortega y Gasset: *Musicalia*. In: *Smrt a zmrtvýchvstání*, Brno: Atlantis, 1938

<sup>48</sup> *tamtéž*, str. 41

<sup>49</sup> *tamtéž*, str. 52

k vnějšku“, protože nás zajímá více samotná hudba než emoce, které v nás vyvolává. „*Místo, abychom naslouchali její citové ozvěně v našem nitru, soustředíme svůj sluch a celou svou pozornost k samotným zvukům, k té kouzelné události, která vsutku probíhá tamhle v orchestru. Zachycujeme každíčký zvuk, vychutnáváme jej, oceňujeme jeho barvu a skoro by se dalo říci jeho formu. Ta hudba je něčím mimo nás: je to odlišný předmět, dokonale odloučený od našeho já a cítíme se před ním jen a jen pozorovateli.*“<sup>50</sup>

Ortega ze svého pojednání o hudbě vyvozuje závěr: „*Každý umělecký styl, který žije z mechanických důsledků, jichž je dosaženo ohlasem ovlivněním pozorovatelovy duše, je nižší formou umění. Melodram, fejton a pornografický román jsou nejzazšími příklady tvořivého projevu, jenž počítá jen s mechanickým ozvukem v čtenářově nitru.*“<sup>51</sup> Ortega se proto domnívá, že je mylné posuzovat hodnotu díla podle jeho schopnosti, do jaké míry nás dokázalo uchvátit a zasáhnout do našeho nitra. V takovém okamžiku se neradujeme z díla, ale jen z jeho účinku.

---

<sup>50</sup> Ortega y Gasset: Musicalia. In: *Smrt a zmrtevýchvstání*, Brno: Atlantis, str. 53

<sup>51</sup> *taméž*, str. 53-54

## 2.5 Pojednání o rámu

Ortega y Gasset v eseji *Meditace o rámu*<sup>52</sup> pojednává o rámu obrazu. Uvědomuje si, že rám je jedním z faktorů, který obraz vyděluje z našeho reálného světa a odděluje ho od praktické a mimoumělecké sféry. Pomocí rámu si obraz zachovává svou uměleckou působivost.

*„Obrazy přebývají v rámech. To spojení rámu a obrazu není náhodné. Jeden potřebuje druhého. Obraz bez rámu je jako nahý a oloupený člověk. Jako by jeho obsah vyprchával čtyřmi stranami plátna a rozptyloval se v ovzduší. A rám zase volá neustále po obraze, a chybí-li mu, snaží se proměnit v obraz to, co vidíme skrze něj.“*<sup>53</sup> Rám obklopuje obraz svými hranami a tím ho zvýrazňuje, ale nepřitahuje naši pozornost jako samotný obraz. Naši pozornost by rám upoutal jen v případě, že bychom jej spatřili u truhláře, v momentě, ve kterém ještě nevykonává svou funkci.

Ortega si uvědomuje, že před namalovanou krajinou, kterou zobrazuje plátno obrazu, se nemůžeme chovat jako před krajinou skutečnou, protože zde je všechno jen metaforou. Obraz a stěna jsou dvě odlišné reality, které se navzájem nestýkají. Proto je třeba, aby estetický objekt byl odloučen od všeho, co jej obklopuje. K tomu slouží rám, aby obraz nesplýval s okolními předměty a neztratil svou uměleckou působivost. Rám izoluje obraz od stěny, užitekových a mimouměleckých předmětů.

Dále se Ortega zmiňuje o pozlaceném rámu, který podle něj vítězí nad ostatními rámy už po staletí. *„Vítězství pozlaceného rámu tkví snad v tom, že purpur jest hmotou, která vyzařuje nejvíce odlesků, a odlesk je oním tónem barvy a světla, který v sobě nenese žádnou formu a jest ryzí netvárnou barvou. Odlesky kovového nebo natřeného předmětu nepřisuzujeme jemu, jako mu přisuzujeme jeho barvu. Odlesk nepatří ani předmětu, který jej vyzařuje, ani tomu, který se obráží, ale je něčím mezi oběma věcmi, nehmotným přízrakem. A právě proto, že nemá formy a není formou ničeho, nedařívá se nám uspořádati svou vidinu a jsme jí zpravidla oslněni.“*<sup>54</sup>

Edward Bullough se také zmiňuje o funkci rámu, který považuje za jeden z distancujících faktorů v malířství, jenž obraz vyděluje z našeho prostorového vnímání.

Na závěr svého pojednání o rámu, se Ortega zmiňuje o oponě divadla. Podobně jako si uvědomuje, že rám slouží k oddělení obrazu od okolního světa, považuje

---

<sup>52</sup> Ortega y Gasset: *Meditace o rámu*. In: *Smrt a zmrtvýchvstání*, Brno: Atlantis, 1938

<sup>53</sup> *tamtéž*, str. 59-60

<sup>54</sup> *tamtéž*, str. 60

divadelní oponu a hranici jeviště za rám divadelní scény. Svým pohybem nás opona upozorňuje na to, že se za ní skrývá imaginární a neskutečný svět divadla. „*Hranice jeviště jsou rámem scény. Tluma se široce rozevírá jako závorka, do které by se vešla jiná věc, nežli to, co je právě v místnosti. Čím je její ozdoba chudší, tím lépe. Pohybem obrovským a absurdním upozorňuje nás tento rámeček na to, že v imaginárním binterlandu scény, rozevřeném za ním, začíná jiný svět, neskutečno, fantasmagorie.*“<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Ortega y Gasset: Meditace o rámu. In: *Smrt a zmrtyýchvstání*, Brno: Atlantis, 1938, str. 67

### 3. Komparace Edwarda Bullougha a Ortegy y Gasseta

V této části práce si ozřejmíme oblasti, ve kterých se Edward Bullough a Ortega y Gasset ve svých poznatcích o estetické distanci v umění shodují, případně rozcházejí. Jejich nejznatelnější shody se projevují hlavně v oblasti divadla, malířství, hudby a literatury. Dále pak v oblasti recipientů, odborníků, kritiků a umělců.

#### 3.1 Divadlo

Oba autoři si uvědomují značně nestabilní stupeň distance hlavně v oblasti divadla, který je zapříčiněn přítomností lidských postav v roli herců.

Ortega y Gasset chápe divadlo jako existenci reálného a ireálného na jednom místě, a právě tato dvojí existence ohrožuje naši distanci. Podle Ortegy je herec současně svou vlastní osobou a reprezentovanou osobou. Tyto dvě osoby se vzájemně negují a tedy „zireálnují“, což je viditelná metafora, jak jsme uvedli výše.

Edward Bullough považuje divadlo za oblast umění, ve které jsou nejznatelnější tendence ke kolísání stupně distance, a podle něj je zde ztráta distance nejvíce zřejmá. Bullough považuje lidské médium, jako nositele dramatického umění, za největší nebezpečí ztráty distance, kterému nemusí podobným způsobem čelit žádná jiná oblast umění. V oblasti divadla je nejčastějším způsobem ztráty distance, podle Bullougha, pod-distancování, ke kterému dochází ze strany subjektu.

Ortega se zmiňuje o tom, že většina lidí oceňuje divadelní hru, právě podle toho do jaké míry je dokázala zasáhnout, a to tím způsobem, že se na okamžik samy stanou účastníky divadelní hry a imaginární postavy považují za součást reálného světa. Pokud je divadelní hra dokáže rozplakat či rozesmát, považuje tyto projevy za esteticky klamně, protože tyto projevy nemohou být oceněním divadelní hry.

Tento fakt potvrzuje Bullough svým tvrzením ztráty distance, která se projevuje právě pláčem či smíchem, jež nazývá pod-distancováním. Smích a pláč jsou projevem našich osobních emocí, které bychom za předpokladu udržení distance neprojevili, jelikož bychom zůstali objektivní vůči uměleckému objektu.

Podle Ortegy musí být estetický prožitek založen na rozumové úvaze, neboli na estetickém soudu. Proto si Ortega uvědomuje, že pláč a smích zabraňují estetickému

prožitku z umění a tím i estetickému soudu. Podobně Bullough tvrdí, právě pláč a smích jsou projevem ztráty distance, bez které není možný objektivní estetický soud, z něhož by vznikl estetický prožitek.

Ortega si uvědomuje, že v oblasti divadla může také dojít ke klamnému estetickému soudu, který zapříčiní samotný objekt nebo přístup subjektu k umění. „Špatný herec nám připravuje utrpení, protože nás nedokáže přesvědčit, že je Hamlet: stále před sebou vidíme toho nešťastníka Péreze nebo Martíneze, kterým náhodou je. A naopak, naivní lidé nedovedou vstoupit do onoho “neformálního“ světa, metaforického a neskutečného.“<sup>56</sup> Zde vidíme jistou podobnost s Bulloughovo pojetím ztráty distance pře-distancováním. Podle Bullougha je tento způsob ztráty distance nejčastěji zapříčiněn samotným charakterem uměleckého díla nebo příliš odborným a profesionálním přístupem k umění.

V oblasti divadla pozorujeme podobné poznatky u obou autorů. Ortega si uvědomuje oba možné způsoby klamného estetického soudu, které byly zapříčiněny, podle Bullougha ztrátou distance pod-distancováním ze strany subjektu a pře-distancováním ze strany objektu.

### 3.2 Malířství

Podle Edwarda Bullougha malířství pracuje s větším stupněm distance, protože jeho forma zobrazování (prostor perspektivy, imaginace a světla) se neshoduje s naším reálným prostorem ve skutečném světě. A dvou-dimenzionální charakter zobrazení opět podporuje distanci. Dalším distancujícím faktorem v oblasti malířství je, podle Bullougha, rám obrazu, který obraz vyděluje z prostoru našeho pozorování.

Podobně Ortega y Gasset se domnívá, že spojení rámu a obrazu není náhodné, a že se vzájemně doplňují. Ortega si uvědomuje, že cokoli je namalované na obraze, není skutečné, ale že všechno je zde jen metaforou. A proto se před obrazem, který zobrazuje krajinu, nemůžeme chovat jako před skutečnou krajinou. Ortega tím naznačuje, že v momentě, ve kterém se díváme na obraz, si udržujeme distanci. Podle něj rám slouží k tomu, aby obraz nesplýval s okolními předměty a stěnami. Tato izolace nám

---

<sup>56</sup> Ortega y Gasset: *Idea divadla*. In: Divadelní revue IV., 1993, č. 2, str. 12

umožňuje nahlížet na obraz jako na umělecké dílo a při tomto vědomí si udržujeme distanci.

V oblasti malířství pozorujeme shodu názorů u obou autorů. Bullough i Ortega se shodují v pojetí funkce rámu jako distancujícího faktoru.

### 3.3 Hudba

Edward Bullough považuje hudbu za nositele melodií a určitých stimulů, které jsou schopny v publiku vyvolávat nejrůznější emoce. Podle něj se někomu může klasická neboli vážná hudba zdát pře-distancovaná. Zatímco rytmické melodie dosahují klesajícího stupně distance. Podle něj však rytmické aspekty hudby vedou k příležitostné ztrátě distance.

Ortega y Gasset považuje hudbu za oblast umění, která je především výrazem citů. Umělecký námět v hudbě je téměř vždy citový, a proto má hudba často tendence u publika vyvolávat emoce. Romantická hudba byla podle Ortegy zpovědí umělcových citů, a proto bylo snadné ji porozumět a vyvolat emoce. Zatímco nové moderní hudbě není snadné porozumět, a proto se musíme soustředit jen na její zvuky a tóny. Zde Ortega vyvozuje závěr, že k hudbě lze zaujmout dva postoje. První postoj nazývá „soustředěním do nitra“ – moment, ve kterém se člověk uzavírá do svého nitra se svými pocity. A druhý postoj nazývá „soustředěním k vnějšku“ – moment, ve kterém se člověk vrací ke svému okolí a přestává věnovat pozornost uměleckému objektu.

Ortegovy dva protichůdné postoje mohou poukazovat směrem k Bulloughovo pojetí ztráty distance dvojitým způsobem – pod-distancováním a pře-distancováním. U Bullougha pod-distancování znamená moment, ve kterém se člověk vrací ke svým osobně zabarveným pocitům a emocím. Bulloughovo pře-distancování je nejčastěji způsobeno charakterem uměleckého díla, které kvůli své přemíře distance u publika vyvolává dojem nepravděpodobnosti a absurdnosti. Pře-distancované umělecké dílo nedovede u člověka vzbudit takovou pozornost, aby se svým myšlením dočasně distancoval od okolí.

V oblasti hudby můžeme vyvodit následující závěr. Bulloughovo pod-distancování a pře-distancování jsou dva způsoby ztráty distance. Zatímco Ortegovy „soustředění do nitra“ a „soustředění k vnějšku“ jsou formy estetického prožitku.

### 3.4 Literatura

Román pracuje s dobrodružstvím, které podle Ortegy y Gasseta přináší stále nové zápletky, jež mají za příčinu, že se najednou ocitáme ve zvláštním druhu poblouznění, který nám na chvíli umožňuje vidět imaginární svět románu.

Zde vidíme podobnost s Bulloughovým stupněm distance, který balancuje na ostří její ztráty a v tomto případě nejčastějším způsobem, který nazval pod-distancování.

V oblasti literatury můžeme vyvodit závěr, že Ortegovo „zvláštní druh poblouznění“ je shodný s Bulloughovo pojetím ztráty distance pod-distancováním.

### 3.5 Oblast recipientů, odborníků, kritiků a umělců

Situace nemocného člověka s dalšími postavami v eseji *Dehumanizace umění* od Ortegy y Gasseta, o které již byla zmínka, poukazuje na různá hlediska, kterými se na skutečnost můžeme dívat, jak si Ortega uvědomoval. Tyto hlediska spočívají ve stupních distance, které si ke skutečnosti můžeme udržovat. Tento příklad situace vysvětluje problematiku estetické distance z hlediska recipientů, odborníků, kritiků a umělců.

Zde si blíže vysvětlíme jednotlivé role postav ve zmíněné situaci, pokud bychom na ní nahlíželi jako na estetický objekt: manželka jako recipient, lékař jako odborník, novinář jako kritik a malíř jako umělec. U manželky k navození distance nedošlo nebo si distanci neudržela kvůli osobní zainteresovanosti, protože soucit ji dovedl k slzám, které jsou podle Bullougha projevem ztráty distance pod-distancováním ze strany subjektu. Lékař svým zaměřením představuje odborníka, který si musí udržovat distanci, aby zůstal objektivní. Novinář je svou profesí podobný kritikovi, protože musí vyjádřit svůj soud o objektu. Malíř je umělcem, pro kterého je daná situace jen motivem pro zrealizování uměleckého objektu.

V této oblasti můžeme usoudit, že zmíněná situace je analogickým příkladem toho, jak Edward Bullough popisuje rozdíly mezi recipienty, odborníky, kritiky a umělci.



### 3.6 Shrnutí

Během našeho pozorování jednotlivých oblastí umění bylo zjištěno, že Edward Bullough se ve svém pojetí „psychické distance“ shoduje s popisy distancování Ortegy y Gasset. Proto můžeme usoudit, že se ve svých poznátcích o estetické distanci nerozcházejí.

## Závěr

Cílem této práce bylo vysvětlit problematiku estetické distance a poukázat na její důležitost v oblasti umění. Estetický prožitek není možný bez přítomnosti estetické distance, protože je založen na estetickém soudu vycházejícího z estetického postoje, který je umožněn právě estetickou distancí. Estetická distance aktivuje estetický postoj na úkor existencionálního postoje. Nástup estetické distance umožňuje sebereflexi recipienta, protože zahajuje jeho vstup do vztahu s estetickým objektem či uměleckým dílem.

Bulloughovým záměrem bylo ve své studii poukázat na psychickou distanci, od které se odvozuje estetická distance, jež slouží jako důležitý faktor v oblasti umělecké tvorby i její následné recepcce. Protože jak Bullough tvrdí: „*Distance se tak stává jedním z rozlišujících rysů „estetického vědomí“, onoho zvláštního způsobu myšlení či náhledu na zkušenost a na život, který, jak jsem uvedl na začátku, vede ve své nejvýraznější a nejrozvinutější formě k chápání i tvorbě Umění.*“<sup>57</sup>

Edward Bullough především pracuje s pojetím distance jako s pojmem, protože vysvětluje její význam, princip a její odlišné projevy v různých oblastech umění. Nejznatelnější projevy distance Bullough sleduje zvláště v oblasti divadla, v souvislosti s jejím značným stupněm kolísání, který může vézt i k její ztrátě. Ortega y Gasset nepracuje s pojmem distance jako Edward Bullough. U Ortegy sledujeme spíše jeho popisy distancování v umění, které si uvědomoval a nacházel v konfrontaci s uměleckými díly.

Hlavním cílem této práce byla komparace Edwarda Bullougha a Ortegy y Gasset, která nám umožnila pochopit společné motivy a poznatky u obou autorů v oblasti divadla, malířství, hudby, literatury a v oblasti recipientů, odborníků, kritiků a umělců.

---

<sup>57</sup> Edward Bullough: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. In: Estetika XXII., 1995, č. 1, str. 29

## Seznam použité literatury

- 1) Bullough, E.: “‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip“.  
In: *Estetika*, ročník XXII., č. 1, 1995, str. 10-30
- 2) Ortega y Gasset: “Idea divadla“. In: *Divadelní revue*, ročník IV., č. 2, 1993,  
str. 10-16
- 3) Ortega y Gasset: *Eseje o umění*. Bratislava: Archa, 1994
- 4) Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007
- 5) Ortega y Gasset: *Smrt a zmrtvýchvstání*. Brno: Atlantis, 1938