

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Katedra estetiky

# DIPLOMOVÁ PRÁCE

Sabrina Al-Salmanová

**Asymetrický vztah krásy a ošklivosti**

Asymmetrical Relation of Beauty and Ugliness

2015

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

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

*V Praze, dne 18. srpna 2015*

.....  
*Sabrina Al-Salmanová*

Ráda bych poděkovala prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi, CSc. za jeho trpělivost i za cenné rady a podněty.

## Abstrakt

Záměrem této diplomové práce je představit pojem ošklivosti jakožto estetické kategorie vzhledem k otázce jejího postavení v estetické zkušenosti, a to zejména na základě koncepce nesnadné krásy Bernarda Bosanqueta. První část práce pojednává o možnosti estetického zakoušení nelibosti, a tedy určuje ošklivost jako inherentně estetickou kategorii, v komparaci s neestetickou responsí hnusu. Druhá část práce přistupuje k zodpovězení otázky pozice ošklivosti a pocíťované nelibosti, je-li ošklivost plnohodnotnou součástí estetické zkušenosti považované za výtečnou a přínosnou. Řešení představené Bosanquetem v jeho pojetí nesnadné krásy však není plně uspokojivé a poslední kapitola proto představuje problematiku ošklivosti z jiného hlediska, které zdůrazňuje nezrušitelnou negativitu a znepokojivost ošklivosti. Klíčovým rysem ošklivosti je však ambivalentní prolínání odpudivosti a přitažlivosti v jejím estetickém zakoušení. Přisouzení ošklivosti významu v celku estetické zkušenosti, tj. možnost dosažení nového vhledu díky ní, však může provázet tendence k určitému vyrovnání ošklivosti. Původní nelibost a rušivá povaha ošklivosti se vytrácí spolu se začleněním do integrované estetické zkušenosti. Takové pojetí ošklivosti ji však příliš omezuje. Ani schopnost ošklivosti fascinovat, a tedy svým způsobem působit libost, není osvobozena od principiální nelibosti, kterou ošklivost vyvolává. Spojení ošklivosti s odchylkou, porušením, konkrétněji s rozkladem tělesných i psychických hranic, nelidskostí a zejména se smrtí, ji činí něčím těžko uchopitelným až nepochopitelným. Z tohoto důvodu ošklivost souběžně přitahuje a odpuzuje, neboť je něčím neznámým, co toužíme nahlédnout, vztahuje se k tématům, která jsou příslibem poznání něčeho podstatného o světě i o sobě samém. Na druhou stranu je to právě její odkaz k tomu, co je nechtěné, potlačované i zakázané, k věcem, kterým se běžně pečlivě vyhýbáme, co zapřičiňuje pocíťování nelibosti. Teprve zohlednění obou sil v jejich vzájemném vztahu ustavuje dynamiku ošklivosti a objasňuje její význam v estetické zkušenosti.

Klíčová slova: ošklivost, nelibost, hnus, estetický postoj, nesnadná krása

## Abstract

The aim of this diploma thesis is to introduce the notion of ugliness as an aesthetic category, concerning the question of its position in the aesthetic experience, based in particular on the conception of difficult beauty by Bernard Bosanquet. The first part of the thesis discusses the possibility of aesthetic experiencing of unpleasantness and so specifies ugliness as inherently aesthetic category, in comparison to the unaesthetic response of disgust. The second part of the thesis deals with the question of position of ugliness and the feeling of unpleasantness if ugliness is an adequate part of the aesthetic experience which is regarded as excellent and contributing. The solution offered by Bosanquet in his conception of difficult beauty however isn't fully sufficient and therefore the last chapter introduces the problem of ugliness from a different viewpoint which emphasizes the negativity and disturbance of ugliness, impossible to dissolve. The key feature of ugliness is the ambivalent link amongst the repulsion and the attraction in aesthetic experiencing. The attribution of a meaning in the whole of the aesthetic experience, i.e. the possibility of attaining new insight thanks to ugliness, may however lead to a tendency to the reconciliation of ugliness. The original unpleasantness and disturbing character of ugliness is lost along with the integration into the aesthetic experience. But such a conception would limit ugliness too much. Not even the capability to fascinate, and therefore cause pleasantness in a manner, is liberated from the fundamental unpleasantness, which ugliness evokes. The connection of ugliness with anomaly, violation, specifically with the disintegration of physical and psychical borders, inhumanity and death, defines her as something difficult to grasp, something almost incomprehensible. For this reason ugliness simultaneously attracts and offends, since it is something unknown, what we desire to seize, it relates towards topics, which promises the realization of something essential about the world and oneself as well. On the other hand it is the reference to the unwanted, repressed even forbidden, to things, which we usually carefully avoid, what causes the feeling of unpleasantness. Only taking both powers in their mutual relation into account establishes the dynamics of ugliness and clarifies the significance it has in the aesthetic experience.

**Key words:** ugliness, unpleasantness, disgust, aesthetic attitude, difficult beauty

## *Obsah*

ÚVOD	7
I. ESTETICKÁ NELIBOST	10
Hnus	10
Estetický postoj	20
II. OŠKLIVOST JAKO ESTETICKÁ KATEGORIE	37
Bosanquetova koncepce nesnadné krásy	37
Pojetí ošklivosti B. Saint Gironsové a M. Gagnebinové	61
ZÁVĚR	80
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	83

## ÚVOD

Ošklivost, kterou se v této práci budu zabývat, se řadí mezi rozporuplné estetické kategorie. Její esenciálně negativní povaha ji nevyhnutelně spojuje s pociťováním nelibosti. Zdá se být nepochopitelné, proč bychom měli vyhledávat, a dokonce oceňovat umělecká díla, která vzbuzují ve svém publiku pocity nepříjemnosti a úzkosti, ukazují úpadek a smrt. Jedním z možných přístupů k ošklivosti je zaměření se na její postavení v estetické zkušenosti a na rozřešení otázky, jakým způsobem je pak ošklivost nahlížena. Abych byla přesnější; estetickou zkušeností se zde míní zkušenost integrovaná a považovaná za přínosnou. Oba body budí rozpaky. Jestliže se ošklivost stane součástí celku estetické zkušenosti, zůstává nadále ošklivostí, resp. spojuje se stále s nelibostí? A pokud je taková zkušenost ceněna, je možné najít v zakoušení ošklivosti něco, co přináší nové poznání? Takovému hledisku na ošklivost zaujímá ve svém díle Bernard Bosanquet a na obě otázky rovněž poskytuje více či méně uspokojivou odpověď. Než však bude možné k Bosanquetově koncepci přistoupit, vyvstávají další obtíže, se kterými je potřeba se vyrovnat.

Práce nesleduje pouze koncepci Bernarda Bosanqueta, ale problematiku vztahu libosti a nelibosti v estetickém zakoušení ošklivosti vůbec. Jedno bez druhého nelze uvažovat, protože tázání se po podobě ošklivosti, je-li integrována do celku estetické zkušenosti, je současně tázáním se, zda nelibost z ní pociťovaná ustupuje završující libosti nad uzavřeným prožitkem. Jakékoliv diskuzi o pozici ošklivosti v estetické zkušenosti proto musí předcházet vymezení, co se ošklivostí vůbec míní. Její dlouholeté označování za přirozené antonymum krásy ji činí pouze vágním termínem, protože není zdaleka jasné, čím je krása. Ošklivost mnohdy odkazovala k jevům, které se nacházely mimo sféru estetické relevance. Popisovala nezdařilost uměleckých provedení nebo neúspěšnost estetických zkušeností. První dvě kapitoly se proto pokusí situovat ošklivost v estetické oblasti, a to prostřednictvím vymezení rozdílu mezi neestetickou a estetickou nelibostí. Bosanquet ostatně přechod od neestetického k estetickému způsobu pociťování uvažuje také, avšak nikoliv se zřetelem na ošklivost. Zároveň vyvstane, co z doposud řečeného pouze vyplývalo, totiž že ošklivost nepojímám jako charakteristiku neúspěšné estetické zkušenosti anebo nepovedeného uměleckého díla. Naopak, vztahuji se k ošklivosti jako k estetické kvalitě vznikající v průběhu estetické recepce

uměleckého díla považovaného za hodnotné.<sup>1</sup> Oddělením neestetické a estetické nelibosti lépe vynikne, kdy je skutečně odpovídající mluvit o ošklivosti, jejíž existence je podmíněna estetickým postojem.

Nejobecněji je možné říci, že ošklivost se spojuje s tím, od čeho se lidé odklání, co je zakázané, proti správnému chování anebo ideálu lidskosti vůbec. Tím ošklivost vyvolává odmítnutí, ale zároveň jí nelze upřít schopnost fascinovat. Existují umělecká díla, která jsou téměř kvintesencí ošklivosti, avšak patří mezi vrcholy umění a sklízí obdiv. Přesto není ani takové okouzlení ošklivostí zbaveno jisté tíhy či tíživosti. Vztah dvou protichůdných tendencí si však alespoň na první pohled vyžaduje jakési vyrovnání. Bosanquet k němu dochází ve svém pojetí nesnadné krásy, kterou představuje třetí kapitola. Samotným názvem nesnadné krásy je téměř oxymoron; krása, která je obtížná, nebude svému recipientovi předkládat nic banálního, ani se nebude podbízet. Bude prezentovat věci, které není jednoduché přijmout a uchopit, a to nejen co do jejich složité formální podoby, jak by se mohlo zdát, ale co do závažnosti jejich sdělení. Odtud pramení nepoměr, na který odkazuje název: mezi ošklivostí a nesnadnou krásou, mezi nelibostí a libostí. Skutečně se ošklivost svou integrací zbavuje nelibosti, která ji provází? Komplikaci pak způsobuje Bosanquetovo rozhodnutí spojit s termínem nepřekonatelná ošklivost výkony špatného umění a odsunout tak samotné označení ošklivost mimo pole estetických zkušeností v silném slova smyslu. Ukazuje se tím, že tento pojem nese stále jakousi klatbu.

Bosanquet poskytuje vnos do uvažování o ošklivosti vzhledem k jejímu nejasnému postavení v estetice a ve své práci se zasazuje, byť s několika možnými námitkami vůči jeho postupu, o upevnění pozice ošklivosti. Jeho estetická zkušenost se bez odkazu k fenoménům, které ošklivost pokrývá, tedy k odvrácenějším stránkám lidského života, neobejde. Avšak v Bosanquetově úvaze je řešení pouze naznačeno, proto se uchylují k autorům, resp. autorkám, které sice nemají žádnou návaznost na Bosanquetovu koncepci nesnadné krásy, ale kladou si otázku o podstatě ošklivosti jakožto estetické kategorie. Přesunem celé problematiky do odlišné oblasti je umožněno překlenutí určitého rozporu či ústupku vůči ošklivosti, který se v Bosanquetově koncepci nachází. Jeho holistické přesvědčení jej vede k finální harmonizaci ve stopách augustinovské teze jednoty v mnohosti, promyšlením průběhu estetické zkušenosti jí ale zároveň připisuje určitou dynamiku. Přímo o ošklivosti

---

<sup>1</sup> Ráda bych zde poukázala, že nepracuji s dělením na tzv. vysoké a nízké umění. Přínosný vhled může člověk nalézt i v dílech pokládaných za „béčková“.



toho však Bosanquet mnoho neříká, protože jeho dílo se zabývá mnohem širší problematikou estetické zkušenosti obecně, než jen otázkou postavení ošklivosti v ní.

Poslední kapitola se proto zabývá texty, které pojednávají přímo o ošklivosti. Dvě francouzské estetičky, Murielle Gagnebinová a Baldine Saint Gironsová, publikovaly své práce na konci minulého století a zdůrazňují negativní povahu ošklivosti, v některých ohledech však narážejí na problémy obdobné jako Bosanquet. Právě posun do jiné myšlenkové oblasti, která na ošklivost nahlíží odlišným způsobem, napomáhá alespoň částečnému rozřešení nesouladu ve vztahu mezi přitažlivostí a odpudivostí ošklivosti, libosti a nelibosti vůči ní zakoušené, svébytnosti ošklivosti a integrační síle nesnadné krásy. Vše jsou fazety téhož problému, a to problému jinakosti ošklivosti a obecněji zachování heteronomie uvnitř sjednoceného celku.

## I. ESTETICKÁ NELIBOST

*Zachvěla se při pomýšlení na tu tajemnou stránku duše, která zdá se neuznává žádné lidské zákony a navzdory nevinnosti toho, v němž sídlí, sní strašlivé sny a šeptá si nevyslovitelné myšlenky.*

Herman Melville

### Hnus

Na úvod zkoumání problematiky ošklivosti v estetické zkušenosti se obrátím k tomu, co samotné ošklivosti předchází – emoci hnusu.<sup>2</sup> Popis této response poskytuje potřebné rozlišení mezi neestetickou a estetickou nelibostí, neboť ošklivosti bývají mnohdy připisovány účinky, které jí nemohou přináležet, protože se projevují mimo estetický postoj. Zároveň se přiblížením emoce hnusu vymezí i některé rysy ošklivosti, především typy objektů, které mohou být jako ošklivé vnímány.

Hnus je označení emocionální response pociťované vůči inkriminovanému objektu, události či osobě mimo estetický postoj. Nejelementárnější podoba této emoce se spojuje zejména se smysly čichu, hmatu a chuti.<sup>3</sup> Nicméně pociťování response hnusu „se neomezuje na odpudivé chutě a pachy, ale snadno doprovází široké spektrum entit, které nemusí být chutnány, cítěny nebo pozřeny.“<sup>4</sup> Masivním vlivem kultury a společenských norem se příčiny hnusu rozšiřují a expandují od původní spojitosti s odmítnutím pozření kontaminované

---

<sup>2</sup> Mnou navržené rozlišení mezi hnusem a ošklivostí nenalezneme v této podobě u žádného z autorů, s nimiž zde pracuji; jejich koncepty se proto s oběma oblastmi, které já odděluji, mnohdy překrývají. Nabízí se zde možná terminologická námitka, zda pojem ošklivosti pokrývá všechny případy výskytu odpudivých jevů nebo objektů v umění. Možnost pojmu „estetického hnusu“ v případech extrémních objektů by dle mého názoru byla spíše specifikací poměrně široké kategorie ošklivosti. Carolyn Korsmeyerová, která s konceptem estetického hnusu explicitně pracuje, přitom žádné řešení pro rozdíl mezi ošklivostí a estetickým hnusem nenabízí. To, co označuje za estetický hnus, se spíše blíží tomu, co zde nazývám ošklivostí, ale se zásadními rozdíly. Viz Carolyn Korsmeyer, *Savoring Disgust*. (New York: Oxford University Press, 2011).

<sup>3</sup> Nazývá se základní hnus (*core disgust*). Paul Rozin, Jonathan Haidt, Clark R. McCauley, "Disgust," in *Handbook of Emotions*, ed. Michael Lewis, Jeanette M. Haviland (New York: The Guilford Press, 1993) 576, 579. Silvan S. Tomkins *Affect Imaginery Consciousness* (New York: Springer, 2008) 356.

<sup>4</sup> Tomkins, *Affect Imaginery Consciousness*, 356.

potravy až k morálním standardům.<sup>5</sup> I pro poměrně jednoznačné podněty emoce hnusu je však určující kontext či konceptuální rámec, tedy že jsou za odpudivé považovány; příčiny této response i její intenzita se tak mohou lišit nejen napříč různými kulturami, společnostmi, ale i u jednotlivce v závislosti na okolnostech. Samy o sobě nemusí být objekty hnusu škodlivé, mohou však za takové být považovány pro svou podstatu nebo domnělou podstatu.<sup>6</sup> Přesvědčení o povaze objektu může být jeho percepčními vlastnostmi podloženo, ale také se může samo na jeho percepčních vlastnostech odrážet. Výrazně defektní charakteristiky objektu, jako je jeho rozklad či hniloba, mohou být k vyvolání response hnusu náchylnější, nemusí to však být výlučně sensorická odpudivost, co tuto emoci spouští. Psycholog Paul Rozin se svými kolegy určil několik typů či domén objektů, které emoci hnusu vyvolávají: pokrývají jak oblast základního hnusu (určité druhy potravy, tělesné výměšky), tak i rozvinutější podoby hnusu výrazněji podmíněné kulturou (určitá zvířata, určité sexuální chování, kontakt se smrtí nebo s mrtvými těly, násilí na těle, včetně deformity, špatná hygiena a potažmo i interpersonální kontaminace a nemorální jednání).<sup>7</sup> Podle názoru psychologa Angyala Tomkinse se však na bázi podobnosti, intenzity nebo nápodoby chování druhých člověk může naučit pociťovat emoci hnusu vůči téměř čemukoliv, zvýšená blízkost či inkorporace takového objektu ale musí být danou společností či přesvědčením jedince tabuizovaná.<sup>8</sup> Nejsilněji jsou pak pociťovány odchylky od norem, pravdy, dobra a krásy, opět v závislosti na tom, co určitá societa a její jednotliví příslušníci s těmito koncepty spojují.<sup>9</sup>

Parametry naší společnosti jsou nastaveny tak, že takové fenomény většinou vnímáme s pocitem zavržení. Jsou to zejména faktory nevyhnutelnosti, rozkladu a zkázy, které spočívají v pozadí této averze. Objekty označované za příčiny hnusu se tak v doslovném i metaforickém slova smyslu jeví jako poznamenané a kontaminované. Schopnost kontaminace expandovat i na objekty původně neutrální (či pozitivní) prostřednictvím kontaktu, podobnosti nebo inference, značně rozšiřuje rozsah potenciálních příčin emoce hnusu. Odstrašujícím příkladem je situace, kdy se oběť znásilnění nebo zneužívání jeví jako poznamenaná svému okolí i sama sobě (mistrným způsobem toto téma zpracovává Guy de

---

<sup>5</sup> Rozin et al., "Disgust," 576-579, 590-591. Kormeyer, *Savoring Disgust*, 30-34. Aurel Kolnai, "The Standard Modes of Disgust," *Mind*, Vol. 107, July 1998. 588.

<sup>6</sup> Srov. „Hnus se od nebezpečí a nechuti (*distaste*) liší v tom, že základem odporu je zde představa (vědomí povahy nebo původu spouštěče). Hnus se od kategorie nevhodnosti (např. papír, měsíček a písek) odlišuje v tom, že potenciální potraviny vzbuzující hnus považujeme za odporné (*offensive*) a kontaminované.“ Rozin et al., "Disgust," 579.

<sup>7</sup> *Ibid.* 575.

<sup>8</sup> Tomkins, *Affect Imaginery Consciousness*, 357, 413-416.

<sup>9</sup> *Ibid.* 416.

Maupassant v povídce *Paní Baptistová*). Aspekt kontaminace může navíc být přisouzen objektu i v absenci původního zdroje, tedy vehikulem response hnusu se mohou stát i stopy přítomnosti něčeho či někoho odpudivého, ač tento původce sám není přítomen.<sup>10</sup> Obdobně lze připsat responsi hnusu vůči některým objektům (například švábům nebo krysám) jejich podobnosti nebo konotaci s primárními stimuly hnusu a schopnosti kontaminace zasahovat i další objekty (krysy jsou špinavé, protože se pohybují v kanálech). Kontakt s takovým objektem je tedy vysoce nežádoucí, protože zamořuje i toho, kdo je jeho působení vystaven.<sup>11</sup>

Vliv na vyvstání a podobu hnusu může mít rovněž přehnanost či přemíra ve způsobu, jakým se daný objekt prezentuje, nejedná se však o podmínku výhradní (ne všechny excesivní objekty jsou případem hnusu).<sup>12</sup> Nepřiměřená intenzita (například velké množství lidských těl, nezřetelný nárůst pohybů hmyzu) může zdůraznit rysy jinak jako hnusné nevnímané nebo způsobit odpudivost i do té doby příjemných objektů. Sama smrt nebo rozklad mohou být vnímány jako exces, tento pocit může posílení jejich kvalitativní a kvantitativní složky ještě umocnit. Fenomenologicky orientovaný filozof Aurel Kolnai popisuje tuto tendenci následovně: „Deformace a zbytky života jsou jistě kandidátními tématy [na vyvolání response hnus, pozn. S. A.]; musíme ale dodat také jejich nezřízenou, neukázněnou, přesycenou, překypující a bující, velmi intenzivní a takříkající bezúčelnou (*unmeaning*) manifestaci.“<sup>13</sup> Kolnai uvažuje spojitost mezi hnusem a excesem ve velmi úzkém smyslu, v jeho slovech ale zaznívá, jak nepochopitelné a vybočující se nám objekty hnusu mohou zdát. Pojem excesu lze rozšířit tím, že jej vztáhneme ke zmiňovaným charakteristikám rozkladu integrity anebo porušování zavedených norem, protože všechny tyto rysy směřují k překračování určitých mezí a boření hranic.<sup>14</sup>

V některých případech, zejména v oblasti interpersonálního hnusu a morálních přečinů, může být těžké určit, zda se jedná o ryzí emoci hnusu anebo použití tohoto pojmu

---

<sup>10</sup> Rozin et al., "Disgust," 583.

<sup>11</sup> Existují ovšem jedinci, kteří naopak narušení norem i kontakt s odpudivými objekty vyhledávají (např. nekrofilie, koprografie, zoofilie). Samo toto porušení jim zaručuje přitažlivost a zároveň zaručuje integrační prvek takové zkušenosti. Jako příklad úctyhodného výčtu takového chování uvádím *120 dní Sodomy* markýze de Sade; oprostíme-li se na okamžik od toho, že se jedná o umělecké dílo, Sade precizně popisuje přitažlivost i integrační aspekt porušování dostupných norem (vezměme si příklad muže, který nalézal potěšení v souběžném incestu, sodomii a zneuctění hostie). Tito jedinci a jejich činy však pro ostatní mohou být sami zdrojem hnusu.

<sup>12</sup> Kolnai, "The Standard Modes of Disgust," 589. Tomkins, *Affect Imaginery Conciousness*, 414.

<sup>13</sup> Kolnai, "The Standard Modes of Disgust," 589.

<sup>14</sup> Excesivní charakter ošklivosti je pak jednou z podobností, které sdílí s kategorií vznešena. Více k tomuto srovnání viz čtvrtá kapitola této práce.

v přeneseném významu.<sup>15</sup> Konotace a podobnost zde jistě hrají svou roli, Rozin proto předkládá následující vysvětlení: spojovacím motivem u všech stimulů hnusu, včetně těch z oblasti porušení sociálně-morálních kódů, je určitý stupeň kontaminace a „odhalení nedostatku normální lidské sociální motivace.“<sup>16</sup> Pro hnus se zdá být zásadní určitý odsudek objektu, vůči němuž je namířen. William I. Miller shledává hnus „jednou z našich nejagresivnějších kulturu-tvořících vášní (*culture-creating passion*)“<sup>17</sup>. Poukazuje tak na využívání hnusu jako stigmatizující emoce ve prospěch odmítání dobově společensky nepřijatelného chování, jako je například incest nebo homosexualita. Postoj opovržení vůči druhému se však sám může stát předmětem hnusu (například nacismus, rasismus, homofobie). Obdobně se však mohou osvojené konvence nebo předsudky přenést i do oblasti recepce umění a pro mnohé recipienty může být snazší takové umělecké dílo odmítnout. Mnohdy se pak stírá rozdíl mezi fikcí a skutečností, když je odsouzeno umělecké dílo za svůj obsah jakožto propagující násilí či perverzitu; faktor, který bude podstatný pro zkoumání ošklivosti.

Specifikem všech možných objektů vyvolávajících responsi hnusu je jejich *nechtěnost*. V náznaku se tento aspekt vyjevil v souvislosti s Tomkinsovým zohledněním významu tabuizace pro emoci hnusu. Tato response je základním principem odmítnutí nechtěné blízkosti jak tělesné, tak i duševní, které se pomocí emoce hnusu buďto chceme vyvarovat anebo na ni takto reagujeme (a chceme se jí zbavit): hnus je „povolán k obraně Já před psychickou inkorporací nebo jakýmkoliv navýšením blízkosti s odpudivým objektem“<sup>18</sup>. Odpudivost či odmítnutí implikuje pohyb směrem pryč od objektu<sup>19</sup>, ale i poukaz na negativní reakci po „vstupu“ objektu hnusu do naší mentální či fyzické blízkosti. Nejen v doslovném slova smyslu prostorové vzdálenosti, ale i ve smyslu mentálního odvrácení se od nepříjemné představy nebo vzpomínky. Aurel Kolnai precizuje, jaký typ odpudivosti či odmítnutí se hnusem projevuje takto: „U hnusu rovněž vykonáváme určitý druh 'útěku' [obdobně jako u strachu, pozn. S. A.], nejedná se však o útěk z dosahu působnosti objektu (*the object's radius of action*), ale z jeho percepční blízkosti a možného kontaktu, zejména možného intimního

---

<sup>15</sup> Korsmeyrová proto nakonec soudí, že morální přečiny vyvolávající hnus jsou pouze ty, které jsou spojené s násilím a sexualitou, primárními doménami hnusu. Tento náhled je ale poměrně omezující. Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 32. Rozin et al., "Disgust," 586-587.

<sup>16</sup> Rozin et al., "Disgust," 587.

<sup>17</sup> William I. Miller, *Anatomy of Disgust* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997) xii.

<sup>18</sup> Tomkins, *Affect Imaginery Consciousness*, 416.

<sup>19</sup> „Hnus se projevuje jako vzdálení se od určitého objektu, události či situace, a může být charakterizován jako odmítnutí (*rejection*).“ Rozin et al., "Disgust," 577.

kontaktní a spojení s ním.<sup>20</sup> Tedy budeme-li chápat kontakt a intimní spojení v širším slova smyslu než je pouze fyzický dotyk nebo přímé smyslové vnímání (tj. něco vidět, cítit atd.), vyvarování se hnusu může zahrnovat i nepřipustnost či nechtěnost určitých myšlenek a představ. A to i v nepřímém kontaktu s objektem nebo událostí, které vzbuzují responsi hnusu, to znamená pouze prostřednictvím představy něčeho, čeho člověk ani nemusel být nikdy svědkem. Dokonce může dojít i k doslovnému fyzickému pohybu odvrácení ač od reálně nepřítomného a neexistujícího objektu. Aurel Kolnai uvádí, že „[p]rostorová nebo *do jakékoliv míry představovaná a reprezentovaná* blízkost je námětem hnusu [zdůrazněno S. A.]“<sup>21</sup>. Rovněž Paul Rozin a jeho kolegové specifikují vznik response hnusu jako „skutečné nebo *představované* vniknutí (*ingestion*) [zdůrazněno S. A.]“<sup>22</sup>. Hnus může vyvstat na základě imaginativního podnětu nebo prostřednictvím reference k nějakému obecně zavrhanému konceptu (například znásilnění nebo zneužívání dětí, týrání zvířat). Nežádoucí proniknutí vlastní emoci hnusu nemusí být pouze fyzické, včetně vnímání zrakem (tedy „proniknutí“ něčeho do očí), ale i psychické. Narušení mentální integrity může způsobit i to, že se člověk něco dozvěděl nebo si něco představil. Esenciálním rysem hnusu se tedy ukazuje být hrozící rozklad: „Imanentní disintegrace našich vlastních hranic leží ve stínech této emoce.“<sup>23</sup> Nemusí se jednat pouze o hranice fyzické, jak se domnívá Carolyn Korsmeyerová, která tím poukazuje na nevyhnutelnost smrti., narušení se může dotýkat i hranic mentálních.

Tělesnou odezvou emoce hnusu ať už na skutečně vnímané, zprostředkované (například četbou nebo vyprávěním) nebo představované podněty je nevolnost, v extrémním případě až zvracení.<sup>24</sup> Nakolik je však nevolnost typickým průvodním jevem emoce hnusu, nelze jej na nevolnost redukovat.<sup>25</sup> Proto ani v samotném jádru této response, tj. odmítnutí

---

<sup>20</sup> Kolnai, "The Standard Modes of Aversion," 587.

<sup>21</sup> Ibid. 587.

<sup>22</sup> Rozin et al., "Disgust," 576.

<sup>23</sup> Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 37-8.

<sup>24</sup> Ukazuje se tak spojitost hnusu s přijímáním, resp. odmítnutím, nevhodné potravy. „Pouze hnus je spojen se specifickým fyziologickým stavem.“ Rozin et al., "Disgust," 577. „Při nevolnosti a zvracení vylučujeme, co v silnějším smyslu zamořilo naše tělo, možná i s naším počátečním souhlasem.“ Kolnai, "The Standard Modes of Aversion," 588. „Hnus skutečně má výrazně tělesný charakter, jeho poznávacím znakem (*signature marker*) je nevolnost.[...] Takovéto objekty [které vzbuzují hnus, pozn. S. A.] spouští (*trigger*) afektivní stav úzce spojený s nedobrovolnými fyzickými responsemi jako jsou obrácení žaludku, nevolnost a dokonce zvracení.“ Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 3, 30.

<sup>25</sup> „[N]evolnost není nutná ani postačující podmínka zkušenosti hnusu, je však s hnusem zřetelně korelativní.“ Rozin et al., "Disgust," 577. „Přesto jakákoliv rigidní interpretace hnusu v pojmech zvracení nebo zvedání žaludku či tendenci k nim, se vystavuje obvinění z chybného zjednodušení. Mnoho druhů zvracení je spojeno s nevolností, ale sotva s intencí hnusu, nebo spíše se závratí než nevolností.“ Kolnai, "The Standard Modes of Disgust," 588.

potravy, není dostačující špatná chuť nebo stravitelnost, ale způsob, jak se daný objekt dotyčnému jedinci jeví. Škodlivost nebo percepční neatraktivnost zde přitom nejsou nutností, dostačující je negativní vazba k objektu, která jej určuje jako poznamenaný, tabuizovaný a nechtěný. Tělesný projev i mírně pociťované nelibosti a pohybu odvrácení je však doprovodným projevem i v případě nekonkrétních odkazů a podnětů, nezakoušených v přímé percepční zkušenosti. V pocitové složce se tato fyzická odezva hnusu odráží v podobě více či méně nepříjemného pocitu, nazývaného odporem (*revulsion*).<sup>26</sup>

Těžiště emoce hnusu nespočívá, jak se ukázalo, v přímém percepčním procesu, velký vliv má rovněž imaginace a rovina přesvědčení. Obecněji řečeno, typy vlastností, které určují objekt za příčinu response hnusu, nezávisí v plné míře na dostupnosti smyslovému vnímání. Představa či vzpomínka v přísném slova smyslu nejsou procesy percepčními. Pouze vyvolávají nebo jsou vyvolávány předchozí percepční zkušeností anebo simulují situaci, která ani nikdy nevznikla; jedná se tedy o představu toho, jaké by to bylo, kdybychom vnímali objekt nebo situaci, které považujeme za hnusné.<sup>27</sup> Fyziologická reakce se může spustit i v těchto případech, kdy je stimul hnusu imaginativní, byť může vykazovat odlišnou intenzitu. Například znásilnění málokdo viděl na vlastní oči, zmínka o něm nebo jeho představa ale ve valné většině lidí vyvolá responsi hnusu. Jedním z důvodů reaktivnosti i takto obecných představ, které obvykle nemají podklad v přímé konfrontaci a mohou být velmi vágní, je kulturní podmíněnost hnusu. Nastavené parametry dané společností určují objekty či jednání jako stimuly hnusu, majoritní část jejich příslušníků je proto jako takové bude téměř automaticky vnímat. Identifikaci objektu následuje nebo souběžně doprovází vyhodnocení tohoto objektu jakožto hnusného a může probíhat velmi rychle, zejména u nejvýraznějších stimulů hnusu. Objekty, které máme díky společenským konvencím naučené jako spouštěče hnusu, budou jako takové rozpoznány mnohem rychleji a reakce na ně bude téměř automatická. Vliv kontextu se projevuje napříč všemi typy možných stimulů hnusu, ačkoliv u některých objektů bude patrně náchylnost k vyvolání hnusu vyšší ve většině jeho možných kontextů. Pojítka mezi jednotlivými příčinami, spouštějícími responsi hnusu, spočívá v přetrvávajícím viscerálním charakteru této emoce. Síla tělesné odezvy se nicméně pohybuje

---

<sup>26</sup> „*Qualia*, mentální či pocitový komponent emoce, může být ústředním komponentem hnusu a současně tím, který je nejobtížnější studovat. *Qualia* hnusu se mnohdy popisuje jako odpor.“ Rozin et al., "Disgust," 578.

<sup>27</sup> Podkladem pro mnohé představy objektů a situací vyvolávajících responsi hnusu přitom mohou být právě umělecká díla.

na celé škále intenzity od pocitu nepříjemnosti až po výraznou nevolnost.<sup>28</sup> Fyzický pocit nelibosti však spíše odráží duševní rozrušení.

Doposud uvedené aspekty kontaminace, tabuizace i vnímání objektů hnusu jako deviací či něčeho za hranicemi normality, ukazují na centralitu člověka v pocíťování a podstatě této emoce.<sup>29</sup> Tedy v jeho rysech je patrné, jak je tato emoce výsledkem vztahování daných objektů k tomu, kdo ji pocíťuje. Podle Rozina je emoce hnusu „primárně responsí na aktuální nebo hrozící újmu na duši“<sup>30</sup>, přesněji zachycuje potřebu udržet rozmezí mezi lidským a zvířecím. Navzdory spojitosti s fyzickou reakcí i s hrozbou poškození těla, je tato emoce především ochranou duševní integrity, což je důsledkem rovněž toho, že pocit hnusu je často responsí nezúčastněného „diváka“. Zároveň se stvrzuje značný vliv kultury na podobu objektů, které jsou vnímány jako příčina hnusu, neboť koncepce „lidského“ člověka je uměle – kulturně – vytvořená. Je to také podoba dané kultury, její normy, co určuje hranice lidskosti. Kořeny emoce hnusu spočívají v tomto předělu mezi lidským a zvířecím, který spíše než na zvířata upomíná na zvrácenost, vychýlení lidského chování. Tato obava, zastřešující veškerou nelibost response hnusu, je však veskrze mentální záležitostí, vybudovaná na hodnotových žebříčcích společnosti i vlastních přesvědčeních. Podlehnutí tomu, co hnus varovně označuje, znamená podlehnoutí animalitě. Nedodržování hygieny, nedodržování morálních zásad a příklon na stranu brutality vede k vyvstání hnusu a tedy i k odmítnutí toho, co společenský vývoj v člověku potlačil a jehož jakkoliv eliminovanou existenci si nerad připomíná. Dovolím si zde obsáhlejší citaci, která přehledně shrnuje souvislost mezi hnusem a touhou udržet hranici mezi lidským a zvířecím, tedy v důsledku nelidským.

Vše, co nám připomíná, že jsme zvířata, vyvolává hnus. Prozkoumání sedmi domén stimulů hnusu, jež jsme identifikovali, naznačuje, že hnus slouží k 'humanizaci' našich zvířecích těl. Lidé musí jíst, vylučovat a mít sex, stejně jako zvířata. Každá kultura předepisuje správný způsob provedení těchto

---

<sup>28</sup> Značný důraz na tělesnost a prudkou reaktivnost emoce hnusu klade Carolyn Korsmeyerová. Její zdůraznění tělesného charakteru hnusu se neslučuje s pojetím Rozina a Kolnaie, kteří fyziologickou podmíněnost hnusu tolik nezdůrazňují, ačkoliv na oba autory ve svých úvahách navazuje. Naopak další charakteristiky hnusu (jako je jeho podmíněnost kognitivní operací u Rozina či určitý druh negativního zájmu u Kolnaie) jsou v rozporu s bezprostředností a automaticností hnusu. Korsmeyerová ostatně ve své knize argumentuje proti této bezprostřednosti, aby dokázala jeho estetický potenciál, tedy aby v emoci hnusu bylo „dost času“ i motivace na její reflektování.

<sup>29</sup> Hnus je také jednou z emocí, které jsou výhradně lidské, vedle například studu nebo viny. Rozin et al., "Disgust," 575.

<sup>30</sup> Na rozdíl od emoce strachu, která je vyjádřením hrozby újmy na těle. Rozin et al., "Disgust," 575.



činností, například umístěním většiny zvířat mimo oblast potenciální potravy a většiny lidí mimo oblast potenciálních sexuálních partnerů. Lidé, kteří ignorují tyto předpisy, jsou hanobeni jako hnusní a podobní zvířatům. Krom toho mají lidé stejně jako zvířata křehké tělesné schránky, které při narušení odhalují krev a měkké vnitřnosti, lidská těla, stejně jako zvířecí, umírají. Násilí na tělesné schránce a smrt vyvolávají hnus, protože jsou nepříjemnými upomínkami naší zvířecí zranitelnosti. Konečně, hygienická pravidla řídí správné zacházení a údržbu lidského těla a neschopnost splnit tyto kulturně definované standardy umísťuje takovou osobu pod úroveň lidí. Pokud se lidé chovají jako zvířata, rozdíl mezi lidmi a zvířaty se stírá, a my vidíme sami sebe jako podřadné, ponížené a (patrně nejvážněji) smrtelné.<sup>31</sup>

V důsledku jsme to my sami, kdo je terčem hnusu. Ať už jsme zhnuseni nějakým objektem, rozkládajícím se či hnilobným, nějakým činem, který odsuzujeme jako krutý a bestiální, nakonec se tato emoce obrací nejen proti tomu druhému, ale i proti nám samým jako příslušníkům lidského rodu. Mnohý fyzický rozklad nebo deformace tělesné schránky nejsou předmětem hnusu tolik samy o sobě jako spíše důsledkem palčivě pociťovaného zhnusení nad jednáním osoby, která vůči druhému člověku nebo živému tvoru použila násilí. Rozklad humanity je označován emocí hnusu, protože člověk sám je strůjcem mnohých aktů nelidskosti. Ke člověku-vnímateli se vztahuje ve dvou rovinách: blízkost objektu hnusu způsobuje kontaminaci (i svého vnímatele), účel této emoce je antropocentrický (ve středu funkce hnusu je udržení lidskosti). Pokud je člověk vystaven objektu hnusu, byť jen v myšlenkách a představách, rozpadají se jeho osobní hranice v tom smyslu, že je upomínán na svou nevyhnutelně animální a smrtelnou podstatu. Tedy jinak řečeno; jednak je to varování před ztrátou lidskosti, a jednak poselství nevyhnutelného zániku. Ve spojitosti se smrtelností „předkládá dlouhodobou hrozbu, která je o to horší, že je zcela neúprosná“<sup>32</sup>. Nakonec se prolíná fyzická i mentální stránka hnusu: narušení těla (smyslovým podnětem) se pojí s proniknutím do intimity duševní, disintegrace mentální navozuje tělesnou odezvu nevolnosti.

V návaznosti na Aurela Kolnai spojuje Carolyn Korsmeyerová responsi hnusu i se silou přitažlivosti, kterou využívá ve prospěch argumentu o možnosti estetického zakoušení

---

<sup>31</sup> Rozin et al., "Disgust," 584-585.

<sup>32</sup> Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 123.

nelibosti, resp. estetické zkušenosti hnusu. Kolnai poukazuje na protichůdnou tendenci v nechtěnosti a odmítnutí emoce hnusu, kterou nazývá „makabrozní přitažlivost“<sup>33</sup>. Spolu s explicitním poukazem na estetickou potencialitu v Kolnaiových slovech o hnusu jako o „eminentně *estetické* emoci“<sup>34</sup> vedou Korsmeyrovou tyto poznámky k pokusu ospravedlnit existenci a především účinnost response hnusu ve světle estetické zkušenosti uměleckých děl, která se zabírají tématy identifikovanými jako příčiny této emoce. Kolnaiovo tvrzení však odkazuje k „neexistenciálnímu a percepčnímu důrazu“<sup>35</sup> v emoci hnusu, což může být analogické estetické zkušenosti, nikoliv však jejím indikátorem. Zaujetí jevovou a smyslovou stránkou krom toho není jediným rysem estetického postoje; a ostatně nedostačuje ani pro popis response hnusu, která, jak se ukázalo, závisí i na tom, jakou povahu objektu hnusu člověk připisuje, a mnohdy vyvstává i bez jakékoliv přímého smyslového podnětu. Kolnai naráží na to, že v estetickém modu vnímání nezáleží na tom, čím objekt skutečně je (nebo zda vůbec je), ale na tom, jak se jeví. V responsi hnusu se projevuje podobný sklon, avšak se zásadními rozdíly.

Kolnai spojuje responsi hnusu s „niterným zájmem v objektu“<sup>36</sup>, jedná se však o zájem negativního druhu, protože se přímo spojuje s potřebou odmítnutí. Zájem člověka pociťujícího hnus je tedy co nejrychleji se příčiny této emoce zbavit, k objektu jej váže apelativní funkce této emoce. S nástupem response hnusu se pojí i zaujetí pozornosti, byť zpravidla na velmi krátkou dobu: „pozornost s největší pravděpodobností odkazuje ke zdroji, k objektu, spíše než k sobě samému. [...] Důvodem je intence této emoce, která směřuje k maximalizaci distance mezi obličejem a objektem, který znechucuje Já.“<sup>37</sup> Namísto fyzické prezence těla (obličeje) můžeme se znalostí doposud řečeného dosadit celé vědomí člověka, které se od inkriminovaného objektu či myšlenky chce odtáhnout. Tedy zaměření pozornosti na objekt hnusu znamená výzvu k jeho odmítnutí. Pozorností, kterou věnujeme určitému objektu, si zajišťujeme jeho rozpoznání jakožto příčiny hnusu. Nejedná se však o dobrovolně zaměřenou pozornost, naopak ji po celou dobu provází pocity odporu a nechtěnosti. Cílený zájem v objektu proto obvykle v emoci hnusu chybí.

Pokud by recipient zakoušel odpor a výzvu k odmítnutí emoce hnusu, jen velmi těžko by mohl setrvávat v přítomnosti uměleckých děl, která by v něm takovou responsi

---

<sup>33</sup> Kolnai, "The standard modes of aversion," 589.

<sup>34</sup> Ibid. 587.

<sup>35</sup> Ibid. 587.

<sup>36</sup> Ibid. 587.

<sup>37</sup> Tomkins, *Affect Imaginery Consciousness*, 356.

vzbuzovala. Korsmeyerová odmítá uznat rozdíl mezi skutečným objektem a uměleckou reprezentací a zastává názor, že v plnohodnotné estetické zkušenosti je možné zakoušet i emoci hnusu, jak jsem ji výše popsala.<sup>38</sup> Takové tvrzení je však už na první pohled rozporné a neudržitelné.<sup>39</sup> Důsledkem estetické modalitě vnímání a zakoušení emocí však není zmírnění nebo dokonce ztráta nelibosti, jak se obává Korsmeyerová.<sup>40</sup> Podobu této transgrese od neestetické nelibosti k estetické popíše následující kapitola. Podstatné jsou následující rysy emoce hnusu: disintegrace psychických i fyzických hranic, která se projevuje jak v objektech hnusu, tak i jako hrozba směřující k tomu, kdo responsi hnusu zakouší. Nelidskost a smrtelnost stojí v pozadí téměř všech možných objektů nelibosti, nelidskost je však potřeba chápat v širším slova smyslu než jen krutého jednání. Zahrnuje odklony od toho, co je považováno za ideál humanity, i response vybudované na základě podobnosti či konotace. Důležitý je také způsob, jak se objekt nelibosti prezentuje, tj. jeho excesivní povaha. Response hnusu se může vztahovat k leccemu, jestliže je blízkost či inkorporace daného objektu do těla nebo mysli subjektu nežádoucí a považujeme jej za kontaminovaný. S vyvstáním response hnusu se pojí nejen smyslová podoba objektu, která sama o sobě nemusí být odpudivá, ale i určitá ideová či dokonce ideologická podstata, která se objektu připisuje. Hnus se projevuje více či méně silně pocíťovanou nevolností a odporem, ať už se jedná o přímou percepci objektu hnusu anebo jeho představu. V důsledku hnus směřuje k člověku samotnému, avšak v jeho neestetické modalitě to znamená především jeho primárně varovnou a defenzivní roli, která se projevuje odchodem a odmítnutím inkriminovaného objektu (včetně jeho představy).

---

<sup>38</sup> „Umělecké zobrazení hnusu vyvolává emoci jako by umělecké dílo bylo skutečně existujícím předmětem – s veškerým průvodním nelibým odvrácením (*recoil*) a averzí.“ Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 39-59.

<sup>39</sup> Korsmeyerová v závěru své práce uvádí možnost určitého přechodu response hnusu, které nazývá povýšením (*sublate*) v analogii ke vznešenu (*sublime*). V zásadě se však shoduje s tím, co v této práci nazývám ošklivostí. Viz Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 87-135.

<sup>40</sup> „[V] případech, kdy umělci úspěšně zachytit objekty, které jsou ve skutečnosti hnusné, umělecké dílo změní znechucující vlastnosti zobrazeného objektu a dosáhne přijatelnějších estetické emocionální kvality: tragického, groteskního nebo snad komického.“ Ibid. 40.

## Estetický postoj

Abychom porozuměli povaze ošklivosti je potřeba popsat podobu transformace, kterou response nelibosti<sup>41</sup>, přiblížená v předcházející kapitole, prochází. Mezníkem tohoto přechodu je estetický postoj.<sup>42</sup> V emocionálním prožitku hnusu je fundována estetická zkušenost ošklivosti, část response hnusu je však suspendována estetickou distancí. Analogicky jako je tomu ve vztahu mezi libostí a distancovanou libostí (krásou) můžeme uvažovat i o nelibosti a distancované nelibosti (ošklivosti).<sup>43</sup> K objasnění tohoto kroku se obrátím na Edwarda Bullougha, který svou úvahu o charakteru estetického postoje formuloval ve studii *'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip*<sup>44</sup>.

Bullough psychickou distancí<sup>45</sup> chápe jako určitý odstup od běžných a převážně utilitárně zaměřených způsobů vnímání světa. Tímto způsobem současně vyvstává možnost náhledu odlišného druhu než v každodenním chodu světa:

---

<sup>41</sup> Nadále budu používat spíše pojem nelibosti, který je nejobecnějším zaštitěním emocionální response hnusu mimo estetický postoj i response distancované v rámci estetického postoje. Vzhledem k terminologickému odlišení hnusu a ošklivosti, se kterým zde pracuji, považuji za vhodnější volbu tohoto neutrálního pojmu a specifikaci potřebné modality připojením adjektiva estetická/neestetická, případně vzhledem ke kontextu.

<sup>42</sup> Důvodem, proč jsem zvolila jako název kapitoly právě estetický postoj, je to, že v tomto konceptu je výraznějším způsobem naznačena existence jisté hranice či přechodu. Zdá se mi proto názornější pro odlišení mezi hnusem a ošklivostí i pro vymezení základu ošklivosti než pojem estetické zkušenosti. Navíc ošklivost lze v důsledku „vidět“ až s nástupem estetického postoje; zrod ošklivosti proto nastává s počátkem estetického postoje. Estetická zkušenost pak značí proces a během něj se ošklivost dostává do vztahů s ostatními aspekty estetického objektu. Pro vymezení samotné kategorie ošklivosti je proto dle mého vhodnější estetický postoj, který odkazuje k samotnému vzniku ošklivosti a jejímu modu existence. Estetický postoj tedy „tvorí rámeček estetického zážitku, společný pro všechny estetické zážitky, ale každý estetický zážitek je jedinečným 'vyplněním' tohoto rámce“. Vlastimil Zuska, *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, (Praha: Triton, 2001) 59.

<sup>43</sup> Podklad pro tuto úvahu můžeme nalézt u Bernarda Bosanqueta (viz třetí kapitola této práce). Především je ale přítomná u Immanuela Kanta, kdy Kant charakterizuje krásu jako nezajímavou, tj. distancovanou, libost. „Můžeme říci, že mezi všemi třemi druhy zalíbení je zalíbení vkusu v krásu jediným a výlučným nezajímavým a svobodným zalíbením, neboť žádný zájem, jak smyslů, tak rozumu, si tu nevynucuje souhlas.“ (56) Viz Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, přel. Vladimír Špalek (Praha: Odeon, 1975) 53-56.

<sup>44</sup> Edward Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," in *Estetická distance včera a postvčera*, Vlastimil Zuska (Praha: Česká společnost pro estetiku, 1998).

<sup>45</sup> Zde je potřeba poznamenat, že pojem estetický postoj je v podstatě synonymní s pojmem estetické či psychické distance. „Estetická distance, případně nezajímavost, vymanění se z diktátu Vůle, estetická kontemplace a další příbuzné koncepty, [jsou] souhrnně zařaditelné pod pojem estetický postoj [.]“ Zuska, *Estetika*, 59.

Mechanismus distance není tudíž jednoduchý, nýbrž vysoce komplexní. Má *negativní*, inhibiční aspekt – odděluje nás od praktické stránky věcí a od našeho praktického postoje k nim – a *pozitivní* stránku – vytvoření zkušenosti na novém základě, jenž vznikl inhibičním působením distance.<sup>46</sup>

Potlačení praktického postoje zamezuje především potřebě jednat. Vytrácí se rovněž restrikce i lákavost spojené s objekty v běžném náhledu na ně, naopak se ukazují stránky věcí, které jsou obvykle přehlíženy. Změna náhledu se týká i vztahu k sobě samému, k nahlížení vlastního prožívání: „Distance leží mezi naším vlastním já a jeho afekty“<sup>47</sup>, kdy těmito afekty je myšleno „cokoliv, co působí na naši bytost – tělesně či duševně, jako např. počitek, vjem, emocionální stav či myšlenka“<sup>48</sup>. Leží tedy mezi vědomím a prožíváním, kdy se druhé jmenované stává samo předmětem reflexe (vnímání vlastního vnímání, pocitování pocitů). Proto estetická distance neznamena lhostejnost či pasivní pozorování, ale naopak se jedná o zkušenost niternou a živou.

Distance [...] popisuje vztah *osobní*, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah *zvláštního charakteru*. Jeho zvláštnost spočívá v tom, že osobní charakter vztahu byl takřikajíc odfiltrován. Byl očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci.<sup>49</sup>

To, co se v estetickém postoji vytrácí, je tedy individuální zaujatost a okolnosti života konkrétního individua. Specificky osobní vztah estetického postoje odkazuje spíše ke své niternosti; tento zvláštní posun ve vztahu k vlastnímu vnímání můžeme nazvat sebereflexí. Vlastimil Zuska ji charakterizuje následovně: „vědomí [se] rozštěpuje na část, která reflektuje, tj. aktivní reflektující vědomí, které se zaměřuje na určitou část sebe sama, a část, která je *předmětem* tohoto vědomí, tedy parciální (částečné) reflektované vědomí.“<sup>50</sup> V estetickém prožitku „dochází k právě zmíněnému rozštěpu na vědomí reflektující a reflektované, kdy *předmětem* reflektujícího vědomí je *vztah* reflektovaného k jeho předmětu – nosiči

---

<sup>46</sup> Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 13.

<sup>47</sup> Ibid. 13.

<sup>48</sup> Ibid. 13.

<sup>49</sup> Ibid. 14.

<sup>50</sup> Zuska, *Estetika*, 41.

estetického objektu.<sup>51</sup> Poukaz na podíl reflexe a sebereflexe v estetické zkušenosti můžeme u Bullougha nalézt implicitně: „Konečně si distance může činit nárok na to, aby byla považována za jednu z esenciálních charakteristik 'estetického vědomí' – mohu-li tímto termínem označit onen *speciální mentální postoj vůči prožívání a náhled na ně* [zdůrazněno S. A.]“<sup>52</sup>. Spolu se změnou náhledu na vlastní vnímání se mění i způsob, jakým se jeví objekty: „Sebereflexe mění vztah původního vědomí (personality) ke svému (původnímu) předmětu, a tím mění i tento předmět jakožto vnímaný. [...] Nástup (sebe)reflexe se tedy kryje s nástupem konstituce estetického objektu.“<sup>53</sup> V estetickém postoji se proto objekty mohou jevit jako nové a zajímavé, ačkoliv v běžném životě už nám zevšedněli. Stejně tak se ale v něčem důvěrně známém může odhalit netušená stránka, která daný objekt učiní znepokojivým.

Z toho vyplývá, že tento distancovaný pohled není a nemůže být naším normálním náhledem. Zážitky nám zpravidla nastavují stále stejnou stranu, totiž tu, která má největší praktickou schopnost nás oslovit. Aspekty věcí, které se nás bezprostředně a prakticky nedotýkají, si normálně neuvědomujeme, ani si nejsme běžně vědomi účinků mimo naše vlastní zasažené já. Náhlý pohled na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení patří k umění.<sup>54</sup>

Odsunutím praktické vrstvy postoje ke světu a způsobu nahlížení objektů se estetická zkušenost nestává zkušeností zbavenou pouta mezi světem a recipientem, ale přistupuje k tomuto světu – světu omezenému v našem případě uměleckým dílem – z jiného úhlu než je ten obvyklý. Bullough připisuje estetické distanci vitalitu v jejím antinomickém charakteru: „*žádoucí je nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty*“<sup>55</sup>. Jinými slovy je tedy prožitek v estetickém modu provázen duševními i tělesnými stavy obdobnými jako je tomu v postoji neestetickém, ale se zásadní změnou v inhibici jejich praktických stránek, v zamezení konativních funkcí. Řečeno ve vztahu k (tělesné) odezvě recipienta, působnost estetické zkušenosti je „*tím pronikavější, tím osobnější a přímější, čím více by takovým bývalo bylo*

---

<sup>51</sup> Zuska, *Estetika*, 42.

<sup>52</sup> Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 14.

<sup>53</sup> Zuska, *Estetika*, 44.

<sup>54</sup> Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 13.

<sup>55</sup> Ibid. 16.

*působení smyslové NEBÝT PŘÍTOMNOSTI DISTANCE.*<sup>56</sup> Bullough tak podtrhuje zvláštní naléhavost estetické zkušenosti, ve které není recipient přímo vložen jako je tomu u jiných zkušeností běžného života, přesto se dokáže člověka hluboce dotknout. Zároveň jde o poukaz na to, že umění nemá být jakousi náhražkou reality nebo fungovat jako spouštěč vybraných emocionálních stavů. Ztratit ze zřetele „neosobnost“ estetické zkušenosti znamená ztratit i tuto zkušenost jakožto estetickou, tedy ztratit estetický postoj. Zárukou antinomie distance „je *variabilita distance*“<sup>57</sup>, tzn. pohyb míry distance jejím zvyšováním či snižováním. Rozpětí estetické distance je určeno hranicemi její ztráty, pod-distancováním a pře-distancováním.<sup>58</sup> Různé objekty vyžadují různou míru distance, aby byly esteticky ocenitelné, obdobně i jednotliví recipienti mají odlišný distanční limit:

Naproti tomu distance připouští přirozené odstupňování a liší se nejen podle povahy *objektu*, která může vyžadovat větší nebo menší stupeň distance, ale liší se také podle *schopnosti jedince* větší či menší stupeň distance udržovat. A zde je možno poznamenat, že se *od sebe liší nejen jednotlivé osoby* ve své vrozené míře distance, ale že při konfrontaci s různými *objekty* a s různými druhy umění jsou při jejím udržování rozdíly i u *téhož jedince*.<sup>59</sup>

Dodejme, že distance se může měnit i během jedné recepce: „její proměny vykazují určitý rytmus v závislosti na intenzitách a směrech kvalit tvořících estetický objekt“<sup>60</sup>. Během estetické recepce se tak objevují větší či menší překážky nutící recipienta ke zvýšení nebo snížení distance. Některá témata jsou pak náchylnější k odsouzení, neboť mnozí recipienti nebudou schopni estetickou distancí vůči nim udržet: „Můžeme však rozhodně usuzovat, že explicitní odkazy na organické stavy, na materiální existenci těla, zvláště sexuální záležitosti,

---

<sup>56</sup> Překlad slova „sensual“ jsem pozměnila oproti původnímu „smyslné“ Zdeňka Bohma na „smyslové“. Domnívám se, že v kontextu Bulloughovy úvahy je odpovídajícím termínem právě smyslovost, nikoliv smyslnost. Smyslnost by příliš zužovala oblast, ke které se Bullough vztahuje, zatímco smyslovost zahrnuje i to, co je smyslné. Dle mého názoru však neměl Bullough na mysli pouze eroticky zabarvené účinky umění, nýbrž jeho tělesnou působnost obecně. Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 24. Srov. Edward Bullough, "Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle," in *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, 87-117.

<sup>57</sup> Ibid. 16.

<sup>58</sup> Ibid. 16.

<sup>59</sup> Ibid. 16.

<sup>60</sup> Zuska, *Estetika*, 59-60.

leží v umělecké praxi normálně pod distančním limitem a umění se jich může dotýkat jen se zvláštní ostražitostí.<sup>61</sup> Právě v neschopnosti přistupovat k uměleckým dílům s potřebnou mírou estetické distance nachází Bullough důvod rozepří a skandálů provázejících mnohá umělecká díla, odsuzovaných jako „hrubě naturalistické, drastické, odpudivé ve svém realismu“<sup>62</sup>. Náměty, které Bullough zmiňuje, nemusí být nutně spojeny pouze s ošklivostí, například tělesnost a sexualita mohou odkazovat i k dobovému odmítnutí některých děl jako pornografických. Přesto je patrná blízkost mezi Bulloughem zmíněnými příklady a objekty, které mohou být označeny jako ošklivé – a tedy i hrozba, že umělecké dílo ztvárňující něco ošklivého nebude pochopeno.

Zásadní rozdíl mezi hnusem a ošklivostí, tedy mezi neestetickou a estetickou nelibostí, spočívá v odstranění popudu k odmítnutí a odchodu, který je praktickým účelem emoce hnusu. Jak poznamenává Vlastimil Zuska: „Afekty odporu je třeba překonat, chceme-li z primárně odpudivého objektu nebo z objektu, který obsahuje takové kvality, posléze 'vyextrahovat' estetické kvality a následně estetickou hodnotu.“<sup>63</sup> Takovéto objekty se prostřednictvím estetického postoje odhalují z jiné perspektivy, ve které se neukazují ze své stereotypně nahlížené stránky. K potlačení praktické stránky věcí vyzývá i umělecké dílo a jeho „anti-realistická povaha“<sup>64</sup>. Samo umělecké dílo estetický postoj nezaručuje, ale vyzývá k němu. Umělecké dílo „má-li fungovat jako umělecké dílo, *musí být* estetickým objektem.“<sup>65</sup>, ačkoliv recipient nemusí v této snaze pokaždé uspět. Nedosáhne potřebné míry distance a s neúspěchem či s nezájmem od díla odejde.

Odlíšný způsob nahlížení však neznamená, že by ošklivost byla eufemismem hnusu. Díky estetické distanci je především umožněno samotné setrvání v přítomnosti uměleckého díla, které zobrazuje nebo popisuje původně odpudivý objekt. Sebereflexivní charakter distance pak způsobuje, že přísně vzato, ta část našeho já, která prožívá responsi nelibosti, není tou částí, která by v situaci estetické recepce byla dominantní; naopak je jednou ze složek předmětu vnímání druhé, reflektující části já, spolu s uměleckým dílem. Recipient si tedy uvědomuje vlastní pociťování nelibosti a toto pociťování je součástí předmětu jeho reflexe. Na rozdíl od praktického postoje emoce hnusu se tak v estetickém postoji umožňuje zkušenost jinak nedostupná; tendence k odmítnutí a odvrácení emoce hnusu nedovoluje delší

---

<sup>61</sup> Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 16.

<sup>62</sup> Ibid. 16.

<sup>63</sup> Zuska, *Estetika*, 55.

<sup>64</sup> Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip" 19.

<sup>65</sup> Zuska, *Estetika*, 24.



a hlubší reflexi objektů, které tuto responsi vyvolávají. V estetickém modu se změnou postoje ke světu i k sobě samému mění i samotný percepční objekt, objekty vyvolávající mimo estetický postoj emoci hnusu tedy nejsou v tomto smyslu týmiž objekty, které jsou vnímány jako ošklivé. Ztrácí se ryze individuální zaujatost praktického postoje, pociťovaná nelibost není přísně vzato mou nelibostí (zatímco hnus je vždy mým hnusem), byť se mne dotýká. Uvědomit si některý aspekt uměleckého díla jako „součást mého praktického skutečného bytí“<sup>66</sup> znamená, že recipient upadne „zcela pod distanční mez“<sup>67</sup>. Emoce hnusu má tendenci silně se vztahovat k člověku, který ji pociťuje, patrnou i v její defensivní úloze pohybu odmítnutí. Ve chvíli, kdy je člověk zhnusen, snaží se co nejrychleji nepříjemných pocitů (tělesných i duševních) zbavit. Estetický postoj ale žádnou takovou útěchu neposkytuje. Ztráta osobní zaujatosti, způsobená inhibicí praktického postoje, ustavuje zkušenost ošklivosti jako nadindividuální i velmi intimní současně. Sdělení uměleckého díla nenáleží pouze mně, proto je nadindividuální, nejedná se o mou osobní nelibost, ale o nelibost, která je součástí daného uměleckého díla, resp. jeho ztělesnění v estetickém objektu. Právě toto ztělesnění však zaručuje, že se zkušenost uměleckého díla stává mou v tom smyslu, že jsem to já, kdo vkládá svůj podíl do konstituce estetického objektu.

V tomto tedy spočívá hlavní rozdíl mezi hnusem a ošklivostí, mezi nedistancovanou a distancovanou nelibostí. V mnohých případech není odsouzení a odmítnutí uměleckého díla ztvárňujícího nějaký nepříjemný objekt či téma výsledkem negativní povahy ošklivosti, ale popudem neestetické nelibosti, tedy emoce hnusu. Tento již zmíněný nepoměr v distančním limitu mezi umělci a publikem vede podle Bullougha mnohdy k neporozumění a odmítnutí daného díla, a to nejen v době jeho vzniku:

Dílo mnoha umělců bylo zatracováno a oni sami ostrakizováni kvůli takzvaným 'nemravnostem', které pro ně byly *bona fide* estetickými objekty. Jejich distanční schopnost, ba přímo nezbytnost distancování jejich pocitů, které jsou pro průměrného člověka svázány příliš důvěrně s jeho konkrétní existencí na to, aby na ně mohl pohlížet v tomto světle, jim často vynesla obvinění z cynismu, smyslnosti, morbidity či nestoudnosti.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 18.

<sup>67</sup> Ibid. 18.

<sup>68</sup> Ibid. 17.

Neschopnost recipienta udržet či vůbec zaujmout estetický postoj znamená, že v takovém případě není v uměleckém díle vnímána ani kvalita ošklivosti, neboť estetický postoj je její nezbytnou podmínkou (dobové skandály však pochopitelně nemusí provázet pouze umělecká díla znázorňující něco ošklivého). Nelze nalézt estetickou kvalitu tam, kde není recipient v estetickém modu vnímání. Pocity nedistancované nelibosti proto nemohou být důsledkem estetických kvalit, tedy ani důsledkem ošklivosti.<sup>69</sup> Příklad Vlastimila Zusky popisuje výstavu Hermanna Nitche, kdy byly v galerii umístěny exponáty z částí zvířecích těl:

Řada diváků nebyla celkem pochopitelně schopna udržet distanci nebo ji vůbec navodit vůči vystavovaným objektům a tedy recipovat je esteticky. Lze namítnout, že zabránění nástupu distance v jinak příznivých podmínkách galerie, kde jsou diváci běžně zvyklí, 'vytrénovaní' v zaujímání distance, je již způsobeno kvalitou ošklivého, tedy kvalitou estetickou. Estetická kvalita ovšem, z definice, může jako taková fungovat pouze v rámci estetické distance či estetického postoje.<sup>70</sup>

Podmíněnost ošklivosti estetickým postojem ji přinejmenším zčásti zbavuje okovů pejorativního spojování s účinky nedistancované nelibosti. Jako inherentně estetická kvalita sdílí ošklivost charakteristické rysy s jinými estetickými kvalitami, tedy především distancovanost, reflexivitu a novost či neotřelost náhledu. Nepříjemné pocity či přímo nevolnost, které recipientovi zabraňují udržet anebo nastolit estetický postoj, nejsou účinky ošklivosti, ale neestetické response hnusu. Tímto však není řečeno, že ošklivost je zcela zbavena nelibosti, jedná se však o nelibost estetickou a její distancovanost naopak otevírá možnosti v praktickém postoji nemyslitelné.

Estetická zkušenost nelibosti může zapůsobit velmi silně, protože je v ní posílena role reflexe a vědomí zakoušení této nelibosti (rozštěpem na reflektující a reflektované já). Zaměření pozornosti na relativně omezený „svět“ uměleckého díla odhaluje věci a vztahy, které obvykle člověk spíše pomíjí nebo se jim vyhýbá či na ně praktický postoj nenechává

---

<sup>69</sup> Neúspěch uměleckého díla mohou zapříčinit i jeho chatrné kvality v rámci estetického postoje. Recipient může být schopen estetický postoj zaujmout a udržet a přesto neshledávat umělecké dílo kvalitním a hodnotným. Sporné však může být, zda se v případě „nudného“ uměleckého díla jedná skutečně o estetický postoj, anebo zda není recipient spíše pře-distancován ve svém kritickém přístupu k dílu. Nicméně odsouzena může v důsledku být i ošklivost. Pod-distancování nebo absence estetického postoje nemusí být výhradní příčinou odmítnutí uměleckého díla prezentujícího něco ošklivého.

<sup>70</sup> Zuska, *Estetika*, 55.

dostatek času. Ohraničením procesu recepce objektem uměleckého díla zároveň dochází k prohloubení a zvýšení intenzity zakoušených duševních stavů, a to i vlivem reflexe a sebereflexe. Zkušenost ošklivosti proto často dosahuje vysoké intenzity nepříjemnosti a tíživosti: „[P]rostor estetického objektu a cesta k němu nástupem estetické distance umožňují setrvání i u otřesných témat, situací a činů, na něž bychom se v 'praktickém' postoji mnohdy báli i jen pomyslet.“<sup>71</sup> Vlastnosti připisované v předcházející kapitole responsi hnusu, jako byla hrozba smrtelnosti, touha udržet hranici mezi lidským a nelidským, nechtěnost a tabuizovaná blízkost inkriminovaného objektu, jsou v estetickém postoji zdůrazněny díky (sebe)reflexivnímu náhledu a ovlivňují pociťování nelibosti, byť nelibosti distancované. Krom toho, trvání estetické recepce je obvykle delší než je tomu u neestetické zkušenosti hnusu, jejíž dobu má člověk tendenci snižovat na minimum. Upozaděním odporu a potřeby odvrácení se v estetickém postoji odhaluje jiná stránka emoce nelibosti.<sup>72</sup>

Znepokojivost a negativní náboj response nelibosti se ale nevytrácí ani v její estetické modalitě. Podstatou emoce hnusu je vyvolávat zneklidnění z důvodu její apelativní funkce, která chce udržet hranici mezi lidským a nelidským. V estetickém postoji se modifikuje primární nezbytnost odmítnutí, ale zneklidňující charakter přetrvává. Centralita člověka, patrná v emoci hnusu, je v estetickém postoji posílena; reflexí a sebereflexí se zvýrazňuje naléhavost předělu mezi lidským a nelidským i stále přítomná nevyhnutelnost smrti. Výše uvedená Zuska citace poukazovala na odhalení „prostoru“ prostřednictvím estetického postoje, který umožňuje „setrvání i u otřesných témat, situací a činů, na něž bychom se v 'praktickém' postoji mnohdy báli i jen pomyslet.“<sup>73</sup> Taková zkušenost ale jen velmi těžko může být pociťována jinak, než v doprovodu negativních emocí. V ošklivosti se vlivem estetické distance odhaluje, co je v běžném životě pomíjeno anebo odbýváno ve snaze zmírnit dopad takových objektů, o to pádnější pak může být konfrontace s nimi, byť v estetickém modu prožívání. Denně se setkáváme s objekty a událostmi, které v nás vyvolávají pocity nelibosti, s případy odklonu od lidskosti a se smrtí. V uměleckých dílech – a v estetickém náhledu na ně – se však objekty podávají neotřelým a singulárním způsobem. Estetická zkušenost disponuje působností, která tyto objekty, objekty ošklivosti, nechává promlouvat a dotýkat se recipientů se zvláštní naléhavostí. Emocionální vrstva estetické zkušenosti není

---

<sup>71</sup> Zuska, *Estetika*, 59.

<sup>72</sup> Nechci tímto nijak bagatelizovat dopad neestetických zkušeností, kdy je člověk obětí nebo svědkem násilného činu nebo jiného traumatizujícího zážitku. Takové emocionální stavy jsou jistě nesrovnatelné s estetickou zkušeností uměleckého díla. Nesrovnatelné však i proto, že uměleckému dílu – včetně prožitku estetické nelibosti – se vystavujeme dobrovolně.

<sup>73</sup> Zuska, *Estetika*, 59.

oslabenější nebo méně intenzivní než v praktickém postoji, pouze její praktický dopad je upozaděn.<sup>74</sup> Bulloughův požadavek antinomie distance naznačuje, že nelibost přetrvává, oproštěna od svého praktického apelu k odmítnutí a odchodu.<sup>75</sup> Především role sebereflexe, vztahování se k sobě samému, intenzifikuje emocionální rovinu estetické zkušenosti:

Emocionální participace při prožitku fikce tedy probíhá v souřadnicích sebereflexe, zintenzivněného pocítování vlastních pocitů, v zesílené sebereferenci na podkladě produktivní heuristické reference k (ne)možnému, při soustředění a zaměření na průběh odvíjení konstituce estetického objektu v rámci estetického prožitku (postoje).<sup>76</sup>

Nelze tedy upřít přítomnost emocionální response nelibosti na určité náměty i v estetickém prožitku. Avšak podoba této emoce je pozměněna s ohledem na charakter estetického postoje, jeho sebereflexivitu, inhibiční aspekt, znásobenou intenzitu prožívání vlastních pocitů.

Prožitek nelibosti tudíž není v estetickém modu neutralizován, projevuje se však s různou mírou intenzity. Může se jednat o skoro nepostřehnutelný pocit nepříjemnosti až po téměř nesnesitelnou (nesnesitelnou po hranici estetické distance) nelibost a nevolnost. Srovnajme například dílo Arnolda Böcklina *Ostrov smrti*, kde je připomínka smrtelnosti přítomná, ale vyvolá spíše lehké zamrazení. Obraz *Ukřižování* Francise Bacona naproti tomu může vyvolat i pocit nevolnosti. Estetická distance nepopírá negativní charakter response na ošklivost. Nátlak emoce hnusu v běžném životě k odmítnutí je však v estetickém modu změnou perspektivy potlačen. Estetický postoj tak v důsledku prožitek nelibosti *umožňuje*, nikoliv *vyklučuje*, díky psychické distanci a inhibici konativních funkcí.

Udržení psychické distance vůči objektům ošklivosti může být nelehkým úkolem. Již zmíněnou možností ztráty distance a tedy i estetického zakoušení ošklivosti bylo poddistancování, v tomto případě zakoušení neestetické nelibosti. Ta velí takovému dílu se vyhnout nebo alespoň problematickou část „přeskočit“. Neestetické vnímání uměleckého díla

---

<sup>74</sup> Viz např. „[E]стетický prožitek fikce je reálný, [...] emoce v jeho rámci jsou 'pravé' a [...] fikce rozšiřují kognitivní, prožitkový a právě i emocionální horizont možností jejich 'konzumenta'.“ Vlastimil Zuska, 'Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech,' in *Kruté světlo, krásný stín*, ed. Vlastimil Zuska (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2010) 88.

<sup>75</sup> Sám Bullough se však k otázce negativních emocí v estetické zkušenosti stavěl poněkud zdrženlivě. Jeho interpretace prožitku tragédie by požadavku antinomie distance spíše odporovala. Viz Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 22.

<sup>76</sup> Zuska, 'Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech,' 95.

tedy nemusí být definitivní, ale pouze chvilkové, kdy se po překonání nedistancované nelibosti anebo posunem v ději k něčemu, co už nelibost nevyvolává, recipient vrací zpět do estetického postoje. Hrozba ztráty estetické distance v případě ošklivosti tak v důsledku vede k nezbytnému *zvýšení* distance. Přehnaně distancovaný náhled na dílo ve snaze nenechat na sebe působit prvky ošklivosti, však rovněž může vést ke ztrátě distance (a to před-distancováním). Opět se může jednat spíše o „přeskočení“ určité části, před-distancovaná ale může být celá recepce uměleckého díla, která na rozdíl od pod-distancování potlačuje nejen apel odmítnutí, ale i veškerou rozrušující působnost ošklivosti, nezpůsobuje však nutnost bezprostředního odchodu od díla.

[U]mělecká díla, která mají jako téma svého zobrazení či reprezentace nějaké, v dané společnosti tabuizované téma (incest, homosexuální vztah, blasfémii – viz *Satanské verše* S. Rushdieho), nedokáží ve většině potenciálních recipientů vyvolat odpovídající postoj; divák nebo čtenář neudrží pro recepci díla optimální distanci a naopak se 'odtáhne' od vyjadřovaného tématu do 'bezpečí' dostatečné vzdálenosti (před-distancování), kde mu nehrozí těsnější, a tím intenzivnější prožitek reprezentace pro něj nepřijemného tématu.<sup>77</sup>

V obou případech, pod-distancování i před-distancování, se tak nejedná o *estetickou* zkušenost uměleckého díla a v nepřítomnosti estetického postoje nenalezne recipient v uměleckém díle ani kvalitu ošklivosti. Příčinou jeho odtažení se od díla tedy není v důsledku ošklivost, ale předsudky, traumata či koncepty hnusu, které si s sebou nese z praktického postoje. Nicméně vzhledem k tomu, že estetická distance není jednotně daná, ale pohybuje se na různých stupních i v průběhu jedné recepce, může být obtížné přesně určit, zda tendence k odvrácení či silnější pocit nevolnosti jsou stále součástí estetické zkušenosti nebo zda na okamžik ztratil estetický postoj dominantní postavení. Vyloučení inkriminované části uměleckého díla z celku jeho zkušenosti nemusí zabránit recipientovi v tom, aby dané dílo i svou zkušenost vnímal jako koherentní celek. Jestliže po většinu recepce převládal postoj estetický, recipient bude jako estetickou vnímat i celou svou zkušenost. Sklon vyčlenit

---

<sup>77</sup> Zuska, *Estetika*, 54.

ošklivost z prožitku uměleckého díla však svědčí o tom, jak obtížné je udržet vůči ní distanci.<sup>78</sup>

Přenášení osvojených konvencí a předsudků do estetické zkušenosti může ovlivňovat míru distance potřebnou pro estetické ocenění uměleckých děl ztvárňujících dobově problematická témata. Ačkoliv se společenské normy proměňují, některá umělecká díla ztvárňující ošklivost zůstávají obtížná k estetické recepci napříč epochami, byť se mohou měnit příčiny této neshodnosti. Umělecké dílo a jeho estetická zkušenost ale vůči zavedeným konceptuálním rámcům působí subverzivně. Přesto pro některé jedince bude jednodušší setrvat v neestetickém postoji a od díla s obavami či nezájmem odejít. Ne pokaždé jsou ale konotace spojené s ošklivostí, resp. hnusem, uměleckým dílem podkopávány. V některých případech je naopak umělecké dílo může využívat a na tyto poznatky na straně recipienta spoléhat, například ve využití primárně negativních konotací s krysami (v dílech *Krysař* Viktora Dyka, *Krysařův deník* Stephena Gilberta či povídky *Krysy ve zdech* H. P. Lovecrafta). Znázornění ošklivosti pak může posloužit jako jeden z nástrojů znejistění recipienta, tedy jak uvádí Korsmeyrová, k narušení jeho „pohodlných stanovisek a konceptuálních rámců“<sup>79</sup>. Objekty a jednání odsuzované mimo estetický postoj ale zpravidla odsuzujeme i v estetickém postoji; jeho prostřednictvím je nám ale poskytnut náhled na ně z nejednoznačného a nepřímého úhlu pohledu, který může je i jejich zavržení problematizovat. Nemusí tedy nutně docházet k převrácení doposud negativního znaménka na pozitivní; například násilí se patrně nestane vítaným a schvalovaným jednáním. Estetická zkušenost uměleckého díla může averzi posílit, avšak prostředkem, byť i k potvrzení předešle odsouzeného jednání, je umělecké dílo skrze nepovrchní náhled na danou tematiku. Samo umělecké dílo ani nemusí poskytovat zřetelný „názor“ nebo se naopak může „přiklánět na špatnou stranu“, jeho vyznění pak závisí na tom, jak jej recipient přijme (například film Sama Peckinpaha *Strašáci* ponechává diváka s velmi nejednoznačným názorem na násilí). V některých případech může umělecké zpracování rozvrátit i doposud neutrálně nebo pozitivně vnímaný objekt a postavit jej do znepokojivého a nepříjemného světla (například dopad filmu *Stud* režiséra Steva McQueena na postavení sexu v soudobé společnosti). Větší otevřenost způsobená distancí a sebereflexí dává recipientovi nahlédnout – někdy i k jeho vlastní hrůze – touhy a pnutí jeho

---

<sup>78</sup> Herbert Langfeld ve svém díle o estetickém postoji v reakci na koncepci psychické distance Edwarda Bullougha přisuzuje estetickému postoji existenci v modu buď/anebo, zatímco estetická distance je podle něj proměnlivá. Variabilita estetické distance ale nepřekračuje rámec estetické modality vnímání, proto je jeho tvrzení poněkud zkratkovité. Srov. Herbert S. Langfeld, *The Aesthetic Attitude* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1920).

<sup>79</sup> Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 97.

nitra. Problematizace určitého společností zavrhaného fenoménu uměleckým zpracováním však může rovněž překonat dosavadní předsudky vůči němu.

Působením zneklidnění a vyvoláváním nelibosti se ošklivost jeví jako překážka percepční i významové plynulosti.<sup>80</sup> Pociťovaná nelibost může recepci přerušit anebo zcela zastavit (odchodem od uměleckého díla). Ze stejného důvodu narušení kontinuity však může ošklivost být i hnací silou dalšího pokračování recepce. Potřeba nalézt smysl i v něčem, co vzbuzuje nelibost, – a co se může jevit jako nesmyslné, – spolu se snahou dospět k završení estetické zkušenosti daného díla a tedy i k jeho porozumění, určuje ošklivost jako jeden z tahů estetické recepce. Nedávná studie filozofa myslí Michaela Bradyho pojednává právě o této tendenci začlenit i negativní aspekty do smysluplného celku, byť se jeho úvaha nevztahuje k estetické problematice.<sup>81</sup> Integrací heterogenních prvků, včetně těch negativních, které se této integraci primárně vzpouzejí, se člověk snaží přisoudit jim nějaký význam.<sup>82</sup>

V estetické zkušenosti ošklivosti může docházet k obdobnému procesu. Prvek ošklivosti má význam pro celek daného uměleckého díla, a proto je recipient motivován jej do tohoto vznikajícího celku začlenit. Ve své přehledové studii o estetickém postoji představuje David Fenner i svou vlastní koncepci a v ní můžeme nalézt zpřesnění úvahy o popudu k integraci ošklivosti. Zdařilé estetické zkušenosti připisuje Fenner emocionálně-kognitivní vzhled.<sup>83</sup> Pro jeho dosažení je však nezbytné ve shodě s dílem zakoušet i negativní emocionální response. Pokud čtenář díla *Pán much* Williama Goldinga zůstane vůči událostem násilí a zla indiferentní, je sporné, zda jeho estetická zkušenost tohoto románu je skutečně naplněná. Nacházet uspokojení můžeme v „síle emocí, vzhledu do smrtelnosti či krutosti, který poskytují“<sup>84</sup>, jak uvádí Fenner. Příslib emocionálně-kognitivního poznání považuje Fenner za „pozitivní motivaci“<sup>85</sup>, kterou anticipačně i po dobu trvání recepce estetickou zkušenost zavazuje. Dle jeho názoru recipient očekává, že se mu investovaná

---

<sup>80</sup> Za značnou nevýhodu považují takovou vlastnost především zastánci současné neuroestetiky, kteří hodnotnou estetickou zkušenost podmiňují percepční plynulostí. Proč je percepční plynulost neopodstatněnou a v důsledku neudržitelnou podmínkou estetické hodnoty ukazuje mimo jiné Bernard Bosanquet ve svém rozlišení snadné a nesnadné krásy. Viz třetí kapitola této práce.

<sup>81</sup> Michael Brady, 'Emotion, Attention and the Nature of Value' in *Emotion and Value*, eds. Sabine Roeser a Cain Todd (Oxford: Oxford University Press, 2014).

<sup>82</sup> Brady, 'Emotion, Attention and the Nature of Value,' 69. Brady svou myšlenku rozvíjí na základě koncepce „vnitřní hodnoty“ (*intrinsic value*) tvořené stupněm „organické jednoty“ (*organic unity*) filozofa Roberta Nozicka. Viz Robert Nozick, *Philosophical Explanations*, (Harvard: Harvard University Press, 1981) 403-451.

<sup>83</sup> David Fenner, *The Aesthetic Attitude*, (New Jersey: Humanities Press, 1996) 117. Ke spojení estetické libosti s kognitivním přínosem se přiklání i Carolyn Korsmeyerová. Srov. Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 124.

<sup>84</sup> Fenner, *The Aesthetic Attitude*, 116.

<sup>85</sup> Ibid. 114-115.

pozornost vrátí v podobě tohoto vhledu, který v něm vyvolá pocit libosti.<sup>86</sup> Tato libost však nemusí být inherentní součástí daného estetického objektu, ale teprve výsledkem završené estetické zkušenosti, Fenner proto nevyklučuje pocitování nelibosti během estetické recepce uměleckého díla. Pojem emocionálně-kognitivního vhledu sám o sobě navíc poznání negativních aspektů nijak nevyklučuje, naopak, právě z takové estetické zkušenosti může recipient vyjít s mimořádně silným a obohacujícím vhledem.

Tyto úvahy o možnosti a opodstatnění prožitku nelibosti i v estetické zkušenosti slouží k upevnění pozice ošklivosti, nikoliv k jejímu úplnému vysvětlení. Na klíčový paradox ve spojení s ošklivostí naráží právě Fenner ve střetu mezi tématy, která si vyžadují zakoušení nelibosti, a pozitivním hodnocením takto získaného nového vhledu, jehož poznání je současně i motivací pokračování v recepci. Například díla, která se zabývají holocaustem, zločiny komunismu apod., se jen těžko mohou obejít bez vyvolání pocitu nelibosti na straně recipienta. Obdobně ale i filmové dílo Otakara Vávry *Kladivo na čarodějnice*, byť se zabývá nelidskostí ideologické mašinerie doby dávnější, velmi silně evokuje v divákovi nelibost až fyzickou nevolnost. Bezesporu však tyto nepříjemné pocity vypovídají o společenském fenoménu, který bez nich nebude adekvátně pochopitelný. Pociťování nelibosti však může přetrvávat i s uzavřením estetické zkušenosti a nestane se v okamžiku pocitem uspokojení nad získaným poznáním o povaze světa i o sobě samém. Je-li však daná estetická zkušenost považovaná za hodnotnou, ač obsahovala a snad i stále vyvolává nelibost, závazek kladený Fennerem na umělecká díla je tímto splněn. Než o libost nad získáním emocionálně-kognitivního vhledu se však v některých případech může jednat spíše o pouhé *vědomí* nového poznání bez schopnosti specifikovat, v čem bylo toto poznání přínosné.<sup>87</sup> Protože se jedná o vyšší stupeň zakoušení, nazývá jej Fenner „metapociťováním“<sup>88</sup> (*metafeeling*). Avšak metapociťování je pocitem uspokojení nad danou estetickou zkušeností, nad získaným vhledem, je pak ovšem otázkou, zda je nadále možné jej považovat za estetické. Jedná se totiž o hodnocení samotné estetické zkušenosti z pozice mimo ni. Je možná těžké verbálně vyjádřit a pojmenovat, jak a čím přesně na nás umělecká díla zapůsobila, přesto nelze jejich vliv

---

<sup>86</sup> Ibid. 114.

<sup>87</sup> Pociťování *pouze* nelibosti z celku estetické zkušenosti může rovněž znamenat zklamání nad touto zkušeností, resp. nad uměleckým dílem. Podle Fennera je v takovém případě daná estetická zkušenost pokládána za špatnou, protože dosažený emocionálně-kognitivní vhled v důsledku nepřinesl nic nového, ale pouze stvrdil stereotypní náhledy na svět. Avšak i z posouzení uměleckého díla jako špatného může pro recipienta plynout určité poznání právě v tom, že dané umělecké dílo prohlédl jako neupřímné či nepovedené, což Fenner neuvažuje. Viz Fenner, *The Aesthetic Attitude*, 117.

<sup>88</sup> Ibid. 119.



pominout. Poznání pramenící z estetické zkušenosti uměleckých děl může pak v obecných pojmech působit jako poněkud naivní truismus. Poznatek, že všichni lidé jsou smrtelní a že je ohrožuje příklon ke zlu, vyznívá jako vcelku zřejmá a samozřejmá pravda, jak podotýká Korsmeyrová.<sup>89</sup> Dodává však, že v estetické zkušenosti se o banální sdělení nejedná a ani její dopad není bezvýznamný: „[P]řirozeností estetických setkání je jejich singularita; přináší obecné pravdy obzvláště živoucím způsobem, prohlubují jejich pochopení mnohem hlouběji, než může dosáhnout přímočarý výrok.“<sup>90</sup> Taková estetická zkušenost je však ideálním případem, ne všechny mají takový dopad. V recepční fázi následující po zhlédnutí nebo přečtení díla se může neestetická response nelibosti v plné odezvě vrátit. Můžeme si proto při vzpomínkách na nějaké umělecké dílo odmítat vybavit pasáže a aspekty ošklivosti, které jsme při samotné estetické zkušenosti dokázali přestát pouze díky estetické distanci.

V některých případech může být nelibost také odrazem nelibosti postav, s nimiž se recipient empaticky ztotožňuje.<sup>91</sup> Neméně časté jsou však i případy estetické nelibosti vzbuzené právě postavami a jejich jednáním, ačkoliv ony samy se tak nehodnotí. Ošklivost může spolu s nelibostí vzbuzovat i jiné emocionální response, například soucit, hrůzu, ale i pobavení.<sup>92</sup> Je však třeba poznamenat, že nelibost nemizí ani v takových případech, alespoň ne zcela, její intenzita ale může poklesnout. Zcela zásadní – a také nejvíce matoucí – je však možnost vyvstání libosti, přesněji řečeno přitažlivosti pociťované vůči ošklivosti. Na obecnější rovině se souběžnost pozitivních a negativních pocitů vůči ošklivosti objevila v souvislosti s Fennerovým příslibem emocionálně-kognitivního vhledu. Očekávání přínosnosti celku estetické zkušenosti však spíše vysvětluje motivaci recipovat i aspekty ošklivosti a vztahuje se k celku zkušenosti, nikoliv pouze k ošklivosti. Zdůvodňuje ochotu recipienta začlenit do své zkušenosti i ošklivost tím, že takový aspekt má význam pro celkový smysl díla a že jeho zahrnutím dosáhne nového vhledu. Nevysvětluje však přitažlivost samotné ošklivosti, kterou lze mnohdy pociťovat i navzdory sobě samému.

---

<sup>89</sup> Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 126.

<sup>90</sup> Ibid. 134. Estetické soudy jsou ostatně hlubší než jakákoliv pojmovost. Immanuel Kant proto jako jeden z atributů estetického soudu uvádí jeho nepojmovost. „Počitek, jehož obecnou sdělitelnost postuluje soud vkusu, je oživení obou schopností (obrazotvornosti a rozvažování) k neurčité, ale jen prostřednictvím podnětu dané představy, souladné činnosti, totiž té, která náleží poznání vůbec. [...] *Krásné* je to, co se líbí všeobecně bez pojmu.“ Kant, *Kritika soudnosti*, 62-63.

<sup>91</sup> Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 89.

<sup>92</sup> Spojitost mezi ošklivostí a grotesknem je poměrně složitá. Groteskní zpracování nelibého objektu může být vysvětlováno jako překonání jeho původní nelibosti. Na druhou stranu komické znázornění ošklivosti není zcela osvobozeno od dopadu nelibosti. Směšnost může mnohdy působit velmi agresivně, obzvláště zamyslí-li se recipient nad podstatou daného objektu ošklivosti, tedy jakmile si uvědomí, čemu se to vlastně směje. Zajímavý příklad představuje snímek *V Bruggách* režiséra Martina McDonagha, který mísí témata ošklivosti s komičností.

Přitažlivost ošklivosti je pociťována simultánně s odpudivostí, avšak odpudivostí v estetickém modu.<sup>93</sup> V estetickém postoji je odpudivost neestetické nelibosti suspendována, ale to znamená pouze to, že od daného objektu okamžitě neodejdeme, že jej bez rozmyslu nezavrhneme, nikoliv že by se změnil na objekt žádoucí. V mnoha případech se však recipient může přistihnout, jak je bezděčně váben zobrazením nebo popisem něčeho šeredného. Korsmeyrová popisuje atraktivitu estetické nelibosti jako „druh sebe-explorace, jež dráždí meze naší tolerance. [...] Příkazuje mi odejít. A já neodejdu.“<sup>94</sup> V estetické modalitě se odhaluje něco, co „spočívá pod povrchem odvrácení (*recoil*) odporu i odpudivé prezentaci kvalit objektu“<sup>95</sup>. Aniž by Korsmeyrová tuto možnost zvažovala, poukazuje tímto svým tvrzením přímo na estetický postoj, resp. jeho distancovanost. Díky psychické distanci je teprve možné, aby se ukázalo, co je pod povrchem odpudivosti, tedy pod běžně nahlíženou vrstvou objektu. Odsunutím neestetické odpudivosti je umožněno jak samotné setrvání v přítomnosti objektu, tak i možnost nahlédnout jeho hlubší podstatu. Vůči ošklivosti je však tato touha po poznání, po nahlédnutí něčeho nového, anebo něčeho starého z nové perspektivy, něčím téměř neobhajitelným. Proč bychom měli chtít poznat, čemu se v běžném životě velice pečlivě vyhýbáme?

Tuto otázku ponechám v této chvíli zčásti nezodpovězenou. Jeden z možných důvodů simultaneity odpudivosti a přitažlivosti pociťované ve vztahu k ošklivosti poskytuje Noël Carroll, ačkoliv v poněkud odlišném kontextu, který se ale problematice ošklivosti značně přibližuje. Ve své studii *Filozofie hororu*<sup>96</sup> dochází k závěru, že příčinou atraktivity hororu, resp. monster, je jejich povaha anomálie, která je současně i příčinou odpudivosti. Tuto úvahu lze vztáhnout i na ošklivost, která je rovněž anomálií; představuje odchylku od života, zdraví, normálních mezilidských vztahů. Carroll popisuje ambivalentní vztah k anomálii následovně:

Povaha anomálie [...] je zjevně tím, co je činí znepokojivými, rozrušujícími a znechucujícími. Jsou narušením našich způsobů třídění věcí a takovéto frustrace obrazu světa budou vždy zneklidňující. Avšak anomálie jsou mimo to i zajímavé. Samotný fakt, že jsou to anomálie, nás fascinuje. Jejich deviate paradigmat našich klasifikačních schémat okamžitě zaujímá naši

---

<sup>93</sup> Touto odpudivostí v estetickém modu vnímání je spíše přetrvávající nechtěnost a kontaminace ošklivosti. Pojmeme odpudivostí ošklivosti proto míním především to, že ošklivost vzbuzuje nelibost.

<sup>94</sup> Korsmeyer, *Savoring Disgust*, 121.

<sup>95</sup> Ibid. 121.

<sup>96</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart* (London, New York: Routledge, 1990).

pozornost. Drží nás v okouzlení (*spellbound*). Povolává a udržuje naši pozornost. Je to přitažlivá síla (*attracting force*); přitahuje pozornost, tj. činí nás zvědavými. Zvědavost lákají její překvapivé vlastnosti. Člověk se chce dívat na neobvyklé, ač je zároveň odpuzující.<sup>97</sup>

O ošklivosti lze říct v podstatě totéž. Odhaluje se v ní, co je jinak potlačované a nepřiznané. Vzhledem k tomu, že její objekty se spojují s překračováním hranic lidskosti a především se smrtí, nikdy si je nelze plně osvojit a ošklivost nemůže cele „zevšednět“. Podotýkám, že ošklivost jakožto estetická kvalita uměleckých děl, je rovněž vždy spojena s ozvláštňujícím a singulárním charakterem samotného umění. Na jedno konkrétní umělecké ztvárnění ošklivosti by snad bylo možné si zvyknout, ale podoby ošklivosti jako obecnější kategorie jsou nevyzpytatelné. Člověk si může být vědom smrti, zla i odchylek, ale jen velmi těžko mohou být vnímány jako něco obvyklého. Z komparace neestetické a estetické nelibosti krom toho vyplynulo, že v běžném životě se těmto tématům cíleně vyhýbáme, zatímco umění je mnohdy prezentuje téměř nemilosrdně. Samotné setkání s něčím, co běžná zkušenost zamlčuje, může být současně šokující i fascinující. Ošklivost je něčím jiným, neznámým a tím přitahuje.

Označila jsem ošklivost v souladu s Carrollovým tvrzením za porušení či odchylku zavedených kategorizací a konceptuálních schémat. Ošklivost sama však pochopitelně ustavuje vlastní kategorii. Podstatné je zde ale to, že objekty ošklivosti představují odklon od určité normality, od správného, žádoucího, schváleného. Objekty ošklivosti, ač se mohou proměňovat, nejsou zpravidla považovány za něco konvenčního. V estetické zkušenosti mohou navíc vystoupit do popředí rysy objektů či jednání, které doposud žádné pochybnosti a zneklidnění nevzbuzovaly. Například se smrtí se člověk setkává téměř neustále, v osobním životě i ve sdělovacích prostředcích. Můžeme ji vnímat až netečně, ale v uměleckých dílech se náhle jeví jako něco cizího, zneklidňujícího, avšak fascinujícího. Při reflexi, kterou estetická zkušenost prostředkuje, se s aspekty ošklivosti lze jen velmi těžko smířit, především pak s vědomím vlastní smrti, která pro nás zůstává něčím radikálně neznámým a nedosažitelným.

Estetická distance, nakolik je pro ošklivost esenciálním rysem, však její povahu ani problém její pozice v estetické oblasti plně nevysvětluje, jedná se spíše o demarkační linii její existence. S jasnější představou o podobě ošklivosti však lze lépe přistoupit k problému začlenění ošklivosti do estetické zkušenosti. Dotkla jsem se možnosti vhledu, který ošklivost

---

<sup>97</sup> Carroll, *The Philosophy of Horror*. 188.

svým estetickým zakoušením poskytuje. Lze pak ale nadále uvažovat o ošklivosti vzbuzující nelibost, anebo se začleněním do úspěšné estetické zkušenosti tato rušivá povaha ztrácí? Tímto problémem se zaobírá Bernard Bosanquet.

## II. OŠKLIVOST JAKO ESTETICKÁ KATEGORIE

*Jednou večer jsem si posadil Krásu na klín – A zdála se mi hořká – A hanil jsem ji.*

Arthur Rimbaud

### **Bosanquetova koncepce nesnadné krásy**

Bernard Bosanquet se problematikou ošklivosti zaobírá ve svých publikovaných *Třech přednáškách o estetice*<sup>98</sup>. Podstatná pro mé zkoumání je první kapitola, která pojednává o obecné koncepci estetické zkušenosti a představuje základ pro porozumění postavení ošklivosti v Bosanquetově úvaze, a kapitola třetí, která se otázkou ošklivosti přímo zabývá v rámci konceptu nesnadné krásy.<sup>99</sup> Nejprve je proto potřeba nastínit Bosanquetovu obecnou představu o estetickém postoji, resp. estetické zkušenosti, neboť bez této znalosti by nebylo možné pochopit ani problematiku ošklivosti v estetické oblasti.<sup>100</sup>

Za základ estetické zkušenosti považuje Bosanquet vztažení se k vlastnímu pocitu, tedy pocitování pocitu: „Nejjednodušší estetickou zkušeností je [...] příjemný pocit (*a pleasant feeling*) nebo pocitování něčeho příjemného (*a feeling of something pleasant*) – jakmile se k němu vztáhneme, stane se tím druhým.“<sup>101</sup> V uvedení do estetické problematiky Bosanquet cíleně abstrahuje od negativních emocí, ač svůj závazek nedodrží (o několik

---

<sup>98</sup> Bernard Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics* (London: Macmillan, 1915).

<sup>99</sup> Druhá kapitola se zabývá rozdílem mezi estetikou přírody a estetikou uměleckých děl a není pro problematiku ošklivosti podstatná.

<sup>100</sup> Bosanquet ve své knize používá jak pojem estetického postoje, tak i pojem estetické zkušenosti. Většinou však popisuje právě estetickou zkušenost, totiž průběh takového způsobu vnímání světa. Současně však uvádí i podmínky a rysy této zkušenosti, tedy onen „rámeček“ estetického postoje. Vzhledem k tomu, že Bosanquet ne vždy mezi estetickým postojem a estetickou zkušeností rozlišuje důsledně, řídím se svou vlastní distinkcí mezi nimi nastíněnou v předcházející kapitole. Mezi Edwardem Bulloughem a Bernardem Bosanquetem ostatně panuje značná shoda co do pojetí estetického postoje; oba texty od sebe také dělí pouze pár let (Bullough svůj text publikoval v roce 1912, Bosanquetovy přednášky probíhaly v roce 1914, knižně byly vydány o rok později).

<sup>101</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 3-4. V anglickém originále je v obou případech použito slovo „feeling“, čeština však umožňuje odlišení pomocí pojmů „pocit“ a „pocitování“. Pocitování navíc evokuje procesualitu a je proto blízké pojmu estetické zkušenosti.

stránek dál uvádí jako příklad pocit'ování smutku)<sup>102</sup>, proto lze jeho úvahu zobecnit: v jádru estetické zkušenosti je reflexe vlastního pocit'ování či pocit'ování pocitu, tedy sebereflexe. Pocit'ování však pro Bosanqueta značí ještě komplexnější operaci než jen uvědomění si vlastních pocitů, v posledku téměř ztotožnitelnou s estetickou zkušeností. Nezahrnuje totiž pouze mentální stav, ale i reakce těla: „Jestliže je tělo-a-duše (*body-and-mind*) jako celek v jakékoliv zkušenosti, jedná se dle mého názoru o hlavní rys toho, co nazýváme pocit'ováním (*feeling*).“<sup>103</sup> Nejedná se v žádném ohledu o prchavý nebo povrchní dojem, jak by pojem pocit'ování mohl naznačovat. Bosanquet proto specifikuje, co má na mysli pomocí tří základních rysů estetického pocit'ování: trvání (*permanence*), relevance (*relevance*) a všeobecnosti (*community*).

V estetickém postoji nedochází pocit'ování uspokojení a naplnění v takové podobě, jako je tomu u pocitů mimo estetický postoj, například pocitu nasycení z jídla a pití.<sup>104</sup> Proto se jedná o stabilní pocit'ování (*a stable feeling*), trvajícím delší časový úsek. S tím souvisí i druhý rys, tj. relevance pocit'ování (*a relevant feeling*), který ukotvuje pocit'ování v objektu, jenž je jeho příčinou: „Moje pocit'ování ve své zvláštní kvalitě je vyvoláno zvláštní kvalitou něčeho, čeho je pocit'ováním a v podstatě je s ním sjednoceno (*is one with it*).“<sup>105</sup> Relevancí tedy Bosanquet míní především vztahovost, pojítka mezi určitou kvalitou objektu, v našem případě uměleckého díla, a pocit'ováním, které v recipientovi vyvolává. Nakonec je tak možné toto pocit'ování označit za všeobecné (*a common feeling*), neboť jeho upevněním v objektu jej mohou sdílet všichni, aniž by tím jakkoliv utrpěla jeho hodnota (anebo došlo k jeho modifikaci).<sup>106</sup> Spojením pocit'ování s objektem tak dochází k jeho určitému ohraničení, a to především od praktických a utilitárních cílů, ale rovněž od teoretického hlediska na svět: „[V] teoretickém a praktickém [postoji] člověk zachází s objekty a mění je, pouze v estetickém postoji se na objekt dívá a nepokouší se jej změnit.“<sup>107</sup> V tomto tvrzení rezonuje

---

<sup>102</sup> Ibid. 2. Na tento fakt poukazuje ve své studii i Stephen C. Pepper. Pepper v kapitole *Organistická kritika* pojednává právě o Bernardu Bosanquetovi, jakožto čelnímu představiteli tohoto způsobu myšlení. Stephen C. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts* (Cambridge, Manchester: Harvard University Press, 1945) 77.

<sup>103</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, vi.

<sup>104</sup> Ibid. 4.

<sup>105</sup> Ibid. 5. Srovnejme s následujícím tvrzením Edwarda Bullougha): „[I]nterpretujeme i naše 'subjektivní' afekty ne jako stavy naší bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu.“ Bullough, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," 13. Oba autoři svým tvrzením naznačují odlišnost estetického postoje od ostatních, neboť se v něm recipient podřizuje objektu a svou zkušenost prožívá jeho prostřednictvím. Uvědomíme-li si, jak probíhají estetické zkušenosti například narativních uměleckých děl, kdy je člověk takřka „pohlčen v ději“ a zapomíná na to, že sedí v kinosále či ve vlastním křesle, osvětlí se tak dle mého názoru, co mají oba autoři na mysli.

<sup>106</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 5.

<sup>107</sup> Ibid. 7.

distancovanost Bulloughova pojetí estetické zkušenosti, oproštění se od vlastních zájmů a zamezení konativních funkcí. Nadindividuální charakter estetického pocíťování rovněž naznačuje jeho zvláštní status, osvobozený od tužeb a averzí jednotlivých lidí.

Svázanost estetického pocíťování s objektem jej podle Bosanqueta činí „organickým“, „plastickým“ či „ztělesněným“.<sup>108</sup> Pro Bosanqueta to znamená především sjednocenost a uspořádanost dané zkušenosti, jak podotýká Pepper.<sup>109</sup> Tím je zároveň naznačeno, že pocíťování je vyjádřeno, že na sebe vzalo inteligibilní podobu. V plasticitě či ztělesnění pocíťování se završují tři hlavní rysy estetického prožitku: propojenost pocíťování s objektem, jeho neprchavost a nadindividualita. Estetické pocíťování se tím stává kvalitativně odlišným od pocíťování neestetického. Jako příklad uvádí Bosanquet již zmiňovaný pocit smutku:

V běžném životě je váš smutek více či méně tupou bolestí a její objekt – to, o čem je, - zůstává myšlenkou s ní spojovanou. Je příliš náchylná, než aby byla přínosem, pokrokem, novým prohloubením zkušenosti podnícené tímto spojením.<sup>110</sup>

V estetické modalitě prochází pocíťování „transformací“<sup>111</sup> a stává se pro recipienta obohacením, a to v silném slova smyslu, obohacením kognitivním, prohloubením životní zkušenosti. Pro Bosanqueta je estetický prožitek nezbytně spjat s objektem a vyvstává pouze skrze něj, odbočení za jím nastavené hranice by znamenalo přerušení estetické zkušenosti, obdobně jako když Bullough vztažení se ke svému praktickému životu považoval za ztrátu estetické distance. Bosanquet vysloveně uvažuje souvztažnost mezi ukotvením estetické zkušenosti v objektu a dosažením určitého nového vhledu: „*Pocíťování je podřízeno zákonitostem objektu*. Musí na sebe vzít trvalost, řád, harmonii, význam, zkrátka hodnotu.“<sup>112</sup> Jakým způsobem se řízenost pocíťování objektem, tímto krokem současně nabývající významu, stává hodnotou? Poodstoupení od sebe samého a od svých zautomatizovaných postojů ke světu se v estetické zkušenosti naplňuje v podobě propojení vlastního vnímání (tedy Bosanquetova pocíťování) s vlastnostmi daného objektu, tj. v konstituování estetického objektu. Tímto posunem dochází nejen ke zvýšení reflexe vůči vnímanému objektu, ale i vůči

---

<sup>108</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 6.

<sup>109</sup> Stephen C. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, 77.

<sup>110</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 8.

<sup>111</sup> *Ibid.* 8.

<sup>112</sup> *Ibid.* 8.

jeho zakoušení, k sebereflexi. Samo toto dvojí uvědomění si a dvojí reflexe, způsobuje, že estetické pociťování získává význam a něco nového sděluje. Je to pak právě tento nový vhled a obohacení, které dle Bosanqueta vede k tomu, že estetické pociťování podřízené zákonitostem objektu v sobě nese určitou hodnotu. Estetickou hodnotu proto lze u Bosanqueta ztotožnit s „*integrací pociťování*“<sup>113</sup>, jak píše Pepper. Jinak řečeno, podřízení pociťování objektu a dosažení jeho integrity znamená, že daná zkušenost je hodnotná. Tím je současně naznačeno, že se tak neděje pokaždé, že existují i neintegrované estetické zkušenosti a že dospění k této hodnotě není samozřejmé a klade na recipienta jisté požadavky. Umělecké dílo na to, aby bylo uměleckým dílem, pro Bosanqueta musí být *hodnotným* uměleckým dílem. Proto požaduje, aby recipient na cestě k tomuto poznání, k této hodnotě, dílo následoval a podřídil se jeho zákonitostem. K porozumění uměleckému dílu je tedy nezbytné zahrnout všechny jeho části do celku, kde jsou vzájemně propojeny v určitých vztazích; tento celek pak sděluje recipientovi smysl daného díla. Z tohoto hlediska se proto jeví být poměrně problematická přítomnost ošklivých prvků v uměleckých dílech, neboť je nutné je rovněž zasadit do integrovaného celku a nalézt jejich smysl v něm, což může být značně nelehký úkol. Předcházející kapitola nastínila pojetí, založené především na úvaze Davida Fennera, které ošklivost chápalo jako nezbytnou součást emocionálně-kognitivního vhledu, získaného zakoušením emocionálních responsí v souladu s uměleckým dílem (tedy podřízením se jeho zákonitostem). Tendence k vyloučení ošklivosti a přinejmenším nesnadnost integrace ošklivosti, se však pro Bosanqueta ve třetí kapitole jeho spisu ukáže jako klíčový problém.

Ztělesnění estetického pociťování v objektu, následování zákonitostí objektu i nezbytnost integrace jednotlivých částí objektu shrnuje Bosanquet do pojmu formy. Forma v jeho koncepci označuje spíše jednotící princip, způsob usouvztažnění jednotlivých částí uměleckého díla v podobě jeho celku. Stává se výsledkem všech „stupňování, variací a spojitostí, které činí cokoli tím, čím je – životem, duší a pohybem objektu.“<sup>114</sup> Forma proto nemůže pro Bosanqueta být pouze prázdnou skořápkou či šablonou, neboť je neoddělitelná od „materiálu“, kterému dodává význam. Funkce formy je především integrační; sjednocení všech částí do uzavřeného celku přitom tomuto celku dodává smysl, pohyb integrace je proto současně pohybem osmyslení.

---

<sup>113</sup> Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, 77.

<sup>114</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 16.



Značnou důležitost přikládá Bosanquet imaginaci, kterou však chápe poměrně specifickým způsobem: není to oddělená duševní mohutnost, ale „mysl v činnosti“<sup>115</sup> (*mind at work*), tedy mysl „sledující a zkoumající možnosti.“<sup>116</sup> V zapojení všech mentálních činností daného člověka lze nacházet spjitosti a aspekty pro něj nové nebo rozvíjet ty potenciální. Ve zkušenosti uměleckého díla se mohou naskytovat náhledy na svět, které v běžném životě není možné vidět a zažít, přesto jejich poznání může být přínosné i pro mimoestetickou zkušenost. Imaginace je tudíž „aktivní a kreativní, jinými slovy, [...] mysl svobodně znovu vytváří (*reconstruct*) a znovu modeluje (*remodel*) vše, co jí vnímání prezentuje, směrem, který slibuje nejvíce 'formy'.“<sup>117</sup> Jinak řečeno, v průběhu estetické zkušenosti dochází ke konstituci estetického objektu, činnosti, která vyžaduje spoluúčast vnímatele, jenž se řídí příslibem získání formy – tj. integrace, smysluplného celku a tedy Fennerova emocionálně-kognitivního vhledu, obohacení životní zkušenosti. Způsob nahlížení objektů v estetickém postoji proto Bosanquet popisuje jako „percepci, když přechází do imaginace“.<sup>118</sup>; nikoliv však plně, protože estetické vnímání není pouze imaginativní. Pro estetickou zkušenost není určující, čím objekt skutečně je, ale jakým se jeví být.<sup>119</sup> O estetickém postoji tak lze vyslovit dvě tvrzení, která vedou k paradoxu: „i. V estetickém postoji je objekt, který ztělesňuje pocitování, hodnocen výhradně pro to, čím je sám o sobě. ii. V estetickém postoji je objekt, který ztělesňuje pocitování, hodnocen výhradně pro způsob, jakým se jeví percepci či imaginaci.“<sup>120</sup> Estetické pocitování je, jak už jsem výše zmínila, oproštěno od utilitárních a individuálních zájmů, objekt je proto nahlížen bez ohledu na své praktické využití (Bosanquet podotýká, že pro estetickou zkušenost nehrají historie objektu či jeho hodnota na trhu žádnou roli)<sup>121</sup>. Podíl recipienta na estetické zkušenosti ale Bosanquet nemůže přehlédnout, zapojením imaginace do estetického postoje tudíž zároveň poukazuje na kreativní vnos recipienta v ní.

---

<sup>115</sup> Ibid. 26.

<sup>116</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 26.

<sup>117</sup> Ibid. 34.

<sup>118</sup> Ibid. 18.

<sup>119</sup> Zaznívá zde kantovské přesvědčení, že v estetickém soudu nezáleží na reálné existenci objektu. Jak píše Bosanquet: „Žádný člověk není esteticky civilizovaný, dokud se nenaučí cenit si jevení nad skutečnost.“ (9). Srov. „Chceme jen vědět, zda pouhá představa předmětu je ve mně provázena zalíbením, ať už jsem vzhledem k existenci předmětu sebelhostejnější [...] Člověk nemůže být ani v nejmenším zaujat pro existenci věci, nýbrž musí být v tomto ohledu zcela lhostejný, aby mohl být soudcem ve věcech vkusu.“ Kant, *Kritika soudnosti*, 52.

<sup>120</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 9.

<sup>121</sup> Ibid. 9.

Krom toho, estetická zkušenost umožňuje nahlédnout objekty nad rámec jejich běžných významů, a proto Bosanquet dodává, že závisí na tom, jak se jeví imaginaci. V estetickém postoji je to tedy objekt sám o sobě a pro sebe samý, co esteticky vnímáme a co je příčinou našeho pocíťování, neboť naše zkušenost je očištěna od každodenních kategorizací, které objekty mnohdy zjednodušují pouze na jejich využitelnou stránku. O estetické hodnotě proto lze podle Pepperovy interpretace mluvit i jako o „imaginativní integraci“, neboť je úlohou imaginace – tj. celé mysli v činnosti – sjednotit části uměleckého díla do smysluplného celku. V estetické modalitě se imaginace osvobozuje od toho, co Bosanquet nazývá „realitou jako celkem.“<sup>122</sup> Nejen, že jsou suspendovány zautomatizované konceptuální rámce náhledu na svět, ale tímto potlačením se současně otevírá prostor nevázaný pravidly světa, jak jej známe. To, jak se objekt jeví, tedy jak je vnímán prostřednictvím imaginativní percepce, je proto podle Bosanqueta „v určitém smyslu vyšší realitou, duší a životem věcí, tím, čím jsou samy o sobě.“<sup>123</sup> Estetickému postoji tedy Bosanquet přikládá zásadní význam, co se týče možnosti nahlédnutí „skutečné“ podstaty světa. Můžeme tomu však rozumět tak, že estetický postoj vlivem distance a zvýšení reflexe odsouvá stranou zavedené konceptuální rámce a zautomatizované náhledy na svět, proto se v něm odhaluje v jistém smyslu hlubší realita. Současně však nelze opominout podřízení pocíťování, včetně jeho imaginativní složky, pravidlům objektu. Bosanquet proto o imaginaci vyslovuje zdánlivý rozpor: „Imaginace je v podstatě mysl pracující *pod velkými omezeními (under great restrictions)*, která ji *osvobozují (set it free)*.“<sup>124</sup> Jak tomuto na první pohled si odporujícímu tvrzení rozumět? Pokud by se imaginace, resp. imaginativní percepce, nepodřídila během estetické zkušenosti pravidlům objektu, nerespektovala by cesty naznačené uměleckým dílem, nejednalo by se o již o estetickou zkušenost daného uměleckého díla a nakonec by mohl vymizet i estetický postoj jako takový. Recipient by mohl sklouznout ke svým praktickým a individuálním záležitostem (což by vedlo k pod-distancování) anebo by se od uměleckého díla odpoutal natolik, že by jej opustil úplně (vlivem pře-distancování). Imaginace ponechaná sama sobě, tedy nepodřízená zákonitostem objektu, by totiž ve většině případů nedošla k ničemu novému, ale patrně by se uchýlila k opakování již známého.<sup>125</sup> Z toho důvodu je proto omezení imaginace současně jejím osvobozením; následováním uměleckého díla vzniká nová zkušenost, něco doposud nezažitého a tedy přínosného.

---

<sup>122</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 27.

<sup>123</sup> Ibid. 10.

<sup>124</sup> Ibid. 28.

<sup>125</sup> Nepublikovaná přednáška prof. Zusky.

Klíčovým pojmem Bosanquetova pojetí estetiky je exprese. Označuje vztah mezi recipientem a objektem i význam, který integrací umělecké dílo získává: „Imaginativní exprese vytváří pocitování ve vytváření jeho ztělesnění, a pocitování takto vytvořené nejen že nemůže být jinak vyjádřeno (*expressed*), ale nemůže ani jinak existovat než v a skrze ztělesnění, jež pro ně imaginace nalezla.“<sup>126</sup> Bosanquet tímto přinejmenším naznačuje procesualitu estetické zkušenosti. Jedinečnost a individualita výsledné zkušenosti může být dosažena teprve činností imaginace a zakoušením pocitování (které jsou však souběžné a v podstatě sjednocené); během tohoto procesu postupně nabývá výsledná hodnota (je-li dosažena) svou podobu. Estetická zkušenost se tak může potýkat s aspekty uměleckého díla, které pro imaginaci a pocitování představují komplikaci a v některých případech může dojít i k jejich vyloučení. Svou úvodní přednášku nastiňující koncepci estetické zkušenosti Bosanquet uzavírá enigmatickým prohlášením ohledně podstaty této zkušenosti: „Pocitování vyjádřené za účelem exprese (*Feeling expressed for expression's sake*).“<sup>127</sup> K rozluštění Bosanquetovy teze je třeba si uvědomit, jak komplexní operaci pojem exprese zastřešuje. Expresse proto neznamená pouze nějaký význam, který by umělecké dílo mělo mít a kterého by měl vnímatel svou zkušeností dosáhnout. Expresse znamená především nový vhled nabízený estetickou modalitou vnímání. Jelikož si Bosanquet uvědomoval, že estetická zkušenost téměř nikdy neprobíhá zcela plynule, přinejmenším z důvodu novosti poskytovaného náhledu, ve své třetí přednášce zavedl pojem nesnadné krásy. Objevuje se však určitý rozpor v Bosanquetově koncepci, totiž jisté zacyklení mezi objektem-uměleckým dílem a jeho recipientem, kdy tento vztah v sobě již zahrnuje výslednou hodnotu, spojenou s nelibostí. Ve střetu těchto dvou tendencí kreativní procesuality a danosti uzavřeného celku, které jsou v Bosanquetových přednáškách spíše implicitně přítomny, následně vyvstává i problematika ošklivosti.

Bosanquetův způsob uvažování nazvaný Pepperem organicismus směřuje k uzavírání celků, v nichž jsou všechny relevantní prvky integrovány, a v tomto sjednocení lze nalézt konečný a celkový smysl daného díla, který přináší nový poznatek. Označení organicismus indikuje vzájemnou provázanost jednotlivých částí tohoto celku, ale také jejich hierarchické vztahy a rozdílné funkce, společně vytvářející celek vyššího řádu. Pepper popisuje jádro organistického, a tedy i Bosanquetova, přístupu následovně:

---

<sup>126</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 34.

<sup>127</sup> *Ibid.* 37.

Zabývá se situacemi, ale kontextualistickou situaci považuje pouze za zastávku k větší integraci. O čemkoliv nedosahujícím plné integrace mluví jako o fragmentu a míním tím doslovně fragment celku, do kterého fundamentálně a skutečně patří. Tím, že 'skutečně patří' se míní to, že ve chvíli kdy pochopíme nebo dosáhneme celku, jehož byl fragment částí, zjistíme, že tento fragment byl po celou dobu integrální součástí celku a že zjevná oddělenost této části byla způsobena pouze naší neschopností vidět ji v jejích vztazích k jiným částem celku.<sup>128</sup>

V Bosanquetově pojetí estetické zkušenosti, resp. estetické hodnoty, můžeme tuto holistickou tendenci nalézt. S tímto sklonem vyvstává i otázka, zda se Bosanquet nepřiklání spíše k telickému pojetí estetické zkušenosti, kdy by podstatou této zkušenosti bylo dosažení cíle, tedy oné završující hodnoty uměleckého díla. Taková koncepce by však byla v rozporu se samotnou esencí estetického způsobu vnímání světa a nebezpečně by se blížila utilitárně zaměřenému zacházení s věcmi. Pro estetickou modalitu vnímání je zásadní naopak proces, průběh zkušenosti. Může se však zdát, že pro Bosanqueta je jádrem estetické zkušenosti její uzavření, její konečná integrace poskytující hodnotu, která – a to je ještě závažnější námitka – je předem předpokládána. Tedy výsledná hodnota by nevznikala prostřednictvím procesu estetické zkušenosti, ale postup estetické zkušenosti by byl pouze cestou k již danému závěru, předpřítomné hodnotě. Proti tomu se však Bosanquet explicitně ohrazuje:

Je to nebezpečné [považovat krásu za účel umění, pozn. S. A.] jestliže to pro nás znamená, že předem známe jaký druh nebo typ věci naše krásu má být. Neboť krásu je především tvořením (*creation*), novou individuální expresí, v níž vzniká nové pociťování. A pokud jí takto rozumíme, říct, že je účelem umění mnoho neznámá, protože dopředu nevíme, čím bude.<sup>129</sup>

Bosanquet stvrzuje svou tezi (kterou však uvádí až na závěr celého textu) v mnoha rysech svého pojetí estetické zkušenosti. Propojením recipienta s uměleckým dílem, tedy propojením pociťování s postupně se budujícím významem uměleckého díla, ustavuje Bosanquet nepředvídatelnost estetické zkušenosti; teprve na základě procesu interakce mezi vnímatelem a vodítky uměleckého díla může vyvstat finální hodnota a význam díla. Nasvědčuje tomu i

<sup>128</sup> Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, 74.

<sup>129</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 109.

Bosanquetův požadavek kreativity a tedy i nezbytné novosti náhledu poskytovaného estetickou zkušeností.

Přesto se Bosanquet nedokáže zcela osvobodit od požadavku sjednocení a konečné integrace, který hrozí převážit koncepci estetické zkušenosti právě k tomu pojetí, proti kterému se on sám chce vymezit, totiž pojetí rigidní a šablonovité zkušenosti, nezbytně povrchní a nepřinášející nic než chvilkové rozptýlení či stereotypní poznatky. Bosanquet sice označuje hned zpočátku své studie estetické pociťování za neuspokojitelné oproti jiným žádostem v praktickém postoji ke světu. Později však nastavuje jako hranici dosažení oné finální integrace a získání konečného smyslu díla právě určité uspokojení či naplnění pociťování: „To je úkolem estetické percepce [...] – vybrat nebo vytvořit objekt, jevení se, jehož forma nebo duše či život uspokojí pociťování.“<sup>130</sup> Bosanquetovo pojetí tohoto uspokojení se blíží pojmu libosti z celkové zkušenosti Davida Fennera, které je také založeno na zkušenosti jako takové, tedy následuje po jejím uzavření a integraci, je výsledkem zisku nového poznání. Jak však rozpoznat, kdy dojde estetická zkušenost svého ukončení, kdy je plně integrovaná a kdy je to celková zkušenost? Opět se zde ozývá inkonsistence v procesualitě, novosti estetické zkušenosti a její nutnosti završení a finální integrace. Pepper se nakonec v odpovědi na tuto otázku spokojuje s tím, že tento pocit naplnění není logicky vysvětlitelný, přichází ve chvíli, kdy se všechny části uměleckého díla zdají být na svém nejlepším možném místě a jakákoliv změna či odebrání jediného detailu by celé dílo zničilo.<sup>131</sup> Ačkoliv u mistrovských uměleckých děl tento pocit mít jistě můžeme, je takové hledisko poměrně nebezpečné. Spolu s výše uvedenou možnou kritikou ohledně předem dané hodnoty uměleckého díla vyvstává i problém různých interpretací; pokud by existovala pouze jedna hodnota, k níž by bylo možné dojít, a záviselo by na schopnostech jednotlivých recipientů, zda budou schopni onu správnou cestu následovat, byla by možná pouze jediná interpretace. Takový předpoklad je ale neudržitelný, neboť se sice může většina recipientů shodnout na základním smyslu konkrétního díla a nakonec i na jeho výsledné hodnotě, v mnoha případech k tomu však nedochází a názory jednotlivců se dramaticky rozcházejí co do smyslu i ocenění díla. Navíc nelze říci, že by byly totožné i dvě estetické zkušenosti jediného díla u jednoho recipienta. Bullough i Bosanquet by tyto neshody připsali nedostatečnosti na straně některých recipientů, kteří nedovedou udržet distanci anebo nejsou

---

<sup>130</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 18.

<sup>131</sup> Pepper pro názornost dokonce rozebírá část jedné z básní Samuela T. Coleridge. Poukazuje na vzájemnou provázanost jednotlivých slov i veršů, na pociťování celku, jakmile je báseň dočtena i na neúplnosti, je-li představena pouze jedna sloka. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, 83-87.

schopni integrovat všechny části díla. Je však velmi těžké, ne-li nemožné, určit, jakou podobu má mít plně integrovaná zkušenost konkrétního uměleckého díla. V různých historických etapách jsou ostatně umělecká díla nahlížena různými, často radikálně odlišnými, způsoby, jak nakonec uznává i Bullough. Za plně integrovanou a tudíž hodnotnou může recipient považovat i zkušenost, která takové aspekty uměleckého díla, které se integrací vzpíraly, vyloučila. Bráno do důsledku se tak nejedná o odpovídající plnohodnotnou estetickou zkušenost daného uměleckého díla a takto nabyté poznání není úplné, nelze ale popřít, že k takovému vynechávání dochází. Nejen co do marginálních detailů, ale i podstatných částí uměleckých děl. Dominance estetického postoje během zkušenosti jako celku je určující i pro její výsledné posouzení jakožto estetické, integrované a přínosné. Každý recipient se tedy může domnívat, že našel význam uměleckého díla ve své integrované zkušenosti, a každý recipient v tomto svém přesvědčení může podlehnout omylu. Jako takto problematické mohou působit aspekty ošklivosti, a proto se nyní zaměřím na otázku, jak je tomu v Bosanquetově koncepci integrované estetické zkušenosti s ošklivostí.

Přímou spojitost mezi vyčleňováním problematických aspektů, které se integrací nepoddávají snadno, a zakoušením nelibosti konstatuje Pepper: „Mimochodem, bolestné zkušenosti jsou niterně disintegrační, takže bolest se nevyhnutelně vstřebává nebo je vyčleněna v postupu integrace.“<sup>132</sup> Pepperovu poznámku lze bez větších skrupulí vztáhnout i na zakoušení ošklivosti, protože její zkušenost se mezi ty bolestné a narušující integraci jistě řadí. Avšak my již víme, že vyčlenění se netýká nelibosti jako takové, nýbrž pouze její praktické stránky. V estetické modalitě přetrvává i pociťování nelibosti, které je pro porozumění uměleckým dílům ztvárnujícím něco ošklivého zcela zásadní. Bosanquet ostatně sám nachází obohacení a nový vhled ve zkušenosti smutku, je-li zakoušen v estetické modalitě. Nelibost pramenící ze zakoušení něčeho ošklivého by proto měla poskytovat stejnou možnost získání poznatku.

Bosanquet v otázce ošklivosti nachází následující problém: „Jestliže se má jednat o protiklad krásy, pak by ošklivost nesměla být expresí a tím by pro estetiku byla ničím.“<sup>133</sup> Pokud ovšem je něčím expresivním, pak spadá do oblasti estetiky a tedy i do oblasti krásy, kterou Bosanquet ztotožňuje s esteticky výtečným (*aesthetically excellent*)<sup>134</sup>: „Pokud ale je plastickou, tj. má expresivní formu a tedy ztělesňuje pociťování, pak sama spadá do obecné

---

<sup>132</sup> Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, 78.

<sup>133</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 98.

<sup>134</sup> „[K]rása v tomto širším slova smyslu je totéž co esteticky výtečné.“ Ibid. 85.

definice krásy jakožto toho, co je esteticky výtečné.<sup>135</sup> Zde se projevuje v plné míře Bosanquetovo přesvědčení, že umělecké dílo hodné toho označení, musí být esteticky vynikající. Expresivita jako schopnost vyjádřit nový vhled, ztělesnit nové pociťování, ošklivost z tohoto hájemství esteticky výtečného nikterak nevyklučuje. Ve zkoumání rozdílu mezi neestetickou a estetickou nelibostí se dostatečně ukázalo, že estetická zkušenost ošklivosti skýtá příležitost k nahlédnutí něčeho neobyčejného. Svým způsobem však Bosanquet otázku statutu ošklivosti poněkud obchází, když ji změnou označení téměř neproblematicky klade do oblasti esteticky relevantního, dokonce esteticky výtečného. Tato oblast proto není jednoduše krásou, ale nesnadnou krásou.

Bosanquet odlišuje dva možné významy či podoby krásy: třídu nesnadné (*difficult*) a snadné (*easy*) krásy. Liší se především plynulostí recepce, ale konvergentně také hloubkou a závažností poskytovaného vhledu. Zatímco snadná krása se poddává bez větších obtíží, nesnadná krása staví integraci do cesty překážky.<sup>136</sup> Snadná krása „vyklučuje to, co přesahuje naši schopnost tento aspekt v daný okamžik uchopit“<sup>137</sup>, tedy představuje fenomény lehce srozumitelné, s nimiž je recipient dobře obeznámen. Ne každý je schopen esteticky recipovat nesnadnou krásu, která proto svou povahou „pro některé osoby dosahuje odpudivosti.“<sup>138</sup> Odpudivost je zde míněna v doslovném smyslu, tedy že od uměleckého díla recipient odejde, ať už jej bude považovat za nezajímavé a nudné anebo v něm bude vzbuzovat neestetickou nelibost. Bosanquet uvádí tři podoby, jakých může nesnadnost nabýt, jedná se ale spíše o její charakteristické rysy, které se mohou vyskytovat i v jednom díle: složitost (*intricacy*), napětí (*tension*) a šíře (*width*). Nesnadnou krásou však Bosanquet pokrývá mnohem širší oblast uměleckých děl, nebo estetických objektů obecně, než jsou jen umělecká díla obsahující aspekt ošklivosti. V podstatě všechna hodnotná umělecká díla jsou ztvárněním nesnadné

---

<sup>135</sup> Ibid. 97-98.

<sup>136</sup> Bosanquet dodává ještě jakýsi třetí druh krásy a to krásy triumfální či vítězné. Jedná se o příklady estetických objektů, které se líbí všeobecně a mohou obsahovat „jednoduché aspekty, které mají značnou přitažlivost (*appeal*) z části z dobrých důvodů, z části také z méně dobrých důvodů“. Existují jistě umělecká díla považovaná za mistrovská, anebo přírodní objekty a scenérie ceněné pro svou úchvatnost, která jako taková hodnotí většina lidí. Nakolik je však tento obdiv daný osvojenými parametry společnosti, jež za krásná a hodnotná určitá díla označuje? Bosanquet uvádí příklad Venuše Medicejské jakožto snadné krásy a Venuše Mélské jako triumfální krásy. Venuši Mélskou bezpochyby obdivují zástupy recipientů a její estetická recepce alespoň na první pohled neklade přílišné překážky – jedná se o sochu krásné ženy. Nicméně zamysleme-li se hlouběji, domnívám se, že i tato klasická díla umění nesou znaky nesnadné krásy a jejich nepovrchní recepce není zcela plynulá. Sám Bosanquet ostatně poznamenává, že „[n]ení žádná konstantní dělící čára mezi snadnou a nesnadnou krásou. Ibid. 86, 95.

<sup>137</sup> Ibid. 109.

<sup>138</sup> Ibid. 87.

krásy. Zavedení této kategorie však Bosanquetovi napomáhá vyrovnat se s problematickým postavením ošklivosti v estetické oblasti a svým způsobem rehabilitovat její oprávněnost v estetické zkušenosti. Ošklivost je tedy pouze jedním z možných projevů nesnadné krásy, měla by však nést její rysy: „Složitost, napětí a šíře objasňují větší část takzvané ošklivosti, tj. toho, co většinu lidí šokuje nebo jim naopak připadá odpudivě nezajímavé, přepjaté či fantastické.“<sup>139</sup> I v charakteristice ošklivosti ale Bosanquet ponechává její pole příliš široké, protože šokovat nebo nudit mohou i jiné kvality. Označením ošklivosti jako takzvané Bosanquet naznačuje, že se z jeho hlediska ve skutečnosti o ošklivost nejedná – ale že se jedná o nesnadnou krásu. Přesněji řečeno, mluvíme-li o hodnotném uměleckém díle a jeho úspěšné estetické zkušenosti, nemá smysl nadále mluvit o ošklivosti (která je zatížena pejorativními konotacemi), protože zastřešujícím pojmem je krása, resp. nesnadná krása.

Složitostí je míněna přílišná komplikovanost, zejména formálních rysů: „Nesnadná krása zkrátka dává příliš mnoho najednou.“<sup>140</sup> Můžeme si představit například některé hudební skladby, jak uvádí Bosanquet, anebo román Gabriela Márqueze *Sto roků samoty*. Bosanquetovu úvahu však lze rozšířit; příliš složitá, tedy nejednoduchá, se může jevit i určitá myšlenka nebo nějaký objekt, protože jsou nezvyklé a porušují zavedené kategorizace – jako jsou objekty ošklivosti. Odpudivost můžeme podle Bosanqueta bezpochyby pociťovat vůči „nesnadnosti, kterou nemůžeme vyřešit.“<sup>141</sup> Povaha odchylky, kterou ošklivost nese, pak může vyvolat tento dojem neřešitelnosti, obtížnosti a na konec i odpudivosti. V Bosanquetově prohlášení, že nesnadná krása prezentuje „příliš mnoho v jeden okamžik“, zaznívá rovněž upomínka na excesivitu, která je také charakteristická destrukcí hranic.<sup>142</sup>

Napětí či tenze se složitostí přímo souvisí, dokonce podle Bosanqueta pro „vysoké napětí pociťování“ platí totéž, co pro složitost, totiž že poskytuje příliš mnoho v jeden okamžik. Tentokrát se však jedná spíše o přílišnost emocionální, o vyvolání pociťování, které recipient není s to snést:

Aristotelés mluví, ve velmi podnětném slovním spojení, o 'slabosti diváků', kteří se odvracejí od podstaty tragédie. Jinými slovy, schopnost vydržet a prožít pociťování ve vysokém napětí je čímsi vzácná. Princip je stejný jako u

---

<sup>139</sup> Ibid. 95.

<sup>140</sup> Ibid. 89.

<sup>141</sup> Ibid. 88.

<sup>142</sup> Vzhledem k tomu, že Bosanquet do oblasti nesnadné krásy řadí všechny estetické kvality, jeho poznámka o přílišnosti může být také narážkou na kategorii vznešena, pro kterou je excesivní charakter určující. V tomto ohledu se ostatně vznešeno ošklivosti přibližuje.



složitosti, ale jedná se o odlišný případ. Takovéto pocíťování může být ztělesněno ve strukturách, například slovech, která vypadají velmi jednoduše.<sup>143</sup>

Blízkost pocíťování nelibosti nad ošklivostí je zde patrná; emocionální response na objekty ošklivosti velmi často je až na hranici snesitelnosti. Napětí zde proto znamená určitou vypjatost emocí. Ačkoliv složitost a napětí Bosanquet odlišuje, nalezneme mezi nimi značnou blízkost a v některých případech bude patrně těžké je rozlišit. V mnoha případech se budou doplňovat, nicméně Bosanquet prozíravě neustavuje jejich vzájemnou podmíněnost. Jak si je sám vědom, složitost nemusí nutně vést k tenzi pocíťování, ale také k nezajímavosti a nudě, a naopak velmi napjaté pocíťování může vyvolat i zdánlivě prostý umělecký prostředek. Avšak pouze zdánlivě, a jak píše Bosanquet – u slov, která *vypadají* jednoduše. Původně nekomplikovaná povaha nejen slov se totiž v estetické zkušenosti může začít jevit jako nejednoznačná a jejich předpokládaná jednoduchost jako klamavá, jestliže vyvolají tak silný emocionální dopad. V estetické zkušenosti se tímto mohou projevit skryté a opomíjené vrstvy objektů a situací vnímaných v každodenní zkušenosti již rutinně.

Pojem šíře Bosanquet vztahuje k oblasti komedie, avšak charakteristiku, kterou šíří připisuje, můžeme nalézt i v jiných oblastech estetických kvalit. Principem tohoto znaku nesnadné krásy je schopnost recipienta udržet určitý nadhled (tedy estetickou distanci) a porozumět nečekaným souvislostem, spolu se schopností či spíše ochotou uznat převrácení doposud uznávaných hodnot.

V silném humoru či komedii musíte snést určitý rozklad (*dissolution*) konvenčního světa. Všechny vážně uznávané věci jsou vám ukázány vzhůru nohama, krása, v úzkém a obecném smyslu mezi nimi. [...] Obvyklé měřítko všech věcí je změněno a vy se možná sami sobě odhalíte jako bezvýznamný hmyz nebo morální pedant.<sup>144</sup>

V Bosanquetově výměru se nachází afinita s vlastnostmi ošklivosti. Ošklivost rovněž rozkládá konvenční svět, dokonce je sama mnohdy rozkladem. Neukazuje věci tolik vzhůru nohama, ale spíše naruby, krásu nevyjímaje (například v díle Oscara Wildea *Obraz Doriana Graye*). V konfrontaci s ošklivostí můžeme pak mimo jiné rozpoznat sami sebe v nelichotivém světle

<sup>143</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 89.

<sup>144</sup> *Ibid.* 93.

jako úzkoprsé anebo si uvědomíme vlastní nevyhnutelný konec. Znak odpovídající ošklivosti proto nalezneme i v pojmu šíře, byť sám Bosanquet o ošklivosti v této souvislosti nemluví ani neuvádí příklady, které by s nelibostí souvisely.<sup>145</sup> Šíře v tomto smyslu proto může znamenat i nezbytnost zvýšit distanci a udržet si onen potřebný odstup a nadhled, díky němuž lze vidět vztahy a souvislosti i z opačné strany než je tomu obvykle. Součástí nového hlediska, byť na pozadí, však zůstává i to původní: „Je třeba poznamenat, že potřebujete sílu pokrýt celou tuto šíři bez ztráty středu. Jestliže úplně ztratíte normální pohled na všechny tyto věci, které uvidíte vzhůru nohama, veškerá komika by byla rázem ztracena.“<sup>146</sup> Tato poznámka se vztahuje i na ošklivost, neboť nelze něco vnímat jako šokující odklon od standardu, pokud bychom samu tuto odchylku nevnímali jako odchylku. Jinými slovy, ošklivost, aby byla vnímána jako ošklivost, se musí proti něčemu vymezovat, tedy proti tomu, čeho je porušením či odvrácenou stránkou. V pojmu šíře se tak stejně jako u předchozích rysů složitosti a napětí objevuje prvek přílišnosti. Neukazuje se pouze to běžné, ale ještě i něco navíc, ačkoliv to běžné je přítomné pouze na pozadí.

Ve všech třech charakteristikách nesnadné krásy lze shodně nalézt dva rysy: jednak je to již několikrát zmiňovaná přehnanost, a jednak je to mnou dosud zamlčovaná potřeba zvýšeného úsilí na straně recipienta. Toto navýšení se týká pozornosti, kterou Bosanquet opakovaně zmiňuje u všech jednotlivých forem nesnadné krásy<sup>147</sup>, ale především imaginace:

Požadovaný druh úsilí (*effort*) není vyloženě intelektuálním úsilím. Je to něco víc, imaginativní úsilí, tedy jak jsme viděli, takové úsilí, v němž myslatel, aniž by setrvalo u fixovaného systému, jako je přijaté konvenční vědění, musí pro sebe jako celek orámovat zkušenost, v níž může 'prožít' ztělesnění před sebou.<sup>148</sup>

Překračování zavedených kategorizací, typické pro estetickou zkušenost jako takovou, je neméně přítomné i v estetické zkušenosti ošklivosti. Ošklivost sama, podmíněna estetickým postojem, ukazuje odvrácené stránky věcí. Je anomálií a její zkušenost vyžaduje od

---

<sup>145</sup> Vztah mezi groteskním a ošklivým, na který jsem poukazovala už v předcházející kapitole, zde nabývá o něco jasnějších kontur. Přinejmenším některé rysy ošklivosti s grotesknem sdílejí a podle Bosanqueta obě kategorie naplňují požadavky nesnadné krásy. Pro bližší prozkoumání jejich vztahu však není v této práci dostatek prostoru.

<sup>146</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 93.

<sup>147</sup> *Ibid.* 89, 90-92.

<sup>148</sup> *Ibid.* 91.

recipienta, aby na tuto hru přistoupil, přijal pravidla objektu a tak mohl skrze nahlédnutí ošklivosti dojít i k poznání určitého aspektu světa a sebe samého. Bosanquetovo tvrzení, že se jedná o zvýšení úsilí imaginace, jen stvrzuje zvláštnost postavení estetické zkušenosti mezi jinými, její neutilitární charakter a možnost získání nových a jinak nedostupných poznatků – které proto nejsou dosažitelné jinak než prostřednictvím imaginace. Participace recipienta je podstatná, ale jeho úkol je náročný. Estetická zkušenost může mít ohromný dopad, avšak ne každý je schopen jí dosáhnout, alespoň ne v plné míře. Bosanquet mluví o „transformaci mentálního postoje“<sup>149</sup>, abychom byli schopni nahlédnout svět prezentovaný uměleckým dílem, tedy svět z estetické modalitě vnímání. Nemusí se jednat pouze o samotné zaujetí estetického postoje, ale i jeho udržení, o zvýšení distance tváří v tvář objektu, který je nesnadný, již v rámci estetické zkušenosti. Bosanquet píše: „Takováto transformace nemusí být vůbec snadná nebo příjemná, může být dokonce hrozná (*terrible*).“<sup>150</sup> Intenzifikace patrná v nesnadné kráse může „zabránit jejímu rozpoznání jakožto krásy [neboli estetické výtečnosti, pozn. S. A.], s výjimkou sebevzdělání nebo přirozeného vhledu.“<sup>151</sup> Nároky, které Bosanquet na recipienta klade, vedou následně i k tomu, že odmítnutí nebo nepochopení uměleckého díla se považuje za chybu na straně diváka. Často zdůrazňovanou potřebu vzdělání zde však Bosanquet poněkud upravuje upřednostněním „ryzosti charakteru“<sup>152</sup> (*sincerity of character*) oproti schopnostem intelektu. Přesto je v Bosanquetově úvaze silně patrný edukativní charakter, a to nejen v potřebě třibení vlastních schopností estetického oceňování, ale i v přínosu samotných estetických zkušeností.

Jako nedostatečnost či neochotu na straně recipienta pojímá problém ošklivosti – přičemž ošklivostí míní neestetickou nelibost – i Bertram Morris, ve svém spisu *Estetický proces*<sup>153</sup>. V návaznosti na Bosanqueta doplňuje termín nesnadné krásy reverzibilním pojmem, snadnou ošklivostí (*facile ugliness*): „Jednoduchost rozpoznání neestetické odpudivosti nás zaslepuje před obtížnějším úkolem nalezení pozitivní estetické hodnoty (*merit*).“<sup>154</sup> Nevidět nesnadnou krásu tak podle Morrise znamená vidět snadnou ošklivost. V estetické zkušenosti je potřeba „více síly ducha a nezainteresovanosti v kontemplaci žalostných a strašlivých věcí, věcí emocionálně silných.“<sup>155</sup> V tom se Morris shoduje

---

<sup>149</sup> Ibid. 91.

<sup>150</sup> Ibid. 91.

<sup>151</sup> Ibid. 92.

<sup>152</sup> Ibid. 95.

<sup>153</sup> Bertram Morris, *The Aesthetic Process* (Evanston: Northwestern University, 1943).

<sup>154</sup> Ibid. 134.

<sup>155</sup> Ibid. 134.

s požadavkem zvýšeného úsilí na straně recipienta, jak jej vyslovuje Bosanquet, i se schopností nastolit a udržet distanci vůči problematickým tématům u Bullougha. Morris však pokračuje: „Je to psychologický problém ochoty vstupovat do věcí, které se z jiného úhlu pohledu jeví jako bolestné a zneklidňující. Avšak tím, že jsou energie a tenze polapeny a rozřešeny ve smyslové věci [tj. v uměleckém díle, pozn. S. A.], co by jinak bylo bolestné, nese estetické uspokojení.“<sup>156</sup> Mezi zakoušením objektu nelibosti v neestetickém a estetickém postoji sice existuje zásadní rozdíl, Morris se však zdá eliminovat veškerou působnost ošklivosti, nejen zbavit tyto objekty odpudivosti hnusu. Odpor a stereotypní response praktického postoje v estetické modalitě mizí, ale působnost objektů ošklivosti zůstává bolestná a zneklidňující. Odmítnutí jakékoliv negativní emocionální response vůči ošklivosti by bylo v rozporu s koncepcemi Bosanqueta i Bullougha, ačkoliv ani jeden z autorů nepřekračuje meze naznačení nebo implicitní přítomnosti takového stanoviska. Rysy nesnadné krásy poukazují na pociťovanou nelibost, která přetrvává i v estetickém postoji, krom toho podmínka expresivity nikterak nevyklučuje negativní emocionální response. Bulloughova antinomická povaha distance rovněž pokrývá i případy estetické nelibosti, dokonce je vůči objektům ošklivosti až vyžaduje, právě vzhledem k požadavku antinomie, neboť přílišným navýšením distance až k pře-distancování se estetický prožitek ztrácí. Morris zaměňuje neestetickou odpudivost s estetickou a především se vztažením se k vlastnímu praktickému bytí, na nějž upozorňoval Bullough. Stejně jako Bullough, i Morris volí příklad z oblasti divadla, avšak fiktivního, a to scénu ze Shakespearovy hry *Hamlet*. Obdobně jako žárlivec z proslulého Bulloughova příkladu, král Claudius neunes sledování hry až příliš jej upomínající na jeho vlastní skutky. Ztráta distance je ale v těchto případech způsobena především tím, že dotyční recipienti vztáhli umělecky ztvárněnou situaci na svou vlastní životní situaci. Tento osobní charakter převládající v každodenním životě je v estetickém postoji potlačen, ačkoliv to neznamená ztrátu vědomí vlastního já, jak ostatně stvrzuje sebereflexe estetické zkušenosti. Opuštění „neskutečnosti“ estetické recepce a vztažení se k individuálním osobním zájmům může být důsledkem i přítomnosti ošklivosti v uměleckém díle, ne však výhradně. Recipient se v takovém případě namísto distancovaného postoje ponoří do úvah o svém vlastním životě, o vlastní traumatizující zkušenosti anebo její hrozbě. Tím přestává být umělecké dílo předmětem jeho reflexe a stává se jím naopak on sám a jeho životní úděl. Avšak příčinou ztráty nebo neschopnosti zaujmout odpovídající míru distance vůči ošklivosti nemusí být pouze toto. Může se jednat o obecnou citlivost vůči tématům

---

<sup>156</sup> Morris, *The Aesthetic Process*, 134.

spojeným s něčím tísnivým jako je smrt nebo násilí. A může jít i o neochotu získat poznání, které může být nepříjemné a rozrušující. Odsuzovat umělecké dílo ze stanovisek mimo estetický postoj, resp. mísení kritérií praktického postoje s kritérii estetické zkušenosti a hodnocení uměleckých děl, vede dle Morrisova názoru pouze k „bigotní cenzuře.“<sup>157</sup> Tyto případy, které Morris nazývá snadnou ošklivostí, jsou však spíše snadným hnusem, neboť nespádají do estetické oblasti a mimo ni nelze o ošklivosti v přísném slova smyslu mluvit.

S připuštěním ošklivosti, nebo obecněji nesnadné krásy, do oblasti estetického prožitku, a to prožitku završeného získáním hodnoty, vyvstává pro Bosanqueta problém se vztahem mezi libostí a nelibostí. První kapitola, jak již bylo řečeno, záměrně pojednává o pocíťování libosti. Popis tří rysů nesnadné krásy a zejména potřeba imaginativního úsilí, však dokládá, že si Bosanquet byl vědom zákrutů estetické zkušenosti, které ne vždy provázejí pouze pocity příjemnosti, ale i negativní emoce. Pocíťování libosti proto podle Bosanqueta estetické zkušenosti nepředchází ani není její podmínkou:

Není to libost (*pleasentness*) předcházející oceňování krásy, ale vyvstávající v a kvůli ní, ve svobodě nebo rozšíření, které mysl prožívá v a skrze akt, který dává nebo nalézá odpovídající ztělesnění pro jeho pocíťování, a tím činí pocíťování tím čím je. Proto nelze říci, že by libost byla podmínkou předcházející kráse; spíše je krása podmínkou předcházející libosti.<sup>158</sup>

Co Bosanquet touto svou úvahou vlastně říká? V prvé řadě stvrzuje určitou procesualitu estetické zkušenosti. Nalézt odpovídající ztělesnění, tedy podřídít své pocíťování zákonitostem objektu, značí proces. Krom toho, z Bosanquetovy úvahy lze domyslet, že součástí tohoto hledání adekvátního ztělesnění je i vyrovnání se s takovými rysy uměleckého díla, které se integraci nepoddávají snadno, které se projevují složitostí, napětím a šíří. Nelibost je podle Bosanqueta potřeba překonat, alespoň do jisté míry, a nahlédnout dané umělecké dílo jako dílo sice nesnadné krásy, avšak krásy, tedy estetické hodnoty a výtečnosti. Teprve na základě tohoto procesu, kdy recipient dojde vhledu a integrace estetické zkušenosti, pocítí nad tímto novým poznáním libost. Bosanquet přitom tento pocit libosti spojuje se svobodou a rozšířením zkušenosti, což jsou znaky, které se nemusí nutně spojovat pouze s příjemnými a povznášejícími aspekty uměleckých děl. Mohou být i charakteristikami

---

<sup>157</sup> Morris, *The Aesthetic Process*, 134.

<sup>158</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 97.

zkušenosti otřásající a bolestné. Bosanquetova úvaha se ubírá podobnou cestou jako Fennerovo pojetí pocitu libosti nad celkem estetické zkušenosti, nad metapocit'ováním. Rovněž u Bosanqueta lze předpokládat, že teprve ze završené integrované zkušenosti, tj. zkušenosti celkové, získává recipient pocit uspokojení a libosti. Bosanquetovo zastřešení této libosti krásou, však znamená, že je to estetická výtečnost, dosažení nového vhledu na skutečnost i sebe sama, co vyvolává pocit libosti.

Bosanquet nakonec dochází k závěru, že „skutečná ošklivost“<sup>159</sup> (*true ugliness*) nemá v oblasti uměleckých děl, přesněji hodnotných uměleckých děl, žádný význam. Touto skutečnou ošklivostí však Bosanquet míní následující: „nepřekonatelná ošklivost, kterou žádná příčetná imaginace nemůže vidět jako krásu. Musí se jednat o něco docela odlišného od nesnadné krásy.“<sup>160</sup> Vyloučení z oblasti krásy, včetně nesnadné krásy, odpovídá podle Bosanqueta vyloučení z estetické oblasti vůbec. Bosanquetovo odmítnutí „skutečné ošklivosti“ je proto spíše terminologickým rozhodnutím, neboť pojem ošklivosti je zatížen spojitostí s esteticky nekvalitním, nepovedeným, ale i s něčím, co nelze esteticky vnímat, protože je to příliš odpudivé až mrzké. V takové ošklivosti, kterou má Bosanquet na mysli, není nic, co by mohla mysl kontemplovat, co by přineslo vhléd do lidského života nebo nové poznání. Bosanquet však nemluví pouze o určitých aspektech objektů, ale přímo o objektech, nejde proto o neestetickou stránku objektů, kterou by vylučoval z oblasti estetického oceňování. Z podstaty nesnadné krásy však vyplývá, že nic takového, co by nebylo možno esteticky vnímat a ocenit, nakonec neexistuje – avšak v závislosti na úspěšnosti nebo neúspěšnosti konkrétního uměleckého díla.

Z Bosanquetova výměru nesnadné krásy tedy ošklivost odhalující odvrácené stránky věcí, smrt či nelidskost, nevypadává. Podmínku expresivity ošklivost splňuje, nese také rysy nesnadné krásy. Ošklivost se může vyznačovat nejednoduchou podobou (složitost), bezesporu vzbuzuje emocionální stavy, které jsou obtížné k prožití (napětí), a zásadním způsobem narušuje konvencionální rámce (šíře). Bosanquet, navzdory tomu, že spojení estetického pocit'ování s libostí v první kapitole označil za záměrné omezení možných podob estetického pocit'ování a sám několik nelibých uvedl, se ohrazuje proti možnosti estetické nelibosti vzbuzované ošklivostí. „Jestliže objekt spadá do definice krásy (za předpokladu, že je tato definice správná), to, že se nám jeví jako nelibý (*unpleasant*), by bylo pouze důsledkem naší

---

<sup>159</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 97.

<sup>160</sup> *Ibid.* 97.

slabosti a potřeby vzdělání, a spadalo by do rámce nesnadné krásy.<sup>161</sup> Vzhledem ke způsobu, jakým Bosanquet estetickou zkušenost nesnadné krásy chápe, však touto nelibostí míní spíše neestetickou nelibost, tj. neschopnost recipienta daný objekt, tedy umělecké dílo (nebo jeho část), esteticky ocenit a esteticky prožít. Pokud recipient je schopen esteticky zakoušet i problematický aspekt uměleckého díla (nebo celé takové dílo), z Bosanquetova hlediska se tím tato zkušenost stává zkušeností libosti, přinejmenším ve svém završení. Integrace zde znamená podřízení nelibosti a ošklivosti kráse a libosti, ačkoliv tím Bosanquet sám své koncepci nesnadné krásy poněkud protiřečí.

Bosanquet se dále pokouší ukázat, že téměř všechny případy toho, co dle jeho názoru lze nazvat ošklivostí, tedy neexpresivitou, se nakonec velmi blíží nesnadné kráse a expresivitě. Otázka, zda něco může být neexpresivní, obzvláště v oblasti umění (ačkoliv Bosanquet zvažuje širší rámec, včetně mimouměleckých jevů), je téměř předem odsouzena k negativní odpovědi: „Neexpresivní, s výjimkou vnitřního rozporu (*self-contradiction*), by nebylo ničím. Neboť jak by jakýkoliv jev (*appearance*) mohl být neexpresivní? Jeho defekt by mohl být pouze důsledkem naší potřeby vhledu a soucítění (*sympathy*).“<sup>162</sup> Neforemnost (*formlessness, Unform*) označovaná za ošklivou v protikladu ke kráse, která formu má, dle Bosanqueta znamená pouze to, že předmět takto označovaný nemá takovou podobu, tj. takovou formu, jakou jsme očekávali.<sup>163</sup> Krom toho, vyjádření nevyjádřitelného (*expression of unexpressivness*) můžeme nalézt v některých zkušenost vznešena (anebo humoru, jak dodává Bosanquet).<sup>164</sup> Dodejme, že nevyjádřitelné, dokonce i nepředstavitelné, nalezneme také v expresích ošklivosti, a to ve znázornění smrti.<sup>165</sup> Přesto se jedná o specifický druh exprese, který něco recipientovi sděluje, a především jsou všechny tyto případy estetickými zkušenostmi. Druhým možným projevem ošklivosti jakožto neexpresivity a tedy projevu vně oblasti nesnadné krásy (a estetické modality vnímání vůbec) by mohlo být zkombinování jednotlivě „krásných expresí, které by si vzájemně natolik odporovaly, že by jejich celek byl ošklivý, tj. jako celek neschopný ztělesnit žádné pociťování, ačkoliv jeho části jsou

---

<sup>161</sup> Ibid. 98.

<sup>162</sup> Ibid. 103.

<sup>163</sup> Ibid. 100.

<sup>164</sup> Ibid. 100.

<sup>165</sup> Popis smrti v díle Miliona a pasážích z biblické knihy Job uvádí jako příklad i Bosanquet, avšak jako příklad vznešena. Právě ve fenoménu smrti se mohou kategorie ošklivosti a vznešena prolínat, neboť smrt je něčím ultimátním a především vlastní smrt přesahuje naše možnosti představitosti a mnohdy i únosnosti. To vyvolává v estetické zkušenosti pocity nelibosti, ale právě selhávání imaginace a případně zdůraznění jiných hodnot lidskosti, může přejít až ve zkušenost vznešena.

krásné.<sup>166</sup> Klasickým příkladem, který Bosanquet rovněž uvádí, jsou monstra, kde se pojí lidské a zvířecí části těl.<sup>167</sup> Ani v tomto případě se však nejedná o objekty, které by nebylo možné esteticky ocenit, naopak do oblasti nesnadné krásy spadají. „Znovu se tak dostáváme k problému, zda se v celkovém kontextu toho, co si představujeme, sám tento nesoulad nestává expresivním, a tedy podřízeným kráse, jako je tomu v pohádkách. Povšimněme si, že pokud ano, stává se skutečně součástí celku krásy.“<sup>168</sup> Tentýž postup platí v Bosanquetově koncepci i pro objekty ošklivosti.

Skutečnou a nepřekonatelnou ošklivost (*true and invincible ugliness*), která nikdy nemůže být nahlížena jako nesnadná krása, nachází Bosanquet v oblasti „estetické neupřímnosti“<sup>169</sup> (*aesthetic dishonesty*). Bosanquet popisuje tuto možnost následovně: „jev (*appearance*), který je současně expresivní a neexpresivní, esteticky souzen a přesto neestetický.“<sup>170</sup> Bosanquet sice mluví o „jevu“, ale ve skutečnosti se jeho popis vztahuje pouze na umělecká díla, anebo na lidské výtvořiny obecně.<sup>171</sup> Jinými slovy je to totiž špatné umění, co lze podle Bosanqueta označit za ošklivé: „[H]lavní oblastí, kde nacházíme nepřekonatelnou ošklivost, je oblast vědomého úsilí o dosažení krásné exprese. Stručně řečeno, oblast neupřímného a vyumělkovaného umění.“<sup>172</sup> Jsou to díla, která sice mohou fungovat jako umělecká díla a něco tak svým způsobem vyjadřovat, ale selhávají ve své estetické roli a pro Bosanqueta tím pádem nejsou ani plnohodnotnými uměleckými díly. Špatné umělecké dílo lze vnímat z hlediska estetického postoje, recipient může vyvíjet snahu imaginace, a přesto pro něj dané dílo zůstává chabé či nic neříkající. Krom toho, neschopnost díla zaujmout pozornost a takřka vtáhnout recipienta – problém, který vyvstal již v kapitole o estetickém postoji, - značí, že nemůže vyvolat estetickou zkušenost v silném smyslu. Proto z Bosanquetova hlediska není expresivním a není estetickým, přestože cosi vyjadřuje a lze jej esteticky soudit. Očekávání, se kterým k uměleckému dílu přicházíme, je však zklamáno, ve smyslu, jakým mluvil Fenner o nenaplnění počátečního vkladu pozornosti do estetické recepce uměleckého díla. Dané dílo působí jako „adekvátní ztělesnění pocitování“<sup>173</sup> a tedy i

---

<sup>166</sup> Ibid. 101.

<sup>167</sup> Ibid. 102.

<sup>168</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 102.

<sup>169</sup> Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, 92.

<sup>170</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 103.

<sup>171</sup> Bosanquet připouští i možnost této nepřekonatelné ošklivosti v přírodě, ale jedná se spíše o naši interpretaci či špatné zařazení do interpretačního rámce. Přírodě totiž těžko můžeme přisuzovat úsilí o dosažení krásné exprese, které je podle Bosanqueta hlavním rysem nepřekonatelné ošklivosti. Ibid. 106-107.

<sup>172</sup> Ibid. 106.

<sup>173</sup> Ibid. 104.



nasměrování imaginace, avšak namísto uspokojení ji frustruje. Recipient totiž rozpozná záměr umělce, především záměr vyvolat určité emocionální response, na což poukazuje Bertram Morris: „Tyto zjevné pokusy dostat z nás emoce bez opodstatnění nebo podnětu ustavují to, co můžeme nazvat nepřekonatelnou (*invincible*) nebo kategorickou (*categorical*) ošklivostí.“<sup>174</sup> V estetické neupřímnosti figuruje i zneužívání osvědčených postupů kvalitních uměleckých děl ve snaze docílit podobného účinku: „Je to forma exprese, jejíž intenci lze odhalit, velmi často se jedná o upomínku na jinou úspěšnou a výtečnou expresi, která však ve svém zpracování porušuje (*violate*) svou vlastní intenci.“<sup>175</sup> Umělecká díla jsou jedinečná a zjištění, že dané dílo záměrně opakuje, a to neinovačně, svědčí o jeho neupřímnosti a afektovanosti, tedy bude esteticky nekvalitní.<sup>176</sup> Namísto nového vhledu se takové dílo uchýlí k jednoduššímu účelu: „populární potlesk, propaganda, možnost získat o něco víc peněz, podřízenost autoritě, rebelie a čirá zlomyslnost anebo dokonce 'poslední slabost', sláva.“<sup>177</sup> Nabízí se ale otázka, zda se v některých případech dané umělecké dílo nesetkává spíše s neporozuměním a nedostatečností na straně recipienta a zda to, co Pepper nazývá rebelií a čirou zlomyslností nemůže být v jiné době hodnoceno jako vrchol umění.

Bosanquet tedy dochází k následujícímu závěru: není to ošklivost, co se vzpírá integraci a pro mnohé je šokující až neúnosné, je to nesnadná krása a naše větší či menší neschopnost ji správně nahlédnout. „[N]ení nic jako nepřekonatelná ošklivost. Sám se velmi přikláním k takovémuto hledisku, ale je potřeba zvážit víc.“<sup>178</sup>, tvrdí Bosanquet. Tím, co ještě hraje roli, je problém špatného umění. Spojením ošklivosti se špatným uměním vrací Bosanquet kategorii ošklivosti do její tradiční pozice antonyma krásy. Esteticky neupřímné,

---

<sup>174</sup> Morris, *The Aesthetic Process*, 138.

<sup>175</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 105.

<sup>176</sup> Bosanquet tento pojem nepoužívá, neboť v jeho době neexistoval, ale popis nepřekonatelné ošklivosti v oblasti špatného umění upomíná na to, co dnes nazýváme kýčem. Kýč se rovněž prezentuje jako umělecké dílo, ale jeho estetická působnost není v ničem přínosná, neposkytuje nový vhled. Způsob jeho zpracování parazituje na hodnotných uměleckých dílech za účelem vyvolání odpovídajících responsí, avšak ve výrazně rozmělněné podobě. Kýč se poddává recepci velmi snadno a jistou příbuznost bychom proto našli i se snadnou krásou. Vztah mezi snadnou krásou a nepřekonatelnou ošklivostí špatného umění je ostatně poměrně blízký, ačkoliv u Bosanqueta zůstává nevyřešen. Jediný rozdíl spočívá zřejmě v tom, že v případě špatného umění se podaří rozpoznat úmysl umělce, zatímco u snadné krásy se dílo zdá být upřímným. Příklad, který Bosanquet pro snadnou krásu uváděl, tedy dílo Venuše Medicejská, by však mohlo být i příkladem špatného umění, jestliže bychom v ní našli snahu umělce zopakovat účinek klasických soch Venuší. Nechci tím ale naznačit, že by snadná krása byla totéž, co špatné umění. Především je snadná krása širší kategorie, zahrnující i jevy mimo oblast umění. Určit pevné hranice mezi nimi v případě uměleckých děl může ovšem v některých případech být obtížné.

<sup>177</sup> Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, 94.

<sup>178</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*. 99.

podbízivé a stereotypní umění stojí jako protiklad krásy, tj. kreativity, nového vhledu, nesnadnosti. Jedná se tedy o dvě principálně odlišné věci, když Bosanquet mluví o ošklivosti v hodnotných uměleckých dílech, kterou lze (a dle jeho názoru by to tak správně mělo být) nahlížet jako nesnadnou krásu, a když přechází k nepřekonatelné ošklivosti v oblasti špatného umění. Ošklivost označující špatné umění nespočívá v problematičnosti typu objektů, které popisuje, ale v selhání uměleckého díla a jeho zpronevření se svému účelu.

Popis nesnadné krásy ale není popisem ošklivosti; ošklivost sice nese znaky nesnadné krásy, ale tato koncepce je příliš obecná a podle Bosanqueta má vystihovat všechny možné projevy estetických kvalit. Její podoba v konkrétním uměleckém zpracování může být takřka jakákoliv a ošklivost je pouze jedním z možných vyplnění nesnadné krásy, resp. esteticky výtečného. Spíš než o problému ošklivosti svědčí Bosanquetova koncepce o jeho přesvědčení, že estetická zkušenost jako taková není triviální, ani ve svém průběhu, ani ve svém dopadu. Když Bosanquet píše, že neexistuje nepřekonatelná ošklivost (mimo tu spojenou se špatným uměním) míní tím, že neexistuje objekt nelibosti, který by nebylo možné umělecky zpracovat a nahlédnout estetickým postojem. Jinými slovy, estetickou distancí lze zakoušet i odpudivé aspekty světa, kterým se běžně spíše vyhýbáme. Bosanquet svou koncepcí nesnadné krásy nijak nepopírá možnost estetické zkušenosti ošklivosti v tomto smyslu, a potřeba překonání se zde vztahuje spíše k neestetické nelibosti než k nemožnosti ošklivosti jako takové. Bosanquet si je vědom, že součástí estetické zkušenosti může být i pociťování nelibosti a přítomnost prvků, jejichž recepce je pro člověka náročná. Rysy nesnadné krásy a požadavek imaginativní snahy to stvrzují.

Bosanquetovo pojetí ošklivosti ale není pouze terminologickou změnou. Vidět ošklivost jako nesnadnou krásu znamená vidět ji integrovanou do celku daného uměleckého díla a jeho estetické zkušenosti. Tím, že tuto integraci spojuje se završující harmonizací a především s pociťováním libosti, však Bosanquet naznačuje přinejmenším modifikaci ošklivosti. Jestliže se podíváme ze správného úhlu, vše se bude jevit jako přispívající k celkové harmonii neboli, nahlédneme, jak je zdánlivý fragment součástí celku. Ošklivost bezesporu nachází své místo v celku uměleckého díla a je jeho signifikantní součástí, z tohoto hlediska je integrace nezbytná. Nabízí se ale otázka, zda tímto finálním usouvztažením ošklivost neztrácí něco ze své rušivé a znepokojivé povahy. V konečném završení estetické zkušenosti se původní rozpory dostávají do vztahu vyššího řádu, kde už rozporné nejsou. Proti tomu lze postavit dvě námitky.

Ne každá integrace estetické zkušenosti a spolu s ní i dosažení významu díla, přináší pocity příjemného uspokojení či libosti obecně. Ačkoliv můžeme vlastní estetickou zkušenost hodnotit jako integrovanou a cenit si ji jako přínosnou, i v jejím završení může převládat spíše otřesení a nepříjemné pocity z toho, co umělecké dílo před recipienta postavilo. V estetickém prožitku se přítomnost nelibosti a libosti vzájemně nevylučují, ale mohou být pocíťovány i simultánně. Proto i mnohá umělecká díla, která ztvárňují něco ošklivého, nakonec nazýváme krásnými, ale rozrušení, které způsobují, tím jednoduše nemizí. Bosanquet souběžnost přitažlivosti a odpudivosti nezvažuje, avšak charakter nesnadné krásy k takovému závěru vybízí. Rysy složitosti, napětí a šíře mohou, jak ostatně sám Bosanquet poznamenává, zasáhnout recipienta v tom, co nazývá transformací postoje, doprovázeného „hrozivými“ pocity. Zároveň však pro svou obtížnou povahu slibuje nesnadná krása podstatný nový vhled a poutá k sobě pozornost. Přiklonit se k tomu, že tedy i v případě ošklivosti můžeme nakonec, spolu s její integrací do celku estetické zkušenosti, mluvit výhradně o libosti, znamená dle mého názoru takové estetické zkušenosti a význam ošklivosti v nich bagatelizovat.

Druhý kritický bod s prvním souvisí, resp. jej rozvíjí ve vztahu k určitému rozporu přímo v rámci Bosanquetovy úvahy, na nějž jsem již poukazovala v souvislosti s pnutím mezi završující integrací a dynamickou procesualitou estetické zkušenosti. Nesnadná krása je určena právě svou nesnadností a cílem Bosanquetových přednášek je poukázat na a obhájit tuto nesnadnost – která s sebou nese faktory jako je neplynulost recepce, možné zakoušení nepříjemných pocitů, nutnost zvýšení úsilí recipienta, ale i získání nového podstatného vhledu – jako charakteristiku hodnotných estetických zkušeností. Zároveň se tím ukazuje procesualita estetické recepce. Pochopitelně ne každá estetická zkušenost má takový hodnoty bořící a masivní dopad, proto Bosanquet neopomíná zavést i kategorii snadné krásy. Tato neproblematická a uhlazená podoba krásy ale není tím, co podle Bosanqueta tvoří podstatu a výhradní podobu estetické zkušenosti, nebo přesněji estetické hodnoty. V závěru svých přednášek uvádí Bosanquet citát Goethova popisu Štrasburské katedrály a poznamenává: „Musím však upozornit, že občas používá pojem krásy ve smyslu, proti kterému oba dva bojujeme, ve smyslu snadné krásy.“<sup>179</sup> Toto prohlášení je velmi výmluvné a dokládá, že pro Bosanqueta měla estetická zkušenost hlubší význam a dopad, než jen potěšení a rozptýlení nebo ocenění ladného tvaru. Bosanquet vyhláší, že je potřeba „strhnout pozlacený závoj“<sup>180</sup>, který překrývá skutečnou podstatu krásy a „odděluje ji od života“<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics*, 112.

<sup>180</sup> *Ibid.* 112.

Charakteristika nesnadné krásy tomuto Bosanquetovu tvrzení odpovídá; nesnadná krása neposkytuje útěchu ani nenabízí pozlátko, ukazuje i to, o čem běžná zkušenost pomlčuje a co přehlíží. Bosanquet tudíž spojuje estetické jevení objektů s jejich hlubší podstatou, s opravdovější realitou. Vlastnosti složitosti, napětí a šíře, které se integraci primárně vzpírají a mohou v recipientovi vyvolávat pocity nelibosti, se nemohou v případě úspěšného završení estetické zkušenosti vytratit. Zmírněním nebo odstraněním těchto charakteristik by nesnadná krása přestala být nesnadnou krásou. Porozumění uměleckému dílu, získání nového vhledu a dosažení integrované estetické zkušenosti nesnadnou krásu nutně nezjednodušuje a nemění její nesnadnost. Poznání získané estetickou zkušeností může být rovněž nesnadné, jeho explikace obtížná a nakonec i banální, působnost estetické zkušenosti ale nespočívá v jejím převádění na výroky. Vhled získaný estetickým zakoušením nelibosti z ošklivého si můžeme velmi cenit, ale vnímat jej můžeme nadále s nepříjemnými pocity.

Integrací však podle Bosanqueta podstupují začleněné prvky změnu, ačkoliv to nemusí znamenat jejich zjednodušení. Nahlédnout správně ošklivost, tedy zaujmout odpovídající míru estetické distance, znamená vidět ji jako nesnadnou krásu a navzdory jejím vlastnostem, které tento úkol integrace činí nelehkým, v završení estetické zkušenosti se rozpory vyrovnávají. Nejedná se o zjednodušení, protože i výsledný celek, v němž jsou rozpory překonány, tyto rozpory v sobě stále zahrnuje. Ošklivost však Bosanquet kráse podřizuje.

Navzdory tomuto ústupku konstruuje Bosanquet pojetí ošklivosti, které ji umožňuje zahrnout do estetické zkušenosti a uznat tak její oprávněnost a sílu vhledu, který poskytuje. Jelikož se jeho koncepce nesoustředí pouze na ošklivost, posledním krokem je obrátit se na úvahy zaměřené vysloveně na problematiku ošklivosti. Autorky Baldine Saint Gironsová a Murielle Gagnebinová vycházejí z jiného myšlenkového základu, přesto paradox daný v nitru ošklivosti je u nich rovněž přítomen a neméně je mate ve snaze ukotvit ošklivost v estetické oblasti. Souběžnost odpudivosti a přitažlivosti spolu s radikální povahou ošklivosti, kterou jí autorky připisují, se pokoušejí vysvětlit různými způsoby, avšak ty se sbíhají k podobnému závěru. Prostřednictvím jejich úvah se pokusím zodpovědět otázku, zda se ošklivost skutečně musí podřazovat pod krásu.

---

<sup>181</sup> Ibid. 112.

## Pojetí ošklivosti B. Saint Gironsově a M. Gagnebinové

Nejprve se obrátím k Baldine Saint Gironsově, která o problematice ošklivosti pojednává v rámci svého zkoumání vznešena<sup>182</sup>, neboť obě kategorie vycházejí z nelibosti. Není to však pouze estetická nelibost, kterou Saint Gironsová ošklivosti připisuje, neboť pojetí ošklivosti je v její úvaze značně široké. Zabývá se ošklivostí „v přírodě i v umění“<sup>183</sup>, především pak slučuje tři momenty, které je potřeba odlišovat. Uvažuje o odpudivosti a prudké smyslové nelibosti, spojené zejména s nižšími smysly, které definují spíše neestetickou nelibost. Zkušenosti, kde je tento odpor suspendován a vzniká tím možnost pro jiný náhled na nelibost, si však je vědoma, ačkoliv explicitně nemluví o estetické zkušenosti. Nakonec autorka nachází ošklivost i v oblasti špatného umění, kde se však často spíše než o nelibost jedná o znuděnost či nezájem. Protože Saint Gironsová neodděluje tyto tři odlišné fenomény, především pak nedělí estetickou a neestetickou modalitu vnímání, dochází ve své práci k takovým nesrovnalostem v povaze ošklivosti, že výslednou roztěkaností se zdá být nemožné ji jakkoliv ukotvit. Nedůsledností v odlišování těchto tří rozdílných oblastí Saint Gironsová mnohdy připisuje ošklivosti vlastnosti, které jí nemohou náležet. S tímto na paměti je potřeba k její úvaze přistupovat, protože poznámky podstatné pro ošklivost jako estetickou kategorii se objevují napříč celým textem, ač v kontextech, do kterých ošklivost vlastně nespadá. Rozpornost, a řekněme nesnadnost, ošklivosti je totiž dána něčím víc než jen záměnou za pojmy hnusu a špatného umění. Poznámky Saint Gironsově směřují ke zdůraznění (a rovněž podivu) nad disintegrační a destruktivní povahou ošklivosti, k níž ostatně Saint Gironsová odkazuje i v samotném názvu kapitoly o ošklivosti. Oproti Bosanquetově tendenci ošklivost zahrnout do sjednoceného celku zkušenosti proto Saint Gironsová poskytuje úvahu kontrastní, vyzdvihující radikalitu ošklivosti.

Původ ošklivosti se podle Saint Gironsově nalézá v tom, co můžeme nazvat neestetickou nelibostí:

---

<sup>182</sup> Ošklivosti se autorka věnuje ve druhé kapitole s názvem *Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna (Risques de la laideur d'un arrachement à la quiétude du beau)* in Baldine Saint Girons, *Fiat luxe. Une philosophie du sublime* (Paris: Quai Voltaire, 1993) 111-154.

<sup>183</sup> Saint Gironsová, "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna," in *Umění, krása, šeredno*, ed. Vlastimil Zuska (Praha: Karolinum, 2003) 286.

[V]yvolává velmi prudké formy reakce, spojené s nenávisí pocházející z já v nebezpečí, v nichž převládají hned strach, hned zlost. [...] Hrůza nebo odpor se ovšem nejživěji projevují v oblasti čichových, hmatových a chuťových počitků; to klade otázku po *původu ošklivého*: zdá se, že ohyzdné, odporné, hnusné, nechutné patří do pásma nejméně sublimovatelného, do pásma tří tzv. nižších smyslů.<sup>184</sup>

Poukaz na pocit ohrožení značí, že se jedná o neestetickou formu zkušenosti, neboť v estetickém prožitku toto nebezpečí mizí díky estetické distanci. Saint Gironsová však omezuje neestetickou nelibost, a tím i responsi, která je estetickým postojem distancována, pouze na smyslovost. Důraz na spojení nelibost se smyslovou stránkou věcí a smyslovým vnímáním je patrný v celém textu; ačkoliv Saint Gironsová dodává i další aspekty ošklivosti, zbytečně ji tímto redukuje. Tento typ response podle Saint Gironsové nastává, není-li „zachován odstup“<sup>185</sup>, tedy jinak řečeno, nevstoupí-li člověk do estetického postoje. Povaha response neestetického odporu však vede Saint Gironsovou k přirozenému závěru: „*Rozpoznat tady ošklivost* [tedy hnus, pozn. S. A.] *znamená se jí vyhnout*.“<sup>186</sup> Situace, kdy recipient raději obejde umělecké dílo obloukem právě z důvodu přítomnosti ošklivosti, pochopitelně může rovněž nastat; v takovém případě se ale nejedná o estetickou zkušenost, neboť recipient není schopen nebo ochoten zaujmout vůči obtížnému tématu či prvku odpovídající míru distance. Narazit na ošklivost v průběhu estetické zkušenosti může ovšem rovněž vést k ukončení recepce anebo vyloučení prvku ošklivosti, opět se ale nejedná o její estetické zakoušení; právě tomu se totiž dotýčný recipient chce vyhnout. V pravém slova smyslu tedy ošklivost nerozpoznává, ale pouze usuzuje na její přítomnost. Impuls k odchodu je však veden nikoliv ošklivostí, ale neestetickou nelibostí.

Dochází tak k zásadnímu rozporu, který Saint Gironsová nachází v povaze ošklivosti, a nelze jej jednoduše připsat neestetické nelibosti, tedy že ošklivé je „to, co nechce být viděno, slyšeno nebo pocíťováno; ošklivé tedy protirečí podstatě smyslově vnímatelného, které je právě v tom, nechat se vidět, slyšet a cítit.“<sup>187</sup> V neestetické nelibosti se tato nechtěnost dozajista nachází, spolu s popudem k odmítnutí. Ten v estetické zkušenosti mizí, přesto i v estetickém postoji na negativitu a jinakost ošklivosti určitým způsobem recipient

---

<sup>184</sup> Ibid. 290-291.

<sup>185</sup> Ibid. 290.

<sup>186</sup> Ibid. 291.

<sup>187</sup> Ibid. 293.

reaguje a pociťuje ji nadále jako nepříjemnou. Modifikace charakteru odpudivosti umožňuje setrvávat tam, kde by jinak člověk zůstat nechtěl. Tím se však do estetického zakoušení ošklivosti vnáší ještě větší rozpor:

Není vskutku vůbec nutné pochybovat o statutu prezenze, když nás uspokojuje: potěšení, které nám poskytuje, stačí na její doložení. Jenže pro ošklivo je charakteristické převracet kritéria prezenze tím, že každou radost ze senzibilního činí pomíjivou a směšnou.<sup>188</sup>

Nejen že vnímání ošklivosti může být nepříjemné, Saint Gironsová připisuje ošklivosti působnost i nad rámec její recepce. Se znalostí ošklivosti a zkušeností nelibosti, kterou vzbuzuje, se dle jejího názoru dostává do ohrožení princip smyslového vnímání vůbec, jako kdyby člověk v pozadí vytušil potenciální hrozbu ošklivosti. Vědomí ošklivosti a toho, co znamená, může dle Saint Gironsové atakovat i vnímání jiných objektů, neboť nyní už víme, že neexistuje pouze snadná a pozitivní stránka světa. Poznání té odvrácené a negativní vnáší pochyby už jen svou existencí. Destruuje se představa o světě i o sobě samém, protože ošklivost odkazuje na deformaci lidskosti a lidského těla, která nakonec z člověka nepřipomíná nic a staví jeho živoucí podobu jako hříčku přírodu určenou k totálnímu rozpadu.

Vedle smyslové nelibosti spojuje Saint Gironsová s ošklivostí nemorálnost. Nejsou ale vzájemně podmíněny: „Vědět o tom, co může být vytýkáno, nebrání tomu, být přitahován nebo naopak být odpuzován smyslovými kvalitami, které nemají nic společného se ztělesněním nebo neztělesněním morálky. [...] Dvojakost naší přirozenosti způsobuje, že tentýž objekt se nám líbí i nelíbí, líbí po jedné stránkách a nelíbí po jiných.“<sup>189</sup> Platí to však i obráceně; objekt může být považován za ošklivý bez ohledu na svou podobu z důvodu své morální nepřijatelnosti. Ošklivost tedy představuje prohřešek proti tomu, co daný jedinec považuje za (morálně) správné a (smyslově) žádoucí, ať už jsou přítomny oba faktory nebo pouze jeden z nich. Obě roviny se nakonec mohou střetnout i v protichůdném vztahu, o němž mluví Saint Gironsová, tedy ve vnímání téhož objektu může být simultánně přítomna nelibost i libost. Není to však pouze rozpor mezi smyslovým a morálním, co ustavuje souběžnost odpudivosti a přitažlivosti ošklivosti. Zvláštnost estetického postoje rovněž umožňuje tuto dvojitou vazbu pociťovat i z téhož důvodu, totiž z důvodu jinakosti ošklivosti. Nejsou to tolik

---

<sup>188</sup> Ibid. 283.

<sup>189</sup> Ibid. 299.

různé stránky objektu, co se líbí a nelíbí, ačkoliv v případě uměleckých děl (což Saint Gironsová neuvádí) se mohou líbit kvality zpracování, barvy či tvary. Rozpornost pocíťovaná ve vztahu k ošklivosti je však daná v samotném jejím jádru; tím, že ukazuje něco odvráceného a nechtěného, odpuzuje, a tím, že ukazuje něco odvráceného, nechtěného a tudíž neznámého, zajímavého, přitahuje. Saint Gironsová popisuje toto vychýlení ošklivosti za normální stránku věci následovně: „Právě tak ošklivost znamená jisté odhalení, a to jenom proto, že se vyjevuje na pozadí zklamání: to, co se takto vynořuje, není jenom něco před nebo za krásnem, ale je jeho až dosud skrývaným *rubem (envers)*. [...] 'Ohromující' ve vlastním slova smyslu je, že ošklivost představuje pokaždé sejmutí masky, 'odkrytí', odhalení krajiny, kterou bychom byli raději nikdy nepoznali.“<sup>190</sup> Saint Gironsová naráží na to, co lze obecněji popsat jako zklamání nebo rozčarování nad mylnou představou zidealizované skutečnosti, která se pod nátlakem ošklivosti hrouťí anebo alespoň narušuje. Zároveň však zklamáním může být zklamané očekávání; recipient k uměleckému dílu přichází s určitým způsobem formovaným očekáváním, ošklivost však téměř vždy představuje šok. Není to pocit ochuzení z nepovedené estetické zkušenosti, ale její nečekanost, neboť umění se nezdráhá ukazovat rub světa. Protože ukazuje to, co je potlačované a nepřiznáváne, ne tolik její přítomnost, ale její podoba zastihuje člověka nepřipraveného. Můžeme samozřejmě předpokládat, především u některých žánrů či uměleckých směrů, že v dílech nalezneme kvalitu ošklivosti, avšak její konkrétní ztělesnění v hodnotné estetické zkušenost předvídat nelze. Je v povaze uměleckých děl a jejich estetického zakoušení neodpovídat tomu, co od nich publikum čeká, ale naopak jejich představy nejen o sobě samých, ale o světě vůbec, více či méně měnit. Ošklivost tuto charakteristiku splňuje v podobě svého odchýlení od zavedených konceptualizací a kategorizací. Avšak právě v tomto odhalení něčeho, čemu se člověk běžně vyhýbá a co nechce poznat, se naplňuje onen druhý pohyb v kontradiktorické povaze ošklivosti. Estetická nelibost či odporivost pramení z této nechtěnosti a odvrácenosti, zároveň ale Saint Gironsová říká, že dochází k nahlédnutí něčeho neznámého, k novému vhledu.

Ve vztahu ke kráse označuje Saint Gironsová ošklivost za krásu *naruby*. Rozumějme tomu tak, že ošklivost je deviací toho, co je považováno za náležité a žádoucí. Potlačované či nepřiznané aspekty věcí, odchýlení od nastavené normality nacházejí své vyjádření v ošklivosti. Nelze redukovat ošklivost v umění pouze na vyvstání negativních kvalit u doposud pozitivně vnímaných objektů. Je to jeden z možných projevů ošklivosti, odvrácenost či rub se v ní však ukazují vždy, byť ne pokaždé vůči kráse. V románu *Naruby* Jorise-Karla

---

<sup>190</sup> Ibid. 284, 286.



Huysmanse se hlavní hrdina des Esseintes pokouší žít svůj život složený z esteticky libých prožitků, ale v jeho chování se nakonec projevuje spíše zvrácenost od normálního žití. Ošklivost jako rub krásy je ztělesněn v jednom z des Esseintesových výstřelků, kdy si pořídí květiny, které vypadají jako umělé a upomínají například na lidské orgány; nevypadají tedy krásně, ale odpudivě. Zklamání, které podle Saint Gironsové konstituování ošklivosti provází, se projevuje i v napjatém vztahu mezi ošklivostí a krásou: „'Vidouce' najednou střeva, která tak pěkně obalovala jemnou a běloskvoucí pleť, jsme de facto *zmateni půvabem (déconfits dans l'agrément)* a stížením *šokem (commotion)*, jehož vyvrcholením je *zklamání 'lícem' (la déception de 'l'endroit')*“<sup>191</sup>

Z ambivalentního vztahu přitažlivosti a odpudivosti vyvstává i pocit napětí; charakteristika, kterou připisoval ošklivosti (jakožto jednomu z možných projevů nesnadné krásy) i Bosanquet. Koexistencí porušovaného a porušujícího se ošklivost konstituuje jakožto anomálie a tento dvojitý pohyb zapřičiňuje i dvojitý pohyb fascinace a odpudivosti; vztah mezi porušovaným a porušujícím ustavuje samotnou povahu ošklivosti, zatímco simultaneita přitažlivosti a odpudivosti se projevuje v její recepci. Ošklivost „se zakládá vždy na principu, kterému protiče“<sup>192</sup>, její podoba proto závisí na tom, jaký je řád správnosti a lidskosti, který ošklivost zesměšňuje. Vztah mezi porušovaným a porušujícím je obsažen v Bosanquetově pojmu širě, kdy k uchopení převrácení osvojených konvencí je nezbytným úkolem nejen dostatečný odstup a jistá tolerance, ale i přetrvávající vědomí těch konvencí, jichž je umělecké dílo porušením. Jinak řečeno:

Výklad o ošklivosti spočívá méně v potvrzení její existence, spíše tkví ve *výpovědi o nemožnosti (énoncer une impossibilité)*, nemožnosti krásna, pohodlí, přepychu a poklidu, ale také veškeré reflexivnosti inherentní smyslovému. [...] Nuže, ošklivost nás převádí na druhou stranu věcí, paralyzuje a zastrahuje naši touhu do té míry, že máme dojem, že se nikdy nedostaneme z absolutna *agresivní nulity (nullité aggressive)*, kterou nám odkrývá.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Ibid. 284-285.

<sup>192</sup> Ibid. 295.

<sup>193</sup> Francouzský pojem „nullité“ značí také nicotnost a bezvýznamnost. Domnívám se, že Saint Gironsová zde poukazuje jak na zpochybnění povahy věcí, která se takto odkrývá, tak i na pocit, který z toho pramení. Ve vztahu ke smrtelnosti a rozkladu, o nichž však na tomto místě Saint Gironsová nemluví, se v ošklivosti ukazuje, že vše je předurčeno k zániku, především pak člověk sám. Ibid. 284.

Saint Gironsová připisuje ošklivosti až devastační účinek. Popření krásna, pohodlí, přepychu a poklidu směřuje k narušení stereotypních konceptuálních rámců a vytrhování recipienta z jeho komfortních (i konformních) stanovisek. Narušení reflexivnosti smyslového by však odporovalo esenciálnímu rysu estetického postoje. Saint Gironsová zde však naráží spíše na neochotu pozastavovat se a reflektovat smyslové kvality ošklivosti, neboť z jejich reflexe pramení pocitování nelibosti, nikoliv libosti, kterou Saint Gironsová připisuje smyslovému vnímání jako jeho podstatu. Její poznámka o ošklivosti jakožto protirečící smyslovému uvedená výše, rezonuje i zde. Ošklivost nemusí spočívat výhradně ve smyslovém vnímání, i v uměleckých dílech může být ošklivost pouze naznačena anebo ji dílo přímo neukazuje. Nicméně i „nepřímo“ daná ošklivost vyžaduje percepční činnost, nelze ustat ve smyslovém vnímání daného uměleckého díla. Z tohoto hlediska proto vyvstává paradox, na nějž Saint Gironsová upozorňuje. Ošklivost prezentuje něco, co vzbuzuje nelibost, a proto protirečí (libosti) smyslového vnímání. Avšak působením estetického postoje v této percepci pokračujeme. Narušení a nemožnost tedy odkazují na narušení a nemožnost libosti ze smyslového vnímání, nikoliv možnosti reflexe vůbec. Krom toho, právě v reflexi a sebereflexi může ošklivost odhalovat odvrácenou stranu věcí. Umrtvení touhy ale nemůže znamenat ztrátu přitažlivosti v rámci estetického postoje; touha, která je anulována, je touhou odlišného řádu, touhou praktického zacházení s věcmi. Fascinace ošklivostí je motivována neznámostí a jinakostí objektů ošklivosti a především uzpůsobením estetického postoje, osvobozeného od praktického a konkrétního bytí jedince, který umožňuje tuto přitažlivost naplňovat.

Tím, že ošklivost stojí vždy jako odchylka, nemusí být vždy správně pochopena, a od nepochopení je jen krůček k označení za špatné umění., ať už oprávněnému nebo neoprávněnému. Dobově nastavená norma považuje přinejmenším za podezřelé až nebezpečné odklony od všeobecně uznávaných kategorií lidskosti a „správného“ chování. Saint Gironsová uvádí čtyři nedostatky či rysy, kterými se ošklivost charakterizuje jako narušení určitých konceptuálních rámců: pokaženou formu (*l'altération de la forme*) neboli *anomálii*, beztvartost (*l'informe*), disharmonii (*la disharmonie*) a nepůvab (*la disgrâce*).<sup>194</sup> Francouzská estetička pojímá tyto rysy spíše jako chyby uměleckých děl nekvalitně provedených či nešikovně zpracovaných. Pokud ale její úvahu rozvedeme, nemusí se jednat pouze o špatné a selhávající umění.

Neforemnost značí vadu a nepovedenost: „Nelibivý témr, vulgární nástroj, falešný hlas, křiklavá nebo špatně vystižená barva, tvrdé a násilné hmatové, čichové a chuťové

---

<sup>194</sup> Ibid. 286-288.

počítky<sup>195</sup>. Beztvarost je pak na rozdíl od neformnosti, která je odchylkou od určité struktury či formy, její úplnou absencí: „Neslučitelnost s jakoukoliv konfigurací, zmatenost rysů, nevýraznost a fádnost“<sup>196</sup>. Disharmonie označuje ošklivost jako výsledek uspořádání částí, které jsou samy o sobě krásné nebo neutrální.<sup>197</sup> Na mísení jinak krásných částí do celku, který krásný není, poukazoval i Bosanquet, sám však dospěl k závěru, že tato charakteristika není vlastní pouze špatnému či nepovedenému umění. Konečně nepůvab chápe Saint Gironsová velmi široce: „hloupost nesprávnosti, o níž se neví, nízkost laciné podbízivosti, vulgárnosti, která je karikaturou vkusu, a nezapomeňme ani na směšnou trapnost zpronevěření se vlastnímu záměru, přičemž vše se odehrává tak, jako by se smyslově vnímatelné mstilo za pohrdání, kterému je vystavováno.“<sup>198</sup> Všechny tyto znaky můžeme bezesporu nalézt i ve špatném umění, obzvlášť čtvrtý rys, nepůvab, se velmi blíží Bosanquetově popisu nepřekonatelné ošklivosti špatného umění. Vůči uměleckým nezdarům se pak podle Saint Gironsové projevuje „[I]hostejnost vůči určitému typu prostřednosti (*médiocrité*), který není s to zaujmout pozornost.“<sup>199</sup> V takovém případě se však ani nejedná o estetickou zkušenost a nelze mluvit o rysech ošklivosti, která je inherentně estetickou kategorií. Zklamání, které Saint Gironsová klade do vztahu s ošklivostí, by zde vypovídalo o neúspěchu špatného umění, kdy rozpoznáme umělecké, či spíše estetické, selhání; to, co Bosanquet nazýval frustrací imaginace.<sup>200</sup>

Poznámky Saint Gironsové však v některých ohledech nevypovídají pouze o špatném umění, ale lze je vztáhnout i k ošklivosti jako estetické kvalitě. Pokažená forma nebo anomálie přímo odkazuje k charakteristice ošklivosti jako odchylky, neboť forma zde značí spíše zavedenou kategorizaci, kterou ošklivost narušuje.<sup>201</sup> Právě charakter anomálie je pak hlavním důvodem pro simultaneitu přitažlivosti a odpudivosti, kterou vůči ošklivosti zakoušíme. Tyto odchylky od formy, resp. od ustálených kategorizací, podle Saint Gironsové „šokují a obtěžují ošklivostí, která se zdá zprvu nesnesitelná.“<sup>202</sup> Požadavek zvýšení úsilí,

---

<sup>195</sup> Ibid. 287.

<sup>196</sup> Ibid. 287.

<sup>197</sup> Ibid. 287.

<sup>198</sup> Ibid. 288.

<sup>199</sup> Ibid. 290.

<sup>200</sup> Zklamání v souvislosti se špatným uměním zmiňuje Saint Gironsová na příkladu staveb Front-de-Seine v Paříži. Použití pojmu zklamání v takto různých kontextech dokazuje, jak nedůsledně k problematice ošklivosti Saint Gironsová přistupuje. Ibid. 310.

<sup>201</sup> Za paroxysmus porušení formy pak Saint Gironsová označuje nestvůrné a tím se shoduje s Carrollem, který za anomálii považoval monstra. Ibid. 289.

<sup>202</sup> Ibid. 287.

estetické distance, tedy nutné změny, aby byla ošklivost vnímatelná, navzdory své negativní povaze, zde zaznívá. Beztvarost pak v analogii se vznešeným „odkazuje k přílišnému“<sup>203</sup>. Excesivní povahu se vznešenem sdílí i ošklivost a na tuto vlastnost kladl důraz i Bosanquet v popisu nesnadné krásy.

Označit něco za odchylku s sebou však nese potíž, že se odchylka sama časem může stát normou, zejména v případě uměleckých postupů, které ve svých počátcích často bývají označovány za špatné umění: „Ošklivé je to, co je zakázáno pravidly, avšak vyloučené, ať je sebevíce bezvýznamné, směšné nebo neobvyklé, se často stane budoucností umění, a tedy i naší příští koncepcí světa.“<sup>204</sup> Přesto existují umělecká díla, která vyvolávají znepokojení i v dobách po svém vzniku, ačkoliv se mohou lišit důvody, proč tomu tak je. Proměnlivost pozice uměleckých děl nebo celých uměleckých směrů ze zatracovaných na oslavované je však odlišným problémem, do něhož část posunů ve vnímání ošklivosti spadá, ale nepochopení a odsouzení uměleckého díla se obvykle odehrává mimo estetický postoj; k nalezení kvality ošklivosti proto v takových případech vůbec nedochází.

Sloučením špatného umění a ošklivosti jako estetické kvality se Saint Gironsová ocitá před matoucím rozkošem: „ošklivost se zdá být hned výrazem radikálního zla, jehož existenci neustále připomíná, hned výrazem prostřednosti, která paralyzuje tím, že vyprazdňuje naše mozky a naše srdce.“<sup>205</sup> V prvním případě se však jedná o ošklivost ve smyslu estetické kategorie, která se projevuje jako upomínka a odhalení nejen zla, anebo zla v širokém slova smyslu, neboť ukazuje především na smrtelnost, nelidskost a rozklad. Avšak prostřednost či průměrnost nelze spojovat s ošklivostí, ale se špatným uměním, které nic nového nepřináší a proto, jak píše Saint Gironsová, vede k otupění. „Estetické zkušenosti“ špatného umění nejsou estetickými zkušenostmi v pravém slova smyslu, přesto existuje skupina recipientů, která je jako takové vnímá. Takové zážitky jsou však regresivní, zatímco estetické zkušenosti v silném slova smyslu jsou progresivní.

První případ, ošklivost radikálního zla, chápe Saint Gironsová jako nevyhnutelný důsledek svobody. Nelze být plně svobodný, aniž by bylo možné dospět k absolutnímu zlu. Naproti tomu ošklivost prostřednosti, kterou jsem připsala špatnému umění, charakterizuje takto: „V druhém případě se naopak agresivita stává vtíravější: nevím kudy kam, zabředám do bahna ne-významnosti (*non-significance*), ne-svobody (*non-liberté*, *Unfreiheit*) a smrti, které

---

<sup>203</sup> Ibid. 289.

<sup>204</sup> Ibid. 288.

<sup>205</sup> Ibid. 289.

nemůže překonat žádná připomínka.<sup>206</sup> Spadá ošklivost do oblasti svobody anebo nesvobody? Nebo lépe, odhaluje se v ošklivosti výsledek svobody anebo nesvobody člověka? Druhá poznámka, kterou Saint Gironsová pronáší o ošklivosti prostřednosti, se nezdá odpovídat charakteristice špatného umění, které ve skutečnosti nic nesděluje, pouze to předstírá. Absence významu či smyslu i odkaz na nesvobodu lze se špatným uměním spojit; vzhledem k tomu, že se v takovém případě nejedná o skutečnou estetickou zkušenost, neposkytuje žádný nový vhled a poznání, ani neosvobozuje imaginaci. Matoucí je však poznámka o smrti, která je esenciálním znakem ošklivosti, nikoliv špatného umění. Naopak, stereotypně a konformně vykonstruované dílo špatného umění by se smrti mělo vyhnout. Ani zážitek špatného umění nesnese srovnání se smrtí.

Otázka, zda je to svoboda či nesvoboda, co se v ošklivosti odhaluje, však není nepodstatná. Estetická zkušenost je zkušeností svobody, to vyplývalo z Bosanquetova i Bulloughova pojetí, ačkoliv se tato svoboda odehrává v mezích nastavených uměleckým dílem. V případě ošklivosti je však uvolnění estetického postoje od nároků praktického náhledu na svět svým způsobem omezením, protože zabraňuje recipientovi od zdroje nelibosti odejít. Je estetické zakoušení nelibosti nad ošklivostí svobodným? Odpověď by měla znít, že ano, neboť estetické zkušenosti se vystavujeme dobrovolně. Saint Gironsová od počátku spojuje ošklivost s popíráním přirozenosti smyslového vnímání, neboť recepce ošklivosti vyvolává nelibost a člověk ji *ipso facto* nechce zakoušet. Sama ošklivost pak může odhalovat krutost a nelidské jednání, které, jak podotýká Saint Gironsová, je konsekvencí lidských možností. Na druhou stranu ve faktu smrti se s ošklivostí přihlašuje nesvoboda, neboť povinnost zemřít mají všichni tvorové bez možnosti volby. V disintegraci duševních i tělesných hranic se jako největší hrozba objevuje ztráta identity (například i v podobě hrozby dvojníka) a v tomto rozpadu se rovněž vytrácí význam, v absolutní podobě pak opět ve smrti. K problému svobody a nesvobody se ještě vrátím, protože souvisí i s otázkou poměru mezi libostí a nelibostí v estetické zkušenosti ošklivosti.

Rozpornost ošklivosti vede Saint Gironsovou k označení ošklivosti jako „něčeho *neospravedlnitého (injustifiable)*“<sup>207</sup>. Ošklivost nabývá destruktivního charakteru; riziko (*risque*), na které Saint Gironsová již v názvu upozorňuje, spočívá v narušování integrity.<sup>208</sup> Setkání s ošklivostí narušuje nejen samotnou aktuální zkušenost daného uměleckého díla, a to

---

<sup>206</sup> Ibid. 289.

<sup>207</sup> Ibid. 283.

<sup>208</sup> Srov. Poznámky k českému překladu, poznámka č. 1, Baldine Saint Gironsová, "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna," 319.

vyvoláním nelibosti, ale i dosavadní osobností strukturu recipienta dopadem svého sdělení (jedná-li se o úspěšnou a silnou estetickou zkušenost). „Ošklivost sama nás nejprve vyzývá k izolování charakteristických rysů předmětu, které explodují svou jedinečností, jeví se jako oslabené, vyčleněné, originální v tom smyslu, že se alespoň na první pohled zdají zcela pejorativní.“<sup>209</sup> Naznačuje tím Saint Gironsová, že svou negativitou ošklivost vystupuje do popředí zájmu recipienta, ale zároveň vyžaduje integraci do celku zkušenosti, aby se pejorativnost ztratila a ošklivost nabyla lepšího smyslu? S estetickou recepcí ošklivosti se opakovaně objevuje potřeba překonat faktory neestetické nelibosti a nalézt pro pokračování v estetické zkušenosti hlubší důvod této nelibosti. Neboli, počáteční reakcí na ošklivost může být pocit fragmentarizace, rozpadu vnímání světa.<sup>210</sup> Fragment přitahuje pozornost, která se „mobilizuje více pod účinkem hrozby než pod účinkem libosti: vždyť i vyhýbat se zlu je předmětem stálé péče.“<sup>211</sup> Platí to však spíše pro případy explicitní ošklivosti, která šokuje, jakmile k ní recipient v procesu recepce dospěje. Existují ale i umělecká díla, kde je přítomnost ošklivosti méně nápadná; než že by vyčnívala a šokovala, vyjevuje se postupně. Tělesný aspekt je však dle Saint Gironsové indikátorem ošklivosti a měl by být přítomen u všech jejích projevů: „opravdovost ošklivosti (*la vérité de la laideur*) tkví v *haut-de-corps*, v jakémisi trhnutí tělem, které vyvolává.“<sup>212</sup> Není to však odchod a odvrácení se jako tomu bylo v případě neestetické nelibosti, v estetickém postoji sebou může člověk pouze trhnout, tedy učinit pohyb jako kdyby se chtěl odvrátit, ale neodvrátí se.

Převrácením konvencionálních rámců a hodnot, vyvoláváním nelibosti i snahou recipienta porozumět jejímu významu na sebe ošklivost upoutává pozornost. Důvody shrnuje Saint Gironsová do tří bodů:

1. Nové, složité, extrémní rozněcuje touhu utlumenou prostředností.
2. Formy ošklivého, které jsou rozmanitější, mohou být eventuálně účinnější

---

<sup>209</sup> Ibid. 286.

<sup>210</sup> Na fragmentarizaci vnímání světa v důsledku negativních afektů upozorňuje ve druhé kapitole zmiňovaný filosof myslí Michael Brady. Afekt je však primární, bezprostřední reakce. Ta je obvykle překonána, resp. negativní prvky integrovány, protože tím člověk dodává svému porozumění světu smysl a lépe se s negativními prvky vyrovnává. Právě tuto schopnost začleňovat negativní prvky do celku zkušenosti a přisuzovat jim v tomto celku význam jsem uváděla v souvislosti s Fennerovým pojetím emocionálně-kognitivního vhledu jako jeden z hlavních důvodů možnosti estetické zkušenosti ošklivosti. Viz Brady, "Emotion, Attention and the Nature of Value".

<sup>211</sup> Saint Gironsová, 'Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna,' 286. Názor Saint Gironsové v tomto koresponduje s úvahou Bradyho, který rovněž tvrdí, že pod vlivem negativních afektů je pozornostní pole zúženo. Viz Brady, "Emotion, Attention and the Nature of Value".

<sup>212</sup> Saint Gironsová, "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna," 310.

dráždídem zvědavosti než krásno. 3. A zejména šok je z řádu méně senzibilního než imaginativního.<sup>213</sup>

Neplatí rovnice, že vše, co je nové, složité a extrémní je ošklivé. Nicméně ošklivost tyto rysy nese. Odhaluje něco potlačovaného, obtížného k uchopení a má excesivní povahu; na všechny tyto rysy a jejich schopnost poutat pozornost ostatně upozorňoval i Bosanquet. Uznáním podílu imaginace na působnosti ošklivosti doplňuje Saint Gironsová zásadní faktor, který ošklivosti jinak spíše upírá. Recepce uměleckého díla nejen že zapojení imaginace vyžaduje, ale mnohdy není ošklivost znázorněna přímo, nýbrž pouze naznačena. Vytvořená představa však nemusí být mírnější co do svého účinku, než naturalistické ztvárnění něčeho ošklivého.

Tedy jinak řečeno, ošklivost přitahuje. Ošklivost se projevuje jako „lokální obsedantní zdroj, od něhož nemůžeme odtrhnout pohled; účinek ošklivosti se zachová, jen když se naše pozornost nemůže odvrátit.“<sup>214</sup> Odejít od ošklivosti, přerušit smyslovou vazbu k ní (neboť umělecké dílo musíme vždy smyslově vnímat), znamená ztrátu estetického postoje a mimo něj nemá ošklivost žádný existenční status ani žádnou působnost. Člověk může být znechucen, avšak nelibostí neestetickou. Ve fascinaci (Saint Gironsová dokonce mluví o určité obsesi), kterou ošklivost vzbuzuje, však nadále zůstává i nelibost s ní spojená. Pozornosti se téměř vnucuje, a to svou jinakostí, vychýlením a snad i tím, že objekty ošklivosti jsou mnohdy zakázané. Saint Gironsová příhodně nazývá schopnost ošklivosti poutat pozornost (avšak stále s aspektem nelibosti) pozitivním zájmem o ošklivost, v němž

vzrušení (*l'émoti*) je udržováno v odstupů nebo dokonce reaktivováno a sublimováno. Ošklivé je vskutku prostě hned někam zařazeno, kde už nedrásá. Buď transfigurací, kterou s ním provede pohled umělce nebo humoristický rys či výtvarné zpracování umožní, aby se vynořil z určitého typu myšlenek obvykle vytěsněných nebo potlačených. Uchopení ošklivosti tedy konstituuje skutečné odstranění nebo potlačení inhibice a dovede nás až k určitým pohybům myšlení odmítaným praktickými požadavky.<sup>215</sup>

Popis takového zájmu se značně podobá estetické zkušenosti. Odstup neboli distanci je potřeba mít vůči neestetické nelibosti; bez něj je reakcí prudká smyslová nelibost a pocit

---

<sup>213</sup> Ibid. 307.

<sup>214</sup> Ibid. 310.

<sup>215</sup> Ibid. 290.

ohrožení popsané v úvodu kapitoly. Znovuoživení (reaktivace) a přechod na vyšší úroveň (sublimace) zpřesňují transformaci, kterou nelibost v estetickém modu podstupuje. Ustavení zkušenosti na novém základě díky potlačení osobních a praktických zájmů nechává distancované pocíťování znovu ožít. Reflexí a sebereflexí se estetické pocíťování dostává na vyšší úroveň, protože výsledkem je reflexe druhého stupně; vlastní pocit je jedním z předmětů, k němuž se recipient v estetickém postoji vztahuje. Tímto, spolu s ozvláštňujícím a inovativním charakterem uměleckých děl samotných, vzniká prostor pro vynoření aspektů upozaděných a nedostupných, což pro ošklivost znamená upomínání na nejméně příjemné a nepřiznávané vrstvy lidského údělu. Saint Gironsová tedy poukazuje na několik zásadních rysů estetického postoje: na potřebu distance, potlačení navyklých konceptuálních rámců a tím i vynoření nového vhledu. Nazývá tento postoj vůči ošklivosti pozitivním zájmem, protože se jedná o zájem o ošklivost, ve které recipient shledává něco přínosného. Saint Gironsová sice zmiňuje úpravu uměleckým zpracováním, dokonce i připojení „humoristického rysu“, jedná se však o neestetickou nelibost, která touto proměnou prochází. Prostřednictvím uměleckého zpracování, které vybízí k zaujetí estetického postoje, se ošklivost vůbec ustavuje jako estetická kvalita. Domnívám se proto, že poznámka Saint Gironsové se nevztahuje na modifikace ošklivosti, ale na transgresi neestetické nelibosti na estetickou.

Proti tomuto náhledu na ošklivost ostatně Saint Gironsová staví negativní zájem o ošklivost, který „není vyvolán ošklivostí jako takovou, nýbrž jejím užitím při uplatňování krásného v určitých typech disonancí nebo kontrastů.“<sup>216</sup> Negace se zde tak vztahuje k potlačení anebo úpravě ošklivosti, která ji v podstatě eliminuje.<sup>217</sup> Mohou ale nastat okolnosti, kdy dílo samo anebo změna v postoji recipienta vůči němu tento negativní zájem změní na pozitivní.

Zmírnění ošklivosti a její existenci v umění pouze jako doplňku jiných kvalit bez vlastní působnosti Saint Gironsová neuznává: „Je však anulování účinku ošklivého v naší moci? *Vždy totiž zůstává určitá ošklivost, která uráží a dopouští se násilí. Nic není obtížnější než od ní odvrátit pozornost. [...] Pravda ošklivého (la vérité du laid) je něco, co napíná pozornost, avšak není sublimovatelné, je to něco, co se naprosto vzpouzí jak proměně, tak*

---

<sup>216</sup> Ibid. 290.

<sup>217</sup> Negativní zájem Saint Gironsové se proto odlišuje od negativního zájmu Aurela Kolnaie. Ten naopak znamenal přitažlivost objektu nelibosti navzdory této nelibosti. Kolnaiův pojem se proto blíží spíše tomu, co Saint Gironsová nazývá pozitivním zájmem o ošklivost.



zapomenutí.<sup>218</sup> Střet odpudivosti a přitažlivosti, který zde lze rozpoznat v účinku nelibosti a souběžném zaujetí pozornosti, mnohdy končí ustrnutím recipienta neschopného odtrhnout pohled od uměleckého díla. Rozpornost pocíťovanou ve vztahu k ošklivosti (a tedy i pocíťované napětí) lakonicky popisuje o několik stránek dál: „*Ošklivé nás nutí k útěku, ale tento útek se neustále nedaří.*“<sup>219</sup> Pravda ošklivosti, která má podle Saint Gironsově tak agresivní povahu, že ji nelze ničím překonat, spočívá dle jejích slov v následujícím: „*strašné je, že mě ošklivost vytrhává z poklidu krásna* a že se ošklivé může převrácením uplatnit jakožto pravda krásna.“<sup>220</sup> Zatímco v popisu přechodu od vášně nelibosti ke vnímání ošklivosti o sublimaci tohoto emocionálního stavu uvažovala, zde tuto možnost neuznává. Nacházíme se ale na jiné myšlenkové a argumentační úrovni; na tomto místě se nejedná o postavení nelibosti, ale o to, co ošklivost odhaluje, tedy o podstatu ošklivosti již v estetické zkušenosti. Uvažuje se o jádru ošklivosti, o odvrácenosti věcí, která se v ní odhaluje. Zdá se tedy, že ošklivost představuje něco natolik hrozivého, že to nelze nikdy přijmout ani podrobit úplné integraci v estetické zkušenosti; pozice Saint Gironsově by tak byla v ostrém protikladu vůči přesvědčení Bosanqueta.

V ošklivosti se tedy projevuje jistá radikální negativita, kterou v závěru kapitoly Saint Gironsová shrnuje: „Analyzovali jsme [ošklivost] nikoliv jako pouhou nepřítomnost krásy, ale jako princip jejího odstranění, nikoliv jako čistý stesk po nedostatku krásy, ale jako bolest nad radikálním zpochybněním její existence. [...] S ošklivostí jsme přešli na druhou stranu smyslového a tato druhá strana se zdála pravdivější a reálnější než krásno.“<sup>221</sup> Asymetrie mezi krásou a ošklivostí se zde zcela obrací ve srovnání s koncepcí Bosanquetovou. Je to ošklivost, která přesahuje krásu a dosaženou integraci narušuje tím, co v sobě odhaluje; z krásy činí pouhou iluzi. Byť je možné se přiklonit k tomu, že zpochybňuje především naivní pojetí krásy, vůči kterému se Bosanquet vymezoval, ani jeho nesnadná krása založená na nezbytnosti zohlednění i méně příjemných stránek světa, neustupuje agresivitě ošklivosti. Připojení přízviska nesnadnosti nezahluje fakt, že se stále jedná o krásu a harmonizaci dosahovanou s uzavřením estetické zkušenosti.

Dopad ošklivosti spočívá v hrozivosti její pravdy, kterou Saint Gironsová opakovaně zmiňuje; v existenci něčeho za hranicemi námi vytvořené ideje lidskosti, v nevyhnutelnosti smrtelného rozkladu a ztráty identity. „Ošklivost vyvstane, když žádostivost pod vlivem

---

<sup>218</sup> Saint Gironsová, "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna," 296.

<sup>219</sup> Ibid. 315.

<sup>220</sup> Ibid. 286.

<sup>221</sup> Ibid. 310.

určitého pohrdání nebo nějakého jiného sklonu redukuje náhle druhého na pouhou hromádku masa.<sup>222</sup> Nevztahuje se to však pouze k druhému, protože ošklivost se obrací především proti tomu, kdo ji sám zakouší, a upomíná jej, že ani on není ničím jiným. V tom spočívá její možná nejobávanější prostředek moci: „Ošklivost není bezpochyby hrůzostrašná (*terrifiante*) sama o sobě, ale *hrůzostrašná je tím, že nabude vrchu*.“<sup>223</sup> Je mobilita ošklivosti natolik agresivní a působivá, že dokáže přesáhnout i integrační sílu završené estetické zkušenosti? Anebo lépe, je možná integrace, která zachová původní povahu ošklivosti, totiž její nelibost a radikální odchýlení? Je-li něco krajností nebo dokonce *za* krajností, porušuje-li osvojené kategorizace, pak to v absolutním smyslu nelze ani pochopit, ani integrovat. Nakonec Saint Gironsová stvrzuje i spojení ošklivosti se smrtí, které se spíše dalo vytušit, když popisuje ošklivost jako: „*mezní zkušenost jakoby prožití smrti*, uvědomění si, že se rozpouští vitální princip v zaplavující hmotě, které chybí jakákoliv soudržnost, jakákoliv linie.“<sup>224</sup> V (excesivním) prožitku, který přesahuje schopnosti naší mysli, se však nabízí možnost vykoupení ošklivosti, a to jejím vztahem ke vznešenu.

Tato práce neposkytuje dostatečný prostor pro důkladný rozbor vznešena samotného. Vycházím proto převážně z toho, co sama Saint Gironsová o vztahu mezi ošklivostí a vznešem píše. Mezi oběma kategoriemi existuje podobnost: „Nemožnost odvrátit pohled od ošklivého je spojena s nemenším pocitem nesvobody, než jak je tomu u vznešeného: obě dvě mne zarážejí, omračují, v pravém slova smyslu 'ohromují' (*étonnent*).“<sup>225</sup> Co tato paralyzace (či opojení?) spojená s fascinací znamená pro ošklivost, se ukázalo v dosavadním rozboru úvahy Saint Gironsové, včetně antagonického vztahu mezi odpudivostí a fascinací, stejně jako rozporuplné pozici ošklivosti vůči svobodě a nesvobodě. Edmund Burke, na nějž Saint Gironsová do značné míry navazuje, popisuje ve svém díle *Filozofické zkoumání o původu našich idejí vznešena a krásna*<sup>226</sup> prožitek vznešena jako ohromení (*astonishment*), které popisuje jako „stav duše, v němž jsou všechny její pohyby potlačeny, s určitým stupněm hrůzy (*horror*). V tomto případě je mysl tak plně zaujatá svým objektem, že se nemůže zabývat žádným jiným.“<sup>227</sup> Souběžnost odpudivosti (hrůzy) s přitažlivostí (zaujetí objektem) se tedy nachází i ve vznešenu. Burke zmiňuje slučitelnost ošklivosti se vznešenem, ale odmítá

---

<sup>222</sup> Ibid. 310.

<sup>223</sup> Ibid. 311.

<sup>224</sup> Ibid. 313.

<sup>225</sup> Ibid. 283.

<sup>226</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

<sup>227</sup> Ibid. 53.

ošklivost samu o sobě považovat za vznešenou, „pouze je-li spojena s takovými kvalitami, které vzbudí silnou hrůzu (*terror*).“<sup>228</sup> Problém však je, jak Saint Gironsová rozebírá v celé kapitole o ošklivosti, že ošklivost je schopna vzbuzovat hrůzu. Analogie v jejich zakoušení by tak v tomto ohledu měla existovat. Avšak podle Saint Gironsové se zásadním rozdílem v podobě výsledné působnosti: „Nelibost z ošklivého se staví proti vznešenému *delight* jak pozitivní povahou své naléhavosti, tak absencí možné konverze nelibosti v libost.“<sup>229</sup> Převážení libosti nad získaným vhladem, celkem zkušenosti nebo zkrátka vlivem procesu samotné estetické zkušenosti, se tedy v případě ošklivosti neodehrává.<sup>230</sup>

Přesto o několik stránek překvapivě mění své stanovisko a ošklivost staví do pozice, v níž se vznešenu podřizuje, a to v posunu „z *nenáviděného (haïssable) do milého (aimable) a z hrůzostrašného (terrifiant) do hrozného (terrible)*.“<sup>231</sup> V takovém případě nadále není daný objekt vnímán jako ošklivý: „dojem ošklivosti mizí, protože ošklivost jako taková je integrována.“<sup>232</sup> Skutečně však lze ošklivost takto prostě přeměnit na jinou estetickou kvalitu? Saint Gironsová o několik řádků dál zpochybňuje svá vlastní slova: „Pokud jde o schopnost vznešeného odstranit definitivně ošklivost, však stále přetrvává nejistota. [...] *Není ale vznešeno stejně také odmítnutím zvyknout si na ošklivost, respektive vůlí sevřít ji jenom jako protivníka?*“<sup>233</sup> Jinak řečeno, není možné ošklivost jakkoliv transformovat, aniž by tím ztratila něco ze své podstaty a tedy i možnosti vhladu, který poskytuje. Vztah mezi ošklivostí a vznešenem nakonec shrnuje Saint Gironsová následovně:

Studium ošklivého tak nutí přemýšlet jinak o našich vztazích k smyslovému. Krásné či lhostejné jevy světa se propůjčují k smyslovému pozorování, ale ošklivé nebo vznešené upoutávají pozornost a zároveň se jí vzpírají. [...]

<sup>228</sup> Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 109.

<sup>229</sup> Saint Gironsová, "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna," 298.

<sup>230</sup> Domnívám se, že jedním z podstatných rozdílů mezi ošklivostí a vznešenem je i jejich původ, resp. emoce, kterou estetický postoj distancuje. Vznešeno vychází i podle Burkea ze strachu, který je responsí na ohrožení těla, zatímco emoce hnusu představuje reakci na hrozící újmu na duši. Estetická distance zbavuje emoci hnusu jejího praktického dopadu, tedy pokynu k odmítnutí a odchodu. V případě vznešena je distancována potřeba úniku z dosahu nebezpečí, protože v kontaktu s uměleckým dílem anebo dostatečně vzdáleným přírodním objektem není člověk vystaven žádné fyzické újmě či dokonce ztrátě života. V ošklivosti ale dopad na mysl recipienta přetrvává. Krom toho, přerod z nelibosti v libost se v případě vznešena může odehrávat již v estetickém postoji; nemusí jít pokaždé o případ neestetické nelibosti strachu, která se estetickou distancí mění na vznešeno a libost z něj. Naopak ošklivost je závislá na přechodu od neestetické nelibosti k estetické nelibosti.

<sup>231</sup> Saint Gironsová, "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna," 313.

<sup>232</sup> Ibid. 313.

<sup>233</sup> Ibid. 314.

V obou případech je já asi uváděno v pochybnost, avšak tak jak mě ošklivé odnímá mému horizontu a anticipuje smrt v její hrůze, tak mě naopak vznešené nechává vystoupit z času, aby mě dalo světu.<sup>234</sup>

Mezi ošklivostí a vznešenem se tedy nachází analogie; v jejich komplikované povaze, díky níž je jejich recepcí nejednoznačná a rozrušuje. Na rozdíl od vznešená ale ošklivost neposkytuje ani závěrečné utěšení. Domnívám se však, že ošklivost nepřináší pouze rezignaci. Saint Gironsová takovou možnost neuvažuje, ale vzhled poskytovaný ošklivostí, jakkoliv může být hrozivý, v recipientovi upevňuje jeho vlastní lidskost. Poznat ošklivost jistě zneklidňuje a zpochybňuje představy o světě, ale skrze toto poznání si člověk může uvědomit, že on sám nelidský není. Může k tomu vybízet i samo dílo anebo se taková reakce dostaví až s koncem recepcí. Pak se ošklivost může přiblížit prožitku vznešeného. Jedná se ale jen o určité objekty ošklivosti, spojené především s krutým jednáním, ne ve všech případech ošklivost takový pocit vzbudí.

Ošklivost nelze odbýt pouze uznáním důležité role nelibosti, jejíž zakoušení prostředkuje nový vzhled, nové poznání. Opakovaně se ukazovalo, že ve zkušenosti ošklivosti je přítomna i síla přitažlivosti; v některých případech se zdála nelibost ošklivosti (anebo samotnou ošklivost) až anulovat. Je to ale střet obou tendencí, co ustavuje dynamiku ošklivosti a snaha nahradit jejich simultaneitu příkloněním se k převážení jedné nebo druhé by ošklivost zbavovalo její zvláštní působnosti. Baldine Saint Gironsová velmi zajímavě popisuje, jak komplexní může estetická zkušenost ošklivosti být:

Podívejme se na Goyova Saturna:

Obraz je téměř nesnesitelný; šílené oči, bestiální tlama, antropofagie, infanticida. Ale oko se zachytí na vertikále, která vykresluje smrštené tělo oběti uprostřed plátna, tvořící se Saturnovými pažemi svírajícími tělo úchvatný kříž, jehož mystický význam je ještě zesílen dvěma šikmým rovnoběžkami ramen a pravého stehna monstra. 'Špatně rámovaný' Saturn, neboť část jeho těla zobrazení uniká, se vynořuje na pravé straně obrazu a jakoby jedním rázem se zmocňuje celého piktorálního prostoru. Neuvěřitelná dynamika linií a efekt síly, která z nich vyzařuje, vyzývají ke

---

<sup>234</sup> Ibid. 315-316.

kontemplaci hrůzného: jsme tímto *Zvěstováním naruby (Annonciation à l'envers)* zaujati a neprcháme před ním.<sup>235</sup>

Lze oprávněně připustit, že v takovémto prožitku ošklivost nakonec ustupuje? Domnívám se, že nikoliv. Neztrácí se nelibost nad příšerným výjevem, ale zároveň je přítomno cosi, co fascinuje. V našem pocíťování nelibosti dokážeme nalézt důvod, proč pokračovat, dokážeme v ní rozpoznat příslib nového vhledu a nové hodnoty. „Síla dodává ošklivosti auru, která ji posvěcuje.“<sup>236</sup>, doplňuje Saint Gironsová, avšak tato aura nezahaluje ošklivost milosrdným závojem přijatelnější estetické kvality. Estetická nelibost je nelibostí, ale ošklivost není jenom tím, proto se od ní neodvracíme.

Možnost u Saint Gironsové spíše odvoditelná, totiž ošklivost jako příspěvek vlastní lidskosti, naopak explicitně rozvádí Murielle Gagnebinová. S tímto vhledem se nese i úzké pouto mezi ošklivostí a smrtí; Gagnebinová považuje ošklivost za určitý zápis plynutí času, který se vtiskává lidskému tělu, tedy za proces rozkladu a neodvratnost smrti.<sup>237</sup> K hlavnímu motivu smrti se však váže privativní hrozba vůbec: „Zatížena nevědomými výhonky, fascinace ošklivostí, která je jenom šokem vyvolaným Medúsou, otevírá imaginárno všem představám, které navodí přemístění, trhlinu, tříštění, ztrátu, strádání, synkopu, úbytek, vyhasnutí, zhroucení, opotřebování a konečně stárnutí.“<sup>238</sup> Motiv disintegrace hranic se propojuje s tím, co Gagnebinová nazývá „přemíra vzrušení“<sup>239</sup> (*trop d'excitation*); poukazuje tak na stejné zásadní rysy ošklivosti jako Saint Gironsová i Bosanquet. Pro Gagnebinovou umělecké ztvárnění tohoto zániku, kterému nelze uniknout, funguje jako vyjádření svobody (*liberté*): „Ošklivé jako způsob osudového chátrání, které zavaluje člověka, je podle nás

---

<sup>235</sup> Ibid. 313.

<sup>236</sup> Ibid. 313.

<sup>237</sup> Viz Murielle Gagnebin *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychoanalytique du laid* (Seysse: Champ Vallon, 1994). Vycházím z dovětku "Psychoanalytický aspekt ošklivého", který Gagnebinová k druhému vydání (poprvé titul vyšel v roce 1978) své knihy doplnila. Jak název napovídá, Gagnebinová v něm interpretuje ošklivost za pomoci psychoanalytické heuristiky. Motiv smrti tak v souladu s výkladem Sigmunda Freuda spojuje s kastrací a z důvodu této spojitosti rovněž mluví o fascinaci ošklivostí a nazývá tak ostatně i celé své dílo: „V roce 1978 jsem si zvolila jako název této knihy *Fascinace ošklivostí*, abych podle titulu trvala na úzkém spojení *ošklivého* a *kastrace*. Vysvětluji si to takto: jestliže ošklivé jako estetická kategorie je schopné fascinovat, tj. extrateritorializovat se v oblasti psychiky, pak tedy v sobě skrývá za svým čistě smyslovým vnějším jevem ještě *něco jiného*.“ Ve svém shrnutí několika zásadních bodů z úvahy Gagnebinové se však psychoanalytickým aspektům vyhnu. Domnívám se, že i tak lze na poznámky Gagnebinové smysluplně nahlížet a že jim to nijak neubírá na zajímavosti.

<sup>238</sup> Murielle Gagnebinová, "Psychoanalytický aspekt ošklivého," in *Umění, krása, šeredno*, ed. Vlastimil Zuska (Praha: Karolinum, 2003) 344.

<sup>239</sup> Ibid. 344.

ukazatelem lidské podstaty a v důsledku toho se, dovedeno ke svému vrcholu, stává skutečným symbolem boje proti netečnosti.<sup>240</sup> Ošklivost je pocíťována jako „svobodně uvědomované zaujetí ošklivým, dokonce ještě víc: úmyslně vyhledávané“<sup>241</sup>, v němž se profiluje „směs odpuzující úzkosti a numinózní síly“<sup>242</sup>. Podle Gagnebinové je tenze ošklivosti daná rovněž dualitou potlačovaného a odhalujícího se. Neboli v ošklivosti dochází k explikaci toho, co běžně člověk raději odmítá, nerad reflektuje a mnohdy si ani nepřipouští.<sup>243</sup> Simultaneita odpudivosti a přitažlivosti je rovněž přítomná a je s ní spojena zásadní reflexe či uvědomění si vlastní lidskosti. V excesu, který ošklivost odhaluje, je dle jejího názoru vyjádřena svoboda, spolu s rozhodnutím ošklivost vůbec recipovat. Svoboda volby rezonovala i u Saint Gironsové, neboť riziku, o němž hovořila, se v případě recepce uměleckých děl vystavujeme z vlastní vůle. Samotné zakoušení ošklivosti je však jakousi hybridní svobodnou nesvobodou anebo nesvobodnou svobodou: upoutání pozornosti a potlačení konativních a praktických aspektů v estetickém postoji je něčím nesvobodné, ale zároveň na bázi této restrikce vyvstává nová a svobodná zkušenost, neomezená právě tím, co za znak svobody považujeme v běžném postoji. Sama povaha ošklivosti je vyjádřením svobody dohnané až do krajnosti a zneuznání hranic; na druhou stranu je v její připomínce smrti nesvoboda, protože se jí musíme podřídit všichni bez ohledu na naši vůli. Pro Gagnebinovou však ošklivost jako výraz nelidskosti a smrti zároveň na naši lidskost markantně upozorňuje.

Rozpoznat v ošklivosti něco lidského zároveň značí, že je něčím známým, ačkoliv doposud se jevila být naopak něčím jiným a neznámým. Gagnebinová píše: „Hodnotit ošklivé pak znamená cítit se především jako ten, koho se to týká, a potom téměř současně to znamená poznat se jako momentálně chráněný.“<sup>244</sup> Tímto způsobem se vysvětluje poukaz na lidskost, který Gagnebinová ve středu ošklivosti nachází. Ačkoliv se v ošklivosti odhaluje to, co je potlačované a nepřiznávané, vymezují se její objekty právě vůči člověku, a proto je ve vztahu vůči sobě recipient rozpoznává.

Ani obratem k lidskosti se ale netlumí nelibost vůči ošklivosti pocíťovaná. Bez vědomí otřesnosti či odvrácenosti toho, co ošklivost ukazuje, by k posílení vlastní lidskosti

---

<sup>240</sup> Ibid. 343.

<sup>241</sup> Ibid. 347.

<sup>242</sup> Ibid. 347.

<sup>243</sup> Pro Gagnebinovou je tento proces spojen s vytěsněním a s přechodem mezi Předvědomím a Vědomím. Na obecnější rovině lze ale dle mého názoru nahlížet na tento aspekt i z hlediska představeného v souvislosti odlišení neestetického hnusu a estetické ošklivosti.

<sup>244</sup> Ibid. 348.

nemohlo dojít, a proto nemůže být od negativity ošklivosti osvobozena. Bosanquetova víra ve finální integraci, která nelibost z ošklivosti zasadí do kontextu celku uměleckého díla a tím ji učiní nejen snesitelnou, ale překonatelnou, by ošklivost činila jinou kvalitou. Nivelizace ošklivosti by znamenala ochuzení vhledu, který poskytuje a který závisí na pocíťování nelibosti. Jestliže by nelibost byla překonána libostí, byť i libostí vyššího řádu, ošklivost by nadále nepůsobila znepokojivě a tísnivě, ale recipient by se s ní vyrovnal. Vzhledem k tomu, co ošklivost odhaluje, to však v plné míře není nikdy možné. Uvědomění si vlastní lidskosti nemůže popřít hrozivost ošklivosti; krom toho tato response může v některých případech následovat až po recepci daného uměleckého díla. Nezbytnost zachování nelibosti neznamena odmítnutí protipohybu přitažlivosti, naopak je s odpudivostí ve stálém napětí. Doprovodné pnutí fascinace ve vztahu k ošklivosti je však zakoušeno navzdory správným hodnotám, instinktům, zdravému rozumu i vlastní potřebě úprku do bezpečnější zóny toho, co Saint Gironsová nazývá poklidem krásna. I když některá umělecká díla více či méně otevřeně ztvárňující ošklivost máme potřebu nazývat krásnými, můžeme si poté připadat poněkud provinile.

## ZÁVĚR

*Strast má mnoho tváří. Bída světa mnoho podob. Klene se nad širým obzorem jako duha, má barvy právě tak pestré jako ten oblouk, právě tak členěné, a přece právě tak důvěrně prolínavé. Klene se nad širým obzorem jako duha! Jak jen mohu z pojmu krásy odvodit předobraz ošklivosti?*

E. A. Poe

Diverzita prvků je pro estetickou zkušenost, která zahrnuje i ošklivost, určující; zachování této diverzity je nezbytností, jestliže má ošklivost přetrvat ve své esenciální podobě, v níž je ovšem také nejpůsobivější. Postavení ošklivosti v estetické zkušenosti se proto pojí se závažnější otázkou a tou je problematika zachování heterogenity uvnitř sjednoceného celku. Pro ošklivost to znamenalo nutnost vyrovnat vztah mezi estetickou nelibostí a libostí. V Bosanquetově koncepci nesnadné krásy se završujícím a rozhodujícím momentem stala konečná hodnota a vhléd získaný z integrované estetické zkušenosti. Bosanquet svazoval tento sjednocující akt, díky kterému lze umělecké dílo pochopit a prožít, s pocíťováním libosti. Pro Bosanqueta je podstatné začlenit i nesnadné rysy uměleckého díla do celku estetické zkušenosti. Součástí tohoto začlenění však v případě aspektu ošklivosti musí být i prožitek nelibosti, nikoliv jeho minimalizace anebo úplné vytěsnění. Co se vzpírá integraci a co si vyžaduje navýšení úsilí na straně recipienta, může být velmi snadno z celku zkušenosti vyloučeno, a to jak pod-distancováním, tak i pře-distancováním. Proti zjednodušování estetických zkušeností se Bosanquet ostře staví, avšak sám se zdráhá přisoudit ošklivosti nelibost a zahrnuje všechny vynikající estetické projevy, včetně těch zobrazujících ošklivost, pod pojem nesnadné krásy. Dospět k libosti může být nelehkým úkolem, protože Bosanquet konečnou integrací převádí rušivé a rozporné aspekty do celku, který je těmto rozporům nadřazen a kde se stávají jeho konstituenty. Integrace heteronomních prvků pro Bosanqueta znamená jejich syntetické sloučení do celku vyššího řádu, který je sice nezjednodušuje, ale nevyhnutelně je mění.

Od počátku se jako nosnější jevila simultaneita mezi přitažlivostí a odpudivostí ošklivosti, neboť eliminací jedné z nich se ošklivost redukuje. V nesnadné kráse je toto pnutí implicitně přítomno; nesnadná krása by se zhroutila sama do sebe a degenerovala na krásu snadnou, jestliže by bylo možné její rušivý charakter utlumit vlivem úspěšně integrované



estetické zkušenosti. Pokud by se aspekt ošklivosti změnil a ztratil by svou nelibou povahu, ztratil by se i smysl uměleckého díla. V celku procesu estetické zkušenosti může ošklivost a z ní pramenící pociťování nelibosti nabýt smysl, ospravedlnit tak svou přítomnost v uměleckém díle a tím se do něj začlenit, být jeho integrální součástí. Avšak to nemusí nutně vést k modifikaci ošklivosti a jejího prožitku. Bosanquetova cesta organistického smíření všech protichůdných a rozporných sil se k ošklivosti staví poněkud shovívavě, ačkoliv vlastnosti složitosti, napětí a šíře navozují dialektický režim estetické zkušenosti.

Smyslem ošklivosti je znepokojovat, ale zároveň fascinovat a podněcovat recipienta, – byť recipienta zbaveného vůle odvrátit se, – aby v estetické recepci pokračoval. Neboť estetický postoj svou distancovaností a blokadou praktického postoje i konativních funkcí zbavuje recipienta jeho ryze individuálního vědomí vlastního života a ponechává jej s rozštěpeným (sebereflektujícím) vnímáním prožívajícím umělecké dílo. Ve spojení ošklivosti se smrtí a nelidskostí, které v zásadě nalezneme v pozadí všech možných objektů ošklivosti, vyvstává radikální negativita až jinakost ošklivosti. Její existence v estetické oblasti se vysvětluje vhladem, který skrze její zakoušení dosahujeme. Vidět ošklivost může být epifanií; ve vyvstání vlastní lidskosti, jak podotýká Murielle Gagnebinová. I její úvaha ale stále balancuje mezi libostí a nelibostí, které shodně ošklivosti připisuje. Nalezení vlastní lidskosti v něčem nelidském neruší pociťování více či méně intenzivní nelibosti.

V ošklivosti se prolíná něco důvěrného, co směřuje vždy k člověku, a něco velmi cizího, co mnohdy přesahuje i hranice uchopitelnosti. Pro uznání role ošklivosti a jejího opodstatnění v estetické zkušenosti, včetně příspěví k celkové hodnotě takové zkušenosti, je třeba zachovat diferenci estetické zkušenosti.<sup>245</sup> To znamená, zachovat ve zkušenosti považované za ucelenou a přínosnou původní rozdílnou povahu jednotlivých částí a neměnit jejich povahu vlivem nadřazeného celku. Kdyby se ošklivost modifikovala, tak jak si to představoval Bosanquet, tahem celku estetické zkušenosti a nakonec se zharmonizovala, znamenalo by to, že takové umělecké dílo by po své správné recepci nebylo už nadále znepokojivé. Pochopili bychom jeho význam, získali z něj podstatný nový vhlad. Ale umělecká díla ztvárňující něco ošklivého nepůsobí o nic méně tísnivě, i když rozumíme jejich smyslu, ceníme si jich a obdivujeme je. V ošklivosti, zejména v jejím odkazu na smrt,

---

<sup>245</sup> O zachování diference mluví Jacques Derrida ve své interpretaci hegelianismu (resp. toho, jakou podobu získal u Georgese Bataille a jak je potřeba Bataille číst): „[N]emůžeme kontextuální pozornost a rozdíly signifikace podřídít *systému významu*, který umožňuje nebo slibuje absolutní formální ovládnutí.“ Derridova výtka je aplikovatelná i na Bosanqueta, jehož organistický přístup k estetice čerpá z hegelianské filozofické tradice. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, přel. Alan Bass (London: Routledge, 1978) 273.

reziduum nepochopitelného, co je „nesnesitelným, a proto postaveným někam mimo“<sup>246</sup> přetrvává. Je to i jeden z důvodů přitažlivosti ošklivosti; protože je nesnadno pochopitelná, člověk má potřebu se k ní vracet a pokusit se ji postihnout lépe. Nejde o to tvrdit, že se vzájemně neovlivňují různé kvality uměleckého díla, resp. estetického objektu, nebo že s uzavřením estetické zkušenosti nedochází k určitému posunu a sjednocení všech předešlých fází, přinejmenším v podobě zpětnovazebného osmyslení a vyvrácení či potvrzení průběžně vytvářených anticipačních představ. Avšak i v takovém celku může přetrvat charakter ošklivosti, nelibost s ní spojená a její zneklidňující účinek, ačkoliv bude recipient chápat, jaké je její místo v uměleckém díle a jaký podstatný vhléd díky ní získal. Důvod začlenění ošklivosti do estetické zkušenosti vysvětluje očekávání nového poznání i přisouzení ošklivosti smyslu v celku díla, které bez jejího odpovídajícího prožití pozbývá část tohoto smyslu. Ošklivost sama ale vyjadřuje skutečnosti, které jsou obtížné k přijetí a vymykají se zavedenému a spořádanému chápání světa, proto je nemožné je plně přijmout za své. Tedy, je nemožné je plně podřídit harmonizující působnosti celku. Estetická zkušenost uměleckého díla, které ztvárňuje něco ošklivého, patrně nebude nikdy zcela neproblematická, protože jejím účelem je spíše rozrušovat, než uklidňovat.

---

<sup>246</sup> Gagnebinová, "Psychoanalytický aspekt ošklivého," 349.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BOSANQUET, Bernard, *Three Lectures on Aesthetics* (London: Macmillan, 1915).
- BRADY, Michael, "Emotion, Attention and the Nature of Value," in *Emotion and Value*, eds. Sabine Roeser a Cain Todd (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- BULLOUGH, Edward, "Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle," in *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, 87-117.
- BULLOUGH, Edward, "Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip," in *Estetická distance včera a postvčera*, Vlastimil Zuska (Praha: Česká společnost pro estetiku, 1998).
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Oxford: Oxford University Press, 1990).
- CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart* (London, New York: Routledge, 1990).
- DERRIDA, Jacques, *Writing and Difference*, přel. Alan Bass (London: Routledge, 1978).
- FENNER, David, *The Aesthetic Attitude* (New Jersey: Humanities Press, 1996).
- GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychoanalytique du laid* (Seysse: Champ Vallon, 1994).
- GAGNEBINOVÁ, Murielle, "Psychoanalytický aspekt ošklivého," in *Umění, krása, šeredno*, ed. Vlastimil Zuska (Praha: Karolinum, 2003) 341-355.
- KANT, Immanuel, *Kritika soudnosti*, přel. Vladimír Špalek (Praha: Odeon, 1975).
- KOLNAI, Aurel, "The Standard Modes of Disgust," in *Mind*, Vol. 107, July 1998. 582-595.
- KORSMEYER, Carolyn, *Savoring Disgust* (New York: Oxford University Press, 2011).

LANGFELD, Herbert S., *The Aesthetic Attitude* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1920).

MILLER, William I., *Anatomy of Disgust* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997).

MORRIS, Bertram, *The Aesthetic Process* (Evanston: Northwestern University, 1943).

NOZICK, Robert, *Philosophical Explanations*, (Harvard: Harvard University Press, 1981).

PEPPER, Stephen C., *The Basis of Criticism in the Arts* (Cambridge, Manchester: Harvard University Press, 1945).

ROZIN, Paul, HAIDT, Jonathan, MCCAULEY, Clark R., "Disgust," in *Handbook of Emotions*, ed. Michael Lewis, Jeanette M. Haviland (New York: The Guilford Press, 1993) 575-591.

SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat lux. Une philosophie du sublime* (Paris: Quai Voltaire, 1993).

SAINT GIRONSOVÁ, Baldine, "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu krásna," in *Umění, krása, šeredno*, ed. Vlastimil Zuska (Praha: Karolinum, 2003) 283-316.

TOMKINS, Silvan S., *Affect Imaginery Conciouness* (New York: Springer, 2008).

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

ZUSKA, Vlastimil, "Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech," in *Kruté světlo, krásný stín*, ed. Vlastimil Zuska (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2010) 87-95.