

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

UMĚNÍ A JEHO „ANTI-REALISTICKÁ“ POVAHA

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

Autor práce: Petr Němec

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval 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 vysokoškolským kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 25. července 2013

.....

Petr Němec

Tímto bych chtěl poděkovat mému vedoucímu práce, Mgr. Martinu Kaplickému, nejprve především za trpělivost a cenné rady a připomínky, kterých se mi během psaní této práce dostalo, a pak samozřejmě také za zajímavé podněty během předchozího studia.

Anotace:

Výchozím tématem bakalářské práce je představení a objasnění slavné teze Edwarda Bullougha o anti-realistické povaze veškerého umění. Pokusí se zodpovědět na otázku po vztahu uměleckých děl a reality, ve které žijeme. Umělecká díla jsou jistě určitými realitami, v jakém smyslu tedy můžeme mluvit o jejich anti-realističnosti? Právě nastínění možných odpovědí na tuto otázku bude tvořit myšlenkovou osu práce.

Annotation:

The starting topic of this bachelor thesis is to introduce and to clarify Edward Bullough's famous thesis about anti-realistic character of every art. It will try to answer the questions of the relation between artwork and reality we are living in. Artwork are for sure certain reality, in which way we can speak about their anti-realism? So, to outline possible answers to this question will be creating the axis of thought in this thesis.

Obsah

1. Úvodní nastínění tématu	2
2. Psychická distance jako nepostradatelný prvek v umělecké tvorbě i recepci	6
3. Friedrich Nietzsche a jeho představa o umění	21
4. Shrnutí úvahy	32
 Seznam použité literatury:	 35

1. Úvodní nastínění tématu

„Hlavní věcí v životě je vynášet o všem apriorní soudy. Skutečnost je taková, že masy se mýlí a jednotlivci mají vždycky pravdu. Z toho však není radno vyvozovat pro život žádná pravidla: k tomu, aby se člověk podle nich řídil, nepotřebují být formulována. Jsou tu pouze dvě věci: láska na všechny způsoby k hezkým dívkám a hudba z New Orleansu nebo od Duka Ellingtona. Všechno ostatní by mělo zmizet, protože všechno ostatní je ošklivé, a síla těch několika stránek, které to mají dokázat, je v tom, že onen příběh je naprosto pravdivý, neboť jsem si jej od začátku až dokonce vymyslel. Jeho hmotné ztvárnění ve vlastním slova smyslu je založeno v podstatě na posunutém promítnutí pohnuté skutečnosti s hřejivou atmosférou do roviny vyprávění nepravidelně zvlněné a pokroucené. Jak uvidíte, je to postup, pokud tu vůbec nějaký byl, k němuž se mohu klidně přiznat.“¹

Takto předesílá v předmluvě ke své knize *Pěna dní* francouzský spisovatel, patafyzik a hudebník Boris Vian, co se bude dít na následujících stránkách tohoto pozoruhodného románu. V těchto několika větách se skrývá mnohem více, než by se od pouhé předmluvy dalo čekat. Nejenže tato slova udávají jakýsi horizont toho, čeho se v této jeho knize dočkáme, ale zasahují do samotné tvorby autora a reflexe jeho samotného i jeho děl. Navíc se z nich dá vyčíst i jakýsi, pro to, o čem chci v této práci hovořit, důležitý náhled na celkovou uměleckou tvorbu, ne-li na celý stav umění, totiž problém toho, jak se umělecká díla dotýkají naší běžné zkušenosti.

¹ VIAN, Boris: *Pěna dní/Červená tráva*. Praha: Odeon, 1985, str. 5

Hned v první větě, když Vian prohlásí, že se o všem musí vynášet apriorní soudy², a v druhé, že jednotlivci mají vždycky pravdu, je jasně demonstrována umělecká mysl i celkové umělecké naladění. Jako lidé jsme v pokušení o věcech mít určité předsudky, ale Vian jako umělec tvrdí pravý opak, totiž brát věci jak se nám dávají, užívat si nových pocitů, které se v nás v jakémkoliv setkání s jakoukoliv věcí probouzejí, zkrátka vnímat věci vždy s novou zkušeností. Když tvrdí, že masy se mýlí, jakoby poukazoval na to, že návyky a všeobecná mínění jsou pro život, natož pro život umělce, neesenční, že poznání a vědění se neopírá jen o to, jak o věcech v rámci určité společnosti uvažujeme. Když se dále vyjadřuje o metodě, kterou mohl použít, zde se dá ještě evidentněji vyzorovat, jaký je autorův náhled na tvorbu. Jak se dozvíme dále, zde už, vyjadřujíc se konkrétně o umělecké tvorbě, promlouvá z autora samotná esence pohledu na uměleckou tvorbu. Pokud tvrdí, že jde o „(...)posunutě promítnutí pohnuté skutečnosti do roviny vyprávění (...)“, tak z těchto slov, která jsou protknuta autorovou zálibou ve slovíčkaření, se dá vyčíst to, že Vian chápe další věc, kterou se budu zabývat, totiž to, že umělecká díla bytostně souvisí se skutečností, která ale sama o sobě není tou, kterou každodenně zažíváme na vlastní kůži, ale tou, kterou si uvědomuje každý z nás ve chvílích jakéhosi prozření. Nejde o takřkajíc šedou zkušenost každodennosti, ale o novou zkušenost, pohnutou zkušenost, kdy se může z každodenní zkušenosti stát zkušenost s každodenností, jakou nám zprostředkovali například existenciální spisovatelé 20. století. To, že tuto skutečnost posunuje do roviny vyprávění, jen ukazuje další záludnosti umělecké tvorby. Už tím, že použil slovíčko posunovat, Vian jednoduše demonstruje další krok, jakého se umělec s dílem dopouští. Nejenže samotná skutečnost, která již je pohnutá, se tímto vzdálila skutečnosti každodenní, která rozhodně ve své stereotypnosti pohnutá nebývá, a která se právě tímto pohnutím vytrhává ze spárů každodennosti, nyní se tato skutečnost ještě vzdaluje dalším posunutím, posunutím dále od reality. To tedy znamená, že již opravdu není sama sebou, ona původní skutečnost, která se možná opravdu odehrála, kdo ví, už

² Zde by se asi mělo uvést na pravou míru, jak chápu Vianovy apriorní soudy. Z jeho tvorby by se dalo vyčíst, že apriorní nechápe jako nezávislé na zkušenosti, ale spíše jako nezávislé na předsudcích, oproštěné od stereotypních návyků, spíše jako analogie a sled představ a pocitů z věci. Jde tedy více o to, abychom si užívali pocit z věci, který se v nás bezděčně zhmotní, než abychom škatulkovali věci do předem připravených kolonek. Výše citovaná předmluva budiž toho důkazem. Každá další věta, která následuje po poukázání na tyto soudy, je vlastně sama tímto soudem. Věty mezi sebou rozehrávají určitý souboj, jedna tvrdí něco, co další zpochybňuje, a tak výsledný dojem působí spíše jako autorův sled představ o jeho díle než jeho logický rozbor, jak by se mohla na první pohled tato předmluva jevit. Předmluva sama se tedy zdá býti tím Vianovým apriorním soudem.

neexistuje, zbude jen skutečnost v rámci díla, která ve své neposkvrněnosti existuje skoro nezávisle na okolním světě.

Dále by se dalo ukázat, že když autor navíc posunuje skutečnost „(...)do roviny vyprávění nepravidelně zvlněné a pokroucené (...)“, ledabyly odkazuje na další domněnku, se kterou je umělecká tvorba a recepce spojena, a to totiž na tu, že umělecká díla existují jako samostatné entity, když budeme konkrétní tak tedy jako vyprávění, ne jako kniha (u které je nejvíce evidentní rozkol mezi knihou jako fyzickou věcí a knihou jako jejím psychickým obsahem konstituovaným během četby uvnitř naší mysli), ne jako upomenutí toho, co víme, ale jako exkurze do světů cizích, mnohdy neskutečných, do světů plných neobvyklostí a zvláštních úhlů pohledu, kde nalézáme něco důvěrně známého, ale zároveň něco tak odlišného od každodenní zkušenosti, a s každým novým zážitkem s tímto dílem jsme více obeznámeni se sebou samým i se světem kolem nás. Vian toto jen potvrzuje, jestliže se o jeho knize rozhodl napsat, že „onen příběh je naprosto pravdivý, neboť jsem si jej od začátku až dokonce vymyslel“, jelikož tato slovní hříčka, která se dle obvyčejného chápání zdá nelogická, ve dvou větách vystihuje to, co se snažím touto prací osvětlit. Jestliže tvoříme umělecky nebo umělecké dílo vnímáme, tak předpokladem se zdá být, že ačkoliv naše mysl stále existuje v reálném světě, je vytržena z kontextu uvažování tak, jak ho známe z pochodů během praktických činností. Čili, jak se zdá dle této úvodní analýzy, člověk by během procesu recepce i tvorby neměl zapojovat svou každodenní stránku, ale již počítat s jistou nereálností ztvárněného obsahu díla, měl by tedy určitým způsobem modifikovat svůj vztah k dílům. Neměl by spoléhat na způsoby, jak věci vidí obvyčejně, když se stará o vlastní praktické bytí³, ale nechat se vést pocitem ze situace, do níž byl vystaven, nechat se tímto pocitem ovládnout, aby mohl procitnout ze snu plného předsudků a uvědomit si věci doposud skryté.

K čemu nás všechny tyto domněnky, založené na jedné krátké předmluvě, která svou vlastní analýzu a vlastně i jakoukoliv jinou slovy „netřeba vyvozovat pro to žádná pravidla“ sama jakoby odmítala, dovedou? Jaké otvírají otázky? Celé toto zamyšlení nad tímto krátkým textem je protkáno myšlenkami následujícími. Jde tedy o to, že zde autor v pár větách dokázal naznačit několik otázek a zároveň i podat ve stručnosti jakési odpovědi. Vian, řídíc se bezprostředností, jako pravý umělec dokázal podat, ač stručně a

³ Ve smyslu přežití, což je člověku vlastní, ale není to přeci jediná součást lidského života

metaforicky, zato s jeho obvyklým humorem, vysvětlení, jak tvoří. Ukázali jsme si, jak toto vysvětlení funguje. Vian si je plně vědom, že to, co vytvořil, je plně reálné a to proto, že si to celé vymyslel. Je si teda plně vědom realističnosti svého díla, zároveň popírá, že by bylo realitou. Nyní tedy vyvstává otázka, jak díla existují. Zdá se, že díla existují, ale přeci jen nás nezasahují jako realita. Jak se tedy k uměleckým dílům máme stavět? Existují nebo neexistují? Jak je to s jejich realističností a nerealističností? Jestliže jsme si nyní ukázali, jak se k této otázce stavěl jeden z mnoha umělců, nyní by bylo vhodné se na toto téma a domněnky mnou naznačené podívat za pomoci odbornějších textů.

2. Psychická distance jako nepostradatelný prvek v umělecké tvorbě i recepci

Odpověď na otázku realistické či nerealistické povahy umění a další otázky s ní spojené, které byly naznačeny v předchozí části, by se dala najít v díle Edwarda Bullougha, konkrétně v jeho eseji *‘Psychická distance’ jako faktor umění a estetický princip*, kde je již ze začátku zaveden pojem psychická distance, který je právě klíčem k celému článku a zároveň k pochopení, jak je míněna ta anti-realističnost umění uvedená v názvu této práce. Ilustruje jej na příkladu estetického vnímání mlhy na moři. Mlha na nás působí nepříjemně a tísnivě, dráždí nás a dohání ke strachu o vlastní osobu. Když ale právě odfiltrujeme tyto své chmury a děsy, odpoutáme se od vlastní osoby a jejího praktického nazírání okolí, můžeme se kochat její krásou, nevyrušeni u této činnosti osobními zájmy, které nás odvádějí od samotného objektu, který nás upoutává, a směřují naše uvažování k naší osobě a k naší praktické zkušenosti, můžeme začít kontemplovat samotný vjem z mlhy. Právě toto je ten okamžik, kdy podle Bullougha nastupuje samotná psychická distance, která je vytvořena „vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů.“⁴ Díky tomu si tedy vytváříme novou zkušenost s věcí našeho zájmu. Realita na nás působí ve většině situací prvotně prakticky. Jev nejdříve podrobíme zkoumání skrze naši zkušenost, skrze naše praktické vnímání světa, jelikož prvotní lidský pud velí přežít, což je ryze praktická činnost. Ale tím, že se od věci distancujeme, že nenecháme projevit naše aktuální touhy a strasti, se na jev díváme nezaujatě, nahlížíme ho z jiného úhlu pohledu a vytváříme si tudíž úplně jinou zkušenost. Je to tedy kompletně jiný pohled na věc.

Věci se nám ale většinou ukazují stále ze stejné strany, z té, co se nám jeví nejvíce prakticky. Na tuto stranu se i nejvíce zaměřujeme. Skrze naše pocity si o ní utváříme představu, tato představa je ale obehnaná našimi předsudky a znalostmi, zkrátka naší běžnou zkušeností. Pokud si ale vytváříme zkušenost z onoho distancovaného pohledu, představa je očištěna (slovy Bullougha odfiltrována) a

⁴ BULLOUGH, Edward: ‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 11

nezasahuje do ní naše přející si já. Pohled na věc se změnil, nejsme již „otroci“ našich potřeb a cílů, nepohlížíme na věc tak, jak bychom na ni za normálních okolností nahlíželi. Ono vytržení, které náhle nastoupí při tomto pohledu, vytržení, kdy se na jev díváme z jiné stránky, je esenciální pro zaujetí estetického postoje. Tím pádem je takto podle Bullougha distance přítomna ve veškerém umění. Tomuto tématu, tedy jak se distance projevuje v jednotlivých uměleckých druzích, se ještě budu věnovat později, zde to uvádím zatím jako předpoklad.

Tento vztah mezi subjektem a objektem, toto zaujetí věci pro ni samou, ale není, po očištění od našeho já, vztahem neosobním tak, jak je tomu například u vědce, kde jediným osobním zájmem je výzkum provést, ale je naopak vztahem osobním. V tom smyslu, že z osobního zůstala ta stránka, ze které má osoba nevyvozuje nic pro sebe. Bulloughův příklad s přístupem k dramatu je výmluvný. Postavy a děj chápeme s osobním zaujetím, ale neuplatňuje se to, co by nás osobně zasáhlo takovým způsobem, že by nás vedlo k praktickému jednání.⁵ Distance je přítomna tudíž v tomto náhledu, bez ní bychom nebyli schopni drama nazírat jako drama, ale pohlíželi bychom na drama jako na výjev ze života, zapojili bychom naše já a naše cíle a projektovali bychom naše praktické já do dramatu. Tím už bychom ale nekontemplovali samotné drama, ale sami sebe, dosazovali bychom sami sebe nebo naše zkušenosti analogické se situací znázorněnou v díle, a nepocítili bychom zážitek distancovaný, tedy estetický.

Toto Bullough označuje za takzvanou antinomii distance. Jev nás musí zasáhnout co nejosobněji, musí zapůsobit na naši zkušenost, musí nám být blízký. A právě bez tohoto jemného balancování, které je tolik charakteristické pro estetické zaujetí, na hraně osobní a praktické zkušenosti na jedné straně a zkušenosti absolutně neosobní, která už nás jako diváka nemá sílu tolik zaujmout, na straně druhé, bychom nemohli uměleckému dílu, které s tímto pomyslným balancováním počítá, porozumět, nemohli bychom ho posuzovat. Jakmile do něj totiž zapojujeme naše cíle a předsudky do té míry, kdy už nevidíme dílo, ale vidíme sami sebe, nevnímáme ho esteticky. Bullough trefně k této situaci udává příklad, kdy žárlivý divák při představení Othella už „nevidí Othella domněle zrazeného Desdemónou, nýbrž sebe samého v analogické situaci se svou ženou.“⁶ Distance se tedy musí snížit, a to co nejvíce tak, aby odpovídala

⁵ V tom smyslu, že nebudeme například zachraňovat herečku, která se na pódiu ocitne v nebezpečí.

⁶ BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 13

naší zkušenosti, nesmí se ale vytratit. A to je důsledek antinomie distance. Do díla nesmíme zapojit onu konkrétní praktickou zkušenost s danou věcí. Nesmíme zapojit to, co pro nás znamená, ale to, jak na nás působí, co znamená v jejím celku. Nejde o to, jak věc využít nebo jak o ni obvykle uvažujeme, musíme jednotlivé dílčí zkušenosti seskupit v jinou, nebo spíše na jiné bázi založenou zkušenost, která bude odpovídat spíše našim představám než našim předsudkům, bude založena spíše na analogii než na logice.

Totéž co pro recepci platí dle Bullougha i pro tvorbu. Umělec by selhal, kdyby se pokoušel předat svou zkušenost tak jako člověk předávající svoji emociálně zabarvenou zkušenost. Navíc tento člověk, pokud se tu samou zkušenost snaží předat skrze umění a neodhlédne od oněch emocí, zůstává nepochopen. Pokud totiž předává tuto neočištěnou zkušenost, mohl by u svého publika vzbuzovat například lítost nebo nevoli, zkrátka emoci, kterou zažíval on, popřípadě emoci takovou, jakou chce, aby vzbuzoval. Tudíž by u publika vznikl pocit, že mají autora například litovat, soucítit s ním, smát se nebo se přidat na jeho stranu v boji proti tomu, co způsobilo jeho nevoli. Zkrátka to stále upozorňuje na tu konkrétní zkušenost. Zato umělec vyjadřuje svou osobní zkušenost tak, že ji nepředává jako osobní. Nepředává svou praktickou zkušenost, ale zkušenost nahlédnutou odjinud, nepředává svůj pocit z té zkušenosti, ale pocit té zkušenosti. Umělec totiž dokáže odhlédnout od toho, co daná situace či myšlenka znamená pouze pro něj samotného.⁷

Distance, jak se zdá, je tedy jeden ze základních prvků umění. Je přítomna v recepci i v tvorbě. Dalo by se říci, že umění se stává uměním až po nástupu distance. Teprve s nástupem distance jsme schopni dílo vnímat esteticky a i tvořit esteticky. Distance se ale v závislosti na subjektu i objektu mění. Subjekt do svého estetického prožitku vkládá svoji zkušenost, zatímco objekt mu svými kvalitami na tuto skutečnost

⁷ Zde by se dalo poukázat na jeden fenomén malířství a to na tolik oblíbené kýčovitě vyobrazení krajinek pouličních malířů v turistických oblastech, kde se mísí praktický zájem s rádoby uměleckou tvorbou. To, co se zde předává, není oproštěno od osobního zájmu jedince. I když se jistě mezi těmito malíři najdou lidé, kteří by dokázali vyhotovit nějaké skutečně hodnotné dílo, to, že vytvářejí tyto laciné kýče za účelem zisku a snaží se v kolemjdoucích vzbudit zalíbení skrze jednoduchou prvotní emoci, shazuje tyto díla mimo oblast umění a dodávají jim až něco jako prostoduchost skrze svou jednoduchost, kde to, co se předává, se dá redukovat na pouhé zalíbení ve známém. Zkušenost s nimi tedy není rázu estetického v tom smyslu, jak jsme si ho vysvětlili, není tedy očištěna od praktické stránky zkušenosti.

odpovídá a naopak. Tudiž distance je variabilní, „liší se jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu.“⁸

Bullough pak následně tvrdí, že ze strany jedince hrozí spíše nebezpečí pod-distancování než pře-distancování. To znamená, že jev není schopen nahlédnout s distancovaným pohledem, zaujme se natolik tím, co se týká jeho osoby, že on nemůže při recepci odhlédnout od této praktické zkušenosti v něm vyvolané. Ovšem tato pomyslná distanční mez se v závislosti na jedinci mění. Každý je schopen dle své zkušenosti odhlédnout od některých témat a od jiných zase ne. Tudiž to, co se jednomu jeví hrubé, se druhému může zdát krásné. Nejpatrnější je podle Bullougha rozdíl mezi umělcem a člověkem běžné zkušenosti. Umělec dokáže svůj distanční limit nekonečně snižovat a zasahovat tak svými díly do témat, které by „obyčejný člověk“ viděl jen a pouze prakticky a promítal by si do nich svou osobu. Umělec je „schopen se od námětu natolik distancovat, aby se pozvedl nad praktickou důležitost jeho problematiky a považoval ho jednoduše za dramaticky a lidsky zajímavou situaci.“⁹ Kdyby měli všichni stejnou distanční schopnost jako umělci, nedocházelo by podle Bullougha k odsuzování uměleckých děl za jejich nemravnost či urážlivost, kterou v nich autor dokázal distancovat, a byla by oceňována čistě jejich estetická stránka. Zde autor uvádí několik typických témat, která se těžko distancují. Jsou to témata týkající se přímo lidského těla, především sexuality, dále témata etického a morálního rázu, různé narážky na společenské instituce a také poukazování na aktuální dění ve společnosti.¹⁰

Takto Bullough ukazuje variabilitu distance u subjektu. U každého jedince je tedy distanční limit, za kterým se dílo vnímá esteticky, položen jinde a to právě kvůli tomu, že distance vyžaduje osobní vztah, který ale musí být očištěn od jeho praktické stránky. Subjekt ale může snadno sklouznout k pod-distancování, kdy už nevnímá dílo samotné. Následně Bullough ukazuje, jak se liší distance u jednotlivých druhů umění, kde právě oproti pod-distancování hrozí, že dílo nebudeme chápat a že tedy dojde k pře-distancování. To pak nejsme schopni se do estetického rozpoložení dostat nebo v něm setrvat a místo samotným dílem se zaobíráme jeho vztahem k realitě, snažíme se ho uchopit v jeho vztahu k naší realitě, ne pro něj samotné. Distance, jak už bylo řečeno, je totiž přítomna ve veškerém umění, v každém druhu má rozdílný charakter, někdy ale v

⁸ BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 14

⁹ Tamtéž str. 15

¹⁰ Pro srovnání tamtéž str. 15

člověku právě může „přemíra distance,“ vytvářet „dojem nepravděpodobnosti, umělosti, prázdnoty nebo absurdity,“¹¹ a právě toto je chvíle, kdy se ztratíme v distanci díla a nechápeme, o co se má jednat, tedy ztratíme distanci z důvodu pře-distancování a snažíme se najít v díle například to, jak nebo z jakých důvodů bylo vytvořeno.¹²

Předešlé nás tedy jen utvrzuje v předpokladu, že bez distance se umění nedá vnímat esteticky, jelikož jinak nevnímáme dílo samo o sobě tak, jak se nám dává, ale jako jev naší praktické zkušenosti, kterou nelze ztotožnit se zkušeností estetickou, která s našimi cíli a zájmy nepočítá. Navíc umění je orientováno především na distanční smysly, totiž na zrak a sluch. S tím souvisí speciálnější formy distance, které celkovou distanci díla zvyšují. Mám na mysli především prostorovou a pak také temporální distanci. Prostorová distance se vyznačuje tím, že odděluje subjekt od objektu tak, že buď je subjekt vzdálen od objektu skutečně (piedestaly, rámování ...), anebo v samotném díle je subjekt od motivu vzdalován samotným dílem (perspektiva, rozostření ...). Zde se právě ukazuje důvod, proč umění apeluje na distanční smysly. Hmat by se ještě eventuálně distancovat dal, ale čich a chuť jen velmi obtížně. Vždyť distancovat svou chuť nebo vůni od toho, co v nás fyzicky evokuje je téměř nemožné. Další obtíž, co se týká těchto dvou smyslů, je v tom, že lidé se od sebe velmi odlišují. Snad se nenajdou dva lidé, kteří by se absolutně shodli v tom, co jim chutná a co jim voní už jen kvůli výše zmíněné fyziologické evokaci. Dále pak volba vytvořit estetické dílo speciálně na bázi chuti sebou vždy nese riziko v tom ohledu, že přímo působí na náš praktický život, totiž na potřebu přežití, která se distancuje opravdu stěží. Navíc opakovatelnost děl takto orientovaných je skoro nereálná, tudíž se k zážitku, který vyvolají, nedá opakovaně vracet, jak je tomu u většiny ostatních uměleckých druhů orientovaných na distanční smysly. Samozřejmě by se takto dalo určitě udělat kvalitní dílo, které by bylo určitě v dnešních dnech označováno za konceptuální umění, ale nakonec i v tomto odvětví vítězí orientace na zrak a sluch, což jen dokazuje důležitost té psychické distance v umění, protože právě za pomoci distance prostorové se lépe uchovává distanční charakter umění. Temporální distance pak funguje tak, že odděluje diváka od díla z hlediska času. To přímo nesouvisí s tím, že je umění orientováno na distanční smysly, ale právě díky nim je tato forma distance možná. Pokud dílo mělo nějaký například moralizující či kritizující motiv, my z dnešní doby ho již nemusíme

¹¹ BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 14

¹² Například intencionální kritika se snaží upozornit na důležitost nalezení záměru autora v jeho díle

vidět a můžeme tak dílo posuzovat bez onoho osobního afektu vůči zobrazovanému tématu za použití výše zmíněných smyslů. Původního motivu bychom se mohli dopátrat zkoumáním historických souvislostí, ale to již není estetické vnímání. Je zajímavé, že právě temporální distance ve spojení s distancovaným náhledem způsobuje, že i díla, která nebyla tvořena za distančním limitem, jsme z dnešního úhlu pohledu schopni posuzovat jako umělecká díla a přisuzovat jim ten distanční limit, který původně neměla a tak se díla, která měla praktický účinek, dají vnímat právě bez tohoto účinku.

Každý jednotlivý druh umění vyžaduje speciální typ distance. U některých druhů jako bychom museli svou distanci zvyšovat, u jiných zase snižovat a to i v jejich rámci. Bullough tvrdí, že divadlo a tanec mají nejvíce sklon k pod-distancování. Je to tím, že zde vnímáme jako zdroj estetického zájmu lidské bytosti, typické to nositele praktické zkušenosti. U divadla hrozí, že se do situací vcítíme, že ji budeme chápat jako reálnou. U tance pak zase zájmu v technickou stránku podněcuje srovnávání s vlastní osobou, vlastně celkově má sklon odvádět pozornost k fyzičnosti lidské bytosti. Podobně je na tom dle Bullougha sochařství, které tím, že je prezentováno materiálním a trojrozměrným ztvárněním, které také působí na naše praktické já, tak mu hrozí pod-distancování, ačkoliv je zde větší distance docílena např. za pomoci piedestalů či určité deformovanosti postavy, pokud mluvíme o zobrazování lidského těla. Hudbě díky tomu, že je velmi abstraktní, hrozí jak pod-distancování, tak pře-distancování. Může sklouznout k pouhému pobavení, anebo může zůstat nepochopena jako příliš abstraktní. U posluchače totiž může vzbudit snadno emoci a tím pádem se posluchač může oddat například své radosti či hoři. Nebo naopak v nepochopení může pouze rozebírat, kdy, kde a jak nástroj hraje a tedy nevnímat celek, který se mu předkládá. Architektura pak vyžaduje velmi distancovaný pohled, kdy se musíme odpoutat od všech jejích praktických cílů. Architektura takto bývá často zaměňována s budovou, což je čistě praktická stránka stavby. U malířství právě již zmíněná prostorová distance napomáhá zachovávat určitý distanční limit, navíc rámování obrazů bezesporu přispívá k utvoření a zachování distance. Může být ale problémem, pokud se snaží imitovat přímo, co zobrazuje, což může vést k pod-distancování a pak hledíme na obraz jako na realitu, anebo pokud je moc abstraktní, tak svádí k nepochopení, tedy pře-distancování.¹³

¹³ Pro srovnání BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 16-17

Dále by se dalo ukázat, jak se vyskytuje distance v literárních dílech. Bullough při svém rozlišování mezi jednotlivými uměními tento umělecký druh téměř opomíjí. V podstatě ho jen zmiňuje v několika málo větách a téměř vždy v souvislosti s dramatem, popřípadě na něm demonstruje svoji námitku vůči sebeexpresi umělce, se kterou se nedá nesouhlasit, a to že „sebeexprese umělce není totiž něčím takovým jako je sebeexprese pisatele dopisů nebo přednášejícího: není to přímé vyjádření konkrétní osobnosti umělce; není to dokonce ani nepřímé vyjádření jeho konkrétní osobnosti v tom smyslu, ve kterém by například Hamletova sebeexprese mohla být považována za nepřímou reflexi Shakespearových myšlenek“¹⁴ Chtěl bych ale vymežit, jak se distance v literárních dílech využívá, jelikož jde o samostatný umělecký druh a domnívám se, že by si zasloužilo samostatný rozbor. V dramatu, jak jsem již zmínil, Bullough upozorňuje na nebezpečí z pod-distancování v ohledu na materiálnost prezentace skrze lidské tělo. Literárním dílům také dle mého názoru hrozí pod-distancování, ale z jiného důvodu. Vždyť literární dílo nelze vnímat dříve, než až když se konstituuje ve vědomí. Nelze tedy tvrdit, že by tomu bylo stejně jako u díla divadelního, kde nebezpečí pod-distancování tkví v prezentaci samotné. U literárního díla je spíše tato hrozba obsažena v tématu a v jednotlivých literárních druzích. Pokud si autor zvolí téma například historické, možnost pod-distancování bude samozřejmě větší, jelikož čtenář bude mít tendenci spisovatelem uváděné souvislosti, které mohou, ale vůbec nemusí mít oporu ve skutečnosti, považovat za reálná fakta a tudíž si představovat uváděné situace za skutečně v minulosti odehrané. Když si ale oproti historickému tématu autor zvolí téma z budoucnosti nebo alternativní přítomnosti, čtenáře to svádí k pod-distancování méně kvůli tomu, že by považoval zmíněná fakta za pravdu, ale na druhou stranu kvůli tomuto může velmi snadno zapojit praktickou stránku člověka, pokud začne uvažovat, jaké by to bylo, kdyby nějaké technické vymoženosti v těchto dílech vyskytovali v této době, jak by to ovlivnilo jeho život a podobně. Když nevnímáme konzistenci díla, ale soustředíme se na možnost a nemožnost toho, co se v díle odehrává, naše distance se vytratí a soustředíme se na pravděpodobnost, kterou se snažíme převést na to, jestli by i v našem reálném světě toto fungovalo, a dojde tedy k pře-distancování. Dále si můžeme ukázat, že k pod-distancování svádí i orientace jen na příběh, jelikož to se pak čtenář může snadno například projektovat do jedné z postav a přemýšlet, jak by se zachoval on a podobně, čímž by zapojil právě tu praktickou stránku, která není žádoucí. Toto je

¹⁴ BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 26

právě ta analogie k dramatu, která se dá v Bulloughově eseji najít. Co se pak týče jednotlivých literárních druhů, veršovaná forma přispívá k distanci, ale může vést až k pře-distancování, kdy si nejsme schopni spojit představované metafory. Také například zobrazení zvířat v bajkách bezesporu k distanci přispívá. Dá se ale říci, že i takto může dojít ke ztrátě distance z důvodu nepravděpodobnosti,¹⁵ tedy již ze zmíněného přisouzení nereálnosti. U literárního díla se tedy zdá, že ačkoliv ke svému vnímání vyžaduje distanci díky své imaginativní formě, hrozí jí spíše pod-distancování, jelikož se ve většině případů zaobírá lidskými bytostmi a jejich vztahy, může ale i dojít k pře-distancování, kdy se téma či forma, popřípadě obojí, příliš vzdálí onomu osobnímu vztahu, který je vyžadován.

Bullough ve své eseji také nerozebírá, jak distance funguje u historicky nověji vzniklých uměleckých druhů. Myslím tím film a fotografii. Obě tato média ke svému prezentování využívají prostorovou distanci, ale zároveň, pokud se nejedná o čistě abstraktní ztvárnění, využívají i jevy z okolního světa, které jsme obvykle zvyklí nahlížet prakticky, nechat je působit na naše praktické já. U filmu se může zdát, že jde o realitu, a takto vede k pod-distancování, jelikož pak spojujeme dění ve filmu s naší běžnou zkušeností. To pak, podle toho, jestli jí to odpovídá, či nikoliv, padají verdikty, že film byl opravdu dojemný, že se mi líbil příběh, respektive že to působilo nereálně. Něco obdobného se může stát i v případě, kdy k filmu již přistupujeme s myšlenkou, že „to je jen jako“. To potom hledíme na film jako něco nereálního a toto vědomé a umělé přisouzení nereálnosti obsahu svádí k pře-distancování tím, že hledáme to, co by v běžném životě nefungovalo, tedy že hledáme analogie k našemu praktickému nazírání okolí. Toto se samozřejmě netýká abstraktních a experimentálních filmů, které mají tendenci vést k pře-distancování z důvodu abstraktního, nesouvislého či zcela chybějícího děje, způsobu zpracování nebo absolutní absence odkazu na realitu, kterou u tohoto média publikum předpokládá.

Fotografie je na tom podobně, jen zde určitým způsobem odpadá otázka děje, který je u filmu ve všeobecném povědomí často považován za esenci, i když bych řekl, že mylně, už jen kvůli výše zmíněným abstraktním filmům. Fotografie má snad ještě větší sklon k pod-distancování než film, jelikož zachycuje pouze okamžik, který se

¹⁵ Otázce pravděpodobnosti u Bullougha se budu ještě věnovat dále

nutně musel stát,¹⁶ a tudíž jakoby má vždy vycházet z něčeho reálného. Realita je zde ale vždy minimálně použitím určitých technických prostředků zfalšována, proto nikdy fotografie nepředává realitu v její syrové podobě. Na druhou stranu u fotografie k distanci dopomáhá prostorová distance, vytržení výjevu ze souvislostí s okolím. U abstraktních fotografií může docházet především k pře-distancování, kdy se snažíme to, co je na fotografii zachyceno, najít v reálném světě a pochopit, jak fotografie vznikla, anebo když se fotografie jeví jako nekonkrétní, když se zdá, že je její obsah příliš vzdálen realitě, na kterou jsme u fotografie nějakým způsobem navyklí.

Zajímavou otázkou se zdá být fungování distance u umění, které využívá ke svému vyjádření materiál původně určený k praktickým cílům, takzvané readymades. Tyto předměty se vymykají klasickému pojetí umění (i když v dnešní době vlastně už zdaleka ne tolik jako na počátku minulého století, kdy Bullough pojem psychická distance zavedl) a tudíž i když k nim přistupujeme s vědomím, že se jedná o umělecké dílo, tak jsou stále určitým způsobem zahaleny rouškou své funkčnosti. Tato díla tímto útočí přímo na naše pojetí vnímání reality, kdy jsme buďto schopni přijmout ideu věci a nesrovnáváme ji s tím, co by mohla pro nás přinést či k čemu je určena, anebo se jen tážeme, co to má znamenat, a nedokážeme se vymanit ze zajetých vzorců vnímání a tím pádem neodhlédneme od praktické stránky věci. Hrozí tedy jak ztráta distance z důvodu pod-distancování tak i z důvodu pře-distancování. Tato díla jakoby učila vnímat esteticky, nezajímat se o věci jen z hlediska jejich využití, ale i pro ně samotné. K vytvoření distance zde samozřejmě dopomáhají určité faktory, které při vnímání diváka zasahují. První z nich je, že tato díla, ačkoliv jsou to věci denní spotřeby, jsou vytržena ze svého kontextu, takže nejsme ovlivněni místem a prostředím, kde takovou věc čekáme. Dále se tato díla vystavují v galeriích, kam již předem přicházíme s určitým distančním naladěním neboli předpokladem, že zde bude vystavováno umění. Tento předpoklad nás samozřejmě vymaní z běžného pojmání věcí a jejich účelu a jsme mnohem více otevřeni novým zkušenostem a ideám. Dalším faktorem, kterým je zvyšována distance, může být název. To že je věc pojmenována jinak, než ji nazýváme v běžném životě, bezesporu přehodnocuje naši zkušenost s ní, představujeme si ji jinak

¹⁶ Je ale nasnadě říct, že v dnešní době digitálních fotoaparátů a následně snadné úpravy na počítači už to úplně neplatí. I když, pokud se pohybujeme na uměleckém území, zde se zdá být tato digitální manipulace spíše na škodu.

V souvislosti s tímto tématem bych navíc ještě poukázal na úsměvný fakt, že se fotografie stále používá v právním světě jako důkazní materiál, což z hlediska možnosti snadné úpravy vyvolává minimálně rozpaky.

a otvírají se nové možnosti hodnocení díla. Toto vše dopomáhá k oproštění se od praktických funkcí a nechá nás to zaujmout se tvary a křivkami věcí, volnými asociacemi a samotnými pocity v nás vyvolanými.

Zdá se tedy, že distance je opravdu přítomna ve veškerém umění. Každý umělecký druh předpokládá ve své prezentaci určitou míru distance ze strany vnímatele. A to ať už tu, kterou vyžaduje distancování reálných předmětů, jako tomu je u zmíněných readymades, kde je potřeba k odhlédnutí od praktické stránky věcí, jež běžně bez většího zájmu užíváme, větší míra distance, tak u uměleckých děl jako jsou například abstraktní obrazy či vážná hudba. Tato díla jakoby u diváka vyvolávala zvýšení distančního limitu, aby zkušenost s nimi stále odpovídala antinomii distance a mohla tedy být stále v určitém smyslu osobní, jelikož jinak bychom se mohli ztratit v pře-distancování. Také je vidět, že distance se projevuje ve veškeré tvorbě. Nezáleží na tom, zda umělec předává myšlenku pomocí reálného předmětu, divadelní hry nebo hudební skladby. Vždy musí odhlédnout od praktické stránky, která zasahovala pouze jeho, a aby ji dokázal předat, musí ji předávat pro to, co znamená pro něj jako umělce a ne pro to, co znamená pro něj jako člověka. Můžeme tedy společně s Bulloughem říci, jak už jsem několikrát zmínil, že bez psychické distance by se umělecké dílo nedalo vnímat ani tvořit, zkrátka by bez ní nebylo možné umění.

V distanci tedy tkví podstata anti-realistické povahy umění. To, že dílo jako reálný objekt existuje, či je prezentováno lidmi, kteří i přes to, jak moc jsou vnímání spirituálně, tak jejich tělo stále zůstává vysoce materiální, a to, že častým námětem uměleckých děl je zobrazení reálného předmětu tak, jak se běžně jeví lidským smyslům, neznámá, že představují pro jejich vnímatele stejný druh objektu jako věci každodenního života, které nahlížíme z jejich praktické stránky se zkušeností, kterou s nimi máme, a s atributy, které jim předem přisuzujeme. Tedy že umělecká díla jsou předměty odlišné zkušenosti. Řeceno s Bulloughem: „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.“¹⁷ A dá se ukázat, že toto platí pro všechny umělecké proudy a druhy, naturalismem počínaje, idealismem konče. Naturalismus je ve své prezentaci velmi věrný své předloze, ale podle Bullougha nekopíruje přírodu, jak by se mohlo na

¹⁷ BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 17

první pohled zdát. I přesto, že mnoho teorií umění toto předpokládalo, nemá to oporu v tom, jak jsme si ukázali, že umění funguje. Kdyby tedy naturalismus kopíroval přírodu, či ji idealizoval, dopouštěl by se stejné chyby, jako zmiňovaný člověk, který se ostatním pokouší předat svůj pocit ohromné radosti, ale zklame, jelikož ji předává jako osobní. Naturalismus se ale nesnaží kopírovat, jen stejně tak jako uváděné readymades či fotografie předpokládá snížení distančního limitu. Neposuzujeme tedy to, jak se podařilo napodobit přírodu. Právě naturalismus využívá velice jemně antinomii distance. Vždyť právě naturalismus se snaží co nejvíce vyhovět požadavku antinomie a to tak, že téměř slučuje dílo s konkrétní praktickou zkušeností vnímatele při jeho posuzování. Jak už bylo naznačeno u jednotlivých uměleckých druhů, to právě vede k pod-distancování. Naturalismus tedy předpokládá velkou jemnost v udržování distance, apeluje na to, aby vnímatel musel svůj distanční limit snížit tak, aby stále odpovídal antinomii distance. Divák nesmí k naturalistickým dílům přistupovat jako ke kopiím, aby se jeho schopnost kontempace neobrátila k pouhému posuzování imitace, a tím pádem sklouzla k posuzování díla skrze naše praktické já.

Takto Bullough ukazuje, jak je psychická distance a jí nezbytná podmínka antinomie distance zastoupena u umění věrného své předloze. Totéž se ale dá ukázat i u umění velice distancovaného, u umění nazývaném idealistické. Zde se zobrazované předměty přírodě, tedy své zdánlivé předloze, podobají víceméně nahodile či jen v některých rysech. Antinomie distance zde nepůsobí na tu praktickou zkušenost člověka, která vychází z představy, že zobrazené má být co nejvíce ve shodě se zkušeností s danou skutečností tak, jak ji vnímáme přímo našimi smysly, zde se antinomie distance projevuje více skrytě, působí na tu část lidské zkušenosti, kdy máme o dané věci nějakou představu. Tato představa je potom nějakým způsobem v díle ztvárněna. Jsou to ta díla, kde se vyvyšuje buďto uměleckost, tedy že se „umění velké distance (občas) objevovalo zřejmě jen z toho důvodu, že velká distance se pocítovala jako esenciální rys právě uměleckosti (tohoto) umění“¹⁸, nebo se vyvyšuje nějaká zobrazená skutečnost, která měla působit jinak, než jsme běžně zvyklí, tedy že umění podřizovalo „(...)nějakému vnějšímu cíli výjimečného působení. Taková podřízenost spočívala – v různých údobích historie umění – v tom, že umění bylo nuceno sloužit

¹⁸ BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 19

účelům rituálním, posvátným, obecně náboženským, panovnickým či vlasteneckým.¹⁹ A dále: „Nic nemohlo zavedení vysoké distance přispět více, než (tento) pokus odlišit předměty běžné zkušenosti tak, aby se hodili ke své exaltované pozici.“²⁰ Tady se tedy ukazuje to, jak i tato vysoce distancovaná díla operují s distancí, jak je v nich zapojena antinomie distance v tom, že se snaží předat stále osobní zkušenost s uměleckými díly. Tato díla ale využívají antinomii distance trochu nezvykle a to tak, že umění má být v určitém smyslu umělé, což je představa, kterou si v jisté formě zachovává každý, když k uměleckým dílům přistupuje, ať už jde do galerie či do divadla.

Jak jsme nyní společně s Bulloughem naznačili, umění tedy předpokládá vždy určitý druh umělosti. Může to být taková umělost, jako když se ponechá ve filmu či na fotografii jen jedna barva a vše ostatní bude černobílé, když se právě při malbě obrazu panovníka zdůrazní jeho pozice tím, že svou fyzickou velikostí na plátně převyšuje ostatní zobrazené, nebo když kulisy na jevišti během divadelní hry plní několik různých funkcí pouhým jejím převrácením či otočením. Tato díla nahlížíme v jejich komplexnosti, v jejich metaforičnosti. Bullough proto může prohlásit, že umění samo od sebe „směšování s přírodou ostře odmítá. Tím je zdůrazněn umělý charakter umění: ‚umělecký‘ je synonymní s ‚anti-realistický‘; někdy i vyjadřuje velmi značný stupeň umělosti.“²¹ Umění stále chce být uměním, nechce se tvářit jako příroda.

Právě zde se dá najít další opora pro anti-realistický charakter umění. Umění vždy svou prezentaci i námět podává uceleně. Co se týče námětu, umění velice často zobrazovalo různá heroická či smyšlená témata. Od obrazů světců či výjevů z Bible nebo legend až k naprosto fiktivním postavám a příběhům, které bývají často zdůrazněny nějakým nereálným elementem. Například sci-fi budiž toho důkazem. Tento žánr záměrně vytváří pro děj prostředí, které záměrně neodpovídá světu, ve kterém denně žijeme. Lidé, stejní jako dnes, jen zasazení do světa plného vymyšlených materiálů, zkrátka do světa představivosti, řeší podobné situace jako dnes, jen za pomoci jiné techniky. Stále se řeší aktuální lidské otázky, jen ve světě, který neodpovídá našemu chápání. Vypadá to, až jakoby tento žánr chtěl být nereálný.

¹⁹ BULLOUGH, Edward: ‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 18

²⁰ Tamtéž str. 18

²¹ Tamtéž str. 17

Dále se v námětu také velice často objevuje prvek výjimečnosti. Zobrazují se výjimečné předměty, výjimeční lidé, výjimečné situace či momenty. Jako by umění nechtělo zobrazovat každodenní lidskou šedou existenci se vši její nudou a když už ji zobrazí, zobrazuje ji nevšedně, v celosti a s nadhledem. Právě zobrazení díla jako celku řeší veškeré pochybnosti o pravděpodobnosti díla. Dílo je vždy prezentováno jako celek, jako celek na něj nazíráme. „Je to spíše otázka konzistence distance. Realistický tón nastolený celkem díla vnitřně determinuje větší či menší stupeň fantazie, který připouští; v důsledku toho pocítujeme ztrátu stínu Petra Pana jako nekonečně pravděpodobnější než nějakou nesrovnalost se skutečností, která otřese naším smyslem pro proporci v díle naturalistickém.“²² Dá se tedy říci, že ať už si zvolíme sebefantastičtější námět, pokud chceme uspět v jeho předání, jeho vnitřní distance musí být ucelená. Prezentace nesmí kolísat, musí být celistvá, a tak se právě „(...) slavná ‚jednota času‘, tak nesmyslná jako ‚kánon‘“ může stát „nepostradatelnou podmínkou tragédie.(...) Je to v takových případech jako tento, kdy kritika často obviňuje dílo z ‚nepravděpodobnosti‘ – staré směšování mezi uměním a přírodou – a zapomínajíc, že smrt hrdiny je konvencí dané umělecké formy zrovna tak jako je konvencí seskupování postav na obraze a že pravděpodobnost není korespondence s průměrnou zkušeností, ale že to je konzistence distance.“²³

S výše zmíněnou ucelenou prezentací námětu, a tedy i s konzistencí distance, souvisí i to, že veškerá umělecká díla se ukazují ve svém celku i co se týče všech jejich formálních prvků. V každém díle najdeme viditelné uspořádání částí, které mezi sebou korespondují podle určitého pravidla, nebo lépe řečeno podle určité struktury, které už tím, že odlišují dílo od ostatních, běžných a praktických objektů naší běžné zkušenosti, posilují distanci. Řečeno společně s Bulloughem: „Neboť každý druh viditelně záměrného uspořádání nebo ujednociení musí již svou pouhou přítomností distanci posilovat tím, že odlišuje svůj předmět od smíchaných, nesouvislých a roztroušených forem aktuální zkušenosti.“²⁴ Dílo tak je odlišené od praktické zkušenosti už tím, že je. Každé dílo vykazuje určitou kompozici, tím pádem je mimo naši praktickou zkušenost. Pokud dílo nazíráme, odlišuje se od praktické zkušenosti tím, že v samotném díle je obsažena celost, kterou do něho sice musíme vkládat, ale které se naopak nikdy

²² BULLOUGH, Edward: ‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 19

²³ Tamtéž str. 29

²⁴ Tamtéž str. 21

nemůžeme dobrat ve světě běžného vnímání. Každé uspořádání, ať už knihy nebo skladby, vykazuje určité odlišení od toho, jak se nám dává svět běžné zkušenosti, dílo pak nevnímáme v nahodilosti tak, jak se nám dávají veškeré vnější jevy při praktickém naladění, dílo tím, že vystupuje s této nahodilosti, že se prezentuje jako uzavřený celek, kde platí vlastní pravidla pro realitu, kterou vytváří, distancuje náhled, odlišuje se od systému praktické zkušenosti, a nastavuje pokřivené zrcadlo jevům naší reality. To, že se umělecká díla po formální stránce liší od forem běžné zkušenosti a často i na rozdíl formy dávají velice velký důraz, posiluje distanční charakter umění. Dopomáhají tím distanci a zároveň to svědčí i o potřebě konzistence distance, bez které by tato odlišná forma prezentování nemohla fungovat, jelikož dílo by bylo nesrozumitelné.

Distance tedy ve své celé komplexnosti ukazuje, jak dílo vyžaduje vytváření rozdílných světů. Pokud je distance, jak jsme si ukázali, přítomna v několika formách ve veškerém umění, umělecká díla s ní musejí předem počítat. Distance je tedy prvek, který odlišuje umělecká díla ve svém základu od věcí běžně nazíraných praktickou zkušeností, nepočítá s tím, že by umělecká díla podléhala praktickým zájmům, ta se naopak vždy snažila předávat myšlenky za pomoci distance, tudíž tak, aby byly předávány pro ně samé, ne pro to, co z nich plyne. A jestliže je distance tedy prvek, který je opravdu obsažen v tvorbě i recepci uměleckých děl přímo nezbytně, nelze než tvrdit, že umělecká díla jsou opravdu anti-realistická, i když ne v tom smyslu, že by neexistovala, ale v tom smyslu, že jejich účinek a základ je odlišný od toho, jak se nám dávají věci běžné zkušenosti, že jak při recepci, tak i při tvorbě nejsme sami sebou, dílo neposuzujeme z našeho kontextu, nýbrž z kontextu díla samotného. Když Bullough mluví o melodramatu, zmiňuje „dvojitý charakter estetického stavu, ve kterém víme, že nějaká věc neexistuje, ale její existenci přijímáme.“²⁵ A takto by se v podstatě dal charakterizovat distanční charakter umění. Tím, že víme, že věc neexistuje, dokážeme odhlédnout od praktické stránky věci, ale naopak tím, že existenci přijímáme, se dokážeme pohybovat na hraně distance v souladu s antinomií distance, díky čemuž má umění stále tak osobní, přesto distancovaný charakter. Anti-realističnost tkví v odosobnění diváka a tvůrce, aby mohl vytvářet svět za hranicí praktické zkušenosti, svět plný vlastních pravidel, který ale bude tak bytostně můj stejně jako všech ostatních.

²⁵ BULLOUGH, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 26

Takto tedy lze uchopit Bulloughovu psychickou distanci a z ní vyplývající anti-realističnost uměleckých děl.

3. Friedrich Nietzsche a jeho představa o umění

V další části této práce bych se chtěl věnovat tématu v ní nastoleném z dalšího úhlu pohledu. Jestliže v úvodu byla naznačena určitá reflexe umělce samotného, na které jsme si ukázali cestu, kterou se práce bude dále vydávat, následovala část ryze teoretická, ve které bylo vidět, že umělecká existence děl je opravdu jiného charakteru než existence běžná, bylo vidět, že toto téma je opravdu na místě a s uměním souvisí. Nyní bych si rád vzal na pomoc spis, který sice bude pokračovat v teoretickém duchu, ale zároveň operuje v umění tak typicky používanou metaforu. Poslouží nám k tomu text Friedricha Nietzscheho a to jeho prvotina *Zrození tragédie z ducha hudby*. Ač se z této knihy dá vyčíst mnoho i o jiných tématech, než kterými se zaobírám já, chtěl bych z nich vyzdvihnout právě jen ta některá, která jsou adekvátní pro tuto práci.

O filosofii tohoto významného německého autora toho již bylo napsané mnoho. Přes jeho nepochybný vývoj, až odporující si myšlenky či zmíněný metaforický jazyk, který právě určitým způsobem spojuje Nietzscheho s autory rozebíranými v předchozích kapitolách²⁶, měl tento autor velký vliv na myšlení dvacátého století a na problematiku umění. Když Pavel Kouba prohlásil, že „třebaže se každé dílo – a Nietzscheho v rámci filosofie snad nejzjevněji – rodí z autorovy osobnosti, nemusí nás zajímat, co o ní říká,“²⁷ tak zde Kouba předesílá něco, co neplatí jen o Nietzschech jako myslitelích, nýbrž i o Nietzschech jako určitých umělcích. Potvrzuje to slovy „umění bylo Nietzschemu vodítkem tak důležitým, že lze bez nadsázky říci, že jsme u něho svědky zrození filosofie z ducha umění.“²⁸ První výrok právě nejdříve zlehka naznačuje Nietzscheho tvorbu a vlastně i tvorbu všeobecně, jak jsem již dříve poukázal, totiž že umělec tvoří individuálně ale distancovaně, netvoří ze sebe ale za všechny. Z druhého z nich pak vyplývá výsostné postavení, jaké umění bezesporu pro tohoto autora mělo. Jestli se u něj totiž zrodila filosofie z umění, tato Koubova slovní hříčka názvu Nietzscheho prvotiny značí, že Nietzsche nebyl tak ryzí teoretik jako například dříve zmíněný Bullough, což je právě v jeho dílech, jak uvidíme, patrné. Navíc jestliže je

²⁶ Totiž Nietzsche jako filosof má blízko k Bulloughovi jako teoretikovi, ale díky jazyku, jakým píše, i k umělcích, tedy k Vianovi.

²⁷ KOUBA, Pavel: *Nietzsche: Filosofická interpretace*. Praha: Oikomenh, 2006, str. 9

²⁸ Tamtéž str. 10

někdo schopen si vytvořit tak všezahrnující filosofii z umění, toto jakoby dokazovalo, že právě poznání estetické, které se tak vymyká zkušenosti každodenní, praktické, není jen nějakou příkrasou na lidské existenci, že právě toto poznání je svébytné a umělecká díla jsou zaslouženě jeho nositeli. Slovy „(...)vážní lidé buďtež poučeni, že umění pojímám za nejvyšší úkol a za vlastní metafysickou činnost tohoto života (...)“²⁹ to autor sám stvrzuje.

Nietzsche tedy dle Kouby „nechápe skutečnost jako příležitost k nalezení, upevnění a uplatnění obecného postoje: užívá obecných postojů, aby evokoval skutečnost světa.“³⁰ Právě zde se Koubovi povedlo vystihnout rys, který je pro Nietzscheho myšlení typický. Jestliže se ubírá od obecných postojů k tomu, jak se nám realita dává, totiž ke skutečnosti samé, což například uvidíme v následujícím exkurzu do jeho díla *Zrození tragédie z ducha hudby*, kde se od evidentních představ bohů Dionýsa a Apollona dostává ke skutečnosti umělecké tvorby i jejího nazírání, umocňuje se tím pocit, že Nietzsche nepíše, tedy ani nepřemýšlí jako teoretik, nýbrž je sám umělcem, jen se pohybuje na teoretickém území. Jeho myšlenky jsou protkány nutností interpretace, „vše co říká, je tedy třeba brát vážně, ale nic doslova.“³¹

Dále bych chtěl, stále za pomoci Kouby, předeslat rámeček, jakým se Nietzsche v textu, na který se brzy blíže podíváme, ubíral. Právě zde se projevuje jeho již zmíněná nutnost interpretace, jelikož dílo by při letném prohlédnutí mohlo působit až jako určitý popis antické kultury či antického umění. Jak píše Kouba: „...nesnaží se (Nietzsche) tedy jen obohatit vědeckou disciplínu o nové poznatky; hledá především odpověď na otázky, před nimiž stojí umění a filosofie současnosti.“³² Toto je vskutku při bližším pohledu na text evidentní. Nejde jen o důkladnější popis antického umění i s následným rozborem, je to pohled zcela interpretační, kdy, jak bylo řečeno, se Nietzsche vztahuje k celému světu umění tak, jak je, skrze určitou představu o antickém umění vzniknuvším před mnoha staletími. Nietzsche navíc tento nesnadný úkol popisuje za pomoci dvou božských sil, Apollonského vyzařování a Dionýského opojení. Právě zde se ukazuje jeho smysl metaforičnosti, kdy on sám tvoří to, o čem píše, kdy se bohové pod tíhou jeho myšlenek mění ve vědomí reality a skutečnosti, v uvědomění si stavu věcí tak, jak jsou. Právě tento jeho spis je protkán již od základu tím, čím je

²⁹ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 12

³⁰ KOUBA, Pavel: *Nietzsche: Filosofická interpretace*. Praha: Oikoymenth, 2006, str. 11

³¹ Tamtéž str. 11

³² Tamtéž str. 18

Nietzscheho filosofie nasáklá. Rozpor podobný jako je ten Apollona a Dionýsa je evidentní pro celou jeho filosofii. Protože „i tam, kde jsou jeho pojmy přesné, mívají povahu smělých zkratk, nečerpají svůj význam z dějinných hlubin, nýbrž ze způsobu, jakým jsou rozehrávány proti sobě.“³³

Teď se již budu věnovat samotnému myšlení Friedricha Nietzscheho v jeho díle *Zrození tragédie z ducha hudby*. Text je opatřen předmluvou přímo od autora, kterou k tomuto textu dopsal o několik desítek let později. Nietzsche se zde kriticky vztahuje k myšlenkám, které obsahuje jeho původní text, i k formě, kterou jsou podávány. Tato kritika by se dala přisoudit výše zmíněnému autorovu vývoji. Ale jak bylo naznačeno, autorovo myšlení je mnohvrstevnaté a tak stejně mnohvrstevnatý je i tento text. A kritika se váže především k předchozí naději autora na obnovení pravého rázu umění, kterou měl v době vzniku textu, toho opravdu tragického umění, které si představíme na následujících stránkách. Toto obnovení se ale podle Nietzscheho neudálo a jeho skepse vůči novému umění a uměleckému pozérství (slovy autora „šosáctví“) se odráží právě v této předmluvě. Tudíž bych nedůvěru autora k tomuto textu v rámci toho, co si z něj chci odnést, což je především autorův rozbor umění a umělecké tvorby, nebral v potaz, jelikož toto téma není vůbec nařčeno. Tento text totiž vypovídá o světě umění mnohé a je prosycen autorovým vztahem k tomuto tématu, ač se občas tváří velice vizionářsky. „(...) život a svět jsou na věky věků ospravedlněny jen jakožto jevy estetické“³⁴ jsou slova, která v jeho textu zazní a právě z nich se dá vyčíst, jak podstatná pro něj byla umělecká tvorba, která je samozřejmě estetická, a proč svůj princip založil na božstvech, která se zdají být tak abstraktní. Tento úryvek i určitým způsobem předesílá autorův rámec přemýšlení, který text prostupuje. Jak si ukážeme dále, umělecká tvorba má dle Nietzscheho schopnost vést k uvědomění si pravé podstaty světa, jež se nám běžně zastírá.

Dříve již bylo uvedeno, že autor vidí uměleckou tvorbu prosáknutou dvěma antickými božskými živly. Je to dvojice apollinská a dionýská. Slovy „(...) k Apollonovi a Dionýsovi připíná se náš poznatek, že v řeckém světě, i co do vzniku i co do účelu, zeje ohromná propast mezi apollinským uměním výtvarnickovým a neobrazným uměním hudby, totiž uměním boha Dionýsa; oba tak venkoncem rozdílné pudy postupují vedle sebe, jsouce skoro napořád v otevřeném sporu a dráždíce se bez

³³ KOUBA, Pavel: *Nietzsche: Filosofická interpretace*. Praha: Oikomenh, 2006, str. 10

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 24

přestání k novým, silnějším výtvorům, v nichž se ustaluje onen protiklad, jen zdánlivě překlenutý společným výrazem „umění“: posléze pak sdružují se vespolek metafysickým zázrakem helénské „vůle“ a vytvářejí antickou tragédii, která jest dionýská i apollinská. Abychom si ony pudy ujasnili, pojímejme je zprvu jako odloučené umělecké světy *snu a opojení* (...)“³⁵ autor hned zpočátku ustavuje rámeček svého myšlení. Celý text se tedy bude točit kolem symboliky těchto dvou božstev a těch dvou stavů, které prezentují. Oba tyto stavy, tedy sen a opojení, rozhodně nejsou stavy racionálního vědomí a jak se dále dozvíme, racionální vědomí dokonce uměleckému nazírání i tvorbě určitým způsobem brání. Z výše citovaného úryvku již je patrné, kterým uměleckým druhům tyto dva pudy přisuzuje. Apollinský živel Nietzsche spatřuje v umění výtvarném a umění plastikovo, čili sochařství, částečně i jednomu druhu poezie a románu, což si odůvodníme až dále. Dionýský pud pak autor spatřuje prvotně a především v hudbě, ze které se rodí lyrická poezie téměř až jako protipól epické, která je prosáklá Apollinským živlem. Tyto dva živly spolu pak, sice v určitém sváru, spolupracují v uměleckém druhu Nietzsche nejrozsáhleji rozebíraném, a to, jak název jeho knihy napovídá, tragédii. Zatím to společně s autorem berme jako předpoklad, který si později obhájíme.

Nyní by bylo nasnadě vysvětlit si trochu blíže tyto dva živly. Nejdříve začneme živlem apollinským. Jak již bylo zběžně naznačeno, apollinský živel působí v umění podobně jako sen. Nietzsche přirovnává zrod apollinské kultury ke stvoření Olympanů. Olympané byli stvořeni jako iluze, ale jako iluze světa a přírody samotné. Byli vytvořeni z obyčejných lidí, jen když se na ně zaměříme, „všechno jsoucí je zbožštěno, buď si to dobré či zlé.“³⁶ A umění apollinské se má ke světu identicky. Je to zdokonalení samotného světa za pomoci iluzí a zdání krásy, za pomoci skvostných vizí. Tento stav, kdy se absolutně pohltíme tímto zbožštěným světem, těmito vznešenými iluzemi, Nietzsche nazývá „naivnost“. Je to ta fáze, kdy se plně oddáme přeludu, který spatříme, a absolutně mu uvěříme. „Pravý cíl zastírá se přeludem (...)“³⁷ můžeme citovat autora. Apollinské umění tedy za pomoci vznešených iluzí poupravuje lidské vědomí reality, aby nad ním estetický smysl zajásal. Zachovává ale při tom stále svou míru, stále se zbožšťuje to známé, to individuální. Nedochozí tedy k onomu stavu, kdy nejsme sami

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 12-13

³⁶ Tamtéž str. 17

³⁷ Tamtéž str. 19

sebou, ale stále se pohybujeme v oblasti jevů tak, jak je známe a chápeme. Stále k nim přistupujeme skrze nás samotné a skrze nás je poměřujeme.

Proč má ale člověk touhu po tomto krásném zdání? K čemu potřebuje tyto krásné iluze? K čemu tu míru? Tohoto všeho bylo potřeba jakožto vymezení se proti všemu neapollinskému, totiž proti nezměrné zpupnosti a nemírnosti orgastického boha Dionýsa, který působil v tomto mimoapollinském světě titánů a barbarů. „Pro svou titanskou lásku k lidem musil býti Prométheus trhán supy, pro svou nadměrnou moudrost, jež rozluštila hádanku Sfinginu, musil Oidipus padnouti do matoucího víru zločinu (...),“³⁸ píše Nietzsche, aby ozřejmil tu zmiňovanou nemírnost a zpupnost. A právě takto ten apollinský živel zdání doslova vyrůstal na tomto odvěkém podkladu strážně a poznání, ve kterém se velikost nezakrývá nějakou vizí, ale je představena se vším, co k ní patří. Dionýský živel se tedy vyznačuje nemírností, nepotřebuje tvar, dělá z lidí pouhé jednotky, neuvědomující si svůj vlastní život a v nádherném odosobnění splývají s prajednotou, ke které dle Nietzscheho táhne veškeré umění. „(...) dionýské umění chce nás přesvědčiti, že život je na věky slastný: jen že nemáme této slasti hledati v jevech, nýbrž za nimi.“³⁹ Dionýské umění tedy tím, že nepoukazuje na svět jako na soubor jevů, které jsou proměnlivé, a že nepožaduje, aby jedinec uplatňoval své individuum jako měřítko onoho světa, tak dává zakusit pocit pravé extáze života. Nepochází k oné apollinské idealizaci známého, ale zhmotňuje se a promlouvá sama podstata přírody, kterou zakoušíme v celé její bezejmenné kráse.

Společně s Nietzschem bych se nyní pokusil tento rozdíl, popsany tolik metaforicky, demonstrovat na dvou uměleckých žánrech, které ke své prezentaci používají stejného prostředku, totiž slov, ale dle autora každý je prosáklý jiným živlem. Jde o již zmíněnou epiku a lyriku. Autor jako typické a prvé umělce uvádí Homéra pro epiku a Archilochose pro lyriku. Odmítá rozdíl mezi nimi odůvodňovat jako rozdíl mezi umělcem objektivním a umělcem subjektivním. Nietzsche rezolutně odmítá toto rozlišování slovy „(...)v subjektivním umělci vidíme jen špatného umělce a na jakémkoli a jakkoli vyspělém umění především vždy požadujeme překonání subjektivnosti, vykoupení od lidského ‚já‘, odmlčení vši individuální vůle a choutky (...),“⁴⁰ což se hodí nejen pro úvahu v této práci, které se ještě po vysvětlení tohoto

³⁸ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 20

³⁹ Tamtéž str. 56

⁴⁰ Tamtéž str. 22

základního principu božských živelů budu věnovat, ale právě i pro samotný výklad. Oba pudy, i když se tváří velmi rozdílně, tak se minimálně shodují v tom, že nepůsobí osobně. Jde ale tedy o to, ukázat si princip, na kterém stojí oba tyto žánry. Nietzsche demonstruje lyrické tvoření za pomoci Shillera, který tvrdí, že při tvorbě neměl nějakou řadu obrazů, ale měl náladu hudební. Tudíž lyrik netvoří tak, že by mluvil za sebe, ale skrze jeho osobu promlouvá sama odosobněná hudba, která zaznívá z nitra světa. Je to tedy tvoření na základě dionýské hudební odtrženosti od světa, které se pod touto hudební náladou skrze apollinské vyzařování ve vizích a ve snech mění v obrazy a ve slova. Epická tvorba se vyznačuje radostnou pohodou pobývání v obrazech. Nejsou to ale ty samé obrazy jako ty, které vidí lyrik. Nejsou to ty vize založené na hudební náladě, na samotném prabolu světa. Jsou to jen vize obrazů lidských a stále vypadají jako nádherný sen, ve kterém je potěšení zůstat. Společně s Nietzschem by se tedy dalo poznamenat na konto epiky a lyriky, že můžeme: „(...) rozeznávati dvě podstatných proudů podle toho, napodobil-li jazyk svět obrazů a jevů či svět hudby.“⁴¹ A takto se tedy dá rozeznávat i mezi uměním apollinského charakteru, které napodobuje známý svět, a uměním vyvěrajícím z napodobování hudby, uměním dionýským.

Dále se s autorem vydáme prozkoumat již hlavní téma jeho spisu. Podíváme se na jeho výklad vzniku tragédie. Tomu, jak uvidíme, došlo obdobným způsobem jako žánru lyrickému. Prvotní řecká tragédie existovala pouze jako chór. Autor ale odmítá nejznámější vysvětlení, které se chóru dostali, totiž že by chór mohl být ideálním divákem nebo že měl zastupovat lid a následně tyto dvě domněnky vyvrací. Lidového zastoupení v té době řecká obec neznala a vysvětlovat tento stav jako ideálního diváka by zavedlo k myšlence, že bychom skončili u diváka bez divadla, pokud tedy mluvíme o prvotní řecké tragédie jakožto samotného chóru. Navíc, pokud by obecnstvo, tedy diváci, mělo na hru shlížet stejně jako člen chóru, museli by jednotlivé scény brát s naprostou vážností a tudíž jako realitu, což je nemyslitelné, pokud má divák zůstat divákem. Nietzsche se zde opět opírá o Shillera a jeho ideu, že chór je spíše hračka, která odděluje tragédii od reality. Chór se dá chápat jako sbor satyrů, sbor bájných bytostí, které ale nevytvářejí něco, co by bylo nereálné. Oni jen svým vzezřením a svou povzneseností vytvářejí něco nad skutečností, spojují člověka s člověkem díky tomu, že každého, i sebe samotné, odosobňují do té míry, až se stávají všichni diváky té božské komedie, toho světa odosobnění. Přece to ale „není svět libovolně vesněný někam mezi

⁴¹NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 25

nebesa a zemi, nýbrž svět stejné reality a věrohodnosti, jakou pro věřícího Hellena měl Olymp se svými božskými obyvateli.⁴² Takto se Dionýsos a jeho živlem ovládnutá hudba zračí v chóru tragédie, není to něco neskutečného. Pokud tomu člověk uvěří, nebude se pohybovat někde ve světě neskutečných událostí a jevů, nebude se pohybovat v poklidné atmosféře snu, ale bude v nepřičetnosti zatažen do světa extáze, odosobnění a letargie. Toto byl ale zatím jen samotný popis chóru tak, jak se jevil být přítomen ještě před vznikem tragédie v lépe známém smyslu jakožto částečně hraná a částečně chorální záležitost. Takto ji známe například ze slavného Sofokla, který ale už dle Nietzscheho chóru jako tomu pravému zdroji dionýské tragédie ubral na působnosti a rozsáhlosti a nechal více prostoru samotnému ději, samotné hrané scéně.

Pokud tedy tragédie původně byla jen chór, působila adekvátně hudbě. Vytvářela vizi čistě z hudby, téměř bez pomoci pojmů. Pak se ale k tomuto chóru připojila hraná scéna. Chór stále přetrval ve své původní podobě. Zůstal tudíž dionýský. Stále to byl on, prvotní zdroj veškerého tragického umění. To on ze svého odosobnění dává zrodit té scéně. Tato scéna, která se tváří apollinsky, působí totiž jako zdání či sen, byla vytvořena jako nutnost tragédie individualizovat a konkretizovat svoji touhu po odosobnění. V takto nazírané tragédii se tedy „projevuje apollinský klam tím, čím jest, je to jen závoj, do něhož po dobu trvání tragédie je zahalován vlastní účinek dionýský, tento účinek pak je do té míry mocný, že zatlačuje nakonec i apollinské drama do oblasti, v níž se jme mluvit s dionýskou moudrostí a v níž i sebe i svou apollinskou viditelnost popře. I mohl by se obtížný poměr apollinství a dionýství v tragédii symbolizovati bratrským svazkem obou božstev: Dionýsos mluví jazykem Apollonovým, Apollon však posléze jazykem Dionýsovým: a to je nevyšší cíl tragédie a umění vůbec.“⁴³ Takto to tedy popisuje autor. Hudba zdá se v područí apollinského snu, nejdříve však byl tento sen stvořen díky omamující síle hudby. Takto tedy tragédie spojuje oba živly obsažené v různých uměních, takto se spojují tyto dva mýtické živly, jež se v tragédii našly, aby se spojili a vytvořili společně tuto rafinovanou souhru odosobnění a zdání.

Jak již bylo zmíněno v počátku této části práce, Nietzsche zpochybňuje racionalitu, která prý podle něj nemá nic společného s uměním. Demonstruje to opět na tragédii, ale na tom, co se s ní stalo v posofoklovském světě. Autor dokonce vidí v této

⁴² NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 28

⁴³ Tamtéž str. 72

ěře smrt tragédie, jelikož byl z jejího lůna vyrván dionýský živel reprezentovaný chórem. Tím se z tragédie odebral ten božský pocit zdání, který je pro ni tak podstatný. A jelikož, jak bylo výše zmíněno, se tragédie zrodila z tohoto ducha, jakmile ho ztratí, nemůže být sama sebou, slovy Nietzscheho hyne. Je ale zajímavé, ukázat si, v čem vidí autor tu smrt. Počátek této smrti připisuje období kolem řeckého básníka Euripida. Ten začal vytvářet svá dramata na jiném základu než hudebním. V jeho dílech již není ona velikost odosobnění znázorňovaná chórem a jeho hudebním základem. Tento autor začal místo bohů a titanů v dramatech používat nízkost, hrdiny se stali například důvtipní otroci. Toto vše dle autora je odpověď na to, že se Euripides přizpůsoboval novému trendu tehdejšího myšlení. Vše, tudíž i umění, muselo být rozumné. A právě v této rozumnosti vidí Nietzsche smrt tragédie. Jestli má totiž dionýské umění odpovídat logice, Dionýsos z něj prchá. Tento převrat, který se tímto zásadním způsobem dotkl tohoto pro autora nejvznešenějšího umění, je v textu přisouzen Sokratovi. Sokrates ve všem nerozumném spatřoval zlo, tudíž nemohl pochopit umění vyvěrající z odosobnění, které ke svému vzniku nepotřebuje ani trochu míry. Tragédie tak začala místo odosobnění plnit úlohy jí nepřislušící. Začala se plnit různými mravními podtexty či začala být chápána jako historický fakt. Zde je vidět ona důležitost dionýského odosobnění. Tragédie se tedy začala plnit tématy s přímým apelem, které se projevovaly tak, že místo toho, aby nám dávala zakoušet onoho opojení, strhla pozornost přímo k naší osobě, k našemu prožívání každodenního života, kdy slovy Bullougha tedy mohlo dojít buďto k pod-distancování nebo pře-distancování, to znamená buďto bychom jako diváci uvěřili, že scéna je pravdivá anebo bychom se ztratili v přemýšlení o tom, co pro nás znamená. Tak či tak bychom se nepohybovali v onom kýženém estetickém opojení.

Je ale zajímavé, co autor přisuzuje žáku tohoto rozumného myslitele. Nemám na mysli nikoho jiného než Platóna. Autor mluví o Platónovi jako o umělci, který aby se vyrovnal svému učiteli, zavrhl dráhu autora tragédií a vrhl se na psaní filosofických spisů. Právě ale forma, již jsou tyto spisy psány, totiž tak dobře známý dialog, dle Nietzscheho dala podklad ke vzniku románu jako uměleckého žánru. Díky němu byla sice zachována poezie, ale byla v moci filosofie, které sloužila jako prostředek. Čili tento nový žánr nemá v sobě ono hudební naladění lyriky, ale pouze za krásnou formou snu skrývá výpověď filosofickou, tedy rozumnou. Takto je tedy román prosáklý apollinským živlem, je logický ale ponořen v krásné zdání. Stále se v něm uplatňuje ona

apollinská míra, která vyžaduje dodržování určitých mezí toho, jak vidíme svět a jak se k němu stavíme, jen jsou tyto principy povzneseny a předávány jako iluze. Román je tedy podoben epickému básnění – jazyk zde také napodobil svět jevů a to ještě věrněji díky své formě výkladu.

Nyní, po tomto alespoň částečném vysvětlení Nietzscheho estetického chápání, by bylo záhodno dobrat se vysvětlení, pokud už to není jasné, jakým způsobem se týká tématu této práce. Už jen samotný princip, popsáný na prvních stránkách knihy, dává pocítit určitou analogii Nietzscheho rozboru s obsahem této práce. Přisouzení uměleckého principu dvěma božstvům, kdy jedno projevuje svůj vliv jako sen a druhé jako opojení, značí přece, že estetický zážitek, kterého jsou umělecká díla nositeli, bude v autorově myšlení odlišný od běžného chápání světa. Sen a ani opojení či odosobnění se neslučují s běžným prožíváním. To samozřejmě neznamená, že bychom je nezažívali. Setkáváme se s nimi dnes a denně, stejně jako se můžeme setkat s mlhou, zmíněnou Bulloughem, a nepocítit z ní například strach. Pokud zažíváme opojení, opojení životem a pocítujeme slast, jsme mimo naši osobu, mimo její praktické cíle a nazíráme svět tak, jak se nám dává. Pokud sníme, opět nejsme sami sebou, jsme pohlceni jevy, co známe, ale vše září novotou, nevšedností a až někdy nesmyslnou krásou. Tyto dva stavy tedy odlišují běžné nazírání od nazírání estetického, které je výsadou uměleckých děl. Pokud Nietzsche tvrdí, že tyto živly jsou opravdu přítomny ve všech jím přijímaných uměleckých druzích, tak se umění tedy značně liší od zkušenosti praktické a vykazuje určitou míru u Bullougha zmíněné anti-realističnosti, jelikož je to skutečnost nepravá, ale zakoušená jako opravdová.

Pokud tedy Nietzsche takto prezentuje svůj princip umělecké tvorby a recepce, jakoby svým metaforickým jazykem popisoval určitý princip distance a distancování. Nietzsche navíc díky tomu, že oba božské živly různě přisoudil uměleckým druhům, udal další analogii s myšlením Bulloughovým. Pokud rozlišuje mezi apollinským a dionýským pudem, každý jakoby vyžadoval od člověka jinou distanční schopnost. To, že se spojují v tragédii, neznamená nic proti tomuto. Distance je v tragédii jen vytvářena pro Nietzscheho nejsložitějším způsobem a právě díky spojení těchto dvou pudů je tím, čím je. Dalo by se to shrnout slovy autora, kterými se obrací k tragédii: „Apollinský světelný obraz ovšem právě za tohoto vnitřního ozařování hudbou nedosáhl onoho zvláštního účinku, jenž je přán slabším stupňům apollinského umění; epos nebo oduševnělá socha dokáže toho, že oko je nuceno ke klidnému zírání a k rozkoši ze světa

individuace, kdežto zde, ačkoli je tu vyšší oduševnění vyšší zřetelnost, o takovéto slasti mluvíti nelze.⁴⁴ Zde se právě ukazuje, jak jednotlivá umění ukazují svoji distanci. Umění apollinská tedy spíše distancují za pomoci obrazů, kdy v nich žijeme a kocháme se, jelikož jsou ale důvěrně známé, dají se stále lehce zaměnit za realitu. Dionýské umění, do kterého se dle tohoto textu řadí hudba a z ní vyvěrající tragédie, která si na pomoc bere živel apollinský, svádí svůj boj proti realitě opojením a tedy odosobněním, což lze chápat jako ovládnutí se vyšší mocí a pohybování se mimo svou osobu. V tragédii by pak tento odosobňující živel byl krocen apollinským. Zde se dá vysvětlit, proč Nietzsche toto umění uvádí v podstatě jako nejsložitější a věnuje mu podstatnou část jeho knihy. Dá se zde totiž najít jistá podobnost s Bulloughovým termínem antinomie distance. Jestliže totiž dionýský živel působí jako odosobnění, ze kterého tryskají apollinské snové vize, které udávají směr odosobnění, vypadá to, jakoby v tomto uměleckém druhu, kde se setkali oba rozdílné pudy, jeden vždy člověka zbavoval svého praktického nazírání, aby ale to se svým opojením nepřehnal a neztratil se v něm, je tu druhý, který ho vrátí zpět mezi povědomé obrazy. Z předešlého se tedy dá usoudit, že Nietzsche tedy přisuzuje tomuto umění takovou kvalitu, protože dokáže diváka nejlépe udržet na té jemné hraně, kdy dílu rozumí a nechce s tím nic dělat.

V díle se ale nedají najít jen tyto již zmíněné podobnosti s dílem Bulloughovým. Například slovy „(...) básník jen tím je básníkem, že se vidí obklopen postavami, které před ním žijí a jednají a jimž on zírání až do nejhlubšího nitra,⁴⁵ Nietzsche určitým způsobem popisuje uměleckou tvorbu. Bullough taky tak ve svém textu upozorňoval na toto téma, kterému přiřkl podobný průběh. Nietzsche zde popisuje ten moment obdobně. Umělec, zde básník, si nevymýšlí ani nevtiskává realitu do svých děl. Nesnaží se popsat realitu ani své pocity, „(...) metafora mu není řečnickou figurou, nýbrž je to obraz, jenž něco zastupuje a jenž mu tane na mysli skutečně místo pojmu.“⁴⁶ Umělec tedy není sám sebou v tom smyslu, že se ve svém díle neprojevuje jako přející si jedinec, ale jak je výše citováno, svůj budoucí výtvar vidí kolem sebe žít vlastní realitou, kterou chce zprostředkovat.

Nietzsche se také s Bulloughem shoduje v tom, že dílo se musí brát v jeho celku. Bullough předpokládal, že pokud chceme dílu správně rozumět, musíme ho brát jako

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 78

⁴⁵ Tamtéž str. 31

⁴⁶ Tamtéž str. 31

celek, kterým dílo je, ale tento celek musíme určitým způsobem do díla vložit, aby se mohl objevit v jeho interpretativnosti. Nietzsche se k tématu staví obdobně, když píše, že „ponaučení (...) nevyplývá ze slov básně, nýbrž z prohloubeného a souhrnného pohledu na básnický celek“⁴⁷ Podobnost je jasná. Pokud báseň neprozkoumáme, nevyložíme si jí podle toho, co známe, nemůžeme jí porozumět. Ona ale zůstává stále tím a tím samým dílem po celou věčnost a to, co v ní najdeme, nepodmiňují pouze její slova, ale celkový rámec skutečností, které známe my, jakožto čtenáři, a na které je v samotném díle odkazováno. Tím, že dílu přisuzujeme určitou celost, můžeme se tak po jeho skončení dobrat onoho pocitu uvědomění, který se nám při nazírání běžného života nepoštěstí.

Toto je jen několik analogií s Bulloughovým textem, které bych vyzdvihl. V textu jich je samozřejmě více, ale myslím si, že není potřeba vypisovat všechny. Nietzsche se totiž shoduje v úplném základu, tudíž soustředit se na jemné nuance této souhry není potřeba. Důležité je, jak bylo zmíněno, že Nietzsche vidí v estetickém principu umění určité odosobnění, určitý pohled na realitu odjinud, který až prorockou řečí jemu vlastní staví jako nezbytný doplněk lidského bytí, ne-li jeho základ. Dá se tedy soudit, že Nietzsche v umělecké tvorbě vidí odlišný svět, svět plný fantazie, jenž se ale ukazuje jako stejně platný a hodný žití, jako svět praktický. Tento svět umělecký jakoby se praktickému světu vysmíval, jakoby ho zpochybňoval, stavějíc mezi svět svůj a svět praktický hradbu, kterou je třeba překonat. Takto tedy Nietzsche za pomoci božských sil odlišil uměleckou zkušenost od té praktické, při které nejsme schopni zakusit onen pocit nereálnosti, která se ale jeví býti absolutně reálná, my ale nemáme pocit toho konkrétního praktického zásahu do našeho vědomí, ale chceme v tomto snu, v této letargii, v onom mýtickém stavu odosobnění setrvat co nejdéle.

⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, str. 57

4. Shrnutí úvahy

Blížíme se ke konci našeho zamyšlení. V počátku jsme se ptali po tom, jak funguje umění a umělecká tvorba v ohledu k jejich vztahu k realitě. Co nám tedy tato práce o tomto tématu prozradila. Pokud na začátku byla úvaha rozehrána citovaným úryvkem z knihy Borise Viana, ve které se tento spisovatel myšlenkově obnažoval, tak jsme z ní mohli zachytit sebereflexi umělce, jeho vlastní tvorby a snad i jeho postoj k světu, který se už sám o sobě vyznačoval estetickým zaujetím. Vian tedy v této práci promlouval za umělce a promlouval za ně jazykem uměleckým a tedy metaforickým, a tím dával přímo pocítit onen proces tvorby. Z jeho pohledu na svou knihu, který byl samozřejmě retrospektivní, se vyklubala myšlenka, že i sám Vian si uvědomoval tvorbu svých děl jako proces tvoření něčeho nového, něčeho, co se vynořuje jakoby mimoděk z této reality, vytváří ale realitu jinou, která nepotřebuje nic jiného než svou vlastní svobodu a hru, a jakou nikdy nemůžeme pocítit, pokud se jí neoddáme.

Tento prvotní pocit byl dále rozšířen Bulloughovým skoro až čistě logickým rozborem uměleckých děl za pomoci jeho termínu psychická distance. V této části se ukázalo, jak tato psychická distance funguje, tedy že to je zaujetí věci pro ni a ne zaujetí věci pro sebe. Toto je myšleno v tom smyslu, že Bullough vidí její fungování v zaujetí věci pro to, jaká je a co znamená, ale ne ve vztahu k naší vlastní osobě, která od každé věci očekává nějaký praktický účel či přínos. Psychická distance je tedy stav mysli, ve kterém nejsme ve spirále osobního zaujetí, očekávání či předsudků a nevyžadujeme od věci nic než to, aby byla přítomna. Bullough dále tvrdí, že právě takto se psychická distance vyskytuje u všech druhů uměleckých děl, což bylo za pomoci jeho textu ukázáno, a navíc jsme se pokusili odhalit fungování tohoto principu i u uměleckých druhů, kterým se sám autor v textu nevěnoval. Takto se tedy začal odkrývat hlavní bod úvahy v této práci, kterým je ona anti-realističnost umění. Pokud je pro umělecká díla charakteristické, že při jejich vnímání i tvorbě je zapotřebí udržovat určitý odstup od té osobní praktické zkušenosti, což je reprezentováno psychickou distancí, a pokud ale zároveň tato zkušenost vyvěrající se setkáním s uměleckým dílem musí odpovídat něčemu známému, abychom si dokázali toto setkání zařadit, tedy pokud tato zkušenost musí odpovídat antinomii distance, pak tento rozbor uměleckých děl značí a vysvětluje

onu anti-realističnost umění, kterou se snažím obhájit. Tedy ona anti-realistická povaha uměleckých děl znamená, že se zkušenost s nimi nedá zařadit do běžných zážitků a skutků, se kterými se setkáváme během každodenního nazírání okolí, když se beze snahy pohybujeme ve známém světě. Umění a i tedy jakýkoliv estetický zážitek umožňuje jiný pohled na věci známé, stačí se jim jen poddat a nechat se unášet.

Dále jsme navázali nastíněním myšlení Friedricha Nietzscheho a pak samotným rozborem jeho textu *Zrození tragédie z ducha hudby*, ve kterém se autor věnuje tématu umělecké tvorby i recepcí. Nejdříve byl nastíněn vztah autora k tomuto tématu. Pro Nietzscheho je téma uměleckých děl výsostně důležité. Umění vidí totiž jako esenciální a prvotní složku lidského života v tom smyslu, že dopomáhá dobrat se pravé podstaty světa. Nietzsche umění a tedy i estetické zaujetí staví výše než poznání praktické. Pro něj je tedy tato zkušenost velice důležitá a není totožná se zkušeností praktickou, tedy každodenní, onou stránkou člověka, která se snaží vše logicky rozebrat a pak si jevy zařadit pod předem připravené škatulky. U něho jsme svědky tak odvážné kritiky logického myšlení a snahy takto uchopit svět, že tato snaha až ztrácí smysl. Nietzsche boří takto uchopený svět a nechává ho ovládnout světem uměleckým, světem estetickým a tedy, abychom se vrátili k tématu práce, anti-realistickým. Jeho pojetí uměleckého systému jako systému božských sil se tvrdě vzpírá okovům logického a praktického myšlenkového paradigmatu, který jsme si dle Nietzscheho vybudovali od dob Sokrata. Tyto dvě božské síly, působící v každém uměleckém druhu, se shodují ve svém působení. Vždy vytvářejí něco, co se neshoduje s tím pro autora až nesmyslným světem faktů a pomíjivých pravd, něco, co neodpovídá stavu čistě uvažující mysli. Na těchto podkladech pak vystaví úvahu nad uměním, které je prosáklé božskými živly, které se ale obrací ke světu, jaký známe, ale tak, jak ho neznáme. Umění tedy odhaluje svět pro Nietzscheho pravdivější a skutečnější než je ten, který si vytváříme škatulkováním a podmiňováním předsudků. Takto se tedy jeví umělecká tvorba tomuto filosofovi.

Co tedy z tohoto vyplývá? V této práci se objevili tři pohledy na uměleckou tvorbu. Nejdříve tedy samotnou uměleckou reflexí spisovatele, který spíše našeptával téma úvahy, která bude následovat. Už zde ale bylo vidět, že sám Vian si uvědomoval to, na co se touto prací snažím poukázat. I on si byl vědom oné anti-realističnosti uměleckých děl a souvisejících témat, která byla ozřejmena za pomoci pojmu psychická distance Edwarda Bullougha. Ten už toto téma rozebral podrobně a důsledně. Vysvětlili

jsme si s ním, co ona anti-realističnost znamená. Třetí pohled zprostředkovaný Friedrichem Nietzsche se vyznačoval až vizionářským pohledem na toto téma, kde právě ta anti-realističnost hrála klíčovou roli ke vztahování se ke světu a k jeho možnému pochopení. Výsledný dojem, který se po představení těchto tří pohledů do zmíněné problematiky rýsuje, je následující a v práci už byl několikrát naznačen. Umělecká tvorba i recepce k tomu, aby byla možná, potřebuje určitý odstup od praktického světa. Vian i oba představení filosofové si toho byli vědomi. Po jejich rozboru se tedy představa toho světa, kdy nejsme sami sebou, kdy jsme pohlceni věcí našeho zájmu, kdy se nezaobíráme našimi aktuálními touhami, stává jasnější. Anti-realistickeá povaha byla naznačena nejdříve metaforicky, poté důsledným rozbohem i s příslušnou platností a následně byla tato v umění se skrývající podstata povýšena nad praktické a logické vztahování se k jevům, byla zbožštěna. Umělecká díla tedy prostředkují tuto zkušenost, která je veskrze založena na jiném pohledu na věci a jevy, tudíž naši zkušenost rozšiřují. Nejde tedy o to, že díla jsou součástí naší praktické zkušenosti, ale o to, že prostředkují zkušenost jinou, která se proti této praktické zkušenosti vymezuje a může mít i mnohem větší účinek, než soubor předsudků, ve kterých obyčejně žijeme, že se může stát i principem uvažování o světě i přes to, že se zdá až nereálná. Anti-realistickeá povaha je pro umělecká díla principem. Pokud ho postrádají, nestávají se uměleckými díly. Estetický zážitek je tedy něco, co se vymezuje proti této realitě v tom smyslu, že neodpovídá praktickému nazírání světa a zkušenostně se mu vzdaluje. Můžeme se tedy vrátit k větě, kterou Vian napsal ve své předmluvě a která tuto úvahu rozehrála. „(...) onen příběh je naprosto pravdivý, neboť jsem si jej od začátku až dokonce vymyslel.“ Tato věta shrnuje onu anti-realističnost umění, tedy že umělecká díla vytváří realitu konkurující té námi běžně nazírané, oné každodenní praktické zkušenosti se všemi neduhy, kterými jsme prosyceni.

Seznam použité literatury:

PRIMÁRNÍ:

- BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, str. 10 – 30
- NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993

SEKUNDÁRNÍ:

- Bullough, Edward: *Aesthetics: Lectures and Essays*. London: Bowes and Bowes, 1957
- KOUBA, Pavel: *Nietzsche: Filosofická interpretace*. Praha: Oikoymenh, 2006
- NIETZSCHE, Friedrich: *Nečasové úvahy II*, Praha: Vyšehrad. 1992
- VIAN, Boris: *Pěna dní/Červená tráva*. Praha: Odeon, 1985