

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra estetiky

Bakalářská práce

Kludie Osičková

Psychická distance a otázka estetické relevance nižších smyslů

Psychical distance and the question of aesthetic relevance of lower senses

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Kubalík, Ph.D.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu mé práce Mgr. Štěpánovi Kubalíkovi, Ph.D. za vstřícný, trpělivý a aktivní přístup a mnoho podnětných rad k této práci.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. května 2018

Kludie Osíčková

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zaměřuje na otázku estetického potenciálu nižších smyslů. Toto téma se opakovaně stává prubířským kamenem přijatelnosti teorií estetické zkušenosti. V této práci bude nahlíženo primárně prizmatem pojmu psychické distance, který představil Edward Bullough. Nejenže se Bullough sám problematice nižších smyslů v souvislosti s estetickou zkušeností věnuje, ale k jeho úvahám se vracejí a navazují na ně i mnozí další autoři a autorky zabývající se tímto tématem v druhé polovině dvacátého století (Arnold Berleant, Carolyn Korsmeyer, Allen Casebier či George Dickie). Práce by měla prezentovat jak samotnou problematiku rozlišení nižších a vyšších smyslů, tak kriticky zhodnotit řešení tohoto tématu, které se opírá o pojem psychické distance, ve světle (mnohdy spíše kritické) recepce tohoto pojmu ze strany angloamerického estetického myšlení druhé poloviny dvacátého století.

Klíčová slova

nižší smysly * psychická distance * Edward Bullough * estetická zkušenost

Abstract

This bachelor thesis focuses on the aesthetic potential of lower senses. This topic has repeatedly become the cornerstone of the acceptance of the theories of aesthetic experience. This work will be viewed primarily by the prism of the concept of psychological distance introduced by Edward Bullough. Not only does Bullough devote himself to the problem of inferior senses in connection with the aesthetic experience, but to his reflections are returned and followed by many other authors dealing with this topic in the second half of the twentieth century (Arnold Berleant, Carolyn Korsmeyer, Allen Casebier or George Dickie). The work should present both the problem of the distinction between lower and higher senses, as well as the critique of the solution of this topic, based on the concept of psychological distance, in the light of (often rather critical) reception of this notion by Anglo-American aesthetic thinking of the second half of the twentieth century.

Keywords

lower senses * psychological distance * Edward Bullough * aesthetic experience

Obsah

1. ÚVOD	7
2. ARNOLD BERLEANT: SMYSLOVÉ A SMYSLNÉ V ESTETICE („SENSUOUS AND SENSUAL IN THE AESTHETICS“)	8
2.1 ÚVOD DO PROBLEMATIKY SMYSLOVÉHO A SMYSLNÉHO.....	8
2.2 POZICE SMYSLNÉHO V UMĚNÍ.....	9
2.3 VNITŘNÍ VNÍMÁNÍ POČITKU.....	10
2.4 PROBLEMATIKA NIŽŠÍCH A VYŠŠÍCH SMYSLŮ.....	11
2.5 ZÁVĚR.....	14
2.6 PROBLÉM BERLEANTOVA POSTUPU VE VYMEZENÍ ESTETIČNA.....	15
3. CAROLYN KORSMEYEROVÁ: O „ESTETICKÝCH SMYSLECH“ A VÝVOJI KRÁSNÝCH UMĚNÍ („ON THE “AESTHETIC SENSES” AND THE DEVELOPMENT OF FINE ARTS“)	18
3.1 PRVNÍ POSTOJ K ESTETICKÉMU POTENCIÁLU NIŽŠÍCH SMYSLŮ.....	18
3.2 DRUHÝ POSTOJ K ESTETICKÉMU POTENCIÁLU NIŽŠÍCH SMYSLŮ.....	19
3.3 KORSMEYEROVÁ KRITIZUJE PRALLŮV NÁVRH.....	20
3.4 NÁVRH KORSMEYEROVÉ.....	21
3.5 PROBLÉM OBHAJOBY ESTETICKÉHO POTENCIÁLU NIŽŠÍCH SMYSLŮ V TEORII KORSMEYEROVÉ.....	22
4. EDWARD BULLOUGH: „PSYCHICKÁ DISTANCE“ JAKO FAKTOR V UMĚNÍ A ESTETICKÝ PRINCIP	25
4.1 DRUHY DISTANCE.....	25
4.2 MECHANISMUS DISTANCE.....	26
4.3 PSYCHICKÁ DISTANCE JAKO ESTETICKÝ PRINCIP.....	27
4.4 ANTINOMIE DISTANCE.....	29
4.5 VARIABILITA A ZTRÁTA DISTANCE.....	30
4.6 PSYCHICKÁ DISTANCE A NIŽŠÍ SMYSLY.....	31
4.7 INTERPRETACE PSYCHICKÉ DISTANCE OSTATNÍMI AUTORY.....	33
5. ZÁVĚR	35
POUŽITÁ LITERATURA	36

1. Úvod

Problém nižších smyslů zažívá v analytické a environmentální estetice od 60. let renesanci. Tento obnovený zájem a povahu způsobu, jakým je nově problém estetického potenciálu nižších smyslů tematizován, předvedu především na dvou studiích. Jejich autory jsou Arnold Berleant a Carolyn Korsmeyerová. Je pro ně příznačné – jakož i pro ostatní příspěvky k této debatě, že prosazují schopnost nižších smyslů zprostředkovat estetickou zkušenost, a odmítají koncept psychické distance Edwarda Bullougha, který jej vnímal mimo jiné i v otázce nižších smyslů jako řešení. V čem se Berleant s Korsmeyerovou liší je podoba vlastní teorie, s kterou přichází a od které si slibují, že nahradí koncept psychické distance. V práci se budu soustředit na to, jakým způsobem psychickou distancí interpretují, jakou roli jí přisuzují, z jakého důvodu ji odmítají a co navrhují místo ní. Cílem práce je zhodnotit, zda jsou jejich teorie v souvislosti s nižšími smysly adekvátní, a jak si oproti nim stojí zmiňovaný koncept psychické distance.

V první kapitole se zaměřím na studii Arnolda Berleanta. Její interpretaci provedu v pěti podkapitolách, v šesté se pak zaměřím na kritickou reflexi. Následovat bude interpretace studie Carolyn Korsmeyerové rozdělená na čtyři podkapitoly a pátou podkapitolu s kritickou reflexí. V poslední kapitole se budu věnovat interpretaci studie Edwarda Bullougha v šesti podkapitolách a v závěrečné sedmé podkapitole provedu vyhodnocení konfrontace Bullougha s Berleantem a Korsmeyerovou. V závěru provedu stručné shrnutí výsledků práce.

2. Arnold Berleant: Smyslové a smyslné v estetice („Sensuous and Sensual in the Aesthetics“)

Americký filozof a estetik Arnold Berleant (1932) je jedním z předních představitelů environmentální estetiky. Ve svých textech prosazuje tzv. estetiku zapojení (*the aesthetics of engagement*), která je jedním z hlavních pilířů jeho teorie, a jejíž motivy se objevují napříč Berleantovým dílem. Člověk není při estetické zkušenosti pouze pasivním divákem, tvrdí Berleant, naopak je aktivní součástí prostředí, které esteticky oceňuje. V rámci jeho estetiky je tedy nevyhnutelně tematizována i role nižších smyslů v estetické zkušenosti. Omezování se v případě oceňování přírodního prostředí pouze na vizuální a zvukové kvality podle Berleanta redukuje rozsah naší estetické zkušenosti.

Zásadním momentem v Berleantově estetické teorii je role zkušenosti a intuice. Berleant ve své filozofii klade důraz na vlastní prožitky a odmítá nekritické přejímání zažitých dogmat. Mezi jeho nejznámější práce patří knihy „Estetické pole: Fenomenologie estetické zkušenosti“¹, „Umění a zapojení“² nebo „Estetika environmentu“³.

Ve studii „Smyslové a smyslné v estetice“⁴ se Berleant věnuje problematice pozice smyslového a smyslného v estetické teorii. Vymezuje se proti intelektualizaci estetické zkušenosti a zaměřuje se na několik aspektů názoru, že nižší smysly nemají estetický potenciál. Psychická distance je v jeho podání jedním z nich. V práci si klade za cíl vyvrátit neadekvátní představy o podobě estetické zkušenosti, a vymezit ji na základě toho, co sám vnímá, že je v souladu s naším běžným intuitivním pojetím hranic možného estetického prožitku.

2.1 Úvod do problematiky smyslového a smyslného

Berleant v úvodní části studie představuje hlavní důvod odmítání smyslného coby součásti estetické zkušenosti. Poukazuje na rozlišování mezi smyslovým a smyslným v tradici estetického myšlení. Smyslové je chápáno jako to, co obecně působí na náš zrak, sluch a další smysly. Smyslné, byť logicky spadá pod smyslové, se na druhou stranu pojí k tělesným prožitkům sexuálního charakteru, přičemž ohniskem našeho zájmu jsou ty části našeho těla, jejichž prostřednictvím je zakoušíme. Z toho důvodu jsou proto prožitky smyslného v estetické teorii odmítány, neboť jsou v konfliktu s požadavkem či představou kontemplativního

¹ Berleant, Arnold. 2002. *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*. Cybereditions.

² Berleant, Arnold. 1991. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press

³ Berleant, Arnold. 1995. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.

⁴ Berleant, Arnold. 1964. „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (2): 185-192.

charakteru estetické zkušenosti. Smyslové je estetickou teorií uznáno coby možný zdroj estetické zkušenosti s výjimkou smyslného, které je z výše zmíněného důvodu zavržováno. Podle tohoto přístupu neplatí ekvivalence mezi smyslovostí a estetičností. Zacházíme zde s rozlišením, jehož význam je vhodné si ujasnit. Dalo by se říci, že smyslné je erotická sféra smyslového. Smyslové smyslné zprostředkovává. V tomto ohledu hovoříme o jedné a téže oblasti. Rozlišení zde tematizované se zakládá na tom, že smyslné coby určitá část smyslového leží kvůli svému sexuálnímu apelu mimo oblast potenciální estetické zkušenosti. Berleant podotýká, že toto rozlišování mezi smyslovým a smyslným má co do činění s intelektualizací estetické zkušenosti, která má základ v antice a na síle posléze nabytá během středověku vlivem náboženství. Tento požadavek pak smyslné z estetické oblasti jednoznačně vylučuje.

Berleant je nicméně toho názoru, že tato představa trpí dvěma chybami – je neadekvátní vůči naší intuici (tedy ve skutečnosti nepostihuje pravou povahu našeho estetického zakoušení) a zároveň se naší intuici snaží reformovat. Tato normativně laděná teorie se snaží vnucovat představu o tom, jakou podobu by naše estetická zkušenost měla mít, přičemž ale na základě našeho běžného porozumění cítíme, že tato představa neodpovídá tomu, jak se ve skutečnosti věci mají. Berleant akcentuje problematičnost zmíněného rozlišování a vyřazování smyslného a poukazuje na potřebu jiného přístupu.

2. 2 Pozice smyslného v umění

V první části hlavního textu studie Berleant tematizuje pozici smyslového v umění. Oblast umění je tradičně považována za pole paradigmatických estetických zkušeností a zdůrazněním jejího základu ve smyslovém si tak autor připravuje půdu pro zpochybnění výsostného postavení intelektuálního a duchovního rozměru v estetickém diskurzu. Vychází z předpokladu, že všechna estetická témata mají základ v lidské zkušenosti smyslového rázu. Estetická zkušenost má tedy podle této teze jádro v počítcích zprostředkovaných smysly. Tuto skutečnost aplikuje na vztah člověka k umění ve všech jeho podobách – z pozice tvůrce i recipienta. Vztah člověka k umění vychází z bezprostředních, smysly nahlížených situací.⁵ Berleant tedy odmítá, že by intelektuální, duchovní stránka estetické zkušenosti byla její definující vlastností. Jak je už zřejmé, autor si klade za cíl dokázat, že definující vlastnost estetické zkušenosti má co dočinění s oblastí smyslového. Aby podpořil své stanovisko,

⁵ Toto tvrzení Berleant podporuje odkazem na Alexandra Baumgartnera a jeho volbu termínu *aesthesis* (v překladu „pocít“) coby názvu estetiky jako filozofické disciplíny. Jak dodává, již z tohoto názvu je patrná zásadní úloha smyslového prvku v umění, a tedy smyslové zkušenosti v rámci teorie umění a potažmo estetické teorie jako takové. Tento Berleantův poznatek má nicméně v rámci celé studie úlohu spíše postranní evidence, jeho hlavní argument se na tomto terminologickém faktu nezakládá.

zmiňuje v této souvislosti Berleant návrh definice estetického amerického filozofa Davida Pralla, který si významu smyslového elementu v umění všímá také. Zpracovává jej však do konceptu „estetického povrchu“ (*aesthetic surface*)⁶ – tedy že definující kvalitou uměleckého estetického je formální uspořádání. Berleant cituje Pralla: „(...) právě ony smyslové prvky v každé zkušenosti jsou základem krásy. (...) Jsou středem našeho zájmu a hlavním předmětem estetické teorie.“⁷ Pro Pralla, jak Berleant vysvětluje, je tedy zdrojem krásy to, co lze poznat čistě prostřednictvím smyslů – dalo by se říci „vnější“ vlastnosti objektů. Tato formalistická teorie sice potvrzuje důležitost smyslového v estetické zkušenosti a v tomto Berleantovi vyhovuje. Smyslné v ní však nenachází příliš významné místo, protože se není schopná s jeho problematičností vypořádat, a proto se s ní Berleant nespokojuje.

2.3 Vnitřní vnímání počitku

Zdrojem estetického prožitku umění podle Berleanta není ani intelektuální či jiný symbolický aspekt ani formální uspořádání objektu. Odmítá tedy oba návrhy a vědom si toho, že musí nabídnout vlastní řešení, pokračuje, že zdrojem estetického prožitku umění je „vnitřní vnímání počitku“ (*intrinsic perception of sensation*)⁸. Můžeme jej pociťovat přímo (zmiňuje výtvarné umění, hudbu a sochařství) nebo nepřímo (literatura). Autor zde popisuje určité zakoušení, které zprostředkovává estetický prožitek umění⁹. Jedná se o aktivitu, kdy vnitřně zpracováváme smyslové vjemy a prožíváme estetickou zkušenost. Jak dodává Berleant: „Neboť každý vjem je potenciálně estetický.“¹⁰ Každý smyslový vjem má estetický potenciál právě pro jeho smyslovost. Co tento potenciál naplňuje – jakého dalšího vkladu je třeba, aby se smyslový vjem stal estetickým, Berleant neuvádí. Pokračuje: „Rozpoznání smyslovosti umění zdůrazňuje jedinečnost estetické zkušenosti.“¹¹ Estetické tedy podle Berleanta nespočívá v symbolickém obsahu ani formálním uspořádání, ale ve vnitřním vnímání počitku, který Berleant tematizuje pouze ve vztahu k umění a více jej nedefinuje. Netřeba podotýkat, že uměním hranice estetického nicméně nekončí. V následující části studie se proto autor zaměřuje na oblast nižších smyslů.

⁶ Berleant, Arnold. 1964. „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (2). s. 186.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

⁹ Nutno zdůraznit, že Berleant vnitřní vnímání počitku tematizuje pouze ve vztahu k umění.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

2.4 Problematika nižších a vyšších smyslů

Smyslovost je tedy esencí estetická. Toto tvrzení nyní Berleant podrobuje analýze ve vztahu k otázce nižších smyslů, problematické oblasti, která by mohla být prubířským kamenem každé estetické teorie.

Berleant poukazuje na skutečnost, že již od dob antického Řecka se za estetickou považuje pouze skupina vyšších smyslů. Vzhledem k teorii, kterou Berleant ve studii představuje a obhajuje, je pro něj takovéto stanovisko problematické, což naznačil již v úvodu své práce. Jeho teze o smyslovém charakteru estetické zkušenosti coby její definující vlastnosti je v rozporu s tvrzením, že pouze odhmotněné, netělesné vjemy zprostředkované zrakem a sluchem mají estetický potenciál. Uvědomuje si, že usiluje-li o obhajobu celé oblasti smyslného coby potenciálně estetické oblasti, musí nutně obhájit estetickou roli nižších smyslů. Analyzuje tedy několik aspektů stanoviska, které zamítá estetický potenciál nižších smyslů. Počet těchto aspektů Berleant ve studii explicitně neuvádí, nicméně pro přehlednost je rozdělím do pěti typů.

Prvním aspektem je důraz na intelektuální povahu estetické zkušenosti. Antičtí filozofové vyšší smysly vnímali jako nejvíce spojené s rozumem, kontemplativní myslí, proti čemuž stavěli do opozice oblast tělesného. Na základě představy o již zmíněném rázu estetické zkušenosti ji pak podle nich jsou schopny zprostředkovat pouze vyšší smysly, neboť skupina nižších smyslů se váže k tělesnému a jejich fyzická naléhavost brání jejich kontemplaci, pro kterou by musely být distancovány. „Vzhledem k tomu, že orgány zraku a sluchu jsou distanční receptory, je umožněn odstup od přímého kontaktu s jejich objekty. V případě dalších smyslů se však pozornost soustředí na naše tělo a izolovanost nutná pro kontemplaci není možná.“¹² Distance je zde míněna jako reálná vzdálenost mezi námi a objektem daného smyslu. Tato fyzická distance je důležitým faktorem, který má umožnit kontemplaci daného prožitku. Smyslové je proto přijímáno jako zdroj vnímání krásy pouze pokud jde o zrak a sluch, protože objekty těchto smyslů jsou od nás reálně vzdálené. Z toho důvodu jsou označovány jako distanční receptory. Ostatní smysly tuto reálnou vzdálenost mezi námi a jejich objekty neumožňují. Vše se odehrává přímo v našem těle a nelze proto tyto počítky kontemplovat. Tato druhá skupina smyslů je proto označována jako kontaktní. Prvním aspektem zamítnutí nižších smyslů je tedy nepřítomnost fyzické distance, která má být příčinou nemožnosti kontempace jimi zprostředkovaných počítků.

¹² Tamtéž. s. 187.

Druhý aspekt zamítnutí estetického potenciálu nižších smyslů, který s tímto prvním souvisí, byť jejich uplatnění na poli estetiky za určitých okolností připouští, je koncept psychické distance. Berleant si všímá, že prostřednictvím psychické distance je nám umožněno esteticky nahlížet i smyslné, ale už nikoliv jako smyslné. Jak podotýká: „Pouze pokud smyslné odosobníme, odstraníme z blízkosti a spiritualizujeme, učiníme jej esteticky přijatelné.“¹³ Neoperuje se zde už s distancí fyzickou coby faktorem, který je nutnou podmínkou pro kontemplaci, ale s distancí myslí. Psychická distance je zde právě tím faktorem, který je nutný pro kontemplaci. Smyslné je sice stále chápáno jako problematické, lze jej ale psychicky distancovat. Jeho tělesný apel ztrácí na intenzitě, není už ohniskem našeho zájmu, a kontempace je umožněna. Ze skutečnosti, že psychická distance musí vjemy nižších smyslů zbavit jejich smyslnosti, vyplývá, že jejich přirozená povaha je problematická. V tomto ohledu se podle Berleanta teorie založené na psychické distanci neliší od antického zdůrazňování zraku a sluchu coby privilegovaných estetických smyslů. Z estetického pole nicméně nižší smysly psychická distance nevyklučuje, protože je schopna jejich povahu pro účely estetického nazírání změnit. Toto spiritualizování vjemů nižších smyslů nicméně Berleant nepovažuje za nutné. Berleant si tedy všímá, že jsou nižší smysly chápány jako problematické, byť on sám je z daných důvodů za takové nepovažuje. Nepokládá totiž za opodstatněné zbavovat smyslné jeho „smyslnosti“.

V obou případech naráží na požadavek duchovního či spirituálního charakteru estetické kontempace, ke kterému Berleant od začátku své studie přistupuje jako k neadekvátnímu.

Třetí aspekt odmítání estetického potenciálu nižších smyslů, který Berleant tematizuje, je jejich nedostatečné prosazení v uměleckých formách. Pokud někde figurují, tak spíše doprovodně. Důsledkem této skutečnosti je pak jejich vyloučení z kategorie smyslů s estetickým potenciálem, pro který je zástupná umělecká forma jednotlivých smyslů podmínkou. Berleant nicméně obratem namítá, že reálná zkušenost je obvykle složená z afektů různých smyslů a izolovat ji na jednotlivé smysly je nepřirozené a nereflektuje se spontánní smyslová situace. Schopnost odlišit od sebe data získaná skrze jednotlivé smysly vyplývá až z dodatečné zvláštní aktivity – musíme selektovat a reflektovat, není to tedy něco samozřejmého, vždy přítomného a přirozeného. Přisuzovat umělecké druhy jednotlivým smyslům a striktně je oddělovat od ostatních je tedy zavádějící – divadlo nebo opera je spojení zvukových a vizuálních podnětů, v případě recepce hudby je sice primárním smyslem sluch, ale mnohdy naši pozornost upoutává také vizuální složka. Literatura je pak ještě

¹³ Tamtéž.

problematictější – text sice přijímáme prostřednictvím zraku, ale skutečné umělecké dílo vzniká až v naší mysli, mimo naše smysly; socha je sice vizuální, ale vnímáme ji také hapticky – představujeme si charakter povrchu atp.¹⁴ Berleant tak poukazuje na to, že dělení uměleckých druhů podle jednotlivých smyslů, kterým jsou určeny, je zavádějící. Připravuje si tak půdu pro pozdější krok, ve kterém bude poukazovat na nepřirozenost dělení typů zkušenosti ve fundamentálnější rovině.

Čtvrtý aspekt odmítání estetického potenciálu nižších smyslů, na který se Berleant zaměřuje, je kritérium příjemného coby definice krásy, tematizované opět antickými mysliteli. Všimli si, že co je příjemné, není nutně krásné, často spíše naopak. Potěšení nižších smyslů (jmenovitě sexuálního charakteru) podle jejich názoru nelze považovat za krásné, neboť kritérium příjemného coby podmínky krásného nelze uplatnit v případě vyšších smyslů.

V posledním odstavci druhé části studie se Berleant dostává k zmiňovanému kroku, pro který si připravil půdu v případě kritiky striktního dělení uměleckých druhů podle smyslů, kterým jsou primárně určeny. Připouští, že nižší smysly nemají zastoupení ve vlastní umělecké formě, která by byla na těchto smyslech výhradně založena. Důvodem této skutečnosti, uvažuje Berleant, může být jejich kontakt se zdrojem podnětu. Vzápětí však zdůrazňuje, že i přesto mají silný estetický potenciál, který právě spočívá v jejich bezprostředním přímém působení. Opět se vrací k tomu, že estetická kvalita tedy může spočívat v čistě smyslovém, fyzickém, bezprostředním. Berleant pokračuje, že možné řešení bychom mohli najít, pokud bychom připustili vzájemně související činnosti smyslů a jejich propojení s organismem jako celkem. Poukazuje na nepřirozenost dualit, dědictví, které po sobě zanechala tradiční západní metafyzika. Pokud připustíme provázanost člověka s přírodou, tak oddělování člověka a jeho prostředí, sensorických dat podle různých receptorů, oddělování aktivního zapojení a pasivní kontempace či dualita materiální a spirituální se ukazují jako umělé a neoprávněné.

V třetí části studie Berleant uvažuje o posledním, pátém aspektu, který stojí za odmítáním smyslného coby součásti estetické zkušenosti. Je jím jeho erotičnost – „trn v oku“ moralistických přesvědčení, které metafyzické názory doprovází. Berleant však namítá, že také umění zraku a sluchu může obsahovat a často obsahuje motivy smyslného, erotického charakteru (za příklad dává hudbu, literaturu, divadlo, tanec a sochařství).

¹⁴ V poznámkách pak Berleant pro ilustraci cituje F. W. Herringa, který hovoří o roli doteku coby důležitého smyslu při recepci umění. Orgány našich smyslů jsou podle Herringa při poznávání zapojeny všechny simultánně. V souvislosti s propojením vizuální a hudební složky pak Berleant cituje Stravinského: „Člověk hudbu *vidí*. Trénované oko sleduje a hodnotí i ten nejdrobnější hudebníkův pohyb.“ Tamtéž. s. 191.

Obě skupiny smyslů mohou být stejnou měrou smyslné, a tím pádem jejich hierarchizace zakládající se na tomto argumentu není oprávněná.¹⁵ Berleant tedy odmítá rozlišení vyšších estetických a nižších mimoestetických smyslů na základě tohoto aspektu, neboť smyslné mohou být obě skupiny smyslů.

2.5 Závěr

Berleant se následně vrací k doposud nedefinovanému pojmu „vnitřního vnímání počítku“, který označuje za zdroj estetického prožitku umění a o který opírá napříč celou studii prosazovaný názor, že základ estetična spočívá ve smyslovém a může být postihnuto i smyslným. Protože se v případě recepce umění soustředíme na vnitřně vnímané kvality smyslové zkušenosti (vnitřní vnímání počítku), naše pozornost se upíná k reálným věcem naší zkušenosti a odpoutává se od spirituálního. Taková zkušenost nám ale nezprostředkovává pouze krásné, vznešené či povznášející prožitky, ale také to, co je obvykle považováno za nízké, nechutné, ubohé. Berleant tím opět demonstruje úzký vztah umění s naší běžnou, denní zkušeností, ze které má také vycházet. Znovu tím sféru umění oddaluje od abstraktní, distancované, spirituální oblasti. „Ať už nám přináší prožitek vznešenosti nebo ubohosti, prožitek umění apeluje na svět reálné zkušenosti ukotvené v přítomnosti a v tomto ohledu je proto nejméně iluzorní ze všech našich zkušeností.“¹⁶

Erotický aspekt je pak navíc u některých uměleckých druhů esenciální složkou – například v případě umění, jehož hlavním tématem je lidské tělo (akty, sochařství, figurální malba). Motiv lidského těla v umění je pro nás něco velice zajímavého a přitažlivého, jak z pozice recipienta, tak umělce. Smyslnost je něco, co je součástí našeho naturelu, je to přirozenost, stejně jako vše živé, vitální, pudové. Berleant v této souvislosti cituje Deweyho: „Proč jsou pokusy propojit vyšší a ideální věci s těmi základními, původními a živoucími považovány za zradu vyšších hodnot a jejich znehodnocování?“¹⁷

Berleant tedy ústřední roli spirituálního v rámci estetické zkušenosti popírá. Je přesvědčen, že estetický prožitek je prožitek celého člověka, celého těla. Rozlišování smyslového a smyslného coby estetického a mimoestetického neuznává, neboť jsou obě oblasti v umění zastoupeny a navzájem se doplňují. Berleant nevnímá jako nutné smyslné distancovat,

¹⁵ V závěru úvahy Berleant podotýká, že ani koncept psychické distance v tomto ohledu nemůže zaručit, že erotickému apelu, pro jeho podmanivost, nepodlehne. Má-li koncept psychické distance schopnost modifikovat prožitek smyslného do spiritualizované, oduševnělé podoby, která je pro zastávce prvního a druhého argumentu klíčová pro estetický prožitek, zde sílu a totalitu této schopnosti Berleant poněkud relativizuje. Tato „slabina“ je pro Berleanta příznačným, byť nikoliv hlavním nedostatkem konceptu psychické distance.

¹⁶ Tamtéž. s. 189.

¹⁷ Tamtéž. s. 189.

považuje spíš za nutné si připustit, že patří do celku estetické zkušenosti. Z tohoto důvodu odmítá první, druhý i pátý argument proti estetickému potenciálu nižších smyslů.

Hlavní tezí, o kterou se Berleant opírá, je pozice smyslového coby základu estetické zkušenosti, které se prolíná se smyslným. V souvislosti s uměním zavádí pojem vnitřní vnímání počítku, kdy se soustředíme na oblast smyslového a v něm hledáme estetické potěšení.

2. 6 Problém Berleantova postupu ve vymezení estetického

Arnold Berleant se ve studii „Smyslové a smyslné v estetice“ pokouší o reformu pohledu na to, co zakládá estetickou zkušenost. Za hlavní úskalí jeho návrhu považují to, že své odmítavé tvrzení, že estetická zkušenost je spirituálního, oduševnělého charakteru, zakládá na pouhé domněnce. Nedostatečnost pěti aspektů, o které se opírá pozice proti estetickému potenciálu nižších smyslů, Berleant pouze konstatuje, aniž by jí doložil. Jak již bylo řečeno, vůči několika námitkám se Berleant vymezuje pouze nepřímo. První aspekt soustředící se na příliš tělesný charakter nižších smyslů, který je v rozporu s jejich kontemplací, spojuje Berleant s druhým spočívajícím na nutnosti vjemy nižších smyslů modifikovat prostřednictvím psychické distance. Berleant tedy spojuje dohromady fyzickou a psychickou distanci. Proti těmto názorům pak sám neklade žádné konkrétní příklady sporných estetických situací, s nimiž by si tyto teorie nedokázaly poradit. Omezuje se na konstatování, že: „Oba názory se dopouští identické chyby.“¹⁸ Čtenář po tomto Berleantově konstatování očekává vysvětlení, v čem chybu zmiňované teorie dělají. Namísto toho se dočká argumentace proti třetí možné námitce, tedy že nižší smysly nemají vlastní umělecký druh a nemají proto estetický potenciál. Nicméně tato námitka, jak se domnívám, s prvními dvěma úplně nesouvisí. První námitka se opírá o rozlišení na distanční a kontaktní smysly, přičemž povaha smyslů druhého typu znemožňuje estetickou kontemplaci. Druhá námitka spočívá v tom, že také poukazuje na problematickou povahu nižších smyslů, protože jediné možné řešení, jak jejich místo v estetické oblasti obhájit, je zbavit je určitých vlastností, které mají v souvislosti s jejich působením na člověka. V čem se tato námitka od první zásadně liší, je, že koncept psychické distance jim estetický potenciál za určitých okolností přiznává. Koncept psychické distance je pak odpovědí na to, za jakých. Není proto jasné, jak s těmito dvěma případy souvisí popírání estetického potenciálu nižších smyslů na základě absence jim vlastního uměleckého druhu, proti kterému Berleant argumenty poskytuje. Nicméně i případ vymezení se vůči této třetí možné námitce je v Berleantově případě problematický. Nejprve zpochybňuje smysl distinkce různých uměleckých druhů:

¹⁸ Tamtéž. s. 187.

„Charakterizování uměleckých forem na základě smyslů, kterými jsou vnímány (...), vede k hrubému zkrácení estetické zkušenosti (...). Bylo přesvědčivě namítáno, že v případě sochy, označované jako vizuální umění, se nesoustředíme na její vizuální kvality, ale především na charakter povrchu v souvislosti s hmatem (...).“¹⁹, přičemž o několik odstavců dále naopak přiznává: „Možná nás tato smyslová naléhavost omezuje ve vytvoření uměleckých forem vycházejících především z těchto smyslů (...).“²⁰.

Čtvrtý aspekt – nepřijatelnost příjemného coby kritéria krásného – Berleant pouze poznamenává, aniž by se vůči němu nějakým způsobem ohradil. Pasáž, ve které jej tematizuje, zakončuje konstatováním: „Kde je dotek kritériem pro souzení příjemnosti estetické zkušenosti, vizuální kvality by takovým kritériem mohly být stěží.“²¹ Namísto toho, aby se proti tomuto tvrzení o nemožnosti ztotožňovat příjemné s krásným ohradil, či jeho místo v této problematice nějakým způsobem napadnul, s ním vlastně souhlasí, neboť po tomto citovaném názoru nenásleduje žádná námitka. Na to následuje nový odstavec, kde se Berleant omezuje na pouhé konstatování, že prožitky nižších smyslů i přes to, že postrádají strukturu a uměleckou formu, mohou obsahovat silné estetické kvality. Nedožíváme se, co je minimálním společným jmenovatelem zkušeností nižších a vyšších smyslů, které bychom byli ochotni označit za estetické.

Berleant odmítá koncept psychické distance coby odpověď na otázku, co umožňuje estetickou zkušenost. Domnívá se, že její zásah v případě nižších smyslů není nutný. Poznamenává: „Pouze pokud smyslné bylo od-osobněno, odstraněno z blízkosti, spiritualizováno, je možné akceptovat jeho estetický potenciál.“²².

O kousek dál pak pokračuje: „Tímto způsobem se estetická teorie podřídila principům metafyzického stanoviska, jehož pravdivost může být zpochybněna.“²³ Nedůvěru metafyziky k smyslovému (pramenící z přesvědčení o kognitivní nespolehlivosti smyslové zkušenosti) sice Berleant napříč studií kritizuje, sám se nicméně opírá pouze o svůj nijak nepodložený předpoklad, že veškeré smyslové vjemy mohou být estetické. Roli psychické distance v souvislosti s nižšími smysly relativizuje a namísto toho jako distinktivní prvek estetické zkušenosti umění zavádí „vnitřní vnímání počítka“. Tento pojem nicméně neobjasňuje, jakým způsobem můžeme nižší smysly nazírat esteticky – jak vnitřní vnímání počítka oddělí běžnou smyslovou zkušenost od estetické. Opírá jej o pouhé konstatování: „Protože každý vjem je

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž. s. 188.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž. s. 187.

²³ Tamtéž.

potenciálně estetický.²⁴ Vnitřní vnímání počítku navíc tematizuje pouze ve vztahu k umění. Ani v případě umění se nicméně nedozvídáme, jakým způsobem vymezuje estetickou zkušenost. Přece jen se nicméně Berleant o obhajobu estetického potenciálu nižších smyslů pokouší. Ve snaze etablovat estetickou roli nižších smyslů nastoluje, dalo by se říci, absolutní rozsah estetické zkušenosti. Tvzení, že veškerá zkušenost může být estetická („Každý vjem je potenciálně estetický“²⁵), s sebou nicméně přináší jistá úskalí. Nemáme totiž žádná distinktivní vodítka k určení, co činí zkušenost estetickou, co je její podmínkou, co jí zakládá. Naopak si klade za cíl prokázat její potenciální neomezenost, aby v ní tak nižší smysly našly své místo. My nicméně nevíme, co si pod estetickou zkušeností v Berleantově pojetí představit. Jak rozlišíme běžné smyslové zakoušení od toho estetického? Esteticky přece nezakoušíme vždy.

Každá navrhovaná estetická teorie by na problematice nižších smyslů měla ukázat svou explanační sílu. Měla by vysvětlit, proč jsou nižší smysly problematickou periferií estetické zkušenosti, a přesto nejsou z této sféry zcela vyřazeny. Berleant nicméně žádnou teorii, která by oblast estetická vymezila, nenabízí.

²⁴ Tamtéž. s. 186.

²⁵ Tamtéž.

3. Carolyn Korsmeyerová: O „estetických smyslech“ a vývoji krásných umění („On the “Aesthetic Senses” and the Development of Fine Arts“)

Carolyn Korsmeyerová (1950) je americká teoretička a estetička, která se primárně zabývá okrajovými estetickými fenomény a feminismem. Středem jejího zájmu je především estetický a umělecký potenciál chuti.²⁶ Ve své práci estetický status tohoto opomíjeného smyslu obhájí. V eseji „O ,estetických smyslech‘ a vývoji krásných umění“²⁷ se zaměřuje na vysvětlení distinkce mezi nižšími a vyššími smysly. Analyzuje dvě možná chápání rozdílu mezi těmito dvěma skupinami smyslů – první se opírá o distanční teorii, druhé o formalistickou teorii; poté představuje své vlastní vysvětlení. Distanční teorie se vztahuje k distinkci mezi estetickými a mimoestetickými smysly, formalistická k dělení na umělecké a mimoumělecké smysly. Korsmeyerová souhlasí s formalistickou teorií v tom, že neexistuje dělení na estetické (vyšší) a mimoestetické (nižší) smysly, neboť i nižší mimoumělecké smysly mohou způsobovat estetické potěšení. V čem se však s touto teorií rozchází, je pojetí rozdílu mezi těmito dvěma skupinami smyslů v souvislosti s uměleckou hodnotou. Korsmeyerová si klade za cíl do určité míry obhájit či najít funkční místo pro distanční teorii v jejím vlastním pojetí rozdílu mezi uměleckými a mimouměleckými smysly, aniž by došlo k popírání estetického potenciálu nižších smyslů.

3. 1 První postoj k estetickému potenciálu nižších smyslů

Základní argument prvního řešení (opírajícího se o distanční teorii) je povaha prožitku, který získáváme prostřednictvím nižších smyslů. Jejich vjemy podle této teorie směřují naši pozornost především k tomu, co zažívá naše tělo, a proto v jejich případě nejsme schopni je nahlížet s odstupem nutným pro estetickou zkušenost. Je-li určující vlastností umění schopnost zprostředkovat estetickou zkušenost, vyplývá z toho také, že nižší smysly nemohou být uměleckými díly. Hlavním proponentem tohoto přístupu je podle Korsmeyerové Edward Bullough s jeho slavným konceptem psychické distance. Psychická distance podle Korsmeyerové figuruje coby faktor pro rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými smysly.²⁸

²⁶ O problematice chuti Korsmeyerová píše například v těchto publikacích:

Korsmeyer, Carolyn. 1999. *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Cornell University Press.

Korsmeyer, Carolyn. 2011. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

²⁷ Korsmeyer, Carolyn. 1975. „On the "Aesthetic Senses" and the Development of Fine Arts.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1).

²⁸ Mezi proponenty tohoto rozlišování řadí Bullougha také např. Larry Shiner a Yulia Kriskovets ve studii „Estetika pachového umění“.

Shiner, Larry, a Yulia Kriskovets. 2007. „The Aesthetics of Smelly Art.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (3): 273-286.

Vzhledem k tomu, že se nám objekty nižších smyslů nedaří distancovat, nemohou zprostředkovat estetickou zkušenost. Korsmeyerová si pro demonstraci Bulloughova stanoviska vypůjčuje úryvek z jeho studie „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip: „Již dávným problémem je otázka, proč právě ‚umění oka a ucha‘ získala prakticky výlučnou převahu nad ostatními smysly. Pokusy pozvednout ‚kulinářské umění‘ na úroveň krásných umění přes veškerou propagaci ztroskotaly stejně totálně jako vytváření parfémových nebo likérových ‚symfonií‘. Není nutno příliš pochybovat o tom, že kromě dalších dobrých důvodů povahy částečně psycho-fyzikální, částečně technické, k vytvoření tohoto monopolu silně přispěla *prostorová distance* oddělující předmět vidění a slyšení od subjektu.“²⁹

Bulloughův koncept psychické distance je zde Korsmeyerovou tedy tematizován coby rozlišující kritérium estetických a mimoestetických smyslů, přičemž sama se k tomu, zda je adekvátní či ne, přímo nevyjadřuje. Vzhledem k tomu, že si v úvodu práce dala za cíl nabídnout vlastní teorii, můžeme nicméně vyvodit, že se jí koncept psychické distance takový, jaký jej prezentuje Bullough, nezdá adekvátní.

3. 2 Druhý postoj k estetickému potenciálu nižších smyslů

V další části studie Korsmeyerová zprostředkovává druhé nabízené vysvětlení, za jehož proponenta označuje i Berleantem citovaného Davida Pralla. Prall se zaměřuje na rozlišení mezi smysly, které mohou mít vlastní umělecké využití, a těmi, které nikoliv. Odmítá však dělení na mimoestetické a estetické smysly, což vysvětluje třemi důvody.

Zprvce podle Pralla není opodstatněné upírat nižším smyslům estetický potenciál na základě důvodu, o který se opírá distanční teorie. Vymezuje se proti argumentu, že prožitky nižších smyslů jsou s naším tělem spjatější – a tedy je nemůžeme distancovat. Nižší smysly jsou v těle ukotveny stejně jako smysly vyšší: orgány všech smyslů jsou součástí našich těl stejně; vnímání probíhá vždy v těle. Počítky všech smyslů by tedy bylo nutné shodně distancovat. Prall tedy psychickou distancí coby nástroj pro rozlišení estetických a mimoestetických smyslů odmítá.

Zadruhé Prall namítá, že abychom poznali vlastnosti objektů nižších smyslů, nemusíme je nutně inkorporovat. Prall tím chce podpořit názor, že recepce objektů nižších smyslů není tak „totální“ v tom smyslu, že se objekt stane součástí například našeho zažívacího traktu.

²⁹ Korsmeyer, Carolyn. 1975. „On the "Aesthetic Senses" and the Development of Fine Arts.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1). s. 67.
Zvýraznění textu kurzívou následuje originální podobu textu.

Naopak je vlastně velice podobná recepci objektů vyšších smyslů, protože nesníme-li danou věc, je to podle jeho slov „porovnatelné s tím, jako kdybychom se na danou věc pouze dívali“³⁰.

Třetím důvodem, proč mají nižší smysly estetický potenciál, je jejich důležitá role v případě estetického oceňování přírody, kdy je estetický prožitek zprostředkován aktivní participací všech smyslů.

Tyto tři argumenty – domnělost tvrzení, že by byly orgány nižších smyslů v našem těle jaksi „vtělenější“ než orgány vyšších smyslů, podobnost samotné recepce objektů vyšších a nižších smyslů a důležitá úloha nižších smyslů při estetickém oceňování přírody – slouží jako obhajoba estetického potenciálu nižších smyslů, a tedy důvod pro odmítnutí distinkce mezi estetickými a mimoestetickými smysly.

Prall nicméně prosazuje dělení na smysly umělecké a mimoumělecké. Umělecká hodnota podle Pralla spočívá ve formálním upořádání. Podle jeho názoru nicméně objekty nižších smyslů toto uspořádání, řád, či jakoukoliv strukturu postrádají. Z toho důvodu nemohou být uměleckými díly. Princip řádu a kombinace jsou totiž podle Pralla podmínkami pro to, aby objekt mohl být uměleckým dílem. K Prallovu odmítavému postoji k rozlišování na estetické a mimoestetické smysly Korsmeyerová připojuje také Arnolda Berleanta („sám obhájce ‚smyslového a smyslného‘“³¹), přičemž na základě citace úryvku z jeho studie zároveň poukazuje na to, že i Berleant si byl vědom omezení, které se k formě nižších smyslů pojí, a vyřazují je proto ze sféry smyslů s uměleckým potenciálem.

Po analýze dvou stanovisek k pozici nižších smyslů v estetickém diskurzu provádí Korsmeyerová krátkou sumarizaci. První stanovisko opírající se o koncept psychické distance odmítá, že by nižší smysly měly potenciál zprostředkovat estetickou zkušenost, a tedy také popírá, že by jejich objekty mohly být uměleckými díly. Druhé stanovisko estetickou hodnotu nižším smyslům přiznává, ale popírá jejich hodnotu uměleckou. Samotná Korsmeyerová se zatím k prvnímu stanovisku nevyjadřuje, věnuje nicméně poměrně dost prostoru argumentům Davida Pralla, který se proti němu vymezuje. Mohli bychom proto říci, že estetický potenciál nižších smyslů hájí nepřímou, prostřednictvím Prallovu argumentace.

3.3 Korsmeyerová kritizuje Prallův návrh

V další části se Korsmeyerová kriticky vymezuje vůči Prallovu návrhu rozlišování na umělecké a mimoumělecké smysly. Souhlasí s ním tedy, pokud jde o popírání distinkce mezi estetickými a mimoestetickými smysly, přičemž uznává jeho argumenty proti důsledkům

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž. s. 69.

konceptu psychické distance. Pralovo tvrzení, že hlavním kritériem umělecké hodnoty je formální uspořádání, nicméně Korsmeyerová nepřijímá. Klade si za cíl nabídnout vlastní distinktivní kritérium. „Do určité míry bychom měli obhájit s naším novým přístupem distanční teorii, ačkoliv bez popírání estetického potenciálu mimouměleckých smyslů.“³² Korsmeyerová tedy souhlasí s potřebou rozlišování uměleckých a mimouměleckých smyslů, přičemž stejně jako Prall odmítá rozlišování na estetické a mimoestetické smysly. Koncept distance, který figuruje v případě této roviny rozlišování, nicméně neodsuzuje. Jejím záměrem je jeho platnost prokázat v rovině prvního zmíněného rozlišování. Distanční teorie tedy podle Korsmeyerové nefunguje v případě rozlišování estetického a mimoestetického, ale je přesvědčena, že ji v určité oblasti lze uplatnit.

3.4 Návrh Korsmeyerové

Po odmítnutí (prvním zprostředkovaném a druhém přímém) návrhů, na základě čeho smysly rozlišovat, se Korsmeyerová zaměřuje na vlastní vymezení rozdílu mezi dvěma skupinami smyslů. Pokračuje: „Neptejme se, čím se liší vyšší a nižší smysly. Ptejme se na jejich cíle.“³³ Hlavní úlohou objektů nižších smyslů je dle Korsmeyerové poskytnout potěšení. U objektů vyšších smyslů, na druhou stranu, není „potěšit“ primárním úkolem. Poskytnutí potěšení tedy platí jako měřítko kvality a úspěšnosti v případě objektů nižších smyslů, nikoliv však v případě druhého. Co činí objekty vyšších smyslů odlišné od objektů nižších smyslů je podle Korsmeyerové síla a škála emocí, kterou jsou svým obsahem schopny vyjadřovat (hovoří například o jejich síle, hloubce či bolestivosti). „Myšlenku možná nejlépe vysvětlím na příkladech uměleckých děl, u jejichž recepcie pocítujeme spíše silné emoce než potěšení, na čemž vyvstává jasný kontrast s jednoduchými smyslovými potěšeními.“³⁴ Korsmeyerová dává za příklad několik výtvarných, hudebních či literárních děl, kdy zakoušíme tragické, děsivé nebo groteskní. Estetické potěšení, které z prožívání těchto emocí vyvstává, je podle Korsmeyerové paradoxní. Pocítujeme uspokojení z recepcie děl, které nás naplňují negativními emocemi. Na nižší smysly se tento paradox estetického potěšení nevztahuje. Možné ekvivalenty tragického, děsivého atp. jsou vlastnosti jako jedovaté, nepoživatelné či způsobující nevolnost. Žádné estetické potěšení v zakoušení těchto vlastností podle Korsmeyerové nespočívá. Nižší smysly se tak musí omezit na zprostředkování příjemného, které však nemá symbolický obsah. Jedná se o pouhé bezprostřední smyslové potěšení, které je

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž. s. 70.

nicméně možné esteticky kontempletovat. Nic však není vyjadřováno, sdělováno. Takovýto estetický prožitek, který objekty nižších smyslů zprostředkovávají, je tak příliš jednoduchého charakteru na to, aby se o těchto objektech dalo hovořit jako o uměleckých dílech. To, co si mohou dovolit vyjadřovat umělecká díla, si objekty nižších smyslů dovolit nemohou.

Co tedy vymezuje uměleckou hodnotu a na čem Korsmeyerová zakládá svou distinkci, je potenciál k vytváření symbolů, který objekty vyšších smyslů mají, objekty nižších smyslů ovšem nikoliv. Korsmeyerová tedy rozdíl mezi uměleckými a mimouměleckými smysly vidí v tom, co zprostředkovávají. Mimoumělecké smysly zprostředkovávají potěšení, které může vyvolat estetickou zkušenost. Její síla nicméně není taková, jako je síla estetické zkušenosti, kterou zakoušíme při recepci umění. Mimoumělecký charakter mají z toho důvodu, že potěšení, které vyvolávají, je jednoduchého charakteru, a nemá žádný symbolický obsah. To dokládá například skutečnost, že se v případě nižších smyslů nedá hovořit o paradoxu estetického prožitku (obecnější verze klasického paradoxu tragédie), tedy že nás těší něco, co je svou podstatou negativní, jako je tomu v případě estetického prožitku z recepce umění.

V závěru se Korsmeyerová dostává k zapojení distanční teorie do jejího návrhu. Distance podle ní není důležitá v souvislosti s vymezováním estetična, ale pouze coby faktor, který svou absencí v případě nižších smyslů poukazuje na jejich omezení. Vzhledem k absenci distance nejsme v případě nižších smyslů schopni zakoušet nic jiného, než přímé potěšení. Co podle Korsmeyerové definuje uměleckou oblast, je symbolický rozměr, nikoliv přítomnost distance. Její nepřítomnost v případě mimouměleckých smyslů je však odlišuje od uměleckých. „(...) poukazuje (distance – pozn. autorky) na omezení, která jsou s objekty hmatu, chuti a čichu spjatá. Ze způsobu, jakým vjemy těchto smyslů zakoušíme (totiž kontaktem s naším tělem), vyplývá, že účinek, který od nich očekáváme, je omezen s ohledem na jejich dopad na naše zdraví (...).“³⁵ Distance pro Korsmeyerovou není zásadním kritériem distinkce estetického a mimoestetického, ale pro distinkci uměleckého a neuměleckého, přičemž se tedy pojí k vymezení mimouměleckého.

3.5 Problém obhajoby estetického potenciálu nižších smyslů v teorii Korsmeyerové

Carolyn Korsmeyerová si vytyčila za cíl vysvětlit rozdíl mezi nižšími a vyššími smysly, který se jednoznačně projevuje na povaze existujících uměleckých druhů. Všimá si, že o jejich rozdílnosti lze uvažovat ve dvou rovinách – co do estetického a uměleckého potenciálu. Distanční teorii coby kritérium estetického a mimoestetického odmítá, neboť se jí tato distinkce

³⁵ Tamtéž. s. 71.

nezdá opodstatněná. Sama nicméně neposkytuje argument, který by její předpoklad podpořil. Estetický potenciál nižších smyslů předpokládá, byť ve studii nevysvětluje, v jakých konkrétních případech se realizuje. Na obhajobu tohoto předpokladu si propůjčuje argumentaci Davida Pralla. Prall odmítá rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými smysly. Nesouhlasí proto s konceptem psychické distance, který tuto distinkci podle něj stvrzuje. Prall nicméně ztotožňuje fyzickou distanci s psychickou. Poukazuje na to, že všechny smysly jsou v našem těle „zakořeněny“³⁶ stejně, a tedy jejich vjemy vnímáme ve všech případech stejně „tělesně“. Chce tím pravděpodobně říci, že ačkoliv jsou objekty zraku a sluchu od nás fyzicky oddělené, jejich působení poznáváme až skrze jednotlivé orgány, které jsou v těle všechny zabudované stejně jako orgány nižších smyslů. Nelze tedy hovořit o větší, menší či žádné distanci. Distance, proti které se Prall vymezuje, je ale pouze distance fyzická.

Tento argument se k psychické distanci nevztahuje. Mohli bychom jej chtít uplatnit pouze v případě popírání distinkce mezi distančními a kontaktními smysly. Zpochybňováním různé míry fyzické vzdálenosti ale Prall nejen že neobhazuje estetický potenciál nižších smyslů, ale ani adekvátně nenapadá kritérium psychické distance coby nástroje pro rozlišování estetických a mimoestetických smyslů. S podobným problémem se setkáváme i u samotné Korsmeyerové, ačkoliv se k psychické distanci tak explicitně nevyjadřuje a spíš se vůči ní vymezuje právě ústy Davida Pralla. V úvodní části studie hovoří na několika místech o jistém odstupu, odpojení nutném pro estetickou kontemplaci. Není nicméně jasné, zda má na mysli reálné fyzické odpojení, nebo psychické. A na základě její volby citátu z Bulloughovy studie, kde zdůrazňuje úlohu skutečné prostorové distance, bychom mohli usuzovat, že distanci prostorovou vnímá jako to, co zakládá distanci psychickou.

Prall podle Korsmeyerové předpokládá, že počítky nižších smyslů mají estetický potenciál. „Prall zastává názor, že chuť, čich a hmat ve skutečnosti *mohou* být zdrojem jednoduchých estetických potěšení; ale jejich rozvoj v uměleckou formu je nemožný kvůli absenci principů řádu v říši chutě, vůně či hmatu. Potěšení těchto smyslů jsou nutně jednoduchého, základního rázu.“³⁷ Nicméně jakým způsobem, za jakých okolností se z potěšení nižších smyslů stává estetické potěšení, Prall nespecifikuje. Distanční teorii coby určující nástroj hranic estetická odmítá, neboť podle Pralla neoprávněně odnímá nižším smyslům estetický potenciál. „(...) Nemůžeme rozlišit mezi estetickými a mimoestetickými smysly

³⁶ Tamtéž. s. 68.

³⁷ Tamtéž. s. 68.

(...)³⁸. Všechny smysly tedy mohou zprostředkovat estetickou zkušenost. Jak nicméně rozlišíme běžnou smyslovou zkušenost od té estetické? Korsmeyerová se spolu s Prallem zaměřuje na rozlišení mezi uměleckým a mimouměleckým, přičemž s naprostou samozřejmostí předpokládá porozumění tomu, co činí danou zkušenost estetickou. Tento předpoklad však nezduvodnila. Oba odmítají, že by nějaké smysly nemohly zprostředkovat estetickou zkušenost, ale zároveň nedefinují podmínky, za jakých o estetické zkušenosti můžeme hovořit. Následuje pak tematizace důvodu, proč nižší smysly nemohou být uměleckými díly. K obhajobě jejich estetického potenciálu nedochází, a čtenář se musí spokojit s pouhým konstatováním. „Proto, ačkoliv nemůžeme rozlišovat mezi estetickými a mimoestetickými smysly, *můžeme* rozlišovat mezi uměleckými a mimouměleckými smysly na základě jejich potenciálu pro řád a komplexitu.“³⁹ Čtenář se nicméně důvod, proč nemůžeme rozlišovat mezi estetickými a mimoestetickými, nedozvídá. Prall estetický potenciál nižších smyslů pouze předpokládá, Korsmeyerová tento předpoklad přebírá a spokojuje se s ním. Ve snaze obhájit estetický potenciál nižších smyslů Prall poukazuje na domnělost vyšší míry fyzické distance v případě vyšších smyslů, čímž ale svůj záměr nenaplnuje.

„Do určité míry bychom měli obhájit distanční teorii, aniž bychom popřeli estetický status mimouměleckých smyslů.“⁴⁰ Estetický status nižších smyslů Korsmeyerová skutečně nepopírá, ale ani jej nedokládá.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž. s. 68.

⁴⁰ Tamtéž. s. 69.

4. Edward Bullough: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip

Edward Bullough (1880–1934) byl původem švýcarský estetik a filozof, který během svého života působil v Anglii. Jeho studie „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“⁴¹, kterou poprvé publikoval v roce 1912 v časopisu „British Journal of Psychology“, vyvolala řadu reakcí, diskuzí a nemálo kritik. Bullough v ní představuje koncept psychické distance coby fundamentální estetický princip a formulaci estetického postoje. Řada autorů (například George Dickie, Oscar Hanfling, Allen Casebier či David Prall) se vůči konceptu psychické distance buď ostře kriticky vymezuje, nebo se na jeho základě snaží přinést teorie nové, upravené, „vylepšené“. Jiní autoři jsou naopak přesvědčeni o adekvátnosti Bulloughovy teorie (Sheila Dawson, David W. Fenner či český estetik Vlastimil Zuska) a snaží se ve svých pracích Bulloughovu teorii vyjasňovat.

Bulloughova teorie hraje zásadní roli v úvahách jak Berleantových, tak Kormeyerových. Bullough podle nich reprezentuje moderní podobu obhajoby rozlišování nižších a vyšších smyslů, proti čemuž se, jak bylo ukázáno, oba vymezují.

Podívejme se tedy nyní, jak Bullough představuje a rozpracovává koncept psychické distance, vysvětluje jeho mechanismus, různé aspekty a aplikuje jej na oblast umění i mimo něj.

4.1 Druhy distance

V úvodu studie Bullough rozlišuje tři druhy distance, které ovšem, jak Bullough následně vysvětluje, představují pouze faktory ovlivňující nástup a trvání distance psychické. Jsou jimi distance skutečná prostorová, reprezentovaná prostorová a temporální. V prvním případě se jedná o reálnou fyzickou vzdálenost diváka od uměleckého díla, v druhém o vzdálenost či hloubku zobrazenou v uměleckém díle (obvykle označovanou jako „perspektiva“), která je fiktivního charakteru, a v třetím případě hovoříme o časové vzdálenosti mezi vznikem díla a chvílí, kdy je nahlíženo recipientem. Skutečná prostorová distance figuruje jako důležitý faktor v otázce estetického potenciálu vyšších a nižších smyslů. Pro její absenci bývají nižší smysly z estetického diskurzu často vyřazovány, neboť je vnímána coby podmínka pro zprostředkování estetické zkušenosti. „Není nutno příliš pochybovat o tom, že kromě dalších důvodů povahy částečně psycho-fyzikální, částečně technické, k vytvoření tohoto

⁴¹ Bullough, Edward. 1912. „Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle.“ *The British Journal of Psychology* 88-118.

monopolu silně přispěla *prostorová distance* oddělující předmět vidění a slyšení od subjektu.⁴² Bullough nicméně tyto tři distance vnímá pouze jako faktory, které ovlivňují nástup a udržení distance psychické, fundamentálního principu, který je zbylým distancím nadřazený. Nevnímá je tedy jako zvláštní druhy distance ani jako nutné podmínky zaujetí estetického postoje, jsou to pouze faktory, které v tomto procesu mohou, ale nemusí sehrávat určitou roli. „(...) výše zmíněné druhy distance jsou přesněji řečeno speciálními formami zde zastávaného pojetí distance a veškeré *estetické* kvality, jež jim mohou náležet, se odvozují od distance v jejím *obecném* smyslu. Tímto obecným smyslem je ‚psychická distance‘.⁴³

4. 2 Mechanismus distance

S nástupem distance začíná estetická zkušenost. Bullough analyzuje psychický mechanismus, který ústí v zaujetí estetického postoje. S nástupem psychické distance opouštíme praktický postoj. Dochází k vytvoření nové kvalitativně nasycené zkušenosti – přináší s sebou kvality, které jsou nám za normálních okolností skryty. Mlha na moři, kterou Bullough udává za příklad⁴⁴, se tak z nepříjemného jevu, který v nás v praktickém postoji vyvolává úzkosti, obavy atp., stává zdrojem zajímavých estetických kvalit. „Zaměřte svou pozornost na rysy ‚objektivně‘ konstituující jev – mléčně neprůhledný závoj, jenž vás obklopuje, rozostřující obrysy věcí a proměňující jejich tvary do podivné grotesknosti; pozorujte úchvatnou moc vzduchu vytvářejícího dojem, že se můžete dotknout nějaké vzdálené sirény pouhým vztáhnutím ruky a nechat ji zase se ztratit za onou bílou zdí; všimněte si neobyčejné smetanové hladkosti vody pokrytecky popírající jakýkoli náznak nebezpečí (...).“⁴⁵ Psychickou distancí Bullough definuje tak, že „já“ se distancuje od svých afektů, přičemž afektem Bullough rozumí v širokém slova smyslu všechno to, co prožíváme. Zdrojem afektů pak může být jakýkoliv objekt, představa nebo myšlenka. Je to emocionální reakce na vnější impulz. Ohniskem našeho zájmu není pouze naše já ani objekt. Je jím vztah našeho já k afektu, kterého je objekt zdrojem. Slovy Vlastimila Zusky: „Od čistého intencionálního zaměření na sebe sama (třeba při buddhistické meditaci) se liší estetický postoj objektem, tzv. objektem druhého řádu, kterým je **naš vztah** k primárnímu objektu (percepčního) zájmu. (Se zřetelem k literárnímu dílu umíst'uji ‚percepční‘ do závorky.) Recipující se tedy cele neuzavírá do imanence Ega, ale zaměřuje se na svoji vlastní relaci k vnějšímu objektu v jeho kvalitativních

⁴² Bullough, Edward. 1995. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika* 32 (1). s. 15. Zvýraznění textu kurzívou následuje originální podobu textu.

⁴³ Tamtéž. s. 10.

⁴⁴ Tamtéž. s. 10-11.

⁴⁵ Tamtéž. s. 11.

aspektech; „pozoruje“ či prožívá, participuje bez skutečné účasti na dílem projektovaném možném světě.“⁴⁶ Naše praktické já mizí a je nahrazeno neutrálním vědomím sebe sama – pozorováním toho, jak se část našeho já k afektům vztahuje. Část já se tedy zaměřuje na to, co prožívá druhá část já a to v „modu neutrální modifikace vědomí“⁴⁷.

Díky nástupu psychické distance „zapomínáme“ na přirozený svět a zaměřujeme se na „vztah já a jeho afektů“⁴⁸. Soustředíme se na náš vztah k tomu, co v nás daný objekt vyvolává. Praktický význam pozorovaných podnětů pro nás není důležitý. Nevnímáme jej. Vnímáme pouze nové kvality, které vyvstávají díky nástupu psychické distance. Zuska tento proces blíže rozvádí následovně: s nástupem distance dochází k vytváření estetického objektu. Estetický objekt vzniká v mysli vnímatele. Pro svou existenci vyžaduje akt vnímatele a nosič. Reflektující já konstituuje estetický objekt na základě vztahu reflektovaného já k nosiči. „Při sebereflexi se vědomí rozštěpuje na část, která reflektuje, tj. aktivní reflektující vědomí, které se zaměřuje na určitou část sebe sama, a část, která je předmětem tohoto vědomí, tedy parciální (částečné) reflektované vědomí.“⁴⁹ Bez nástupu psychické distance – tedy rozštěpu na reflektující a reflektované, by vytvoření estetického objektu tedy nebylo možné. Přestáváme být aktivními hybateli v rámci reálného, živoucího světa. Nezasahujeme do něj. Pouze přijímáme jeho podněty, na jejichž základě v rámci estetického postoje – tedy prostřednictvím psychické distance – vytváříme estetický objekt – nazíráme (pro nás) nové kvality. Veškerá aktivita ze strany vnímatele se v tomto procesu odehrává na rovině jeho vědomí.

4.3 Psychická distance jako estetický princip

Před tematizací psychické distance jako estetického principu si nejdříve provedme shrnutí toho, jak funguje. Jak podotýká Zuska – akt sebereflexe je nutnou podmínkou pro estetický prožitek. Abychom jev mohli ze souvislostí s praktickým já vyřadit a tedy toto praktické já „vypnout“, je zapotřebí rozštěpu v subjektivitě, který se děje v rámci neutrálního modu našeho vědomí. Pokud odstup od našich afektů nemáme, dostává se ke slovu praktické já. Psychická distance je tedy, opět Zuskovými slovy, odstup reflektujícího já od afektů reflektovaného já. Pouze za těchto podmínek jsme schopni nazírat estetické kvality. Ostatní distance jsou proto faktory, které distanci psychickou ovlivňují, ale nejsou nutnými

⁴⁶ Zuska, Vlastimil. 2002. „Mýtus o mytičnosti estetické distance.“ V *Mimésis-Fikce-Distance*, autor: Vlastimil Zuska, 118-132. Praha: Triton. s. 122. Zvýraznění textu tučným písmem následuje originální podobu textu.

⁴⁷ Zuska, Vlastimil. 2002. „Estetická distance - dialog sebereflexe.“ V *Mimésis-Fikce-Distance*, autor: Vlastimil Zuska, 132-145. Praha: Triton. s. 137.

⁴⁸ Zuska, Vlastimil. 2002. „Mýtus o mytičnosti estetické distance.“ V *Mimésis-Fikce-Distance*, autor: Vlastimil Zuska, 118-132. Praha: Triton.

⁴⁹ Zuska, Vlastimil. 2001. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton. s. 41.

podmínkami pro prožití estetické zkušenosti. Mohou být totiž přítomné, ale také se v dané situaci vůbec vyskytovat nemusí.⁵⁰

Bullough poukazuje na to, že mechanismus psychické distance je vysoce komplexní⁵¹. Charakterizuje jeho inhibiční, negativní aspekt, který má ale pozitivní přínos. Negativním aspektem je již zmíněné „vypnutí“ praktického já. Nicméně tento negativní aspekt s sebou přináší i pozitivní stránku – protože je praktické já odpojeno, vytváří se zkušenost na novém základu. Tím základem je nově navozený neutrální mód vědomí, ve kterém reflektující vytváří estetický objekt na základě vztahu reflektovaného k nosiči.⁵² „Aspekty věcí, které se nás bezprostředně a prakticky nedotýkají, si normálně neuvědomujeme, ani si nejsme běžně vědomi účinků mimo naše vlastní zasažené já. Náhlý 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.“⁵³

Bez nástupu psychické distance bychom nemohli vytvářet estetický objekt a prožít estetickou zkušenost, protože bychom stále setrvali v praktickém postoji. Bullough psychickou distancí proto vnímá jako nutný stav našeho vědomí nezbytný pro konstituci a kontemplaci estetického objektu. Z toho důvodu jí také Bullough nazývá estetickým principem a esenciální charakteristikou estetického vědomí.⁵⁴

⁵⁰ Zdrojem afektů našeho „já“ totiž může být i emocionální stav nebo myšlenka, jak podotýká Bullough.

⁵¹ Například Oswald Hanfling se nicméně s komplexností distance tak, jak jí pojímá Bullough, nespokojuje a zavádí rozlišení mezi pěti druhy distancí – distancí spočívající ve vyřazení praktické stránky věci, distancí mezi pocity fiktivních postav a publika, mezi uměním a realitou, mezi uměleckým dílem a divákem a mezi dílem a umělcem. Hanfling se snaží napadnout univerzálnost psychické distance. Zavádí poněkud nahodilě rozlišení na pět distancí (přičemž druhý typ podle něj může být podřazen pod typ první), nicméně pouze vyjmenovává faktory, které ovlivňují nástup a trvání psychické distance, které navíc Bullough sám tematizuje.

Hanfling, Oswald. 2000. „Five Kinds of Distance.“ *British Journal of Aesthetics* 40 (1): 89-102.

⁵² George Dickie ve studii „Bullough a koncept psychické distance“ tuto Bulloughovu terminologii označuje za matoucí. Domnívá se, že Bullough pozitivní stránku inhibičního aspektu distance tematizuje způsobem, jako kdybychom hovořili o dvou od sebe oddělených aspektech distance, přičemž ale tematizuje pouze ten inhibiční. Problém, který Dickie na Bulloughově postupu vidí, je nedostatečné rozpracování a explikace pozitivní stránky inhibičního aspektu (tedy vytvoření zkušenosti na novém základu). Dickie, George. 1961. „Bullough and the Concept of Psychical Distance.“ *Philosophy and Phenomenological Research* 22 (2). s. 233.

V tomto ohledu, jak se domnívám, bychom s Dickieho kritikou mohli dílčím způsobem souhlasit. Vzhledem k tomu, že Bullough ve svém textu explicitně nedefinuje, co míní „praktickým“ a „aktuálním“ já, v čem spočívá jejich odlišnost, vycházela jsem ze Zuskovy interpretace, jejíž terminologii jsem proto převážně používala. Zuska, Vlastimil. 2001. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton

⁵³ Bullough, Edward. 1995. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika* 32 (1). s. 11.

⁵⁴ Status psychické distance coby fundamentálního principu estetické zkušenosti nicméně výrazně relativizuje například George Dickie ve studii „Mýtus estetického postoje“. Podle Dickieho je koncept psychické distance, coby formulace estetického postoje smyšlený. Dickie je toho názoru, že žádné Bulloughem popisované mentální aktivity není třeba. Psychickou distancí nahrazuje termínem „zaměřovat pozornost“. Jak podotýká: „Pokud ‚distancovat‘ a ‚být distancován‘ jednoduše znamená, že dáváme pozor, jaký má smysl zavádět nové technické termíny a hovořit o nich způsobem, jako kdyby odkazovaly k speciálním druhům aktů a stavů vědomí?“ (Dickie, The Myth of the Aesthetic Attitude, 101). Dickieho redukce psychické distance na pouhé zaměřování či soustředění pozornosti nicméně dostatečně nedefinuje onen speciální postoj, který zaujímáme ve chvíli, kdy recipujeme umění, ani jej neodlišuje od jiných postojů (terminologií Jana Mukařovského – praktického, teoretického či magickónáboženského; Mukařovský, Jan. 1966. „Význam estetiky.“ V *Studie z estetiky*, autor:

Bullough dále poukazuje na skutečnost, že estetický postoj není výchozím, vždy přítomným postojem. „(...) distancovaný pohled není a nemůže být naším normálním náhledem. Zážitky nám zpravidla nastavují stále stejnou stranu, totiž tu, která má největší praktickou schopnost nás oslovit. Aspekty věci, které se nás bezprostředně a prakticky nedotýkají, si normálně neuvědomujeme, ani si nejsme běžně vědomi účinků mimo naše vlastní zasažené já.“⁵⁵ Není pro nás přirozeným nastavením, které by se nám udržovalo snadno. Nejpřirozenějším postojem je pro nás postoj praktický, proti kterému Bullough staví postoj estetický do opozice. Přípravuje si tím půdu pro tematizaci možností ztráty distance. Fakt, že o psychickou distanci můžeme přijít a obecně že se nám ne vždy snadno udržuje, nemá odhalovat žádnou její slabinu coby konceptu v estetické teorii.

4. 4 Antinomie distance

Po vymezení konceptu psychické distance coby univerzálního estetického principu se Bullough v druhé části studie zaměřuje na popis několika jejích aspektů, které spolu navzájem souvisí. Prvním aspektem je antinomie distance, tedy co nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty. Bullough antinomii popisuje jako určitý paradox – jedná se o osobní, ale distancovaný vztah, který bychom k objektu naší recepce měli mít. Bullough si všímá rizika, že bychom mohli psychickou distanci mylně vnímat jako navazující vztah neosobní, kdy je naše „já“ od objektu příliš odpojeno. Upozorňuje, že se jedná naopak o vztah velice osobní, ale zvláštního charakteru. „(...) shoda by měla být tak úplná, jak je slučitelné s udržením distance.“⁵⁶ Čím osobnější vztah budeme mít za předpokladu, že budeme schopni udržet distanci, tím bude náš prožitek intenzivnější. Tuto skutečnost Bullough tematizuje v souvislosti s recepcí umění. Zároveň je antinomie distance důležitým aspektem i při umělecké tvorbě. Umělecké vyjádření bude tím silnější a lepší, čím osobnější zkušenost bude vyjadřována. Umělec musí být od svého prožitku nicméně dostatečně distancován, jinak by jej nebyl schopen ztvárnit, protože by jím byl příliš pohlcen.⁵⁷

Jan Mukařovský. Praha: Odeon.) Dalo by se říci, že je to vstupní předpoklad pro jakýkoliv druh vnímání. Na tuto Dickieho reduktivní transformaci psychické distance v prosté „dávat pozor“ poukazuje Allan Casebier ve studii „Koncept psychické distance“. Uvádí šest možných způsobů zaměřování pozornosti při recepci uměleckého díla (za příklad uvádí sledování filmu *Občan Kane* režiséra Orswona Wellese), na čemž demonstruje, že situace je mnohem komplexnější, než jak jí vnímá Dickie. Pozornost může být zaměřována na různé aspekty daného uměleckého díla. Jinak jej bude sledovat historik, jinak například emocionálně rozpolcená žena.

⁵⁵ Bullough, Edward. 1995. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika* 32 (1). s. 11.

⁵⁶ Tamtéž. s. 13.

⁵⁷ Důležité role antinomie distance si všímá také David Fenner. V knize „Estetický postoj“ podotýká, že zatímco distance je nezbytná pro estetickou zkušenost, její nejmenší možné množství sílu (a tedy i kvalitu) estetické zkušenosti zvyšuje.

Fenner, David E. W. 1996. *The Aesthetic Attitude*. New Jersey: Humanities Press International, Inc.

Distance je tedy fundamentálním univerzálním principem, který zprostředkovává estetickou zkušenost. Je to obecný princip, který uplatňujeme v našem vědomí a pod který Bullough podřazuje distance ostatní, jež jsou jeho faktory. Jejich přítomnost či nepřítomnost ovlivňuje nástup a trvání distance psychické, ale nejsou nutnými podmínkami pro její navození. Distance vzniká v rámci inhibičního aspektu – kdy naše já, které se soustředí na praktický kontext nazíraného objektu, mizí a je nahrazeno reflektujícím a reflektovaným. Pozitivní stránkou inhibičního aspektu je konstituce a kontempace estetického objektu, díky čemuž můžeme hovořit o nové zkušenosti.

Důležitou vlastností psychické distance je antinomie distance, kterou Bullough tematizuje v souvislosti s uměním na rovině recepcce i tvorby – prožitek je tím silnější, čím je osobnější za předpokladu, že jsme stále schopni udržet distanci. Jedná se tedy o co největší možné snížení psychické distance, jak je slučitelné s jejím udržením.

4.5 Variabilita a ztráta distance

Předpokladem antinomie distance je její variabilita. Pokud je ideální stav co nejvyšší možné snížení distance pro nejintenzivnější estetický prožitek, vyplývá z toho, že distance musí připouštět míru. Míra distance se liší podle schopností subjektu a podle povahy objektu. Jednotlivé subjekty jsou schopny různé míry distance. Stále však obecně platí, že čím méně distance je subjekt schopen udržet, aniž by o ni přišel, tím lépe. Je třeba zdůraznit, že u každého díla či obecně objektu existuje jedna optimální míra distance. Variabilita distance spočívá v tom, že optimální míra distance se liší jak v případě vlastností objektu, tak v případě schopností subjektu.⁵⁸ Některé objekty vyžadují ze strany subjektu pro jejich optimální kontemplaci vyšší míru distance než jiné. I zde stále platí antinomie distance. Ačkoliv objekt vyžaduje vyšší míru distance, estetická zkušenost na jeho základě bude o to intenzivnější, čím více se distancí (bez její ztráty) podaří snížit. Ne každý subjekt je pak schopen v případě určitého objektu optimální míru distance zaujmout. Distance tedy buď je, nebo není. Její podoba nicméně není vždy stejná. A z toho důvodu je variabilní. „O distanci je tedy možno stručně říci, že se liší jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu.“⁵⁹ Povaha objektu a schopnost subjektu tedy ovlivňují podobu (míru) distance, kterou v konkrétních případech zaujímáme.

⁵⁸ Distanční limit umělce je například položen mnohem níže než u běžného člověka. Z toho důvodu bývají umělci často širokým publikem „nepochopení“ – to, co oni jsou stále schopni nazírat esteticky, již není slučitelné s udržením distance v případě veřejnosti.

⁵⁹ Bullough, Edward. 1995. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika* 32 (1). s. 14. Zvýraznění textu kurzívou následuje originální podobu textu.

Ztratit distanci lze dvěma způsoby – pod-distancováním a pře-distancováním. Následkem obojího přecházíme z estetického postoje do praktického. Pod-distancování je obvykle chybou subjektu. Těžiště naší pozornosti je opět v aktuálním, praktickém „já“, které například při sledování divadelní hry zapomíná, že se před ním odehrává fiktivní svět, a vnímá jej jako reálný.⁶⁰ Pře-distancování je zase nejčastěji způsobováno povahou objektu – příliš se soustředíme na formální, technické aspekty uměleckého díla, nedochází k estetické kontemplaci. „Následek ztráty distance z jednoho či druhého důvodu je dobře známý: verdikt v případě ‚pod-distancování‘ zní, že dílo je ‚hrubě naturalistické‘, ‚drastické‘, ‚odpudivé ve svém realismu‘. Přemíra distance vytváří dojem nepravděpodobnosti, umělosti, prázdnoty nebo absurdity.“⁶¹ V obou případech nedochází ke konstituci estetického objektu, neboť „vypadáváme“ z estetického postoje a celý dříve popisovaný mechanismus je přerušen.

4.6 Psychická distance a nižší smysly

Bullough tedy popsal, proč je psychická distance estetickým principem, vysvětlil, jak její mechanismus funguje a popsal několik jejích aspektů. Bullough si je vědom skutečnosti, že pokud má psychickou distanci obhájit coby fundamentální estetický princip, tedy princip určující hranici estetické zkušenosti, musí nám také umožnit vypořádat se s problematikou estetického potenciálu nižších smyslů. I počitky nižších smyslů jsou koneckonců afekty.

Explanační sílu jeho konceptu psychické distance demonstruje na směřování oblastí, které jsou v estetické teorii obvykle považovány za stojící vůči sobě v opozici. My se zaměříme na psychickou distanci v souvislosti s polaritami senzuálního a spirituálního a příjemného a krásného. Obě dvojice mají co dočinění s problematikou nižších smyslů.

Bullough poukazuje na skutečnost, že oblast senzuálního (smyslového) je s estetickým nepopíratelně spjatá. To, že objekty různých smyslů jsou bází pro naše estetické potěšení, je neproblematické, zejména v souvislosti se zrakem a sluchem. Situace se komplikuje, když se dostáváme ke smyslnému – problematické oblasti smyslového. „To, že působení umění je smyslové, dokonce i smyslné, musí být bráno jako nepopíratelný fakt.“⁶² Bullough je nicméně přesvědčen, že v případě smyslného je potřeba určitého zásahu, aby jej bylo možné esteticky

⁶⁰ Tohoto rizika si všímá také Allen Casebier ve studii „Koncept estetické distance“. Přebírá Bulloughův termín „distance“, nicméně zavádí rozlišení na distanci pozornosti a distanci emocionální, protože se domnívá, že Bulloughův koncept psychické distance dostatečně nepokrývá a nepředchází jednotlivé případy, kdy můžeme umělecké dílo nahlížet nesprávným způsobem. Distanci emocionální nicméně Bullough ve svém konceptu zahrnuje, a to v rámci pozitivní stránky inhibičního aspektu mechanismu psychické distance. Z toho důvodu není Casebierova námitka zcela adekvátní.

Casebier, Allan. 1971. „The Concept of Aesthetic Distance.“ *Personalist* 52: 70-91.

⁶¹ Bullough, Edward. 1995. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika* 32 (1). s. 14.

⁶² Tamtéž. s. 22.

nahlížet. S nástupem psychické distance smyslná stránka vjemu mizí, protože v jejím mechanismu, jehož důsledkem je neutrální mód vědomí s rozštěpeným já, smyslné nenachází místo. Za normální situace smyslné apeluje na naše aktuální já. Toto aktuální já je nicméně v estetické zkušenosti odpojeno. Co se se smyslovým vjemem děje, je to, že jej distancujeme. „Důležité zde je, že celá smyslná stránka je očištěna, spiritualizována, jak jsem řekl dříve „odfiltrována“ distancí. (...) *spirituální aspekt tohoto působení je tím pronikavější, tím osobnější a přímější, čím více by takovým bývalo bylo působení smyslné NEBÝT PŘÍTOMNOSTI DISTANCE.*“⁶³ Smyslnost je tedy odfiltrována a estetická kontemplace je umožněna. Z tohoto důvodu lze esteticky kontemplovat umění se smyslným námětem – zásahem psychické distance je smyslné své smyslnosti zbaveno, je očištěno a my jej můžeme nahlížet esteticky.

Stejným způsobem psychická distance zasahuje i v případě dvojice krásného a příjemného. Příjemné Bullough definuje jako „ne-distancovanou libost“⁶⁴. Jakmile je tato libost distancovaná, stává se krásou. Ohniskem příjemného je naše praktické „já“. Zakouší-li naše nedistancované praktické „já“ příjemný objekt, nedochází k vytváření estetického objektu. Soustředíme se na to, co nám objekt způsobuje, co v nás vyvolává. Není-li přítomna psychická distance (nedochází-li tedy k sebereflexi, která je nutná pro konstituci estetického objektu), zůstává náš zážitek u zakoušení příjemného. S nástupem psychické distance se naše praktické „já“ distancuje a nezakoušíme už příjemné, ale poznáváme krásné.

Vztah příjemného a krásného pak nabývá na konkrétnější podobě v souvislosti s otázkou estetického potenciálu nižších smyslů, které jsou obecně vnímány jako vztahující se k příjemnému. „Dosáhnouti estetického pojmání prostřednictvím nižších smyslů je bezpochyby velmi obtížné, neboť materiálnost jejich funkcí, neschopnost odstupů a jejich tělesná svázanost jsou velkými překážkami pro jejich distancování. (...) Sladká vůně růže je obvykle pocíťována spíše jako tělesné polaskání než jako estetický zážitek. Přesto básníci neváhali nazvat vůně květin jejich „dušemi“. (...) Takové koncepce nazýváme „poetickými“: znamenají přechod od pouze příjemného ke krásnému prostřednictvím distance.“⁶⁵ Bullough v této souvislosti zmiňuje také francouzského filozofa Jean-Marie Guyau: „M. Guyau popisuje ve známé pasáži⁶⁶ stejnou transformaci chuti. Dokonce i svalové senzace mohou představovat estetické možnosti; ve volné hře tělesných pohybů, v pravidelném rytmu běže, v lehkosti

⁶³ Tamtéž. Zvýraznění textu kurzívou a velkým písmem následuje originální podobu textu.

⁶⁴ Tamtéž. s. 23.

⁶⁵ Tamtéž. s. 23-24.

⁶⁶ Tamtéž. s. 30.

a jistotě trénovaného gymnasty. Ba i takové difúzní organické senzacce jako povznesený stav tělesné pohody a pocit tělesné energie mohou být ve výjimečných okamžicích esteticky prožívány.⁶⁷

Psychická distance tedy v případě nižších smyslů umožňuje jejich estetickou kontemplaci. Jejich afekty jsou distancovány, působení praktického „já“ je pozastaveno a také v jejich případě se tedy to, co bylo pouze příjemné, stává nosičem estetického objektu.

4.7 Interpretace psychické distance ostatními autory

Ukázali jsme si, že psychická distance vymezuje hranice estetická. Je fundamentálním principem estetické zkušenosti a bez jejího nástupu nemůžeme hovořit o estetické kontemplaci. Je to čistě psychická aktivita, jejíž univerzálnost nám umožňuje zaujmout estetický postoj v případě podnětu jakýchkoli afektů, včetně počitků nižších smyslů. Naše běžné, praktické já, které nám estetickou kontemplaci neumožňuje, mizí a je nahrazeno rozštěpem naší subjektivity v rámci sebereflexe. Díky tomuto rozštěpu jsme schopni nezářně reflektovat naše afekty a konstituovat estetický objekt. Estetický objekt tak může vzniknout na základě jakéhokoliv nosiče. Může jím být tedy i prožitek nižších smyslů. Podstatný je distancovaný postoj, který umožní jejich kontemplaci. Není proto esenciální, zda se objektů nižších smyslů musíme dotýkat či zda je konzumujeme, ačkoliv jak Bullough sám podotýká, skutečná prostorová distance je faktorem, který ovlivňuje nástup a držení distance psychické.⁶⁸ Esenciální je rozštěp naší subjektivity. Podoba kontemplovaného objektu samozřejmě ovlivňuje charakter naší estetické zkušenosti. Nicméně vůbec prožití estetické zkušenosti, její „existence“, je závislá na mentální aktivitě (subjektu), která se na objekt zaměřuje a pracuje s ním (resp. s tím, co na jeho základě vytváří). Psychická distance je proto definicí estetického postoje.

Ze skutečnosti, že Berleant i Korsmeyerová psychickou distancí odmítají, vyplývá, že jí jako fundamentální estetický princip nechápou. Hlavní úskalí jejich interpretací vidím v tom, že psychickou distancí zaměňují s distancí prostorovou. Berleant jí „dává za vinu“ rozlišování na distanční a kontaktní smysly. Toto rozlišování je nicméně založené na přítomnosti a nepřítomnosti skutečné prostorové distance, která je, jak už jsme si ukázali, pouze faktorem, který ovlivňuje nástup a držení fundamentální distance psychické. U Korsmeyerové je tato záměna či konfuze distancí ještě zřetelnější. Sama argumenty proti psychické distancí neposkytuje, ale vypůjčuje si argumentaci Pralla, která je nicméně mířená proti důležitosti

⁶⁷ Tamtéž. s. 24.

⁶⁸ Z toho důvodu jsou také nižší smysly problematickou oblastí – absence skutečné prostorové, temporální či reprezentované prostorové distance ztěžuje nástup a udržení distance psychické, ale nečiní jej nemožným.

distance skutečné prostorové, nikoliv psychické. Z textu Korsmeyerové vyvozují, že se dokonce domnívá, že distance skutečná prostorová distanci psychickou zakládá a že bez ní psychická distance nemůže existovat. Jedině optikou tohoto chápání je totiž možné psychickou distanci vnímat jako rozlišující měřítko mezi estetickými a mimoestetickými smysly (my jsme si již ukázali, že prostřednictvím psychické distance se tato distinkce rozplývá, neboť umožňuje také objektům nižších smyslů být bází pro konstituci estetického objektu). Pokud se Korsmeyerová totiž domnívá, že v případě psychické distance je základem distance skutečná prostorová, která v případě nižších smyslů neexistuje, nemůžeme se potom divit, jakou roli psychické distanci přisuzuje. Psychická distance tedy není příčinou distinkce mezi estetickými a mimoestetickými smysly, ale vymezuje hranice estetická obecně, v případě kteréhokoliv smyslu. Tam, kde jsme schopni psychickou distanci nastolit a udržet, můžeme hovořit o estetické zkušenosti. V opačných případech nikoliv. Toto platí v případě kteréhokoliv smyslu.

Pokud oba autoři nesouhlasí s tím, že by psychická distance měla být základním principem estetické zkušenosti, usuzují tak spíše na bázi odmítání důležitosti distance skutečné prostorové. Koncept psychické distance vylučují na základě odmítnutí distance skutečné prostorové, ale to není to samé. Berleant si sice v souladu s naší interpretací psychické distance všímá, že odfiltrovává smyslné, a tedy činí jeho nosič možný esteticky kontemplovat, ale zároveň popírá, že by tento její zásah byl potřebný. Všímá si tedy jedné její role, jejíž nutnost ale odmítá. Svě nesouhlasné stanovisko nicméně nijak nevysvětluje. Zároveň nenabízí žádný vlastní návrh principu, který by tedy hranice estetická vymezoval. Naopak se je snaží setřít tvrzením, že „každý vjem je potenciálně estetický“⁶⁹. Neposkytuje nicméně žádné vysvětlení, jak odlišit běžný vjem od vjemu estetického, za jakých okolností se tak stane. Bullough nabízí koncept psychické distance, který funguje i v případě nižších smyslů. Berleant nenabízí žádnou vlastní alternativu. Zdá se, jako kdyby neporozuměl cíli, jaký Bullough svým pojmem sledoval: totiž postihnout základní estetický princip vymezující hranice estetické zkušenosti. Korsmeyerová psychickou distanci, jak už bylo řečeno, coby fundamentální princip také odmítá, ale opět nenabízí žádnou náhradu. Nikde ve studii explicitně nevysvětluje, za jakých okolností se z běžného smyslového vjemu nazíraného běžným přístupem stane vjem nazíraný esteticky. Opět se omezuje pouze na jakýsi předpoklad, stejně jako Berleant. Co zakládá naší estetickou zkušenost, se tedy nedozvídáme ani od ní.

⁶⁹ Berleant, Arnold. 1964. „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (2). s. 186.

5. Závěr

Přiblížili jsme si problematiku nižších smyslů coby prubířského kamene každé estetické teorie. Analýzou studie Arnolda Berleanta a Carolyn Korsmeyerové jsme si ukázali častý důvod popírání fundamentální role psychické distance coby estetického principu. Jejím ztotožňováním s distancemi ostatními, jejichž pozici v celém procesu estetického postoje Bullough ne náhodou hned v úvodu své studie vyjasňuje, dochází k jasné redukci jejího dosahu a zároveň k neadekvátnímu zamítání nižších smyslů coby oblasti s estetickým potenciálem. Co estetično zakládá totiž není, řekněme, charakter vnější situace (tzn. jak daleko jsme či nejsme od předmětu, co předmět zobrazuje, kdy vznikl atp.), ale zda jsme vnější situaci schopni psychicky distancovat. Berleant ani Korsmeyerová nenabídli vlastní návrhy, jak estetickou zkušenost definovat. Pouze ji předpokládají, ale nevysvětlují. Bulloughova teorie psychické distance nečelí v těchto případech žádné zásadní kritice, neboť její základ nebyl adekvátně interpretován, a kritické výtky tudíž nemířily na její skutečné důsledky.

Podívali jsme se na dva přístupy k otázce rozlišování vyšších a nižších smyslů a obhajoby estetického potenciálu později zmíněného. Tyto přístupy si slibovaly nabídnout vlastní návrh v otázce vymezení estetické zkušenosti, přičemž odmítly koncept psychické distance. Po jejich analýze vyšlo najevo, že ve svém záměru selhaly, zatímco koncept psychické distance se ukázal jako adekvátní.

Použitá literatura

- Casebier, Allan. 1971. „The Concept of Aesthetic Distance.“ *Personalist* 52: 70-91.
- Berleant, Arnold. 1991. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- . 2002. *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*. Cybereditions.
- . 1995. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- . 1964. „The Sensuous and the Sensual in Aesthetics.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (2): 185-192.
- Bullough, Edward. 1995. „Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip.“ *Estetika* 32 (1): 11-29.
- . 1912. „Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle.“ *The British Journal of Psychology* 88-118.
- Dickie, George. 1961. „Bullough and the Concept of Psychological Distance.“ *Philosophy and Phenomenological Research* 22 (2): 233-238.
- . 1987. „The Myth of the Aesthetic Attitude.“ V *Philosophy Looks at the Arts*, autor: Joseph Margolis, 101-116. Philadelphia: Temple University Press.
- Fenner, David E. W. 1996. *The Aesthetic Attitude*. New Jersey: Humanities Press International, Inc.
- Hanfling, Oswald. 2000. „Five Kinds of Distance.“ *British Journal of Aesthetics* 40 (1): 89-102.
- Korsmeyer, Carolyn. 1999. *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Cornell University Press.
- . 1975. „On the "Aesthetic Senses" and the Development of Fine Arts.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1): 67-71.
- . 2011. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Mukařovský, Jan. 1966. „Význam estetiky.“ V *Studie z estetiky*, autor: Jan Mukařovský. Praha: Odeon.
- Shiner, Larry, a Yulia Kriskovets. 2007. „The Aesthetics of Smelly Art.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (3): 273-286.
- Zuska, Vlastimil. 2002. „Estetická distance - dialog sebereflexe.“ V *Mimésis-Fikce-Distance*, autor: Vlastimil Zuska, 132-145. Praha: Triton.
- . 2001. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton.
- . 2002. „Mýtus o mytičnosti estetické distance.“ V *Mimésis-Fikce-Distance*, autor: Vlastimil Zuska, 118-132. Praha: Triton.