

UNIVERZITA KARLOVA

FILOSOFICKÁ FAKULTA

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Šárka Lojdová

Diskuze o Bulloughově konceptu psychické distance

Discussion on Bullough's Concept of Psychological Distance

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Phd.

Mé poděkování patří Phdr. Miloši Ševčíkovi, Phd. za jeho čas, trpělivost a řadu rad a podnětů k této práci.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/rigorózní/dizertační práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V ...dne...

podpis

Anotace

Hlavním tématem bakalářské práce *Diskuze o Bulloughově konceptu psychické distance* je nastínit diskuzi, která se rozvinula na základě koncepce psychické distance Edwarda Bullougha a pokusit se prokázat její relevanci pro kontemplaci estetického objektu. S ohledem na tento záměr první část práce shrnuje hlavní myšlenky Bulloughova konceptu, zaměřuje se na vymezení pojmu, aspekty, kterými je určen (antinomii, variabilitu a konsistenci), způsob zaujetí distance a možnosti její ztráty, její status jako estetického principu (distinkci mezi příjemným a krásným, formulaci anti- realistického charakteru umění prostřednictvím jejích pojmů.). Druhá část práce se zabývá reflexí Bulloughovy psychické distance u vybraných autorů, Sheily Dawsonové, Allana Casebiera, Oswalda Hanflinga a George Dickieho a shrnuje hlavní momenty jejich úvah. Casebier a Hanfling rozlišují několik druhů distance. Dawsonová prostřednictvím pojmu konceptuální forma zpřesňuje Bulloughova stanoviska a potvrzuje platnost koncepce. Dickie existenci distance odmítá a nahrazuje ho pojmem zaměření pozornosti.

Annotation

The main topic of Bacherol thesis *Discussion on Bullough's Concept of Psychological Distance* is to outline a discussion based on Edward Bullough's conception of psychological Distance and to try to prove relevance of "distance" for the contemplation of aesthetic object. According to this topic the first part of the thesis sums up Bullough's main ideas, it focuses on its aspects (antinomy, variability and consistence); describes the way of adopting and loosing of distance; defines its status of aesthetic principle (distinction between agreeable and beautiful, formulation of anti-realistic character of art). The second part summarizes reflections of Bullough's psychological distance in work of Sheila Dawson, Allan Casebier, Oswald Hanfling and George Dickie. Hanfling and Casebier distinguish several types of distance. Using the term "conceptual form" Dawson specifies Bullough's attitude and accepts it. Dickie refuses existence of distance and replaces it by the term "paying attention."

Obsah:

Úvod	8
1. Bulloughova koncepce psychické distance.....	10
1.1 Pojem “distance” ve vztahu k umění.....	10
1.2 Vymezení pojmu „psychická distance“.....	11
1.3 Distance jako prostředek zaujetí estetického postoje.....	12
1.4 Možnosti ztráty distance.....	13
1.5 Distance jako princip tvořený třemi aspekty.....	14
1.5.1 Antinomie.....	14
1.5.2 Variabilita.....	16
1.5.3 Konsistence.....	17
1.6 Formulace anti- realistického charakteru umění prostřednictvím pojmu distance ..	19
1.7 Distance jako prostředek distinkce mezi příjemným a krásným.....	21
1.8 Distance a problematika umělecké tvorby.....	24
1.9 Shrnutí hlavních rysů Bulloughovy koncepce.....	25
2. Diskuze o Bulloughově konceptu distance.....	27
2.1 Sheila Dawsonová- uznání relevance konceptu.....	27
2.1.1 Vztah subjektu a objektu jako ústřední téma.....	27
2.1.2 Možnost úmyslného distancování.....	28
2.1.3 Relativnost optimální míry distance.....	29
2.1.4 Distance ve vztahu k umělci, interpretovi a vnímateli.....	31
2.1.5 Reformulace principu „distancování“ pomocí pojmu konceptuální forma.....	32
2.1.6 Interpretace změn v koncepci distancování.....	34
2.2 Allan Casebier a Oswald Hanfling- rozdělení distance na více typů.....	35
2.2.1 Pozorností a emocionální distance Allana Casebiera.....	35
2.2.2 Pozornostní a emocionální distance jako klastrové pojmy.....	37
2.2.3 Možnosti užití Casebierova konceptu.....	38
2.2.4 „Pět druhů“ distance Oswalda Hanflinga.....	39

2.2.5 Distance jako prostředek „oddělení se“ od praktického.....	39
2.2.6 Distance mezi emocemi zobrazených postav a publikem.....	40
2.2.7 Distance mezi uměním skutečností.....	41
2.2.8 Vztah umělecké dílo- vnímatel a čtvrtý typ distance.....	42
2.2.9 Distance ve vztahu k tvůrci.....	43
2.2. 10 (Ne)adekvátnost rozdělení distance.....	43
2.3 Dickieho interpretace konceptu distance- striktní odmítnutí.....	44
2.3.1Kritika logické výstavby Bulloughova textu.....	45
2.3.2Kritika existence specifického stavu vědomí.....	46
2.3.3Námítky k Bulloughově terminologii.....	46
2.3.4Kritika Bulloughova výběru příkladů.....	47
2.3.5Termín „ocenění“ a jeho mnohoznačnost.....	48
2.3.6 Jsou Dickieho námítky relevantní?.....	49
Závěr.....	52
Použitá literatura.....	53

Úvod

V každé z oblastí lidského bádání se objevuje množství pojmů, koncepcí nebo názorů, z nichž určitá část se stane předmětem dalekosáhlých diskuzí, sporů a interpretací. Jiné zůstávají bez povšimnutí a jsou „pohlčeny“ koncepcemi jinými. Jeden z pojmů, na jehož základě byla utvořena svébytná koncepce, a který se zapomenutí zdráhá, představuje „psychická distance.“ Záměrem Edwarda Bullougha bylo vytvořit koncepci, s univerzální platností, která by byla schopna obsáhnout jak oblast teorie umění, tak vyřešit problémy, se kterými se potýká estetika. Tento fundamentální princip měla představovat právě psychická distance. Studie „*Psychická Distance jako faktor v umění a estetický princip*“¹ byla poprvé publikována v roce 1912. Od té doby se Bulloughově koncepci dostalo řady reakcí, od ztotožnění se s jeho názorem a přijetí koncepce, přes vymezení se k jejím dílčím aspektům až po striktní odmítnutí.

Tato práce usiluje o nastínění diskuze, jejímž podnětem byla Bulloughova distance. V první části se zaměřuje na původní Bulloughovu koncepci, snaží se představit jednotlivé prvky, které ji konstituují, a to s ohledem na přesvědčení, že je stále koncepcí relevantní. Nejprve shrnuje, jakým způsobem se „distancovaný pohled“ na předmět odlišuje od náhledu obvyklého, přibližuje význam pojmu distance a věnuje se možnostem její ztráty. Následně přechází k aspektům antinomie, pomocí níž autor formuluje anti- realistický charakter umění, variability a konsistence, která se pojí s problematikou „sjednocení prezentování“ a neopomíjí ani problematiku limitu distance. Další tematický okruh představuje shrnutí Bulloughových názorů na funkci distance jako estetického principu. Práce se zaměřuje na distinkci mezi příjemným a krásným a v neposlední řadě také na uměleckou tvorbu.

Předmětem druhé části práce je diskuze, která se na základě Bulloughova konceptu rozvinula. Konkrétně se zaměřuje na koncepce Sheily Dawsonové, Allana Casebiera, Oswalda Hanflinga a George Dickieho. Dawsonová se ztotožňuje s Bulloughovým názorem, potvrzuje význam distance jako estetického i uměleckého principu. Kriticky se vymezuje k některým dílčím aspektům původní teorie a upravuje ji. Na změny, které

¹ BULLOUGH Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, s. 87-118.

v původní koncepci provedla, se zaměřuje jedna z podkapitol této práce. Casebier a Hanfling rozdělují distanci na několik jejích typů, čímž je jejich zásah do koncepce původní markantnější. Práce shrnuje klasifikaci každého z těchto dvou autorů, snaží se sledovat její motivy a poukázat, že rozdělení distance do několika typů je neadekvátní. Značná část této práce se zabývá kritikou konceptu distance, jak ji formuloval George Dickie. Dickieho kritika směřuje do různých oblastí, vymezuje se jak vůči terminologii, tak příkladům, na nichž Bullough svá stanoviska ilustruje. Cílem této práce je prokázat, že Dickieho kritika vychází z mylných předpokladů, a tudíž není oprávněná.

1. Bulloughova koncepce psychické distance

1.1 Pojem „distance“ ve vztahu k umění

Úvodní poznámky Bulloughova textu se věnují možným významům pojmu distance ve vztahu k umění.² Autor předkládá výčet možných významů termínu, prostorovou vzdálenost vnímatele od uměleckého díla, vzdálenost vyjádřenou v díle samotném (způsob zobrazení vzdálenosti, perspektivu) nebo vzdálenost časovou. Ani jeden z těchto významů nevystihuje význam distance psychické,³ jež je hlavním předmětem Bulloughovy úvahy. Sám autor tvrzení zpřesňuje, uvádí, že prostorová a časová distance jsou zvláštní formy distance psychické.⁴ Z tohoto hlediska je psychická distance pojmem nadřazeným distancím jiným.⁵

Problematicke vztahu prostorové a časové distance se autor věnuje v kontextu úvahy o dominanci distančních smyslů v umění.⁶ Vzdálenost předmětu od očí pozorovatele, respektive zvuků od sluchového ústrojí, měla významný vliv na vydělení distančních smyslů jako smyslů zprostředkovávajících estetický prožitek.⁷ Vzdálenost časová je nahlížena z odlišné perspektivy. Autor jejím prostřednictvím vysvětluje rozdílnost pojmání určitého uměleckého díla během historického vývoje. Některá díla byla ve své době odmítána, jiná hodnotíme kriticky dnes a to díky časové proluce mezi dobou vzniku a současností. Okolnosti, které by v dané době znemožňovaly zaujetí distancovaného postoje, pominuly, a tak je nám umožněno dílo nahlížet kriticky.⁸ Tímto autor potvrzuje své přesvědčení o bezprostředním spojení těchto distancí, nicméně již dále jejich vzájemnému vztahu nevěnuje pozornost.

² Ibid. s. 87.

⁴ Ibid. s. 88.

⁵ K tomuto tvrzení se vymezuje George Dickie. Úvod textu považuje za zavádějící, argumentuje tím, že Bullough směřuje oblast fyzických a psychických parametrů, které tímto způsobem tematizovat nelze. Dickie nepopírá, že mezi oběma oblastmi existuje vztah. Fyzická distance může psychickou ovlivnit, nicméně jejich odlišnost nespočívá pouze na rovině obecnosti.

DICKIE, George: Bullough and the Concept of Psychological Distance. *Philosophy and Phenomenological Research*, December 1961, vol. 22, n. 2, s. 238.

⁶ BULLOUGH, Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, s. 96.

⁷ K dalšímu rozpracování tohoto tématu dochází v závěrečné části Bulloughova textu na pozadí rozlišení krásného a příjemného. Znovu opakuje, že pro distanční smysly je určující oddělení subjektu od zakoušeného předmětu. V případě smyslů ostatních- chuti, čichu, hmatu je nutné bezprostřední působení fyzickou stránkou člověka. Ibid. s. 109.

⁸ Ibid. s. 96.

1.2 Vymezení pojmu „psychická distance“

Definici pojmu distance nahrazuje ilustrace dvou možných přístupů k témuž fenoménu, k mlze na moři.⁹ Čelíme-li popisované situaci, prvotní emoce, které s ní pojíme, jsou strach a úzkost. Tyto pocity ostře kontrastují s pocity radosti a potěšení, kterých je tváří v tvář mlze na moři možné dosáhnout. Autor obrací pozornost k subjektu, u kterého hledá příčinu změny ve způsobu vztahování se k dané situaci. Odhlédneme-li od bezprostředního pocitu nebezpečí, obrátíme-li pozornost spíše než k nám samým k samotnému fenoménu, objevíme spektrum pozitivních emocí. *„Tento kontrast, často vynořující se s překvapující náhlostí, je jako chvilkové zapnutí nového proudu nebo procházení paprsku zářivějšího světla osvětlujícího pohled na ty možná nejobyčejnější a nejznámější předměty: dojem, který někdy zakoušíme v nejextrémnějším okamžiku, kdy náš praktický zájem „praská“ jako přesprálená struna a my sledujeme uskutečnění blížící se katastrofy s bezstarostností pouhého diváka.“*¹⁰

Z příkladu mlhy na moři autor vyvozuje význam pojmu distance. Umisťuje ji mezi nás (vnímatele) a předměty, které jsou zdroji našich afektů.¹¹ Distance určuje náš pohled na předmět, způsob, jakým jej budeme vnímat. V kontextu úvahy o rozdílu mezi příjemným a krásným autor dále zpřesňuje přeměnu našeho stavu prostřednictvím distance. Pro ilustraci uvádí situaci, kdy jsme během estetické kontemplanace tázáni, jestli se nám předmět líbí. Otázka míří na naše praktické, konkrétní Já a estetický mechanismus je vyřazen z funkce.¹² Toto tvrzení implikuje, že kromě konkrétního existuje ještě jiný typ Já. Podobné implikace s sebou nese i úvaha o rozdílném hodnocení barev. Autor explicitně uvádí, že lidé, kteří barvám přiřazují vlastnosti personality, transformují nebo interpretují

⁹ Ibid. s. 88.

¹⁰ „ This contrast, often emerging with startling suddenness, is like a momentary switching on of some new current, or passing ray of a brighter light, illuminating the outlook upon perhaps the most ordinary and familiar objects- an impression which we experience sometimes in instant of direst extremity, when our practical interest snaps like a wire from sheer over-tension, and we watch the consummation of some impending catastrophe with the marvelling unconcern of a mere spectator.“ Ibid. s. 89.

¹¹ Autor specifikuje obsah pojmu „afekt“. Užívá ho v extenzivním smyslu jako cokoli, co má na člověka nějaký vliv, ať už tělesně nebo duševně. Ibid. s. 89.

¹² Ibid s. 108.

jejich organické účinky.¹³ Z tohoto hlediska je vztah Já- předmět dále „interpretován“, jinými slovy vnímatel tento vztah dále reflektuje.¹⁴

1.3 Distance jako prostředek zaujetí estetického postoje

Tato změna úhlu pohledu, distancování se, je přechodem z praktického do estetického postoje.¹⁵ V úvodu druhé části textu autor opakuje, jakým způsobem k distancování dochází, konstatuje, že ke kontemplaci objektu dochází právě následkem vložení distance: „*Distance, jak jsem již uvedl, je dosaženo oddělením předmětu a jeho působnosti na naše Já, jeho vyjmutím z praktických potřeb a účelů. Čímž se kontemplace předmětu stává možnou.*“¹⁶ K „přepnutí“ mezi praktickým a estetickým postojem dochází právě nástupem distance.

Bullough rozlišuje dva aspekty distance, které se na změně postoje podílí. Nejprve dochází přerušení vztahu k praktickému já a to díky negativnímu (inhibičnímu) aspektu distance.¹⁷ Následně dochází ke zpracování zkušenosti vytvořené negativním aspektem na novém základu, což je náplní práce aspektu pozitivního.¹⁸ V této souvislosti je vhodné poznamenat, že vnímatel kontemplanuje estetický objekt, na jehož konstituci se podílí. V estetickém postoji se předmět stává bází, pro utváření estetického objektu, v postoji praktickém tuto funkci neplní. Pomocí Bulloughových pojmů by bylo možné tuto situaci popsat následujícím způsobem: negativní aspekt distance nejprve předmět vyjme z praktického nazírání, následně je vnímateli díky pozitivnímu aspektu umožněno konstituovat estetický objekt.

Aspekt přepínání, který Bullough akcentuje, lze ilustrovat na příkladu umělce a teoretika, u nichž distance funguje specifickým způsobem. Pro obě skupiny je

¹³BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*. June 1912, vol. V, part 2, s. 110.

¹⁴ Problematice rozštěpu Já v okamžiku nástupu estetické recepce se detailně věnuje Vlastimil Zuska. Ten považuje faktor sebereflexe za určující pro estetickou recepci. Vědomí člověka se v počáteční fázi recepce estetického objektu rozštěpí na vědomí reflektující a reflektované. Předmět reflektujícího vědomí představuje vztah reflektovaného vědomí k jeho předmětu, jímž je hmotný nosič estetického objektu..

ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha: Triton, 2001, s. 42.

¹⁵Tomuto momentu věnuje pozornost David E. Cooper v knize *Companion to Aesthetics*, subsumuje ho právě pod heslo „Estetický postoj.“

COOPER, David E. (ed.): *Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1992, s. 24.

¹⁶ „*Distance, as I said before, is obtained by separating the object and its appeal from one's own self, by putting it out of gear with practical needs and ends. Therby 'contemplation' of the object becomes alone possible.*“ BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*. June 1912, vol. V, part 2, s.91.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

charakteristické neustálé přepínání do distancovaného (estetického) postoje a naopak.¹⁹ Umělec přistupuje k „předmětu“ jako k hmotnému nosiči díla, které vytváří. Vědomě utváří jeho formu nebo upravuje jeho jednotlivé prvky. V průběhu tvorby však „přepíná“ do estetického postoje, vytváří estetický objekt, který kontempluje. Jeho zkušenost jako vnímatele ovlivňuje další proces tvorby. Podobným způsobem mezi oběma postoji přepíná kritik. Hodnocení díla pro něj představuje praktickou činnost, hodnocené dílo porovnává s jinými díly stejného žánru, rozhoduje, které je lépe zpracované, zaměřuje se na bázi estetického objektu. Nicméně i on by měl zohledňovat jeho estetické působení.

1.4 Možnosti ztráty distance

Distancovaný postoj je v textu vymezován vůči postoji praktickému.²⁰ Bulloughova argumentace, že distancování se nerovná našemu přirozenému přístupu ke světu, zohledňuje možnost, že nebudeme schopni nám přirozený postoj opustit, a tudíž v pokusu o zaujetí distance selžeme. Kromě dvou možností pod-distancování a pře-distancování,²¹ kdy sice zaujmeme estetický postoj, ale ten je pro nás neudržitelný, a tak se perspektiva našeho pohledu zvrátí zpět do postoje praktického, existuje ještě možnost, že se nám distanci nastolit nepodaří vůbec neboli že budeme k předmětu od začátku přistupovat pře-distancovaně nebo pod-distancovaně. První možnost, pod-distancování, je vázána na subjekt, na vnímatele. Druhá, pře-distancování se často pojí s pólem objektu, vnímaným předmětem.²² V prvním případě vnímatel ztrácí ze zřetele fakt, že se podílí na konstituci estetického objektu, dílo pojímá jako součást skutečnosti, a tak k němu zaujímá praktický postoj.²³ K pře-distancování může dojít dvojím způsobem. Buď se recipient zaměří výlučně na technickou výstavbu díla, jeho formální aspekty. V tomto případě znovu nekonstituuje estetický objekt, jeho zájem je soustředěn na nosič estetického objektu. Druhou eventualitu představuje situace, kdy se předmět stane stimulem pro asociace vnímatele, který sice estetický objekt konstituuje, ale jeho bázi je předmět odlišný od předmětu, ke kterému se vztahoval původně.²⁴

¹⁹ Ibid. s. 93.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. s. 95.

²² Ibid.

²⁴ Tomuto tématu se věnuje například Vlastimil Zuska, který jednotlivé možnosti ztráty distance podrobněji analyzuje.

ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha: Triton, 2001, s. 53-54.

Vezmeme-li pod-distancování a pře-distancování jako dva extrémy, distance se rozpíná mezi nimi. V každém z konkrétních případů se můžeme blížit jednomu z pólů, ale dokud jej nedosáhneme, jedná se stále o postoj distancovaný.

1.5 Distance jako princip tvořený třemi aspekty

Úvaha o principu distance je vystavěna na třech základních vlastnostech, které distanci konstituují- antinomii, variabilitě a konsistenci, a které se vzájemně ovlivňují.

1.5.1 Antinomie distance

Pojem antinomie, vyjdeme-li z jeho definice, znamená „*krajní umenšení distance bez jejího vymizení*.“²⁵ Přestože autor předkládá výměr tohoto pojmu, pro jeho plné pochopení je nutné věnovat pozornost popisu, který mu předchází. Antinomie představuje specifickou vlastnost distance spočívající ve spojení dvou protikladů- osobního a zároveň distancovaného vztahu k určitému objektu.²⁶ V návaznosti na úvodní vymezení distance, jako oddělení předmětu od našeho Já²⁷ se snaží zamezit možným nedorozuměním, kdy by byla distance interpretována jako prostředek, jehož úkolem je vnímaný předmět oddálit tak, že je osobní vztah vnímatele k němu natolik porušen, až se stává neosobním.²⁸ Právě antonyma „osobní“ a „neosobní“ jsou východiskem Bulloughovy úvahy.²⁹ Obecné vymezení pojmů následuje jejich aplikace na oblast umění, vysvětlení, jakým způsobem ji ovlivňují. Autor explicitně uvádí, že „*distance popisuje osobní vztah, který je často vysoce emocionálně zabarven*,“³⁰ toto stanovisko následně zpřesňuje. Osobní vztah, který distance implikuje, je určitým způsobem zvláštní.³¹ Způsob, jakým se k předmětu

²⁵ „*utmost decrease of Distance without its disappearance*“ BULLOUGH, Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2 s. 94.

²⁶ Ibid. s. 92.

²⁷ Ibid. s. 91.

²⁸ Ibid.

²⁹ Autor upozorňuje, že tyto pojmy primárně nenáleží oblasti umění, a tak jejich druhotná aplikace v této oblasti může vést člověka k omylu, k nedorozumění jeho stanoviska. Autor vymezuje význam pojmů v oblasti vědy, komparuje je s jejich uplatněním v osobním životě. Obojí následně dává do protikladu s tím, jaké je jejich užití v umění. Ve vědě je hlavním cílem objektivita, tedy vyloučení osobního faktoru, který by mohl zkreslit výsledek zkoumání. Naopak v běžném životě je míra emocí, naše osobní zaměření, od situace neoddělitelné. Ibid. s. 90.

³⁰ „*it describes a personal relation, often highly emotionally coloured, but of a peculiar character.*“

Ibid. s. 91.

³¹ Ibid.

vztahujeme, se odlišuje od způsobu, jakým jej vnímáme v praktickém postoji. Náš vztah k předmětu je, podle Bulloughovy terminologie, filtrován.³² Filtrace podle jeho názoru spočívá v „*očištění předmětu od jeho praktického účelu, od skutečné povahy jeho účinku, aniž by došlo ke ztrátě jeho původní přirozenosti.*“³³ Bullough se v tomto okamžiku obrací k našemu postoji k dramatu. Situace, které zobrazuje, se podobají těm, které zažíváme v běžném životě, ale nepocítujeme je tak silně, jako kdyby se nás dotýkaly přímo.³⁴ Autor zmiňuje, že tento „paradox“ je obvykle vysvětlován tím, že víme, že to, co vnímáme je nereálné.³⁵ Ale klade si otázku, na základě čeho si nereálnost situace uvědomujeme. Převrací tuto tezi a přichází s tvrzením, že nikoli fiktivnost postav proměňuje náš přístup k nim, ale distance určuje, že je za fiktivní vůbec považujeme.³⁶

V tomto kontextu se Bullough vyrovnává s otázkou, zda existují na straně vnímatele nějaké podmínky, bez jejichž přítomnosti by nebylo možné dílo esteticky ocenit. Pracuje s potenciální námitkou, že dílo by na nás mělo působit tím lépe, čím je bližší našim intelektuálním a emocionálním vlastnostem a naší zkušenosti.³⁷ Než přistoupí ke zpřesnění a reformulaci tohoto stanoviska, připouští, že jedna z jeho částí je pravdivá. Proto, abychom dílu porozuměli, musíme být určitým způsobem připraveni. Pokud naše osobnost postrádá predispozice pro pochopení daného díla, nutně mu neporozumíme, a tudíž jej nebudeme schopni adekvátně ocenit.³⁸ To, s čím v souvislosti s problémem připravenosti, Bullough nesouhlasí, je přímá úměrnost připravenosti a estetického prožitku.

To, jakým způsobem se antinomie distance podle jeho názoru uplatňuje, je nejzřetelnější na příkladu muže sledujícího představení Othella, který je přesvědčen o nevěře své ženy.³⁹ Jeho situace se podobá té, které čelí Othello, a tak by jeho schopnosti dílu porozumět a adekvátně ho ocenit nemělo stát nic v cestě. Přesto toto tvrzení nelze bez výhrad přijmout. Míra ztotožnění se s hlavní postavou nesmí být považována za kritérium hodnocení uměleckého díla.⁴⁰ Autor znovu formuluje podmínku, že vnímatel musí být

³² Ibid

³³ „*It has been cleared of the practical, concrete nature of its appeal, without, however, thereby losing its original constitution.*“ Ibid. s. 91

³⁴ Ibid. s. 91.

³⁵ Ibid. s. 92.

³⁶ Autor svůj závěr vyjímá z oblasti umění a aplikuje ho na naši běžnou zkušenost. Je možné, abychom se ke skutečným situacím natolik distancovali, že je budeme vnímat jako neskutečné nebo divadelně ztvárněné.

Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid. s. 93.

⁴⁰ Ibid.

připraven dílo uchopit. Nelze se spoléhat, že tato schopnost je přímo úměrná našemu stavu a zkušenosti, ale je třeba uvést další podmínku. Vzájemné „naladění“ vnímatele a uměleckého díla může být shodné pouze do té míry, dokud je slučitelné s udržením distance.⁴¹ Bullough úplně nevylučuje možnost, že by manžel, ať už skutečně nebo domněle podváděný, byl schopný optimální distanci udržet, ale považuje tuto možnost za velmi ojedinělou.⁴² Mnohem pravděpodobnější se mu jeví ta, kdy distanci ztratí v modu pod-distancování.⁴³

Přestože Bullough odmítá přímou úměrnost jako absolutní pravidlo řídící distanci, jeho koncept připouští určité odstupňování. Explicitně s mírou intenzity pracuje, nejintenzivněji objekt zakoušíme právě v okamžiku, kdy se nacházíme na samé hranici mezi distancovaným postojem a jeho ztrátou.⁴⁴

1.5.2 Variabilita

To, že se problematice variability Bullough věnuje na pozadí úvahy o antinomii, vypovídá o blízkém vztahu obou aspektů, autor dokonce uvádí, že variabilita je předpokladem antinomie.⁴⁵ Povahu variability se autor snaží postihnout ve vyjádření, které v textu formuluje následovně: „*Distance může být určena jako variabilní vzhledem ke schopnosti jedince distancovat se, stejně jako vzhledem k povaze objektu.*“⁴⁶ Přestože tento výměr její charakter do značné míry vystihuje, je potřeba toto vymezení rozvinout. Variabilita je přímo spojena s pojmem stupně, respektive limitu distance. Limit distance je definován jako „*bod, ve kterém je distance ztracena a posuzování buď vymizí, nebo změní*

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Této problematice se věnuje David Fenner, který se zaměřuje na pojem antinomie a jeho definici. Antinomii považuje za aspekt, kterým se Bullough odlišuje od předcházejících teorií estetického postoje nebo bezzájmovosti. V rozsahu, který mu poskytuje slovníkové heslo, se Fenner snaží předložit takový výměr distance, aby obsáhl její základní charakteristiky. Tento moment, tedy antinomický charakter distance, je tím, co vyzdvihuje. Zatímco obvykle existují pouze dvě možnosti, buď je naše zaměření bezzájmové nebo ne, v případě psychické distance roste intenzita naší estetické zkušenosti úměrně s tím, jak se blížíme její krajní mezi.

FENNER, David: „*Attitude: Aesthetic Attitude*“ in KELLY, Michael (ed): *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. I, New York: Oxford University Press, 1998, s. 151.

⁴⁵ BULLOUGH, Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, s. 94.

⁴⁶ „*Distance may be said to be variable both according to the distancing-power of the individual, and according to the character of the object.*“

BULLOUGH, Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2., s. 94.

*svůj charakter*⁴⁷ Nejzazší bod, jenž nám umožňuje předmět vnímat esteticky, se od situace k situaci různí.⁴⁸ A to dvojnásobem, vzhledem k vnímání i předmětu jeho recepcí.⁴⁹ Autor tuto skutečnost zobecňuje a „převádí“ ji na princip variability.

Vzhledem k subjektu pojem variability umožňuje vícero chápání. Označuje jak rozdílnost mezi schopnostmi různých subjektů zaujmout distancovaný postoj, tak rozdíly ve stupni distance jediného vnímatele k různým uměleckým druhům, dílům a žánrům. Jeden a týž člověk může být schopen optimální distanci zaujmout pouze k některému z uměleckých druhů a k jinému nikoli.⁵⁰ K proměně dochází i při recepci jediného předmětu stejným vnímatelem v různém časovém období.⁵¹ Problematice limitu distance se autor věnuje nejen ve vztahu k vnímání, ale také k původci díla, komparuje, jakým způsobem funguje u každého z nich. Zatímco běžný recipient „limitu distance“ dosáhne poměrně rychle, umělec se v tomto ohledu odlišuje. Je schopen většího snížení distančního limitu, aniž by distance byla ohrožena.⁵² Z této teze Bullough vyvozuje nejen, že distanční limit vnímatele (obyčejného člověka) leží výše než limit umělce, ale také to, že není možné určit nějakou fixní míru distancování, univerzální limit distance platný pro každého. Upozorňuje na specifickou každého jednotlivce, která výsledný limit distance ovlivňuje.

Analogicky se stupeň distance se různí vzhledem k předmětu. Různost autor odvozuje především od vlastností média a formální výstavby díla. Typické vlastnosti materiálu ovlivňují zaujetí distance k vnímanému předmětu.⁵³ V tomto kontextu Bullough věnuje pozornost konkrétním uměleckým druhům: divadlu, tanci, sochařství, malířství, hudbě a architektuře.⁵⁴ Hlediskem, na základě kterého vytváří určitou hierarchii, je podobnost se skutečností, přítomnost živého člověka jako součásti výstavby díla. Z tohoto pohledu je divadlo nejkonkrétnější, nejbližší běžnému životu, a tak ve vztahu k němu hrozí pod- distancování.⁵⁵ Nejabstraktnějším uměním je architektura, kde často dochází k před- distancování, její záměně s budovou chápanou výlučně utilitárně.⁵⁶

⁴⁷ „Distance-Limit“, ie. *That point at which Distance is lost and appreciation either disappears or changes its character.* Ibid. s. 95.

⁴⁸ Ibid. s. 94.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid. s. 97.

⁵⁴ Ibid. s. 97-98.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid. s. 98.

1.5.3 Konsistence

Z aspektů, které distanci tvoří, je nejmenší pozornost věnována její konsistenci. Je tematizována v kontextu úvahy o pravděpodobnosti, která je rozvíjena na pozadí širšího tématu anti-realistického charakteru umění. Měřítkem, podle kterého bychom měli určovat, zda je umělecké dílo pravděpodobné nebo ne, nesmí být jeho korespondence s bezprostřední zkušeností.⁵⁷ Míra pravděpodobnosti závisí na konkrétním žánru, uměleckém dílu nebo dějinné epoše.⁵⁸ Pravděpodobnost je určena právě konsistencí díla jako celku, jeho výstavbou a žánrovým zařazením.⁵⁹ Příkladem potvrzujícím toto stanovisko je klasická tragédie, ve které se vyskytují výjimečné postavy čelící výjimečným situacím. Pokud bychom jejich jednání vyjmuli z kontextu hry, bylo by v porovnání se skutečností nepravděpodobné. Pokud jej ale nahlédneme jako součást výstavby určitého žánru, míra pravděpodobnosti zůstává zachována.⁶⁰ Dalším příkladem, na kterém Bullough ilustruje konsistenci, jsou díla s fantaskním námětem, konkrétně vyjmenovává Petera Pana a ztrátu jeho stínu. V kontextu tohoto žánru je situace odporující přírodním zákonům přijímána, na druhou stranu ve vztahu k dílům, která zobrazují situaci „reálnou,“ jako nekonsistentní označujeme menší „prohřešky.“⁶¹

V souvislosti s úvahou o konsistenci distance autor zavádí pojem „sjednocení prezentování“⁶² tento pojem zastřešuje určité formální vlastnosti díla. Bullough nejprve předkládá jejich výčet,⁶³ poté se věnuje jejich vztahu k distanci. Distanční efekt kompozice nelze podceňovat, přestože není jeho primární funkcí. Ve vztahu k distanci je tím, co usnadňuje její zaujetí, umožňuje snazší uchopení předmětu, jeho vyjmutí z vazeb s okolními předměty bezprostřední zkušenosti.⁶⁴ Významu zde nabývá „umělost,“⁶⁵ která se uměleckým dílem nutně pojí. Čím je umělost díla znatelnější, tím více si uvědomujeme,

⁵⁷ Ibid. s. 102.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid. s. 103.

⁶¹ Ibid. s. 102.

⁶² Autor pracuje s pojmem „unification of presentment“. Slovem „presentment“ míní způsob provedení, odlišuje ho od provedení jako takového. Český překlad Zdeňka Böhma tento termín nahrazuje pojmem „prezentování“.

BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, vol. XXXII, s. 23.

⁶³ Explicitně vyjmenovává vlastnosti: symetrie, proporcionalita, vyváženost, rytmické rozdělení částí atd.

⁶⁴ BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2., s. 105-106.

⁶⁵ Bullough specifikuje, co pro něj pojem „umělost“ znamená. Není užíván v hodnotící slova smyslu, ale deskriptivním, nepředstavuje nic jiného než konstatování, že všechno umění je ze své podstaty umělé, to znamená, není přírodním objektem.

Ibid. s. 106.

jak je naše vědomí distance posilováno.⁶⁶ Formální výstavba, stylizace, technické zpracování nebo zdůraznění kompozice se podílí na distancování námětu díla, který může být plně „realistický.“ V tomto kontextu Bullough uvažuje o prostředcích, jež pomáhají vnímateli zaujmout k uměleckému dílu distanci. Úvaha je přímo vztahována k jednotlivým uměleckým druhům, postavy dramatu se pohybují v osvětleném a vyvýšeném prostoru jeviště, jejich fiktivnost umocňuje divadelní líčení a kostýmy. Socha je z „našeho“ prostoru vydělena podstavci, obraz nám v zaujetí distance napomáhá svým zarámováním a plošností.⁶⁷

Autor neopomíjí zdůraznit podíl žánru a stylu na formální výstavbě díla. Významnou roli zastává i námět, který klasifikujeme právě podle způsobu zpracování. Přestože se zde Bullough nevěnuje problematice konvencí, bylo by možné jejich pomocí interpretovat to, co má na mysli. Určité motivy a zpracování se tradičně pojí s určitými žánry, ale také uměleckými druhy. Formální prvky díla vystupují s různou dominancí. To, zda jsou všechny složky vyváženy, zda odpovídají našim představám, které s daným typem děl pojíme, je určováno právě konsistencí distance.⁶⁸

1.6 Formulace anti-realistického charakteru umění prostřednictvím pojmu distance

Problematika antinomie neovlivňuje pouze vztah jedince k uměleckému dílu, ale stává se určujícím prvkem pro charakterizaci povahy umění napříč všemi druhy a žánry. To, co je podle Bullougha všem uměním společné, je jejich anti-realistický charakter.⁶⁹ S tímto tématem se vyrovnává pomocí nástinu zásad idealistického a naturalistického umění, jež klade do vzájemného protikladu. Opozice, která bývá těmto přívlastkům připisována, je autorem označena jako zdánlivá. Pokud vymezujeme umění ve vztahu k přírodě, zabýváme-li se otázkou nápodoby nebo imitace přírody jako kritériem umělecké tvorby, ze zřetele ztrácíme jeho anti-realistický charakter.⁷⁰ Bullough si pokládá otázku, co je smyslem umění, pokud jím není nápodoba přírody a odpověď nalézá v oblasti antinomie. Znovu opakuje její definici, požadavek co největšího umenšení distance bez

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ Ibid. s. 105.

⁶⁸ Ibid .s. 106.

⁶⁹ Ibid. s. 99.

⁷⁰ Ibid.

jejího vymizení a aplikuje ji na výše zmíněný protiklad naturalistického a idealistického umění.⁷¹

Umění ze své přirozenosti směřuje k naturalismu, ke snižování distančního limitu. Slovo „snižování“ má určující roli. Je možné limit distance snížit, ale nikoli popřít, jak některé teorie naturalismu často činní. Idealismus, jímž se umění vyznačuje, stojí stále v pozadí. Není pravdou, že by naturalistické umění nebylo distancované na rozdíl od idealistického. Distanci nejen připouští obě umění, ale je pro jejich statut jako umění nutná. Rozdíl je pouze v umístění každého z těchto umění na stupnici, která se rozpíná za distančním limitem, přesněji na „distancované“ straně.⁷²

Zatímco pro naturalistické umění je typické snižování distančního limitu, umění, které chápeme jako idealistické, se vyznačuje limitem, který je položen mnohem výše.⁷³ Bullough se nejprve snaží nalézt důvod, proč byla hranice distance zvyšována. Nejprve se zaměřuje na díla, jejichž primárním účelem bylo plnit náboženskou nebo sakrální funkci.⁷⁴ Aby mohla naplnit svůj účel, bylo nutné je odlišit od okolního prostředí a běžné zkušenosti. K tomuto odlišení byla užita právě distance.⁷⁵ Odhlédneme-li od funkce, kterou umění mělo zastávat, dalším z možných důvodů, proč byl limit distance zvýšen, bylo přesvědčení, že vysoká míra distance je podstatou umění. V očích umělců dané doby znamenalo snížení distance porušení zažitých pravidel, a tak i selhání jejich díla, které by nemohlo být více za umělecké dílo považováno.⁷⁶ V tomto kontextu se Bulloughova úvaha dostává na hranici sociologie a psychologie. Autor nastiňuje možné souvislosti mezi vysoce distancovaným uměním a úrovní obecné kultury, respektive vztahu jednotlivce a uměleckého díla.⁷⁷ Idealismus je pro Bullougha charakteristickým rysem období, kdy se kultura nacházela v úpadku, oproti tomu naturalismus se připisuje epochám, kdy kultura vzkvétala.⁷⁸

Tak jako antinomie distance pomohla překlenout rozdíl mezi idealistickým a naturalistickým uměním, lze tento princip aplikovat i na další dvojice protikladů. Autor

⁷¹ Ibid s. 100.

⁷² Ibid. s. 101.

⁷³ Ibid. s. 100.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Autor své stanovisko dokládá na příkladu z egyptského umění. Zatímco portréty faraónů se vyznačovaly svou monumentalitou, zobrazení obyčejných lidí bychom mohli hodnotit jako realistická.

Ibid.

⁷⁶ Ibid. s. 101.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

konkrétně vyjmenovává protiklady „senzuální“ a „spirituální“ a „individuální“ a „typický.“⁷⁹ Zaujetím distancovaného postoje se senzuální spiritualizuje, distance představuje prostředek, jak předmět očistit od smyslového.⁸⁰ Druhou dvojici je podle Bullougha možné zredukovat na osobní a společenský faktor, z nichž každý je v umění přítomen.⁸¹ Práce distance spočívá v umírnění obou faktorů, stará se o to, aby byly drženy v rovnováze. Nebýt distance, typické v uměleckém díle by nabylo takové převahy, že by se rozplynulo v abstraktní. A naopak, distance potlačuje osobní, individuální prvky díla, aby obsah díla zůstal sdělitelný.⁸²

1.7 Distance jako prostředek distinkce příjemného a krásného

V úvodních odstavcích se autor vymezuje ke stanovisku hédonistické estetiky, jejímu přesvědčení, že krása představuje libost.⁸³ Fakt, že tato teze není reverzibilní, se stává východiskem Bulloughovy úvahy, která předkládá vlastní odlišení krásy a libosti. Prostředek distinkce mezi oběma představuje znovu distance.⁸⁴ Příjemné je definováno jako nedistancovaná libost, zatímco krása je bez vložení distance, podle Bulloughova názoru, nemyslitelná.⁸⁵ Hlediskem, které je v tomto ohledu určující, je zapojení našeho praktického Já: „*Přeformulujeme-li výše uvedené tvrzení, můžeme říci, že příjemné je pociťováno jako stav našeho bezprostředního praktického Já; těžiště zkušenosti příjemného leží v našem Já, které příjemné zakouší. Estetická zkušenost má oproti tomu těžiště v sobě samé nebo v předmětu, který ji zprostředkovává, ne v Já, které bylo z pole vnitřního pohledu zakoušejícího distancováno.*“⁸⁶ Distance příjemné a krásné pouze neodlišuje, ale umožňuje přechod od jednoho k druhému. To, co obvykle považujeme za příjemné, se může následkem vložení distance proměnit v krásné. Tuto transformaci autor ilustruje na vjemech, které nám zprostředkovávají nižší smysly, a jež obvykle jako estetické

⁷⁹ Ibid. s. 107.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid s. 108.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ V tomto momentě teorie rezonuje Kantovo rozlišení krásy jako bezzájmového zalíbení a pouze příjemného, ke kterému je náš zájem připoután.

Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975.

⁸⁶ „*Translating the above formula, one may say, that the agreeable is felt as an affection of our concrete, practical self; the centre of gravity of an agreeable experience lies in the self which experiences the agreeable. The aesthetic experience, on the contrary, has its centre of gravity in itself or in the object mediating it, not in the self which has been distanced out of the field of the inner vision of the experienter.*”

BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2., s. 108.

nepocit'ujeme.⁸⁷ Vzhledem k tomu, že nám nižší smysly neumožňují odstup a jsou pevně provázány s tělesnem, zvyšují se obtíže s jejich distancováním, ale to neznamená, že by principiálně nebylo možné.⁸⁸ Estetický charakter je nižším smyslem obvykle upírán proto, že vjemy jimi zprostředkované, představují estetický objekt pouze na okamžik a pro jediného vnímatele.⁸⁹ Jako argument toto stanovisko nemůže, podle Bullougha, obstát. Estetický prožitek není ze své podstaty podmíněn trvalou existencí zakoušeného předmětu, ale v souladu s Bullougovou koncepcí, vložení distance. Pokud vnímatel vjem distancuje, utváří z něj estetický objekt.⁹⁰

Stanovisko k hédonistické estetice formuluje, prozatím bez užití pojmu distance, Bullough i v článku „*Perceptivní problém estetického ocenění čistých barev*“⁹¹ Hédonistická estetika podle jeho názoru vychází z předpokladu, že krása představuje vyšší formu libosti.⁹² S tímto tvrzením se autor neztotožňuje, rozdíl mezi krásou a příjemným není kvantitativní, ale zakládá se na odlišném způsobu, jak na nás předmět působí.⁹³ Rozdílné působení není zapříčiněno předmětem, ale subjektem. Bullough ve své úvaze postupuje ještě dál, klade si otázku, jakým způsobem je role subjektu odlišná.⁹⁴ Zatímco v případě příjemného si plně uvědomujeme, že jsme to my, kdo zakouší libost, v případě estetické kontemplanace se soustředíme na předmět, který je zdrojem libosti.⁹⁵ Jinými slovy, abychom předmět vnímali esteticky, ve středu našeho zájmu je zkušenost s předmětem, ve vztahu k příjemnému se soustředíme sami na sebe.⁹⁶ Rozdíl mezi pocity tkví, jak autor explicitně uvádí, v psychickém stavu vnímatele.⁹⁷ Tato teze v sobě nese jasné implikace teorie psychické distance. Způsob, jakým se vnímatel zaměřuje na předmět, zde není hlavním tématem, přesto je patrné, že je Bullough přesvědčen o rozdílném způsobu přístupu k němu.

Problematika hodnocení barev, která je hlavním tématem výše uvedeného článku, nachází své místo i v „*Psychické distanci*.“ Na jejím podkladě se Bullough snaží dokázat,

⁸⁷ Ibid. s. 109.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ BULLOUGH, Edward: The "Perceptive Problem" of Aesthetic Appreciation of Single Colours. *British Journal of Psychology*, October 1908, vol. 4, n. 2, s. 406-464.

⁹² Ibid. s. 459.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid. s.460.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

že četnost hodnocení předmětu jako příjemného nebo krásného je stejná i u předmětů, které považujeme primárně za zdroj estetického.⁹⁸ Autor pracuje se zažitou představou, že je v člověku vyvinut estetický smysl pro barvu, a tudíž je hodnocení barev u všech lidí stejné.⁹⁹ Toto stanovisko je vyvráceno pomocí výsledků Bulloughova výzkumu.¹⁰⁰ Ze zkoumaných respondentů, kteří barvy hodnotili, šedesát procent odůvodňovalo svůj soud pojmy označující organické vlivy.¹⁰¹ Druhá skupina barvám přisuzovala specifický druh personality.¹⁰² Hodnocení první skupiny intuitivně považujeme za objektivní na rozdíl od hodnocení skupiny druhé, které se nám jeví jako nahodilé.¹⁰³ Rozdíl mezi oběma skupinami je konstituován distancí. Obě skupiny se řídí pevnými pravidly, ale zatímco první skupina respondentů pouze verbalizovala organický účinek, který pociťovala, druhá

⁹⁸ BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2., s. 110.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Výsledky Bulloughova výzkumu jsou prezentovány právě v článku „*„Perceptive” Problem of Aesthetic Appreciation of Single Colours.*“ Cílem tohoto výzkumu bylo prokázat, že vnímání barev mezi jednotlivými respondenty se odlišuje podle způsobu zaměření se na určitý aspekt barvy. Autor rozlišuje čtyři aspekty, které náleží každé z barev: objektivní, fyziologické, asociační (sugestivní) a charakterové (temperamentové). Každému z aspektů odpovídá jeden „perceptivní“ typ. Perceptivní typ v Bulloughově terminologii představuje skupinu lidí, která tíhne k vnímání jednoho nebo více aspektů barvy spíše než k vnímání jiných. Na základě odpovědí respondentů autor odhaduje procento zastoupení každého z typů v populaci. V úvodní části je nejprve popisována metoda, kterou pro svůj experiment zvolil (nejprve promítání barev skrz želatinový pásek, později užití barevných papírů), věnuje pozornost obtížím, které během pokusu vyvstaly. Pro Bulloughovo zkoumání bylo určující, jakým způsobem respondenti odůvodní svůj soud o barvě. Prvním momentem bylo vyslovení soudu o barvě, bez vyjádření preferencí, druhým krokem introspektivní evidence vnímatele. Na základě pojmů, které respondenti užíli pro vysvětlení svého soudu, byli tříděni do výše zmíněných skupin. V pozadí této úvahy stojí tvrzení, že kognitivní hodnota barev je nízká, vysoká je naopak hodnota asociační.

BULLOUGH, Edward: „The Perceptive Problem of Aesthetic Appreciation of Single Colours. *British Journal of Psychology*, October 1908, vol. 4, n. 2, s. 406-464.

V textu „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“ Bullough pracuje pouze se dvěma percepčními typy, konkrétně fyziologickým a charakterovým.

BULLOUGH Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, Vol. V, part 2, s. 110.

¹⁰¹ Barvy byly popisovány jako studené, teplé, těžké nebo lehké.

Ibid.

¹⁰² Energické, živé nebo melancholické.

Ibid.

¹⁰³ Bullough se zde nezabývá problematikou nahodilosti asociací. Zůstává u konstatování, že jsou řízeny pravidly. Tomuto tématu věnuje větší prostor právě v textu „*„The Perceptive Problem” of Aesthetic Appreciation of Single Colours.*“ Zde uznává, že není možné postihnout všechny asociační možnosti, nicméně předkládá klasifikaci nejobvyklejších asociací, respektive okruhů, ze kterých asociace nejčastěji volíme. Barvy obvykle spojujeme s přírodními objekty nebo artefakty, třetí skupiny tvoří asociace izolované, které jsou víceméně náhodné.

BULLOUGH, Edward: „The Perceptive Problem of Aesthetic Appreciation of Single Colours. *British Journal of Psychology*, October 1908, vol. 4, n. 2, s. 428.

skupina barvy chápala esteticky.¹⁰⁴ Hodnocení barvy pomocí asociací charakteru předpokládá vložení distance, přeměnu příjemného zážitku v estetický.¹⁰⁵

1.8 Distance a problematika umělecké tvorby

V souvislosti se způsobem vymezení pojmu antinomie explikuje Bullough, jakým způsobem je v uměleckém díle obsažena osobnost jeho tvůrce. Poukazuje na skutečnost, že zkušenost ztvárněná v díle zůstává osobní zkušeností umělce, který ji ztvárňuje specifickým způsobem. Umělecké dílo neobsahuje čistou zkušenost člověka, ale její vyjádření a to vyjádření oddálené od dané zkušenosti.¹⁰⁶ Jinak řečeno, umělec se musí od své zkušenosti distancovat, aby ji mohl umělecky sdělit a vytvořit umělecké dílo. Umělecké tvorbě se Bullough věnuje i na obecnější rovině a to v samotném závěru textu, kdy distanci tematizuje jako estetický princip. Od otázky dosažení distančního limitu na pólu tvůrce přechází k tvorbě jako takové, k tvůrčímu aktu.¹⁰⁷ Vymezuje se ke stanovisku Benedetto Croceho, že umělecká tvorba je sebevyjádřením člověka.¹⁰⁸ Koriguje Croceho stanovisko, poukazuje na to, že toto sebevyjádření není v žádném případě sebevyjádřením přímým. Člověk a člověk-umělec nejsou jedna a táž osoba. Mezi těmito dvěma polohami jediné osoby leží distance, která usměrňuje výslednou koncepci díla.¹⁰⁹ Z konkrétní osobnosti člověka se vložением distance stává osobnost distancovaná, umělec. Sebevyjádření tedy není přímé, ale filtrované nebo přesněji distancované. Toto stanovisko Bullough uzavírá shrnutím: „*umělecká tvorba je nepřímé vyjádření distancovaného*

¹⁰⁴ BULLOUGH, Edward: Psychological Distance a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2., s. 110.

Transformace prostřednictvím vložení distance není výlučně spojena s vjemy, které primárně nepovažujeme za estetické, ale ovlivňuje i sféru umění. Komédie a melodrama nepředstavují specifické případy. Tato tendence je přítomná v umění napříč jeho druhy a žánry. Bullough se nejprve věnuje komedii. Jeho cílem je odlišit směšné, jež náleží neestetickému přístupu k věci a humorem, který představuje distancovanou směšnost. Komédie se obrací na naše nedistancované Já, čímž znesnadňuje zaujetí distance. Libost, kterou nám působí, autor charakterizuje jako libost hédonistickou. Komédie stejně tak jako směšné vyžaduje různý stupeň distance podle své povahy. K obojímu je možné se distancovat, nicméně tendence k pod-distancování zůstává silná. Významnou roli zde hraje forma. Nižší formy komedie obvykle působí neestetické potěšení, ve vyšších formách je tendence k pod-distancování oslabena, své místo zaujímá distance. Určující je okamžik, kdy směšné proměňuje v humorné. Melodrama oproti komedii inklinuje k pře-distancování. Přehánění, prvoplánovost a sentimentalita jsou součástí jeho výstavby, a tak bývá často kultivovanými diváky odsuzováno jako podřadné. Publikum melodramatu však nepředstavují „kultivovaní“ diváci „skutečného“ dramatu, obrací se na jinou skupinu lidí, kterým právě přehnanost umožňuje, aby k dílu distanci zaujali.

Ibid. s. 109-113.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid. s. 93.

¹⁰⁷ Ibid. s. 113.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid. s. 114

myšlenkového obsahu.“¹¹⁰ Distance v tomto kontextu umožňuje tvůrci sdělit určitý obsah vnímátele a zároveň řídí proces recepcce vnímátele, umožňuje mu dílo uchopit a udělat prostor estetickému prožitku.

Bullough odmítá stanovisko, že hlavním principem umělecké tvorby je sebevyjádření umělce. Osvětluje, z jakého důvodu je tato koncepce zavádějící a nevyhovující. Prvním momentem, vůči kterému směřuje kritika, je ztotožnění sebevyjádření a záměrné komunikace tvůrce s vnímátelelem.¹¹¹ Stopy této komunikace je možné nalézt jen tehdy, pokud víme, co máme hledat. Pokud před sebou máme biografická data, je teoreticky možné nalézt jejich „doklady“ v tvorbě umělecké, ale nikoli naopak. Umělecké dílo se nemůže stát základem životopisu jeho tvůrce.¹¹² V této souvislosti se Bullough věnuje primárně oblasti literatury, zaměřením se na jiné umělecké druhy, narůstají obtíže s hledáním stop osobnosti autora. Důvodem je rozdíl v materiálu, který má umělec k dispozici.¹¹³

1.9 Shrnutí hlavních rysů Bulloughovy koncepce

Předcházející část práce měla za cíl shrnout hlavní momenty koncepce psychické distance Edwarda Bullougha. Pojem distance autor používá v přeneseném významu, odlišuje jej od prostorové a časové distance. Její negativní aspekt vyjímá předmět z pole praktického zájmu, aspekt pozitivní umožňuje vnímátele zpracovat nově nabytou zkušenost, čímž je umožněna sama kontemplace. Distance je určující pro zaujetí estetického postoje a konstituci estetického objektu. Rozpíná se mezi dvěma extrémy, před-distancováním a pod-distancováním. Po shrnutí Bulloughova vymezení distance se práce zaměřuje na jednotlivé aspekty, které ji utvářejí. Z výměru antinomie vyšla najevo souvislost snížení distančního limitu se zvýšením intenzity estetického prožitku a zároveň nutnost zamezit ztrátě distance. Zavedení pojmu variability umožňuje vysvětlit rozdílné hodnocení děl jak stejným vnímátelelem v různém časovém období, tak mezi různými vnímátelemi vůči různým uměleckým druhům a žánrům. Úroveň distančního limitu se od osoby k osobě různí, nejmarkantnější je rozdíl mezi obyčejným člověkem a umělcem, který je schopen „svůj“ limit snížit mnohem více. Konsistence distance představuje „měřítko,“ jehož prostřednictvím lze určit, zda je umělecké dílo pravděpodobné, nebo ne. V

¹¹⁰ “ *artistic creation is the indirect formulation of a distanced mental content.* “ Ibid. s. 115.

¹¹¹ Ibid. s. 114.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

souvislosti s ní se autor věnoval problematice formálních aspektů umění. Distance Bulloughovi umožnila formulovat anti- realistický charakter umění a prokázat, že idealistické a naturalistické umění jsou pouze domnělými protiklady. Dalším významným tématem, jemuž se Bullough věnuje, a který neopomenula ani tato práce, je vymezení distance jako prostředku distinkce mezi příjemným a krásným. Její „vlození“ umožňuje transformovat naši zkušenost, upozadit bezprostřední libost a prostřednictvím reflexe označit předmět za krásný. Závěrečná podkapitola se zaměřuje na uměleckou tvorbu. Distance umožňuje tvůrci proměnit jeho bezprostřední zkušenost, která by bez jejího „zásahu“ zůstala nesdělitelnou.

Bulloughova úvaha se dotýká řady témat, což vychází z jeho přesvědčení, že je principem nejen validním, ale také univerzálním. Přestože se jeho touha předložit všeobsahující teorii zdá být přehnaná, explikace, které předkládá, osvětlují mimo jiného vztah objektu a subjektu a jejich interakci při utváření estetického objektu. Distancování se od objektu, respektive zaujetí estetického postoje je stále motivem, který je přítomný i v teoriích ryze současných. Důkazy, že Bulloughova koncepce je stále „živá“ předkládá následující část práce, která pojednává o diskuzi, která se na základě koncepce distance rozvinula.

2 Diskuze o Bulloughově koncepci distance

2.1 Sheila Dawsonová- uznání relevance koncepce

Názory na problematiku distance formuluje Sheila Dawsonová v příspěvku „*Distancování jako estetický princip*.“¹¹⁴ Přestože jej sama označuje za kritiku původní koncepce, v průběhu čtení její studie je čím dál patrnější, že se autorka vymezuje pouze k některým jejím aspektům a v žádném případě ji neodmítá jako celek. Naopak, bližší určení některých momentů teorie umožňuje Dawsonové potvrdit její validitu a obhájit její status jako uměleckého faktoru a estetického principu. Autorka je nejkritičtější k Bulloughovu pojetí antinomie, které pokládá za příliš rigidní. Sama distanci pojímá jako princip relativní a vnáší do ní aspekt úmyslného distancování. Značnou pozornost věnuje „následnosti“ distancí od okamžiku, kdy je fenomén distancován tvůrcem až po „finální“ distancování u vnímatele. V samotném závěru autorka nahrazuje pojem distance termínem „konceptuální forma.“

2.1.1 Vztah subjektu a objektu jako ústřední téma

Ústředním tématem textu je vztah subjektu a objektu. Rozdílné hodnocení předmětu, který je „neměnný,“ je způsobeno proměnou našeho vztahu k němu.¹¹⁵ Pocity, které v nás fenomén vyvolává, názor, který si o něm utváříme, není založen, jak autorka uvádí, na jeho skutečné hodnotě, ale na postoji člověka k němu.¹¹⁶ Estetické vnímání objektu je následkem procesu, ve kterém utváříme kontemplativní vztah, a pro který Dawsonová zavádí pojem „distancování.“¹¹⁷ Východiskem její úvahy je Bulloughůvo vymezení pojmu distance, konkrétně popis zkušenosti s fenoménem mlhy na moři. Podle Dawsonové Bulloughova deskripce vyvolává několik otázek, které zůstávají nezodpovězené, a jež Dawsonová formuluje následovně: „*Vyřazujeme my fenomén ze souvislosti s naším praktickým Já nebo se sama distance odděluje od praktické stránky věci?; Zpracováváme my distancovanou zkušenost nebo je to práce distance, která tak činí?; Říká Bullough, že úmyslně distancujeme zkušenost, abychom našli krásu, nebo že*

¹¹⁴ DAWSON, Sheila: "Distancing" as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*. 1961, Vol. 39, N. 2, s. 154-171.

¹¹⁵ Ibid. s. 156.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid. s. 157.

*k nám umění přichází jako zjevení?*¹¹⁸ Z odpovědi, kterou předkládá, vyplývá, že nelze oddělit objektivní a subjektivní pól. Tím, co upoutá naši pozornost, je krása předmětu. Objekt je tím, co nás donutí „přepnout“ z praktického do estetického zaměření.¹¹⁹ Přítomnost předmětu není pro zaujetí estetického postoje dostačující, musí se setkat s „odezvou“ na straně recipienta, který k němu musí být vnímavý. Bez určité „připravenosti“ na naší straně by nebylo možné, povznést se na úroveň estetického uvědomění.¹²⁰ Náš přístup k věcem ovlivňuje řada faktorů jak nedostatek představivosti nebo zkušeností, nedostatečné znalosti nebo předsudky vůči danému předmětu, tak momentální osobní situace, ve které se nacházíme. Každá z těchto okolností může zapříčinit, že předmět uchopíme nevhodným způsobem, a tudíž jej nebudeme schopni zakoušet esteticky.¹²¹ Význam zkušeností zmiňuje autorka i na jiném místě textu. Explicitně uvádí, že jakákoli zkušenost je využitelná na úrovni kontemplace.¹²² Co víc, každá zkušenost nás nejen obohacuje, ale zvyšuje naši schopnost předmět ocenit, respektive vytvářet.¹²³

2.1.2 Možnost úmyslného „distancování“

Největší prostor je věnován poslední z výše uvedených otázek. Autorka nejprve zpochybňuje tvrzení, že abstrahovat od praktického nelze úmyslně. Své stanovisko rozvíjí v souvislosti s otázkou, co může zamezit kontemplaci díla. Uvádí příklad vnímatele, který si během divadelního představení uvědomí, že se jeho postoj k představení změnil, protože začal přemýšlet, jestli stihne poslední vlak domů.¹²⁴ Jeho úmyslem bylo sledovat představení, zaujmout k němu adekvátní postoj, ale byl „přemožen“ danou myšlenkou. Představení se mu příliš oddálilo, a tak se stal pře- distancovaným. V tomto případě se jeho záměr kontemplant dílo nezdařil. Další příklad, který autorka uvádí, se přímo vztahuje k otázce, jakou roli v procesu distancování hraje záměr. Je jím příklad člověka, který není schopen považovat obraz ukřižování nebo akt za umělecká díla z náboženských nebo morálních důvodů.¹²⁵ Na jednu stranu je pravděpodobné, že daný vnímatel obraz odsoudí

¹¹⁸ „(a) Do we put the phenomenon out of gear with our practical selves, or does Distance cut out the practical side of things? (b) Do we elaborate the distanced experience, or does the working of Distance itself do so? (c) Is Bullough saying that we deliberately distance experience to find beauty, but that art ‘comes upon us as a revelation’?”

Ibid. s. 158.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid. s. 159.

¹²² Ibid. s. 166.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid. s. 160.

nevědomě z jiných důvodů než estetických, na druhou stranu je možné, že bude schopen distancovat se od předsudků, které k dílu chová a úmyslně se na něj zaměří jako na předmět estetického zájmu.¹²⁶ V tomto případě bylo úmyslné distancování v souladu s povahou předmětu, díky němuž bylo možné esteticky ocenit. Oproti tomu může úmysl ovlivnit naše hodnocení negativním způsobem. Tuto možnost Dawsonová ilustruje na příkladu člověka popírajícího hodnotu díla z osobních antipatií k jeho tvůrci nebo například ze strachu, že jeho soud nebude přijat ostatními.¹²⁷ Autorka se domnívá, že úmyslné distancování odporuje Bulloughovu výměru distance,¹²⁸ nicméně pro její pojetí je aspektem významným. Je určující pro skupinu lidí, která se nachází, podle její terminologie, v duálním vztahu k dílu.¹²⁹ Úspěch díla, na jehož vytváření se podílí, závisí na jejich schopnosti přepínat mezi estetickým a praktickým postojem. Klíčovým hlediskem je rychlost a námaha, která přepínání provází. Přejít mezi oběma by měl být co nejsnadnější a probíhat co nejrychleji.¹³⁰ Představa, že člověk je schopen „prodlívat“ v estetickém postoji dlouhodobě, je neudržitelná. Události praktického života neustále ohrožují naše zaměření, tlak, který na nás vyvíjí ústí ve ztrátu estetického a zaujetí praktického postoje bez ohledu na náš záměr.¹³¹

2.1.3 Relativnost optimální míry distance

Kritika Dawsonové směřuje především na antinomií distance a její definici. Bulloughův výměr antinomie jako: „*krajní umenšení distance bez jejího vymizení*“¹³² podle jejího názoru jasně implikuje existenci „správné“ distance.¹³³ Samotná představa správnosti není sama o sobě tak problematická jako způsob jejího zformulování. Bullough antinomií distance určuje jako absolutní princip. Vůči tomu se Dawsonová kriticky vymezuje.¹³⁴ Distance musí být naopak formulována v relativních pojmech. Tento krok

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Odporuje jeho tezi, že krása přichází jako zjevení.

¹²⁹ Jedná se o tvůrce v širším slova smyslu. Kromě autora sem řadí interprety, ale také například překladatele. Každého, kdo má dostatečné technické znalosti a kapacitu k hodnocení utvářeného díla. Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid. s. 160.

¹³² „*utmost decrease of Distance without its disappearance*“ BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2., s. 94.

¹³³ DAWSON, Sheila: "Distancing" as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*. 1961, vol. 39, n. 2, s. 162.

¹³⁴ Sheila Dawsonová otevírá svůj příspěvek k problematice distance komparací estetické a vědecké pravdy. Zatímco pravdivost na poli vědy lze ověřit rozumovou úvahou, lze určit, jestli je výsledek správný nebo nikoli, pro estetické ocenění žádný nástroj, který by prokázal správnost našeho soudu, neexistuje. Vedle tohoto tvrzení klade autorka další všeobecně uznávané pravidlo, které estetický soud považuje za univerzálně

činí sama autorka. Příliš rigidní princip, který předložil Bullough, nahrazuje vlastní koncepcí vyjádřenou následovně: „*Bullough uznává existenci stupňů distance, já chci jít ještě dál: není zde žádná jednoznačně správná distance; samo estetické ocenění je schopné odstupňování a objevuje se uvnitř určitého rozmezí optimální distance, která je vždy relativní k osobě, předmětu a příležitosti.*“¹³⁵ Autorka své stanovisko dále zpřesňuje, relativní má být největší možné snížení distance¹³⁶ k předmětu, osobě a příležitosti, které byly již zmíněny, se přidává ještě médium.¹³⁷ Zmírnění absolutního v optimální umožňuje rozšířit pole, ve kterém je estetické ocenění předmětu umožněno.¹³⁸ Pro ocenění díla není podmínkou, aby vnímatel „zaujal“ výlučně distancí optimální, dostačující je, když se pohybuje v jejím blízkém „okolí.“ Vnímatel samozřejmě není jediným subjektem, jehož distance je relativní. Dawsonová se zaměřuje na Bulloughovo vymezení distance ve vztahu k umělecké tvorbě. Autorka zdůrazňuje, že je nutné, aby byla teze, že umělec musí oddálit svou osobní zkušenost od svého konkrétního Já, spojená s tou, která formuluje jako nejvíc žádoucí nejzazší snížení distance, aniž by byla ztracena.¹³⁹ Podle Dawsonové se umělec neřídí „žádnými“ předpisy, ale jeho úspěch je založen na jeho díle. Způsob, jakým se distancuje, záleží na vybraném médiu, námětu a tvůrci samotném. Tento aspekt je dále rozvíjen v kontextu úvahy o konceptuální formě, kde autorka užívá další „Bulloughův“ pojem, konsistenci, ale způsob užívání se od Bulloughova odlišuje. Dawsonová vyžaduje shodu mezi umělcem, interpretem a publikem.

platný. Jestliže nám estetika neposkytne žádný prostředek, jímž bychom určili, zda je nebo není předmět skutečně krásný, jak můžeme otázku univerzálnosti vyřešit? Preference jednotlivých vnímatelů díla vypovídají o jejich vkusu, dobové módě, ale nikoli o skutečné hodnotě díla. Proto není zkoumání jejich responsí funkční. Jediným soudem, který lze s jistotou uchopit a prohlásit za správný je náš vlastní. Ale ani zde se neobejdeme bez dalších omezení, náš soud je platný pouze v danou chvíli. Náš přístup k předmětu a tudíž i estetický soud je ovlivněn našimi zkušenostmi, vědomostmi, kterých jsme postupně nabyli. Obojí přispívá k proměně naší schopnosti dílo ocenit. Z toho nutně vyplývá, že si nemůže být jisti, zda se náš soud o stejném díle, které jsme vynesli před několika lety, bude shodovat se soudem momentálním. Řešení, které Dawsonová předkládá, opouští abstraktní koncepce vymezující pojmy krásy a soudu. Autorka se zaměřuje na prvky tvořící estetickou situaci a vztahy mezi nimi. Ve středu jejího zájmu je umělec, umělecké dílo a publikum. Důvody, proč autorka věnovala poměrně značný prostor této problematice, se stávají zjevnými v průběhu dalšího čtení. Určující je odlišit povahu vztahu subjektu a objektu v estetickém soudu od vědeckého přístupu, kde je předpokládán přesný propočet. Znovu opakuje tuto tezi a stanoví ji jako základ své kritiky Bulloughova pojetí distance. Podle její interpretace Bullough předpokládá propočet, na jehož základě určíme, zda byla distance správně nastolena. Ibid.

¹³⁵ „*Bullough admits to there being degrees of distance, I want to go further and say that there is no outright “correct distance”, and that aesthetic appreciation itself is capable of degrees and can occur within a certain range of an optimum distance which is always relative to person, object and occasion.*”

Ibid. s. 162.

¹³⁶ Utmost

¹³⁷ Ibid. s. 166.

¹³⁸ Ibid. s. 163.

¹³⁹ Ibid. s. 167.

Tuto shodu lze vyvodit, jak sama uvádí, z přirozené jednoty subjektu nebo modu prezentování.¹⁴⁰ Autorka se zaměřuje na umělecká díla, která záměrně využívají nekonsistentních prvků. V těchto dílech je distance pozměňována, distance se vyrovnává s „nesourodým“ prvkem, obratně jej zapracovává do celku díla.¹⁴¹ Ke změnám v distanci dochází jak na straně publika, tak na straně tvůrce. Ve vztahu k vnímání může být, jak Dawsonová předpokládá, vznesena následující námitka. Jakým způsobem se může umělecké dílo dožadovat změny distance, když neexistuje distance, která by byla „správná?“¹⁴² Autorka ve formulaci hypotetických námitek pokračuje, táže se, zda by nebylo možné všechny soudy prohlásit za stejně platné. Následně tato tvrzení vyvrací. Optimální míra distance, kterou je vnímání schopno zaujmout, nemusí být pro zakoušení díla dostačující, a tudíž i jeho soud přes veškeré úsilí, může být chybný.¹⁴³

2.1.4 Distance ve vztahu k umělci, interpretovi a vnímání

Autorka pracuje s představou „zřetězených“ distancí. Nejprve umělec distancuje fenomén, který se stal podnětem pro tvorbu daného díla, následně je umělecké dílo distancováno vnímáním.¹⁴⁴ Počet úrovní, na kterých je předmět distancován, se navyšuje vzhledem k počtu osob vstupujících do procesu utváření díla. Pomineme-li zkušenost s přírodním objektem, který je distancován přímo vnímáním, k distancování uměleckého díla dochází minimálně na dvou úrovních.¹⁴⁵ Pokud je dílo určeno k provedení, je dalším článkem, jenž jej distancuje jeho interpret, ať už herec nebo hudebník.¹⁴⁶

Tohoto tématu se autorka nejprve dotýká v souvislosti s otázkou, jakým způsobem do díla vstupuje krása a na základě čeho ji vnímání uchopuje.¹⁴⁷ Umělec distancuje svou zkušenost s fenoménem, jenž byl zdrojem jeho inspirace. Svou zkušenost převádí do jiného média, čímž krásu zviditelňuje.¹⁴⁸ Zvolený materiál i způsob zpracování mají vliv na vnímání a jeho schopnost dílo distancovat. Volba experimentálních postupů, médií, se

¹⁴⁰ Ibid. s. 168.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.s. 169.

¹⁴⁴ Ibid. s. 161.

¹⁴⁵ Dawsonová zmiňuje, že tvůrce distancuje svou zkušenost s nějakým fenoménem, vnímání distancuje již dokončené umělecké dílo. Do jaké míry se odlišuje objekt pro interpretativního umělce, není blíže specifikováno.

¹⁴⁶ Za interpreta je považován i překladatel. Přestože se autorka omezuje pouze na popis tří úrovní, na kterých k distancování dochází, je možné si představit situace, kdy je počet úrovní mnohem vyšší. Na příklad v případě adaptace divadelní hry zahraničního autora. Nejprve musel autor distancovat podnět své tvorby, k dalšímu distancování dochází u překladatele, dále u dramaturga, režiséra, herců a na závěr u vnímání.

¹⁴⁷ Ibid. s. 161.

¹⁴⁸ Ibid.

kterými nemá vnímatel zkušenost, ztěžuje jeho situaci. Nicméně i pokud umělec použije médium tradiční a jeho dílo obsahuje dostatek vodítek, aby mohlo být distancováno, vnímateli se dílo distancovat podařit nemusí.¹⁴⁹ Nejvyšší šanci na úspěšné distancování, jak Dawsonová zmiňuje, mají ta díla, která se zdají být spontánní, nekomplikovaná a budí dojem univerzálnosti. Na druhou stranu nesmí být příliš jednoduchá a nekomplexní protože to zaujetí distance ztěžuje.¹⁵⁰

Úloha umělce je dále zpřesňována. Je nutné, aby tvůrce distancoval svou zkušenost, která podnítila jeho imaginaci. Míra distancování se plně odvíjí od intenzity prožitku a kultivovanosti na straně publika i tvůrce, jinými slovy, je k ní relativní.¹⁵¹ Už samotný fakt převedení do jiného média představuje minimální distanci.¹⁵² V souvislosti s tímto tvrzením autorka uvádí díla, jejichž témata jsou všeobecně natolik srozumitelná, že je umělec nemusí depersonalizovat jinak než „přepisem“ do jiného média. Naopak, kdyby tato témata dále distancoval, stala by se nepřesvědčivými a snížil by se jejich účinek.¹⁵³ V kontextu úvahy o konceptuální formě Dawsonová předkládá ucelené shrnutí způsobu, jakým se distance uplatňuje u jednotlivých subjektů. Precizuje popis úlohy umělce, který sděluje svou zkušenost do takové míry, do jaké ji považuje za signifikantní. Původní impuls přetváří tak, aby měl význam pro člověka obecně.¹⁵⁴ Autorka podotýká, že většina děl se nedočká odezvy, a tudíž je prvním vnímatelem díla umělec sám. Jeho přístup považuje za určující i pro vnímatele.¹⁵⁵ V okamžiku, kdy je dílo dokončeno, přestává být soukromým majetkem tvůrce a stává se majetkem „veřejným.“

2.1.5 Reformulace „distancování“ pomocí pojmu konceptuální forma

Dawsonová pracuje s pojmem „konceptuální forma“, jenž představuje dílo v jeho celistvosti.¹⁵⁶ Ve vztahu ke kontemplaci, uchopíme-li dílo v jeho komplexnosti, zaměřujeme se na něj právě jako na konceptuální formu. V souladu s Bulloughovou koncepcí by distancovaný postoj znamenal uchopit dílo výlučně tímto způsobem. Pro Dawsonovou představuje uchopení díla jako konceptuální formy nejvhodnější způsob, ale

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid. s. 166.

¹⁵¹ Ibid. s. 167.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Jedná se situace každodenního života jako například východ slunce. Ibid.

¹⁵⁴ Ibid. s. 171.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid. s. 169.

nikoli jediný možný.¹⁵⁷ Autorka opravuje Bulloughovo tvrzení, prostřednictvím pojmu konceptuální forma vytváří vlastní definici „antinomie“: „*Nejvíce žádoucí v umělecké produkci je vytvořit konceptuální formu, v interpretaci předvést tuto konceptuální formu a v ohodnocení ji kontemplovat.*“¹⁵⁸ Slovní spojení „nejvíce žádoucí“ neimplikuje, že pokud vnímatel není schopen pojmout dílo v jeho celistvosti, je v možnosti jeho ocenění diskvalifikován. V uměleckém díle je možné esteticky uchopit a následně ocenit jeho jednotlivé aspekty, například barevnost nebo řemeslné zpracování.¹⁵⁹ Ztotožnění estetického ocenění pouze na uchopení konceptuální formy, které autorka vnímá u Bullougha, je příliš reduktivní. Každodenní zkušenost potvrzuje, že kdyby toto tvrzení platilo, adekvátně ocenit umělecké dílo by byla schopna jen malá část lidí.¹⁶⁰ Naopak, abychom mohli konceptuální formu nahlédnout přímo, musíme být „naladěni“ stejným způsobem jako tvůrce. V ostatních případech se musíme snažit, abychom ji zachytili.¹⁶¹ Dawsonová předpokládá, že pro plné uchopení díla jako konceptuální formy, je nutné k dílu přistupovat jako jeho tvůrce-vnímatel.¹⁶² Toto tvrzení autorka ilustruje na příkladu básníka. O tom, zda je dílo distancované, rozhoduje schopnost autora výsledné dílo kontemplovat. Pokud mu dílo stále připomíná proces tvorby nebo jeho osobní zkušenosti, není dílem vhodně distancovaným.¹⁶³ V této souvislosti se dotýká otázky, zda optimální distance vnímatele a umělce leží ve stejné výši. Přestože se k tomuto tématu explicitně nevyjadřuje, z úvahy je patrné, že mezi distancemi obou je rozdíl. To, co recipient považuje za podivné, může představovat konceptuální formu pro umělce.¹⁶⁴ Autorka dokonce předpokládá, že vnímatelé by měli být postupem času schopni sdílet náhled tvůrce. Podrobnější studium díla, ale i nárůst zkušenosti v jiných oblastech, umožňují, aby vnímatel distanci k dílu v budoucnosti zaujal, aby byl schopen nahlédnout jeho konceptuální formu.¹⁶⁵

¹⁵⁷ Ibid. s. 170.

¹⁵⁸ „*What is the most desirable is in production to create a conceptual form; in interpretation to present this conceptual form; and in appreciation to contemplate it.*“ Ibid. s. 172.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Vnímatel analyzuje a syntetizuje dílo. Ibid. s. 172.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid. s. 172.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid. s. 173.

2.1.6 Interpretace změn v koncepci distancování

V samotném závěru Dawsonová explicitně potvrzuje validitu konceptu psychické distance. Nejprve jej charakterizuje jako esenciální podmínku ocenění, interpretace a tvorby uměleckého díla.¹⁶⁶ Dále přechází i k potvrzení jeho platnosti jako estetického principu.¹⁶⁷ Přestože autorka Bulloughovu koncepci otevřeně uznává jako princip univerzální, námitky, které k textu vznesla určitým způsobem platnost distance jako estetického principu omezují. Je pravdou, že se Dawsonová věnovala přednostně uměleckým dílům a právě vzhledem k nim zavedla pojem konceptuální forma, nicméně jeho aplikace na mimoumělecké estetično se jeví jako problematická. Tématu ocenění fenoménu náležejících mimo sféru umění není v textu věnována pozornost, přesto autorka potvrzuje platnost distance i v této oblasti, což shledávám jako nedostatek. Tvrzení, že výsledné dílo je vhodně distancované, pokud je ho jeho tvůrce schopen kontemplotat, implikuje, že pokud umělec dílo kontemplotat schopen není, je dílem distancovaným nedostatečně. Podle mého názoru, odporuje skutečnosti nebo je minimálně tvrzením zavádějícím. Umělci často tvrdí, že se na svá díla neřívají, protože je nejsou schopni vnímat s odstupem. To, co jim v distancování se brání, nejsou vzpomínky na proces tvorby, které uvádí Dawsonová, ale fakt, že se jedná o jejich vlastní dílo. Mají tendenci jej opravovat, poučit se ze svých chyb nebo je jim jeho kontemplotace nepřijemná. Z tohoto důvodu dílo nemusí být nutně distancované nedostatečně. Další obtíže vyvstávají, pokud vezmeme v úvahu, jaký význam autorka přikládá relativitě. Pokud bychom parafrázovali její tezi¹⁶⁸ a vztáhli ji na osobu umělce, optimální míra distance, kterou tvůrce ke svému (hotovému) dílu zaujal, nemusí být nutně distancí správnou.

Problematika „sledu“ distancí je přítomna i v Bulloughově textu, konkrétně v kontextu úvahy o umělecké tvorbě, kde uvádí, že se umělec distancuje od své konkrétní osobnosti.¹⁶⁹ Ve vztahu k interpretaci díla je nastíněna na příkladu herce s poukázáním, že „přepínání“ mezi jeho skutečnou a distancovanou osobností lze vztáhnout i na ostatní umělecké druhy.¹⁷⁰ Zatímco Bullough toto téma nerozvíjí, dotýká se ho na několika místech v textu, Dawsonová je pojímá uceleně. Rozšiřuje úvahu o interpretaci, neomezuje

¹⁶⁶ Ibid. s. 174.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid. s. 169.

¹⁶⁹ BULLOUGH, Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2., s. 114.

¹⁷⁰ Ibid. s. 115.

se pouze na „umělecké“ profese, ale za interpreta považuje i překladatele.¹⁷¹ Oproti Bulloughovi, který vkládá distanci mezi dvě „osobnosti“ umělce, mezi jeho konkrétní a „distančovanou“ osobnost,¹⁷² Dawsonová jejím prostřednictvím odděluje subjekt a předmět, respektive impuls, který je distancován.¹⁷³ Značný důraz klade autorka na možnost distancovat úmyslně, ale sama uvádí, že je to možné pouze v některých situacích. Z příkladů, které uvádí je patrné, že úmysl není dostačující podmínkou, abychom zaujali estetický postoj. V případě selhání v procesu „distančování“ není na vině pouze subjekt, ale často také vnímaný objekt. Oba póly nelze oddělit, a tak v případech, kdy nám dílo neposkytuje dostatek „prostoru“ pro distancování, není v našich silách jeho povahu změnit.

2. 2. Allan Casebier a Oswald Hanfling- rozdělení distance na více typů

2.2.1 Pozornostní a emocionální distance Allana Casebiera

Spíše než interpretaci Bulloughova textu, představuje Casebierův článek „*Koncept psychické distance*“¹⁷⁴ autonomní koncepci estetického postoje. Důvodem, proč autor užívá pojem „distance“ spočívá v tradici, se kterou se daný pojem spojuje.¹⁷⁵ To neznamená, že by Bulloughův text opomíjel. Naopak. Zůstává přítomen v pozadí úvahy, na určitých místech se mu autor věnuje explicitně, poukazuje na určité nepřesnosti, které obsahuje, koriguje teze, které mohou být špatně chápány. V souvislosti s vymezením vlastní terminologie Casebier naráží na jednu z vlastností distance, kterou považuje za zavádějící. S distancí v Bulloughově smyslu se pojí konotace „více-méně.“¹⁷⁶ Oproti tomu, v Casebierově vymezení, nemají tyto konotace místo. „Jeho“ vnímatel buď je distancován, nebo ne.¹⁷⁷ Casebier rozlišuje dva typy distance, emocionální a distanci postoje, předkládá

¹⁷¹ DAWSON, Sheila: "Distancing" as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*. 1961, vol. 39, n. 2, s. 154-171.

¹⁷² BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, s. 115.

¹⁷³ DAWSON, Sheila: "Distancing" as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*. 1961, vol. 39, n. 2, s. 154-171.

¹⁷⁴ CASEBIER, Allan: The Concept of Aesthetic Distance. *Personalist*, 1971, n. 52, s. 70-91.

¹⁷⁵ Ibid. s. 90.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

ucelené vymezení každé z nich. V první části své úvahy autor reaguje na Dickieho kritiku Bulloughova konceptu, kterou shledává irelevantní.¹⁷⁸

Východiskem Casebierovy úvahy je přesvědčení, že koncepce distance může napomoci pochopení podstaty estetického oceňování. Toto stanovisko je v naprostém protikladu s přístupem George Dickieho. Než Casebier přistoupí k představení vlastní koncepce, vymezuje se k Dickieho pojetí, které se stává východiskem celé stati. Dickieho transformace distancování se v zaměření pozornosti je podle Casebiera značně reduktivní. To, že někdo věnuje pozornost určitému uměleckému dílu (Casebier svou argumentaci podporuje příklady výlučně z oblasti umění) nutně neznamená, že jej zakouší esteticky.¹⁷⁹ Autor popisuje šest reakcí potenciálních diváků sledující film Orsona Wellese *Občan Kane*. Historik, osobní přítel Williama Randolpha Hearsta,¹⁸⁰ filmař, žena čerstvě opuštěná manželem a dva diváci, jejichž status autor blíže neurčuje. To, na co je kladem důraz, není, zda každý z nich dílu věnuje pozornost, ale jakým způsobem. Jedinou osobou, která dílu v Dickieho pojmech, nevěnovala pozornost, byla opuštěná žena. Příliš se ztotožnila s Kaneovou první ženou, přestala vnímat film jako umělecké dílo (distancovaně) a unikla do světa vzpomínek na rozpad svého manželství.¹⁸¹ Další vnímatelé film sledují pozorně. Jsou schopni převyprávět události v jejich sledu, ale ani pozorné vnímání uměleckého díla není dostačující podmínkou pro jeho estetické ocenění. Historik se soustředil příliš na přesnost zobrazených událostí, porovnával je se skutečností. Hearstův přítel se nebyl schopen oddálit od vlivu filmu na veřejný obraz jeho přítele. Filmař srovnával výstavbu filmu s dalšími filmy daného žánru. Přesto mají všichni tito vnímatelé jedno společné, jejich response je nedistancovaná.¹⁸²

V tomto kontextu Casebier přímo odkazuje na Bullougha. Pokud Bullough tvrdí, že někdo v distancování se selhal, nemá na mysli, že by vnímanému předmětu nevěnoval pozornost. Jádro jeho rozlišení se, podle Casebiera, neshoduje Dickieho interpretací. Nerozlišuje mezi distancovaným ve smyslu pozorným a nedistancovaným jako nepozorným, ale mezi zaměřením pozornosti na dva typy vztahů.¹⁸³ Vnitřní vztahy, vztahy obsažené přímo ve výstavbě díla, jejichž primárním účelem je nést estetickou informaci, a

¹⁷⁸ Dickie odmítá jakýkoli specifický stav vědomí, který by byl typický pro kontemplaci estetického objektu. O jeho kritice bude detailněji pojednáno níže.

¹⁷⁹ *Ibid.* s. 73.

¹⁸⁰ *Občan Kane* je považován za filmové zpracování skutečného člověka, Williama Randolpha Hearsta.

¹⁸¹ *Ibid.* s. 75.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.* s. 76.

vztahy vnější.¹⁸⁴ Případy, které Bullough uvádí jako příklady ztráty distance, se nachází na samotném okraji jeho zájmu. To, že je Dickie použil jako nosné pilíře své kritiky, pouze potvrzuje Casebierovo stanovisko, že Dickieho pojetí je příliš reduktivní.¹⁸⁵

2.2.2 Pozornostní a emocionální distance jako klastrové pojmy

Od Dickieho kritiky Casebier přistupuje k vlastní koncepci distance. Nejprve poukazuje, že v teoretických diskuzích často dochází k nepřesnému užívání pojmů distance. Jejich nesprávná aplikace je následkem nepochopení, respektive neuvědomění si, že neexistuje jediný typ distance, ale dva.¹⁸⁶ Autor odlišuje pozornostní a emocionální distanci. Distance, která byla tematizována v souvislosti s kritikou Dickieho, je distancí pozornostní. Autor ji popisuje jako způsob, kterým vnímatel přistupuje k předmětu.¹⁸⁷ Emocionální distance se týká emocí, které vnímatel pociťuje v responsi k vnímanému dílu.¹⁸⁸ Z tohoto vymezení by bylo možné odvodit, emocionální distance je fází, která následuje distancí pozornostní. Nicméně autor sám explicitně uvádí, že zde není mezi oběma žádné nutné spojení.¹⁸⁹ Podle Cassebiera existují emoce, které jsou neslučitelné s estetickým oceněním uměleckého díla.¹⁹⁰ Estetické emoce jako uspokojení, potěšení nebo pohnutí jsou vyloučeny, pokud se příliš ztotožníme se zobrazením, začneme pociťovat emoce, které zakouší zobrazované postavy nebo pokud jsme k zobrazenému příliš citliví.¹⁹¹

Oba typy distance jak pozornostní, tak emocionální autor označuje jako klastrové pojmy. Tato charakteristika determinuje jejich aplikaci. To znamená, že jejich vlastnosti jsou počítány pouze směrem k aplikaci.¹⁹² Pro určení, jestli je vnímatel pozornostně nebo emocionálně distancován, je nutné hledat přítomnost určitých prvků v jeho zaměření a

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid. s. 77.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid. s. 77.

¹⁹⁰ Ibid. s. 78.

¹⁹¹ Autor se věnuje pouze responsi k filmu. Svou koncepci emocionální distance neaplikuje na jiné druhy umění. V případě abstraktnějších děl, děl, která nejsou narativní nebo figurativní je první možnost, ve které se příliš ztotožníme se emocemi zobrazovaných postav těžko aplikovatelná. Zůstává tedy druhý případ, přílišná citlivost. I zde je její užití poněkud zvláštní. Pokud si například prohlížíme abstraktní malbu, může naše přecitlivost na nějakou konkrétní barvu ovlivnit naše hodnocení daného obrazu, analogicky, to, že je nám nepříjemný zvuk nějakého nástroje. Ibid. s. 78.

¹⁹² Ibid. s. 79.

absenci jiných.¹⁹³ Poukazuje, že není principiálně možné, vzhledem k povaze všech klastrových pojmů, zjistit, kdy je počet vlastností, které má situace „být distancován“ obsahovat, konečný.¹⁹⁴

Součástí vymezení emocionální a pozornostní distance jako klastrových pojmů, je Casebierovo rozlišení mezi dvěma rovinami vědomí,¹⁹⁵ které jsou zapojeny v procesu recepcce uměleckého díla. Pojmem „ohniskové vědomí“ je myšleno naše zaměření se, buď na vnější, anebo na vnitřní vlastnosti vnímaného díla, respektive na obě tyto skupiny.¹⁹⁶ Mimoto existuje druhý typ, který je nutnou podmínkou, abychom se vůbec mohli pokusit zaujmout k dílu distancovaný postoj. „Okrajové povědomí“ představuje uvědomení si faktu, že se setkáváme s uměleckým dílem a nikoli se skutečností.¹⁹⁷ V souvislosti s tímto tématem se autor věnuje prostředkům, které podporují vytvoření si okrajového povědomí o uměleckém díle.¹⁹⁸

2.2.3 Možnosti užití Casebierova konceptu distance

Autor si z hlediska užití své koncepce ani přinejmenším nečiní nárok na její univerzální uplatnění.¹⁹⁹ Vytyčuje dvě oblasti, kde by ji bylo možné zúročit. Za prvé, předpokládá její přínos jako konceptuálního rámce, který by napomohl určit význam určitých vlastností předmětu, subjektu a kontextu, ve kterém je estetické ocenění uměleckého díla buď potlačeno, nebo ze kterých je odvozeno.²⁰⁰ Za druhé, distance funguje jako báze, jíž je určen vztah vnímatele a vnímaného předmětu. V tomto ohledu je její významem předpis, který určuje, že recipient musí k dílu zaujmout distanci, aby jej mohl esteticky ocenit.²⁰¹ Tato podmínka není ničím jiným než formulací pravidla odvozeného z Casebierova rozlišení distancí. Vnímatel by měl dílo vnímat distancovaně

¹⁹³ Za tímto účelem Cassebier předkládá další příklady. Na obecné úrovni se snaží nastínit obecný model recepcce díla. Ibid. s. 84.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Autor používá pojem „awareness“.

¹⁹⁶ Ibid. s. 80.

¹⁹⁷ Autor uvádí příklad člověka, který zasáhne do děje divadelní hry, aby pomohl postavě v nesnázích. On je případem člověka, který postrádal okrajové povědomí o tom, že se setkává s uměleckým dílem.

Ibid. s. 82.

¹⁹⁸ Prostředky, které jmenuje, jsou pouze z oblasti divadla (filmu). Nerozšiřuje se na jiné oblasti umění. Jmenuje vyvýšení scény, oponu, přestávky atd. Dále se věnuje tomu, že existují tendence tyto prostředky zmenšit, zapojit co nejvíc obecnost, vytvořit iluzi, že jsou součástí představení. Explicitně uvádí happeningy, ztvárnění Sartrova představení „Není úniku“ a představení Cinneramma.

Ibid. s. 83.

¹⁹⁹ V tomto ohledu se vymezuje k Bulloughově přesvědčení o univerzálnosti jeho principu. Ibid. s. 85.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ibid.

jak pozornostně, tak emociálně.²⁰² V souvislosti s druhou funkcí konceptu se Casebier vrací k vymezení pojmů jako klastrových. Popisuje, jakým způsobem lze zjistit, zda je vnímatel distancován. Naším úkolem je nalézt, jakým aspektům, vlastnostem a vztahům uměleckého díla věnuje pozornost, a které vědomě nechává bez povšimnutí.²⁰³ Negativní vymezení není pro naše konečné rozhodnutí postačující, sledovaný divák musí vybraným vlastnostem věnovat pozornost adekvátně. Podobně postupujeme i ve vztahu k emocím zakoušeným v průběhu recepce. Není relevantní pouze, jaké emoce v nás dílo vyvolává, ale také jejich intenzita.²⁰⁴

2.2.4 „Pět druhů“ distance Oswalda Hanflinga

Oswald Hanfling ve svém článku „*Pět druhů distance*“²⁰⁵ podobně jako Casebier vychází z předpokladu, že distance je zastřešujícím pojmem, který sdružuje několik různých jejích typů. Ve své klasifikaci zachází dál než Casebier, když předkládá nástin pěti druhů distance. Hanfling vychází přímo z Bullougha, opírá se o citace jeho článku a na jejich základě rozděluje distance do různých skupin.

2.2.5 Distance jako prostředek oddělení se od praktického

První druh, který Hanfling uvádí, vychází z vlastní idey konceptu distance, proměny praktického postoje v estetický. Teze, která tento typ distance zastřešuje je formulována jako „*odříznutí se od praktické stránky věci*.“²⁰⁶ Aspekt přepínání mezi praktickým a estetickým, Bullough zřetelně ilustruje na příkladu zkušenosti s mlhou na moři. Přesto podle Hanflinga nelze aspekt „přepínání“ bez výhrad přijmout. Odhlédneme-li od předmětů, které umožňují „dvojitý“ náhled, které primárně náleží praktickému postoji a zaměříme-li se na oblast umění, zjišťujeme, že umělecká díla se neobrací na náš praktický postoj.²⁰⁷ Samy se ve většině případů prezentují jako předměty estetického zájmu, čímž vnímateli usnadňují své uchopení. Ten není nucen odpoutávat se od jejich praktické stránky, ale naopak přistupuje k nim jako k nepraktickým.²⁰⁸ Už samotný fakt, že navštěvujeme divadlo, galerii nebo koncertní síň, ovlivňuje, jak na dílo budeme nahlížet.

²⁰² Ibid. s. 86.

²⁰³ Ibid. s. 88.

²⁰⁴ Ibid. s. 89.

²⁰⁵ HANFLING, Oswald: Five Kinds of Distance. *British Journal of Aesthetics*. 2000, vol. 40, no. 1, s. 89-102.

²⁰⁶ Ibid. s. 89.

²⁰⁷ Mezním případem mohou být uměleckořemeslné nástroje, výrobky, které bychom mohli nazvat desénovými. Mají nepopíratelnou praktickou funkci, jsou určeny k použití a zároveň u nich zřetelně vystupuje i estetická dimenze. Ibid. s. 90.

²⁰⁸ Ibid.

Obvyklým důsledkem tohoto „uvědomení“ je uchopení díla jako nepraktického, zaměření se na estetickou stránku věci.²⁰⁹ Možnost přepínání mezi praktickým a estetickým nám zprostředkovávají díla, jež zobrazují praktické problémy, především v narativních druzích umění. Vnímatel se může zaměřit na praktickou stránku díla, může se snažit problém vyřešit, aniž by přihlédl k estetické dimenzi díla.²¹⁰ Z textu vyplývá, že aspekt „odříznutí se od praktické stránky věci“ je podle Hanflingova funkční pouze ve vztahu předmětům, které jsou primárně předměty praktickými a uměleckým dílům, která praktické problémy zobrazují.²¹¹

2.2.6 Distance mezi emocemi zobrazovaných postav a publikem

Druhý typ distance odlišuje emoce zobrazovaných (fiktivních) postav a ty, které pociťuje publikum. Hanfling parafrázuje Bulloughovu definici antinomie distance, podle které je ideální pro uchopení díla co nejbližší sdílení emocí postav, aniž by byla ztracena distance mezi nimi a pocity, které zakoušíme my.²¹² Platnost této definice lze uznat pouze v případě, kdy odkazuje ke „společné lidské situaci.“²¹³ Antinomií distance není možné vztahovat na případy jako je pod-distancovaný manžel sledující Othella z Bulloughova textu. Vzhledem k jeho specifické osobní situaci, si lze těžko představit, že bude schopen vcítit se také do pocitů Desdemony. Abychom mohli umělecké dílo adekvátně ocenit, musíme do určité míry sdílet pocity „každé“ z postav. Není zdaleka nutné, aby se shodoval náš osobní život se zobrazovanými událostmi, plně postačující je, když pocity sdílíme na takové úrovni obecnosti, že se naše pocity podobají těm jejím.²¹⁴ Pokud se nejsme s postavami schopni identifikovat, stáváme se pře-distancovanými. Problematika přemíry distance je detailněji rozpracována ve vztahu k anti-realistickému charakteru umění.²¹⁵ Pře-distancování zde způsobuje, že se nám dílo jeví jako nepravděpodobné. Hanfling v otázce přemíry distance postupuje ještě dál, klade si otázku, jakým způsobem ji lze aplikovat na umění vizuální. V případě abstraktních děl je výrok, že dílo je příliš nepravděpodobné

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ V souvislosti s touto problematikou autor zmiňuje před- distancování a pod-distancování jako dva druhy chyb, které se mohou objevit.

Ibid. s. 91.

²¹² Ibid. s. 92.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Autor ilustruje „obecnou úroveň“ sdílení emocí právě na Bulloughově příkladu Othella. Zaměřuje se na postavu Desdemony, poukazuje, že aby se byl schopen vcítit do její situace, nemusí být ženou a už vůbec ne ženou, která je nespravedlivě obviněna z nevěry. Ibid.

²¹⁵ Autor tuto úvahu zařazuje do kontextu úvahy o distanci třetího typu. Ibid. s. 98.

nebo umělé klasifikací a nikoli hodnocením nebo kritikou.²¹⁶ Podobné potíže vyvstávají v souvislosti s hudbou.²¹⁷

Hanfling tento druh distance klade do přímé souvislosti s druhem prvním, poukazuje na jejich vzájemnou provázanost. Pokud je pro identifikaci se zobrazením ideální co nejvíc umenšit distanci, zároveň narůstá distance mezi námi a praktickou stránkou předmětu. Sám autor vztah obou druhů distance vymezuje následovně: „*Čím více jsme pohlceni uměleckým dílem, což zahrnuje i emocionální spojení s fiktivními postavami, tím více jsme distancováni od našich praktických zájmů.*“²¹⁸ První a druhá distance jsou k sobě vzájemně inverzní, a tudíž, jak Hanfling sám uvádí, je možné obě distance spojit v jedinou.²¹⁹

2.2.7 Distance mezi uměním a skutečností

Východiskem pro stanovení dalšího druhu distance je Bulloughova formulace anti-realistického charakteru umění. Hanfling zpochybňuje Bulloughovo tvrzení, že formální vlastnosti díla posilují distanci tím způsobem, že by odlišovaly předmět od spleťtých forem bezprostřední zkušenosti.²²⁰ Formální vlastnosti náležejí uměleckému dílu a nikoli bezprostřední zkušenosti. Autor tuto tezi dokládá srovnáním bezprostředního života a uměleckého díla. Zatímco v životě se nelze vyhnout nepředvídatelnému, událostem, které se stanou bez jakéhokoli důvodu, umělecké dílo je od nahodilého uchráněno. V tomto smyslu představuje uzavřený předmět.²²¹ Vlastnosti jako pravidelnost, jež Bullough uvedl jako příklad vlastností formálních, nejsou výlučně vlastnostmi „estetickými,“ ale vyskytují se i v našem životě.²²² Obě oblasti se odlišují na základě funkce těchto vlastností. Pro umělce představují prostředek, jak dílo zdokonalit, v běžném životě je jejich přítomnost vysvětlována zvykem nebo povinností.²²³ Určující je smysl, jak budeme dané vlastnosti pojímat. Ve vztahu k uměleckému dílu je nutné vlastnosti nahlížet jako esteticky uspokojující, v běžném životě je jejich funkce praktická.²²⁴

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ „*The more absorbed we are in a work of art- including the emotional engagement with fictitious characters- the more distanced we are from our practical concerns.*“ Ibid. s. 93.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Autor cituje Bullougha. Ibid. s. 94

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

Za specifický případ tohoto typu distance Hanfling považuje statickou reprezentaci předmětu, který je ve skutečnosti pohyblivý.²²⁵ Namísto pohybu je zobrazen určitý okamžik, který je, jak uvádí Hanfling, „zmražen“.²²⁶ Statičnost výjevu, jež je v protikladu k realistické pohyblivosti, spoluvytváří „kouzlo“ předmětu.²²⁷ Pokud umělec zobrazuje předmět, který je i ve skutečnosti statický, tento typ distance se přirozeně neuplatňuje.²²⁸ Tento typ je spjatý s vizuálními uměními, literatura se vyznačuje jiným, neméně specifickým druhem. V případě literatury je distance spojena s jazykem, leží mezi popisem a popisovaným.²²⁹ Verbální zobrazení zde nabývá většího účinku než zobrazení přímé, které by nám zprostředkovala umění výtvarná.²³⁰ Otázka přítomnosti „kouzla“ v uměleckém díle je pojímána i na obecnější rovině, bez spojitosti s konkrétním uměleckým druhem. Předmětem zobrazení může být jakýkoli předmět, který umělec přetváří, čímž mu kouzlo propůjčuje. Z předmětu, který je v běžném životě považován za banální, činí předmět estetického zájmu.²³¹ Právě aspekt transformace je určující pro uměleckou tvorbu. Skutečnost představuje materiál, který není pouze reprodukován, ale přetvářen.²³²

2.2.8 Vztah umělecké dílo- vnímatel a čtvrtý typ distance

Čtvrtý druh distance se týká přednostně vztahu uměleckého díla a recipienta. Proto, aby byl vnímatel schopen zaujmout distanci, dílu musí být možné porozumět, ale ne příliš snadno.²³³ Hanfling se v tomto kontextu obrací především k vysokému umění, u kterého předpokládá, že pro jeho plné pochopení je nutné, aby publikum vykonalo určité úsilí.²³⁴ Své stanovisko ilustruje na příkladu z literatury, pochopení téhož díla v dětství a v dospělosti se do značné míry odlišuje. Dospělý při opětovném čtení nalézá hloubku v místech, kde toho jako dítě nebyl schopen.²³⁵ Z proměny recepce díla autor vyvozuje, že na ni má vliv vzdělání a zkušenost s uměním, která vzhledem k věku vzrůstá.²³⁶

²²⁵ Ibid. s. 94.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ V tomto kontextu se autor přednostně věnuje problematice fotografie. Nicméně podotýká, že není jediným uměleckým druhem, který takto s „pohybem“ pracuje. Ibid.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid. s. 94.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid. s.93.

²³² Ibid.

²³³ Ibid. s. 99.

²³⁴ Ibid. s. 100.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

2.2.9 Distance ve vztahu k tvůrci

Poslední typ distance charakterizuje vztah uměleckého díla a jeho tvůrce. Tento typ Hanfling nerozvíjí, omezuje se na konstatování, že umělec nemůže být k dílu před-distancovaný ani pod-distancovaný. V tomto aspektu se tento druh distance odlišuje od předcházejících.²³⁷

2.2.10 (Ne) adekvátnost rozdělení distance

Zatímco v Casebierově koncepci je zřejmá myšlenková linie, Hanflingův text je z tohoto hlediska problematičtější. Hanfling sám v úvodu uvádí, že jeho záměrem není předložit ucelenou koncepci, ale podnitit vlastní myšlenky na dané téma.²³⁸ Z tohoto důvodu mu nelze vyčítat jistou zkratkovitost. Nicméně způsob, jakým distance rozdělil, budí dojem určité nahodilosti. Přestože naznačuje určité vztahy mezi různými jejími druhy, nikde nepředkládá „klíč,“ na jehož základě klasifikaci provedl. Přesvědčení, že existuje pět druhů distancí, Hanfling sám destabilizuje tím, že druhý typ umožňuje pojmout jako případ prvního, čímž rázem redukuje distance na čtyři. Problematickou je i teze, že „přepnutí“ mezi estetickým a praktickým se týká výlučně předmětů, které jsou určeny k praktickému užití nebo uměleckých děl, které zobrazují praktické situace. Tato teze vyvolává dojem, že autor ztotožňuje estetický objekt s předmětem, který je jeho hmotným nosičem.²³⁹ Prakticky můžeme přistupovat i k dílům abstraktním, tedy k těm, která žádnou praktickou situaci nezobrazují, kdy je pojmáme například jako vhodnou investici. Pokud mezi postojem „přepneme“ a začneme konstituovat estetický objekt, praktická stránka díla je vždy upozaděna.

Oproti Hanflingovi Casebier předkládá ucelenou koncepci, přehledným způsobem odlišuje emocionální a pozornostní distanci. Otázkou je, zda je vzhledem k Bulloughově koncepci, takto možné postupovat. Pro Bullougha je distance principem komplexním, obsahujícím jak změnu postoje, tak emocionálního zabarvení. Emoce nepůsobí na jedince přímo, ale jsou dále reflektovány. Právě z tohoto důvodu, tedy že distance je principem

²³⁷ Ibid. s. 101.

²³⁸ Ibid. s. 92.

²³⁹ Autor tyto pojmy nepoužívá, a tudíž je nikde neodlišuje.

sebereflexivním, nelze obě oblasti oddělit.²⁴⁰ Rozdílnost estetických a „obyčejných“ emocí spočívá v tom, že první z nich jsou reflektovány, nikoli specifickou emocionální distancí, ale pozitivním aspektem distance Bulloughovy. Neadekvátní je i dělení Hanflingovo. Pokud se zaměříme na původní Bulloughův text, nikde nenalezneme tvrzení, že by „jeho“ distance měla být principem jednoduchým. Naopak Bulloughův požadavek univerzálnosti předpokládá široký „záběr.“ Aspektu univerzálnosti distance se ve studii „*Mýtus o mytičnosti estetické distance*“ věnuje Vlastimil Zuska, který poukazuje na sjednocující funkci, kterou se distance vyznačuje.²⁴¹ Jeho slovy: „*V analýzách kolísání míní výše uvedenou „sumaci“ jednotlivých, často protiběžných a více či méně konfliktních distancování, která rezultuje ve výslednou, procesuálně chápanou distanci jako „nosnou vlnu“ estetického prožitku.*“²⁴² Rozdělení distancí do několika druhů tedy není v souladu s Bulloughovým textem.

2.3 Dickieho interpretace konceptu psychické distance- striktní odmítnutí

Za nejkritičtějšího odpůrce Bulloughovy koncepce psychické distance bývá považován George Dickie. Ať je ráz jeho článků jakýkoli, v pozadí vždy stojí přesvědčení, že neexistuje žádný stav vědomí, který by byl specifický pro estetické vnímání předmětu.²⁴³ Psychické distanci se z Dickieho strany dostává značné pozornosti, věnuje jí

²⁴⁰ Tuto úvahovou chybu zdůrazňuje Vlastimil Zuska ve studii *Estetická distance- Dialog sebereflexe*, ve které hledá paralely Bulloughova uvažování a uvažování fenomenologického.

ZUSKA, Vlastimil: *Estetická distance- Dialog sebereflexe. Estetika*.1995, vol. s. 3-10.

²⁴¹ ZUSKA, Vlastimil: „*Mýtus o mytičnosti estetické distance*“ in týž: *Mimésis- Fikce- Distance*. Praha: Triton ,2002, s. 120.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Jedním z možných motivů kritiky Bulloughova konceptu je Dickieho skepticismus týkající se možnosti využití psychologických metod a psychologie jako takové pro estetickou teorii. V článku: „*Je psychologie relevantní pro estetiku?*“ se ohrazuje proti směřování filosofie a vědy, estetika je filosofickou disciplínou, zatímco psychologie vědeckou. Autor nepopírá, že filosofická jednání závisí na těch nefilosofických, nicméně odmítá, že by filosofické problémy bylo možné vyřešit vědeckým přístupem. V této studii se věnuje třem případům, kdy psychologie vstupuje na pole estetiky. Za prvé tematizuje pokusy, jejichž účelem bylo určit, zda mají některé umělecké druhy význam, to znamená, zda abstraktní díla něco znamenají. Za druhé se věnuje pokusům, které se zabývaly otázkou stanovení preferencí mezi různými předměty estetického zájmu, za třetí je jeho cílem vyvrátit, že by popis estetické zkušenosti byl problémem psychologie. Právě v souvislosti s úvahou o estetické zkušenosti se Dickie zabývá problematikou psychické distance. Distance je zde charakterizována jako předpoklad pro zaujetí stavu estetické zkušenosti k určitému předmětu.

Dickie, George: *Is Psychology Relevant to Aesthetics? The Philosophical Review*, July 1962, vol. 71, no. 3, s. 285-302.

několik článků, v nichž se snaží kritiku pojmut komplexně.²⁴⁴ Věnuje pozornost terminologii, výstavbě textu i možnostem selhání v procesu distance.

2.3.1 Kritika logické výstavby Bulloughova textu

První z oblastí, do které míří Dickieho kritika je soudržnost a logická výstavba Bulloughovy teorie. Dickie ve svém článku „*Bullough a koncept psychické distance*“²⁴⁵ věnuje pozornost nejprve vyvrácení stanoviska Lestera Longmana, který se vymezuje vůči Bulloughově definici pojmu praktický, jeho nedostatečnému vymezení a užití, argumentuje dobovou a kulturní podmíněností tohoto termínu.²⁴⁶ George Dickie tuto kritiku považuje za nemístnou.²⁴⁷ Přestože značná část textu je věnována vyvrácení Longmanových argumentů, Dickieho kritika míří do stejné oblasti jako Longmanova, ale je vystavěna na jiných předpokladech. Přestože Bullough poukazuje na komplexnost distance, na to, že je tvořena dvěma aspekty, jeho text, podle Dickieho argumentace, pozitivní aspekt postrádá.²⁴⁸ Pozitivní aspekt distance

²⁴⁴ Ucelené shrnutí svých názorů Dickie předkládá v článku „*Psychical Distance: In a Fog at Sea*“, ve kterém pracuje se svými poznatky, které publikoval dříve a to konkrétně: DICKIE, George: Bullough and the Concept of Psychical Distance, *Philosophy and Phenomenological Research*, December 1961, vol. 22, no. 2, str. 235.; DICKIE, George: Is Psychology Relevant to Aesthetics? *The Philosophical Review*, July 1962, vol. 71, no. 3, s. 285-302. DICKIE, George: „The Myth of aesthetic Attitude“ in MARGOLIS, Joseph: *Philosophy Looks the Art*, Philadelphia: Temple University Press, 1987, str. 100-116.

²⁴⁵ DICKIE, George: Bullough and the Concept of Psychical Distance. *Philosophy and Phenomenological Research*, December 1961, vol. 22, no. 2 s. 233-238.

²⁴⁶ Přestože tomuto termínu rozumíme a intuitivně ho považujeme za správný, Longman jej označuje za dobově i kulturně podmíněný. V jiném než anglosaském prostředí nemusí být přirozeným postojem k věcem postoj praktický, ale kterýkoli jiný, tedy i postoj estetický. Vágnost pojmu „praktický“, absence jeho definice podle Longmana destabilizuje celou koncepci distance, znesnadňuje její porozumění. Z tohoto argumentu autor vyvozuje, že není nutné, aby protikladem praktického postoje byl výlučně postoj estetický. Rozlišuje tři typy postojů: etický, vědecký a estetický. Postoj praktický, který akcentuje Bullough, v tomto triadickém modelu nemá místo. Zatímco pro vědecký a etický postoj je příznačné, že vnímány předmět ve vztahu k něčemu jinému. V případě vědy je součástí vyššího celku, příkladem určité třídy, v oblasti etiky je příznakem osvojené normy jednání. Na obecnější rovině oba postoje přistupují k předmětu jako k určitému nástroji. Z hlediska zacházení s předmětem stojí proti vědeckému a etickému postoji postoj estetický, který ponechává stranou předmět jako prostředek směřující k určitému cíli, ale pojímá jej jako cíl sám o sobě, jako individuální entitu. Právě tento aspekt, tedy nahlížení na objekt bez konceptuálních spojitostí s jeho účelem je podle Longmana obsahem pojmu psychická distance. Bylo by možné definovat jako vnímání předmětu jako individuální entity.

LONGMAN, Lester. D.: The Concept of Psychical Distance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, September 1947, vol. 6, no. 1, s. 32.

²⁴⁷ Ironickou poznámku, že význam slova je snadné ověřit vyhledáním ve slovníku, rozvíjí dalšími argumenty. Poukazuje, že sám Longman implicitně užívá kritizovaný pojem. Pokud je pro vědecký a etický postoj typické, že jeho prostřednictvím uchopujeme předmět jako nástroj něčeho a pojem „být nástrojem“ je synonymem Bulloughova pojmu praktický, logicky zůstává praktický postoj v opozici proti postoji estetickému. Další námitka k Longmanově kritice je založena na faktu, že i Bullough si je vědom odlišnosti mezi oblastmi etiky, vědy a estetiky. Toto téma zmiňuje v závěrečné sekci své studie, ale není jeho tématem, a tak jej víc nerozvíjí. Obdobně stírá argument, že Bullough nevyčerpává téma estetického postoje.

DICKIE, George: Bullough and the Concept of Psychical Distance. *Philosophy and Phenomenological Research*, December 1961, vol. 22, no. 2 s. 233-238.

²⁴⁸ Ibid. s. 233.

terminologicky pozměňuje, domnívá se, že přesnější by bylo mluvit o pozitivním efektu distance, respektive o pozitivním efektu inhibičního aspektu distance.²⁴⁹ Další nepřesností, zavádějícím pojmem, je termín „bezprostřední Já.“ Jeho užití podle Dickieho implikuje, že Bullough rozlišuje mezi „skutečným“ a „estetickým“ Já.²⁵⁰ Tyto implikace však nejsou na jiném místě studie potvrzeny. Autor nepodává další argumenty, které by potvrdily nebo vyvrátily, že tento rozštěp Já existuje, že jej zabudoval do své koncepce.²⁵¹

2.3.2 Kritika existence specifického stavu vědomí

Dickie však nezůstává u pouhé interpretace Bulloughova textu, ale předkládá vlastní řešení otázky estetického zaměření se k předmětu. Koncepce distance, předpoklad zaujetí estetického postoje a konstituce estetického objektu je v Dickieho statích nahrazen pojmy zaměření pozornosti,²⁵² respektive soustředění se na předmět.²⁵³ Tyto teze vylučují, že by estetické zakoušení předmětu bylo podmíněno nějakým specifickým mentálním stavem, který by se odlišoval od naší běžné zkušenosti. Právě zkušenost s vnímáním uměleckého díla je východiskem Dickieho úvahy.²⁵⁴ Nezkoumá reakce skupiny respondentů na konkrétní dílo, ale obrací se přímo ke své vlastní zkušenosti. Načrtává, jakým způsobem obvykle přistupuje k uměleckému dílu a poukazuje, že v tomto přístupu postrádá jakýkoli náznak přítomnosti distance, specifického stavu vědomí.²⁵⁵ Vzhledem k tomu, že sám sebe nepovažuje v tomto ohledu za atypický případ, zobecňuje svůj poznatek a redukuje proces distance v zaměření pozornosti.²⁵⁶

2.3.3 Námitky k Bulloughově terminologii

Pokud je možné naši zkušenost s uměleckým dílem ztotožnit se zaměřením pozornosti, není nutné vytvářet specifickou terminologii. Pro zaměření pozornosti nebo koncentraci již pojmy existují, a tak není nutné hledat termíny další. Bullough, jak je

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid. s. 235.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² DICKIE, George: „The Myth of Aesthetic Attitude“ in MARGOLIS, Joseph: *Philosophy Looks the Ars*, Philadelphia : Temple University Press, 1987, s. 101.

²⁵³ DICKIE, George: Psychological Distance: In a Fog at Sea, *British Journal of Aesthetics*, Winter 1973, vol. 13, n.1, s.28.

²⁵⁴ DICKIE, George: „The Myth of Aesthetic Attitude“ in MARGOLIS, Joseph: *Philosophy Looks the Art*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 102.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ V „rozhovoru“ s imaginárním obhájcem konceptu distance se Dickie vyrovnává i s negativním aspektem distance. To, že si během recepcí díla nevšímá určitých jevů, neznámá, že by zaujímal estetický postoj, ale že nevěnuje pozornost tomu, co je vnímání irelevantní.

Ibid.

v Dickieho textu implicitně obsaženo, popisuje neexistující jev.²⁵⁷ Z logiky vyplývá, že ho není nutné nijak nazývat. Bullough oproti tomu určitý stav předpokládá a tudíž pro něj musí nalézt odpovídající pojmy. Terminologii, kterou volí, Dickie shledává zavádějící a chybně zvolenou.²⁵⁸ Vymezuje se vůči použití pojmu „vyřadit ze souvislosti“,“²⁵⁹ který má svůj původ v oblasti mechaniky. Jeho aplikace na oblast uměleckou se nemůže setkat s pochopením. Dickie nehledá vhodnější pojem, terminologické nepřesnosti by odstranil tak, že by pojem „distancovat se“ nahradil „zaměřením pozornosti“, což tuto námitku uzavírá do „kruhu“ Dickieho vlastní teorie.

2.3.4 Kritika Bulloughova výběru příkladů

Vzhledem k tomu, že Bullough popisuje prostřednictvím prázdných pojmů neexistující fenomén, je nesmyslná i ta část jeho úvahy, kde se věnuje selhání v distancování, pře-distancování a pod-distancování. Příklady, jež pro ilustraci užívá, jsou stejně jako pojmosloví vybrány chybně. Žárlivý manžel sledující představení Othella nebo muž, který zasáhne do děje, aby zachránil ohroženou hrdinku,²⁶⁰ nejsou typickými návštěvníky divadla, respektive vnímатели uměleckého díla.²⁶¹ Naopak jejich situace se značně odlišuje od té, kterou považujeme za obvyklou. Podle Dickieho interpretace to, že Bullough s nimi nakládá jako s případy běžnými, ho vede k vytvoření nesprávné hypotézy. Pokud by Bullough věnoval pozornost případům jednodušším, těm, které jsou pro recepci uměleckého díla obvyklé, nejen, že by se jeho hypotéza nepotvrdila, ale vůbec by nevyvstala.²⁶²

Motivem kritiky Bulloughových příkladů není pouze jejich konkrétní výběr, ale také předpoklad, že k selhání v nastolení distance dochází prodloužením postoje praktického.²⁶³ S ohledem na toto stanovisko se Dickie zaměřuje především na příklad

²⁵⁷To, že Bulloughovu koncepci považuje za smyšlenou, vyplývá z expresivního vyjádření, že nás nutí honit se za fantomem jednání a stavů vědomí.

Ibid.

²⁵⁸Ibid. s. 101.

²⁵⁹Bulloughovu pojmu „out of gear“. Ibid.

²⁶⁰Tento případ, jak Dickie tvrdí, není Bulloughův původní. Autor se domnívá, že je však plně kompatibilní s výstavbou jeho koncepce. Tento případ se však v Bulloughově textu objevuje, ale je označen jako příslovečný. BULLOUGH, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, Vol. V., part 2., s. 92.

²⁶¹DICKIE, George: Psychical Distance: In a Fog at Sea, *British Journal of Aesthetics*, Winter 1973, vol. 13, n.1, s. 21.

²⁶²Ibid.

²⁶³Ibid. s. 22.

muže, který zasáhne do děje hry a příkladu, jehož prostřednictvím je povaha distance v Bulloughově textu charakterizována, mlze na moři.²⁶⁴ Zatímco ve vztahu k příkladu mlhy je Dickieho postoj v podstatě smířlivý, připouští, že za určitých okolností může být naše reakce na mlhu praktická. V zápětí ale podotýká, že to, že nevímáme nebezpečí, které nám hrozí, nemusí být nutně způsobeno tím, že jsme se od něj distancovali nebo naopak to, že vnímáme estetický rozměr zamlžené scenérie, brání našemu praktickému jednání.²⁶⁵ K možnosti, že by jeden z diváků zasáhl do děje hry je Dickieho postoj v otázce prodloužení praktického postoje vyhraněnější. Autor popisuje způsob, jakým se obvykle v divadle chováme, pokud jsme v praktickém postoji. Naše jednání je ovlivněno, ne-li řízeno konvencemi, se kterými návštěvu divadla spojujeme.²⁶⁶ Jakákoli intervence do děje je s těmito konvencemi neslučitelná a nelze ji klasifikovat jako prodloužení našeho praktického jednání. Kdybychom se stali svědky zásahu, který by se podobal danému příkladu, hodnotili bychom jednání muže minimálně jako bizarní, ne-li jako nepřičetné.²⁶⁷

2.3.5 Termín „ocenění“ a jeho mnohoznačnost

Další námitka, kterou Dickie ve svém článku předkládá, stojí na pomezí kritiky terminologie a vymezení se vůči možnosti ztráty distance. Téma mnohoznačnosti termínu „ocenění“²⁶⁸ uměleckého díla se objevuje v souvislosti s příkladem muže, jemuž žárlivost nedovoluje adekvátně „ocenit“ představení Othella. Na obecnější rovině je součástí problematiky pod- distancování, respektive pře-distancování. K selhání v daném případě může dojít několika způsoby. Dickie se nejprve věnuje případu, který Bullough označil jako pod-distancování, to znamená případu, kdy mu představení natolik připomíná jeho osobní situaci, kdy emoce pociťuje natolik silně, že jej není schopen adekvátně uchopit.²⁶⁹ Dickie, který pod-distancování popírá, tuto možnost vysvětluje tak, že pozornost žárlivého

²⁶⁴ Ibid. s. 26.

²⁶⁵ Autor uvádí případ námořníka, který si je vědom mlžného oparu, ale zároveň je schopen řídit loď, aby zamezil možnému ztroskotání. Nepopírá ale, že se v určitých situacích estetické zaměření a praktické jednání mohou vylučovat. Uvádí příklad, kdy nelze najednou vnímat mlhu a display, který udává lodi souřadnice. Tento případ plně odpovídá Dickieho tezi o zaměření pozornosti.

Ibid. s. 26.

²⁶⁶ Mezi tyto konvence například zařazujeme potlesk ne konci jednání, to, že máme v průběhu představení zůstat potichu.

Ibid.

²⁶⁷ Dickie toto téma dále rozvíjí. Rozlišuje mezi dvěma možnostmi. Muž buď nikdy do dané chvíle divadlo nenavštívil, a tak nemohl vědět, jak se v něm má chovat, anebo z nějakého důvodu jednal v protikladu se zažitými konvencemi.

Ibid.

²⁶⁸ Autor v originále používá pojem „appreciation“.

DICKIE, George: Psychical Distance: In a Fog at Sea, *British Journal of Aesthetics*, Winter 1973, vol. 13, n.1, s. 26.

²⁶⁹ Ibid.

manžela byla odvedena od hry k jeho vlastním myšlenkám.²⁷⁰ Dickieho slovy, manžel není v žádném zvláštním nedistancovaném vztahu k dílu, ale nevěnuje mu pozornost.²⁷¹ Dalším příkladem, který stále náleží do kategorie pod-distancování, je ten, kdy se manžel snaží hru vnímat, nenechávat se unášet myšlenkami na jeho vlastní ženu, ale je k danému zobrazení příliš citlivý, a tak v něm představení vzbuzuje nepříjemné pocity. V tomto případě je tento divák určitým způsobem schopen Othella ocenit. Je možné, že mu v plné šíři porozumí, přizná mu určitou hodnotu, ale v žádném případě se jeho recepce nebude pojit s příjemnými pocity a potěšením.²⁷² Dickie nepopírá, že daný manžel může představení shledat natolik bolestným, že jej nebude schopen dále vnímat a divadlo opustí. Tento případ ale nepředstavuje tak závažný teoretický problém, protože, pokud muž z divadla odešel, nevnímal představení vůbec.²⁷³ Poslední z možností, které se v souvislosti s případem žárlivého manžela Dickie věnuje, je ta, kdy se muž pokouší vnímat představení, ale neustále ho srovnává se vztahy, které mu jsou vnější. Zobrazené jednání komparuje s historickými událostmi nebo určitým sociálním prototypem, který si představuje.²⁷⁴ Toto jednání je vlastně případem, kdy je divák pře-distancovaný, je podobný případům tvůrce zaměřeného na výstavbu díla nebo historikovi, který děj srovnává se skutečností.

Jsou Dickieho námitky relevantní?

Hlavním Dickieho záměrem bylo prokázat, že Bullouhova koncepce je vystavěna na nesmyslném předpokladu existence specifického duševního stavu, který by byl typický pro estetickou kontemplaci. Tento předpoklad, který Dickieho slovy, Bullough „vnutil“ následujícím generacím teoretiků, uvedl estetickou teorii v omyl.²⁷⁵ Za tímto účelem se snaží systematicky rozdrobit koncepci distance a zdá se, že se mu to v podstatě daří. Slovo v podstatě zde má určující význam. Výtku, že Bullough nedostatečně vymezuje pozitivní aspekt distance, lze bez větších námitek přijmout. Podobně i tu týkající se pojmového aparátu. To, že Bullough vysvětluje svou koncepci pomocí metafory, není úplně šťastné, znesnadňuje přesnější uchopení problému. Na druhou stranu, ostatní pojmy, které Bullough užívá, definuje a z Dickieho kritiky může být cítit jeho touha nalézt v Bulloughově terminologii chybu za „každou cenu.“

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid. s. 27.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ DICKIE, George: „The Myth of aesthetic Attitude“ in MARGOLIS, Joseph: *Philosophy Looks the Art*, Philadelphia :Temple University Press, , 1987, s. 101.

Vysvětlení statutu prostředků, které napomáhají v procesu distancování²⁷⁶ na základě konvence, je prvkem, který je v člancích interpretujících koncepci distance ojedinělý. Tento závěr se jeví jako správný. Bullough se významem konvencí, respektive pravidly ustanovenými uměleckými institucemi, nezabývá, a tak nelze určit, zda jsou oba autoři ve shodě. Aplikace vlivu konvencí na příklad muže, který zasáhne do děje hry, je již Dickieho přímým útokem na předpoklad, že se muž nachází v postoji praktickém. Otázka slučitelnosti s Bulloughovým textem zůstává i zde otevřená. Daný příklad není v Bulloughově textu nijak detailně rozpracován, ale pouze zmíněn.²⁷⁷

Pokud se blíže zaměříme na Dickieho kritiku Bulloughova výběru příkladů, začne se jevit jako neopodstatněná. Dickie Bulloughovi podsouvá, že se zaměřuje na případy, které jsou atypické a pojímá je jako zástupce přístupu, který je pro kontemplaci uměleckého díla obvyklý. V tomto momentě se Dickie mylí. Bullough v úvodu své studie zmiňuje příklad muže, který intervenuje do hry a explicitně ho označuje jako případ neideálního diváka.²⁷⁸ Vzhledem k tomu, že Bulloughovým záměrem je na příkladu žárlivého manžela ilustrovat ztrátu distance, je logické, že volí příklad atypický, protože předpokládá, že naše zaměření na umělecké dílo je obvykle řízeno distancí. Kdyby tedy zvolil příklad obvyklý, nemohl by ztrátu distance dokázat. Užití pojmu „typický“ ve vztahu k muži sledujícího Othella nevyjadřuje Bulloughovo přesvědčení, že by byl typickým vnímatelem vůbec, ale představuje hypotézu. To znamená, kdyby schopnost ocenit dílo byla úměrná korespondenci naší osobní situace a situace zobrazené, daný vnímatel by nemohl představení ocenit neadekvátně. Tato hypotéza je následně odmítnuta samotným Bulloughem, žádná přímá úměrnost se v tomto smyslu neuplatňuje.

Další aspekt Bulloughova konceptu, který nebere Dickie v úvahu je jeho sebereflexivní charakter. Dopouští se stejné chyby jako Casebier, přestože si je implikací rozštěpu konkrétného a distancovaného Já vědom.²⁷⁹ Dickie naopak kritizuje Bullougha, že v tomto ohledu úvahu více nespécifikoval. Podle Dickieho názoru jsou tyto implikace neprůkazné, a tudíž vědomě „rozštěp“ Já popírá a redukuje distanci na zaměření pozornosti. S ohledem na přesvědčení popírající existenci zvláštního stavu vědomí, které je v pozadí celé Dickieho úvahy, se zdá být závěr, který autor předkládá, logickým

²⁷⁶ Přítomnost rámu obrazu, podstavce sochy, vyvýšení scény a její „zarámování“ pomocí opony atd.

²⁷⁷ BULLOUGH, Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V., part 2., s. 92.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Viz. Podkapitola 2.3.1

vyústěním. Nicméně, toto řešení s sebou nese značné problémy. Vyjdeme-li z Casebierovy kritiky,²⁸⁰ která Dickieho stanovisko chápe jako reduktivní, jako hledisko, které nepokrývá všechny typy zaměření pozornosti a následně ji srovnáme s Dickieho reakcí, která vyjadřuje přesvědčení, že jsou s Casebierem ve shodě,²⁸¹ dostáváme se do „slepé uličky. Pokud Dickie chápe zaměření pozornosti na historickou přesnost, výstavbu scény nebo na dobovou sociální situaci jako nepozornost, jeho koncepce zaměření pozornosti musí mít nějaká omezení. Pokud se máme na dílo koncentrovat pouze určitým způsobem, vnímat pouze některé jeho prvky, abychom jej ocenili esteticky, lze snadno dodat, že se máme zaměřit na prvky estetické. Jinými slovy, vnímat dílo z estetického hlediska. Z této formulace je jen malý krok k formulaci, že máme zaujmout estetický postoj, k formulaci, proti které se Dickie tak ostře vymezuje. Budeme-li parafrázovat Dickieho tezi, že nás Bullough přiměl honit se za fantomem jednání a stavů vědomí,²⁸² zjistíme, že tím, kdo se za tímto fantomem honí nejurputněji, je Dickie sám. Přestože jeho snahou bylo relevanci celé teorii popřít, „fantom“ mu stále uniká.

²⁸⁰ Viz. Podkapitola 2.2.1

²⁸¹ DICKIE, George: Psychological Distance: In a Fog at Sea, *British Journal of Aesthetics*, Winter 1973, vol. 13, n. 1, s.

²⁸² DICKIE, George: „The Myth of Aesthetic Attitude“ in MARGOLIS, Joseph: *Philosophy Looks the Art*, Philadelphia :Temple University Press, 1987, s. 102.

Závěr

Od prvního vydání článku „*Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip*“ uplynulo téměř sto let, a tak by, použijeme-li s nadsázkou Bulloughovu poznámku o časové distanci, našemu nezaujatému uchopení tématu nemělo stát nic v cestě. Se stejným „nadhledem“ můžeme přistupovat i k diskuzi, která se na jeho základě rozvinula. V této práci jsem se nejprve pokusila shrnout koncepci Edwarda Bullougha a nastínit její hlavní momenty. Ve druhé části jsem se zaměřila na příspěvky Sheily Dawsonové, Allana Casebiera, Oswalda Hanflinga a George Dickieho, z nichž každý k původní koncepci zaujímá jiné stanovisko. Dawsonová, jak vyplývá ze shrnutí jejího textu, relevanci psychické distance přijímá a pouze v některých aspektech koriguje. Bulloughovo absolutní vymezení distance nahrazuje pojmy relativními, uznává možnost, že vnímatel může ocenit dílo i v případě, kdy se mu optimální distancí zaujmout nepodaří. Koncepci distance dále reformuluje prostřednictvím pojmu konceptuální forma, který pojí s uměleckým dílem, jemuž se věnuje přednostně. Další z přístupů k problematice distance, na které jsem se tato práce zaměřovala, představují pokusy Hanflinga a Casebiera, kteří nahrazují jednotný princip distance několika jejími druhy. Dělení distance se ukázalo jako neopodstatněné stejně jako kritika, kterou pronáší George Dickie. V podkapitole *Jsou Dickieho námitky relevantní?* jsem se pokusila prokázat, že jeho odmítavý přístup je založen na nesprávné interpretaci Bulloughova textu. Z tohoto důvodu Dickieho kritika selhává a naopak Bulloughův koncept posiluje. Distance tak zaujímá na poli estetiky nezanedbatelné místo a přes veškeré snahy o její kritiku, pozměnění nebo destabilizaci, stále odolává.

Použitá literatura

Primární literatura:

BULLOUGH, Edward: „The Perceptive Problem of Aesthetic Appreciation of Single Colours. *British Journal of Psychology*. October 1908, vol. 2, n.4, s. 406-464.

BULLOUGH, Edward: Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*. June 1912, vol. V, part 2., s. 87-118.

BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, vol. XXXII, s. 12-31.

Bullough, Edward, The Relation of Aesthetics to Psychology. *British Journal of Psychology*, November 1919, vol. 10, n. 1, s. 43-50.

DICKIE, George: „*The Myth of Aesthetic Attitude*“ in MARGOLIS, Joseph(ed): *Philosophy Looks the Art*, Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 100-116.

DICKIE, George: Psychological Distance: In a Fog at Sea. *British Journal of Aesthetics*, Winter 1973, vol.13, n.1, s. 17-29.

KANT, Immanuel: *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975.

ZUSKA, Vlastimil: Estetická distance- Dialog sebereflexe, *Estetika*, 1995, XXXII, s. 3-10.

ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha: Triton, 2001.

ZUSKA, Vlastimil: „Mýtus o mytičnosti estetické distance“, in: ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis-Fikce-Distance*, Praha: Triton, 2002.

Sekundární literatura:

CASEBIER, Allan: The Concept of Aesthetic Distance. *Personalist*, 1971, n. 52, s. 70-91.

COOPER, David E. (ed.): *Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1992.

DAWSON, Sheila: ”Distancing” as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*. 1961, vol. 39, n. 2, s. 154-171.

DICKIE, George: Bullough and the Concept of Psychological Distance. *Philosophy and Phenomenological Research*, Decemebr 1961, vol. 22, n. 2, s. 233-238.

DICKIE, George: *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, New York: Oxford university Press, 1997.

DICKIE, George: Is Psychology Relevant to Aesthetics?. *The Philosophical Review*, July 1962, vol. 71, n. 3, s. 285-302.

HANFLING, Oswald: Five Kinds of Distance. *British Journal of Aesthetics*. 2000, vol. 40, n. 1, s.89-102.

KELLY, Michael(ed): *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. I., New York: Oxford University Press, 1998.

KULKA, Jiří: *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008.

LONGMAN, Lester. D.: The Concept of Psyhical Distance.*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, September 1947, vol. 6, n. 1, s. 31-36.

PRICE, Kingsley: The Truth about Psychical Distance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1977, vol. 35, n. 4 s. 411-423.