

„PSYCHICKÁ DISTANCE“ JAKO FAKTOR V UMĚNÍ A ESTETICKÝ PRINCIP

EDWARD BULLOUGH

- I. 1. Význam pojmu „distance“.
2. Distance jako faktor v umění.
3. Distance jako estetický princip.
- II. 1. Distance popisující osobní vztah.
2. Antinomie distance.
3. Variabilita distance.
4. Distance jako psychologická formulace antirealismu umění: naturalistické a idealistické umění.
5. Distance aplikovaná na protiklad „senzuačního“ a „spirituálního“.
6. Distance aplikovaná na protiklad „zvláštního“ a „typického“.
- III. Distance jako estetický princip:
 1. jako kritérium rozlišení mezi příjemným a krásným.
 2. jako fáze umělecké činnosti: nesprávnost teorie „sebeexprese umělce“.
 - [3. Distance a některé nové estetické teorie.]
 4. Distance jako fundamentální princip „vědomí“.

I.

1. Pojem „distance“ ve spojení s uměním evokuje určité myšlenkové pochody, které rozhodně nejsou bez zajímavosti či bez teoretického významu. Asi nejzřejmější evokací je *skutečná prostorová distance*, to znamená vzdálenost uměleckého díla od diváka a *reprezentovaná prostorová distance*, to je vzdálenost znázorněná v díle samém. Méně zřejmý, metaforičtější, je význam *temporální distance*. Prvně zmíněné distance si všímá již Aristotelés ve své *Poetice*; druhá hrála významnou roli v historii malířství jakožto perspektiva. Odlišnost těchto dvou druhů distance nabývá zvláštní důležitosti při teoretickém rozlišování mezi třírozměrnou prostorovou sochou a reliéfem. Temporální distance, vzdálenost od pozorovatele z hlediska časového, je uznávána jako faktor, jenž má značnou váhu při našem hodnocení, ale často bývá zdrojem nedorozumění.

„Distance“ tu však není pojednávána ani v jednom z těchto významů, ačkoli z této studie postupně vysvitne, že výše zmíněné druhy distance jsou přesněji řečeno speciálními formami zde zastávaného pojetí distance a veškeré *estetické* kvality, jež jim mohou náležet, se odvozují od distance v jejím *obecném* smyslu. Tímto obecným smyslem je „psychická distance“.

Krátká ilustrace osvětlí, co je „psychickou distancí“ míněno. Představte si mlhu na moři: pro většinu lidí jde o silně nepříjemný zážitek. Odhlédneme-li od fyzické nevolnosti a méně bezprostředních nepříjemností, jako je zdržení, vyvolá tato mlha velmi pravděpodobně pocity zvláštní úzkosti, obavy z neviditelných nebezpečí, nutkání naslouchat vzdáleným a nelokalizovaným signálům. Neurčité pohyby lodí a její varovné houkání budou mít brzo vliv na nervy pasažérů. A tato zvláštní, tichá úzkost a nervozita, které se s tímto zážitkem vždy pojí, činí z mlhy obávaný mořský děs stejně tak pro zkušené mořeplavce jako pro neznalé suchozemce [o to děsivější, že tichý a mírný].

Nicméně mlha na moři může být zdrojem intenzivního potěšení a radosti. Abstrahujte na okamžik od zážitku mořské mlhy její nebezpečí a praktickou

nepříjemnost tak, jako v potěšení z horského výstupu každý přehlídí jeho fyzickou namáhavost a nebezpečí (ačkoli i ty mohou případně do potěšení vstoupit a ještě je zvýšit). Zaměřte svou pozornost na rysy „objektivně“ konstituující jev — mléčně neprůhledný závoj, jenž vás obklopuje, rozostřující obrysy věcí a proměňující jejich tvary do podivné grotesknosti; pozorujte úchvatnou moc vzduchu vytvářejícího dojem, že se můžete dotknout nějaké vzdálené sířeny pouhým vztáhnutím ruky a nechat ji zase se ztratit za onou bílou zdí; všimněte si neobyčejné smetanové hladkosti vody pokrytecky popírající jakýkoliv náznak nebezpečí a především zvláštní osamělosti a odloučenosti od světa, jakou je možno nalézt jen na nejvyšších horských vrcholech. A tento zážitek může ve svém tajemném mísení klidu a hrůzy nabýt značně koncentrované dráždivosti a libosti, jež musí ostře kontrastovat se slepou a znepokojivou úzkostí jeho jiných aspektů. Tento kontrast, který se často objevuje s překvapivou náhlostí, je jako chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty třeba nejobyčejnější a nejznámější věci — dojem, který někdy zažíváme v nejextrémnějších okamžicích, kdy náš praktický zájem praskne jako příliš napjatá struna a my sledujeme s údivující nezúčastněností pouhého diváka naplňování nějaké neodvratné katastrofy.

Je to rozdíl v náhledu, za nějž vdčíme — můžeme-li použít takovou metaforu — nástupu distance. Zdá se, že tato distance leží mezi naším vlastním já a jeho afekty, kdy je tento druhý termín použit v jeho nejširším významu jako cokoli, co působí na naši bytost — tělesně či duševně, jako např. počitek, vjem, emocionální stav či myšlenka. To se obvykle, ačkoli ne vždy, rovná tomu, že se distance nachází mezi naším vlastním já a takovými objekty, jakými jsou zdroje či nositelé těchto afektů.

V oně mžce je tedy tato transformace distancí vytvořena nejprve takřkajíc vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů. Díváme se na něj zkrátka „objektivně“, jak se často říká, takže ze své strany svolíme pouze k takovým reakcím, které zdůrazní „objektivní“ rysy zážitku a interpretujeme i naše „subjektivní“ afekty ne jako stavy naší bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu.

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.

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. V tomto nejobecnějším smyslu působí distance ve veškerém umění.

3. Z toho samého důvodu je také estetický principem. Estetická kontemplanace a estetický náhled jsou často popisovány jako „objektivní“. Hovoříme o „objektivních“ umělcích jako Shakespeare či Velasquez, o „objektivních“ dílech nebo uměleckých formách jako Homérova *Ilias* nebo jako drama. Je to pojem, který se neustále objevuje v diskusích a kritikách, ale jeho význam, pokud je vůbec zmiňován, se stává velmi pochybným. Jelikož jsou určité formy

umění, jako lyrická poezie, označovány za „subjektivní“, bývá například Shelley považován za „subjektivního“ tvůrce. Naproti tomu nemůže být žádné umělecké dílo opravdu „objektivní“ v tom smyslu, ve kterém by tento pojem mohl být aplikován na historickou práci či vědecké pojednání. Stejně tak nemůže být „subjektivní“ v běžném chápání tohoto termínu, jako jsou subjektivní pocity, bezprostředně vyjádřená přání či přesvědčení nebo jako výkřik vášně. „Objektivita“ a „subjektivita“ jsou dvojice protikladů, které jsou-li ve své vzájemné vylučnosti aplikovány na umění, brzy vedou ke zmatku.

A nejsou jedinou dvojicí protikladů. Umění je se stejným zaujetím střídavě prohlašováno za „idealistické“ a „realistické“, „senzuaální“ a „spirituální“, „individualistické“ a „typické“. Většina estetických teorií kolísá mezi obranou jednoho či druhého pólu těchto antitezí. Jedním z cílů této studie je dokázat, že takovéto protiklady docházejí syntézy ve fundamentálnější koncepci distance.

Distance dále poskytuje ono tolik potřebné kritérium odlišení krásného od pouze příjemného.

Distance představuje jeden z nejdůležitějších kroků v procesu umělecké tvorby a slouží jako rozlišující rys toho, co je běžně označováno tak neurčitě jako „umělecký temperament“.

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, kterýžto postoj nachází nejdokonalejší formu svého vyjádření v různých formách umění.

II.

Jak už jsem řekl, distance je dosaženo tím, že postavením mimo naše praktické potřeby a cíle oddělíme objekt a jeho působení od našeho vlastního já. Tím se stává možnou samotná „kontemplace“ objektu. To ovšem neznamená, že vztah mezi objektem a já je přerušen do té míry, že by se stal „neosobním“. Z alternativ „osobní“ a „neosobní“ se pravdě samozřejmě blíží více ta druhá; zde se však, jako i na jiných místech, setkáváme s problémem nutnosti vyjádřit určité skutečnosti v termínech vyhrazených pro zcela jiná použití. To obvykle vede k paradoxům, které nejsou nikde méně žádoucí než v diskusích o umění. „Osobní“ a „neosobní“, „subjektivní“ a „objektivní“ jsou právě takovými termíny, které však byly vynalezeny pro jiné účely než pro estetické úvahy, a které jakmile jsou aplikovány mimo sféru jejich speciálních významů, stávají se neurčitými a mnohoznačnými. Dáváme-li přednost výrazu „neosobní“ pro popis vztahu mezi divákem a uměleckým dílem, je třeba zdůraznit, že zde nejde o neosobní ve smyslu, ve kterém hovoříme například o „neosobním“ charakteru vody. Vědec, aby získal „objektivně platné“ výsledky, vylučuje „osobní faktor“, to znamená svá osobní přání, týkající se platnosti jeho výsledků, své osobní preference pro nějaký určitý systém, který má být jeho výzkumem dokázán či vyvrácen. Není třeba říkat, že veškeré experimenty a zkoumání jsou podnikány z osobního zájmu o vědu, pro konečnou podporu určité domněnky a že zahrnují osobní naděje na úspěch; ale to neovlivňuje „nezaujatý“ postoj výzkumníka, nechce-li být obviněn z „falšování důkazů“.

1. Distance neimplikuje neosobní, čistě intelektuálně zaujatý vztah tohoto druhu. Naopak, popisuje vztah *osobní*, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah *zvláštního charakteru*. Jeho zvláštnost spočívá v tom, že osobní charakter vztahu byl tak říkajíc odfiltrován. Byl očištěn od praktické, konkrétní povahy svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci. Jeden

z nejlepších příkladů můžeme najít v našem postoji k ději a postavám dramatu: působí na nás jako osoby a události normální zkušenosti, až na to, že té stránce jejich působení, která by nás normálně zasáhla přímo osobně, není dovoleno se uplatnit. Tento rozdíl, tak dobře známý, až je téměř triviální, je všeobecně vysvětlován odkazem na vědomí, že postavy a situace jsou „neskutečné“, imaginární. V tomto smyslu popisuje Witasek¹⁾ operující s Meinongovou teorií *Annahmen* emoce, které vznikají při sledování dramatu jako *Schein-gefühle*; termín, jenž byl při diskusích o jeho teoriích tak často předmětem nedorozumění. Ale „předpoklad“, na kterém je imaginativní emocionální reakce založena, není nutně podmínkou, ale často důsledkem distance; takže obvykle uváděné převrácení důvodu by pak bylo pravdivé: totiž, že distance změnou našeho vztahu k postavám je podává jako zdánlivě fiktivní, nikoli že fiktivnost postav mění naše pocity vůči nim. Je samozřejmě nutno připustit, že skutečná a uznaná nereálnost dramatického jednání efekt distance posiluje. Ale příslovečně nevzdělaný křupan, jenž chce kvůli nešťastné hrdince zasáhnout do hry a jehož je možno od toho odvrátit jen zdůrazněním, že to je jenom „jako“, určitě není ideálním typem divadelního diváka. Důkazem zdánlivého paradoxu, že to je distance, která primárně dává dramatickému jednání zdání nereálnosti a ne *vice versa*, je zjištění, že se to samé odfiltrování našich pocitů a stejně zdánlivá „nereálnost“ skutečných lidí a věcí objeví, když se nás občas, náhlou změnou vnitřní perspektivy zmocní pocit, že „celý svět je divadlo“.

2. Tento osobní, ale „distancovaný“ vztah (jak si dovolím nazývat tento bezejmenný charakter našeho náhledu) směřuje pozornost k podivnému faktu, který se jeví jako jeden ze základních paradoxů umění: navrhuji nazývat jej „antinomií distance“.

Bude pohotově namítnuto, že umělecké dílo na nás tím spíše zapůsobí, čím nás zastihne lépe připravené pro svůj určitý druh působnosti. Bez určitého stupně připravenosti z naší strany musí skutečně nutně zůstat nepochopitelné a do stejné míry nezhodnocené. Úspěch a intenzita jeho působení se budou tudíž jevit v přímé úměře k úplnosti, kterou koresponduje s našimi intelektovými a emocionálními vlastnostmi a se zvláštnostmi naší zkušenosti. Absence takové shody mezi charakterem díla a diváka je samozřejmě nejobecnějším vysvětlením rozdílů ve „vkusu“.

Takový princip shody zároveň vyžaduje určité vymezení, které okamžitě vede k antinomii distance.

Předpokládejme, že muž, který se domnívá, že mu jeho žena poskytuje důvod k žárlivosti, shlédne představení „Othella“. Čím přesněji se budou Othellovy pocity a zkušenosti shodovat s jeho vlastními, tím lépe ocení situaci, vystupování a postavu Othella — přinejmenším by podle výše uvedeného principu shody měl. Ve skutečnosti bude u něj ocenění hry pravděpodobně tím posledním. Ona shoda totiž pouze způsobí, že si naléhavě uvědomí svou vlastní žárlivost. Náhlým převrácením perspektivy už neuvidí Othella domněle zrazeného Desdemónou, ale sebe samého v analogické situaci se svou ženou. Toto převrácení perspektivy je důsledkem ztráty distance.

Budeme-li toto chápat jako typický příklad, potom požadované vymezení znamená, že shoda by měla být tak úplná, jak je slučitelné s udržení distance. Žárlivý divák představení „Othella“ skutečně ocení a pronikne do něj tím intenzivněji, čím větší bude podoba s jeho vlastní zkušeností — za předpokladu, že uspěje v udržování distance mezi průběhem hry a svými osobními pocity: za daných okolností velmi obtížný výkon. Tato obtížnost je důvodem, proč

jsou odborník a profesionální kritik špatným publikem. Jejich odbornost a kritický professionalismus jsou *praktickými* aktivitami, které zapojují jejich konkrétní osobnost a neustále ohrožují jejich distanci. [To je mimochodem jeden z důvodů, proč je kritika uměním. Vyžaduje totiž neustálé přepínání z praktického do distancovaného postoje a *vice versa*, což je charakteristické pro umělce.]

Pro umělce platí stejné vymezení. Umělecky se nejspěšněji prokáže vyjádřením nějaké silně *osobní* zkušenosti, ale umělecky ji může vyjádřit pouze pod podmínkou, že od ní odhlédne jako od zkušenosti *osobní*. Odtud pramení tvrzení celé řady umělců, že umělecké vyjádření pro ně bylo určitým druhem katarze, prostředkem, jak se zbavit pocitů a představ, jejichž naléhavost pociťovali téměř jako nějaký druh obsese. Na druhé straně zde je kořen neúspěchu průměrného člověka ve snaze předat druhým zcela adekvátně dojem ohromné radosti nebo hoře. Jeho osobní zaujetí v oné věci mu znemožňuje vyjádřit a prezentovat ji takovým způsobem, aby dosáhl toho, že i ostatní budou cítit, stejně jako on sám, veškerý význam a plnost, které má pro něj.

Jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí *nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty*.

3. S tím úzce souvisí, vlastně předpokladem „antinomie“ je, *variabilita distance*. Zvláště v ní spočívá výhoda distance ve srovnání s takovými termíny jako „objektivita“ a „nezaujatost“. Ani jeden z nich neimplikuje *osobní* vztah — oba ho vlastně předem vylučují; a naprostá strnulost a výlučnost jejich opozit je zbavují možnosti obecného smysluplného použití.

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*.

Máme tudíž dva různé soubory podmínek ovlivňujících stupeň distance v jakémkoli daném případě: ty, s nimiž přichází objekt a ty jenž realizuje subjekt. Jejich vzájemné působení poskytuje jedno z nejobsáhlejších vysvětlení rozdílnosti estetického zážitku, neboť ztráta distance, ať již díky jednomu nebo druhému, znamená ztrátu estetického porozumění a hodnocení.

O distanci je tedy možno stručně říci, že se liší *jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu*.

Distanci možno ztratit dvěma způsoby: buď „pod-distancováním“ nebo „před-distancováním“. „Pod-distancování“ je nejobvyklejší chybou *subjektu*, nadměrná distance je častou chybou *umění*, zvláště umění minulosti. Historicky to téměř vypadá, jako by se umění pokoušelo vyjít vstříc nedostatku distance na straně subjektu a toto úsilí přehnal. Později uvidíme, že tomu tak skutečně je, proto že se zdá, že před-distancované umění je určeno speciálně pro třídu pojmání a hodnocení, pro kterou je obtížné spontánně dosáhnout jakéhokoli stupně distance. Následek ztráty distance z jednoho či druhého důvodu je dobře známý: verdikt v případě „pod-distancování“ zní, že dílo je „hrubě naturalistické“, „drastické“, „odpudivé ve svém realismu“. Přemíra distance vytváří dojem nepravděpodobnosti, umělosti, prázdnoty nebo absurdity.

Jak bylo právě zmíněno, má člověk tendenci spíše k pod-distancování než ke ztrátě distance pod-distancováním. Snížování distance nemá *teoreticky* žádnou mez. Nejen obvyklé předměty umění, ale i nejosobnější hnutí myslí,

at. už myšlenky, vjemy nebo emoce je možno teoreticky distancovat, aby se daly esteticky pojímat a hodnotit. V tomto směru jsou pozoruhodnou měrou nadání zvláště umělci. Naopak průměrný jedinec dosahuje velmi rychle své meze ve snižování distance, svého „distančního limitu“, to znamená bodu, ve kterém se distance ztrácí a pojetí i hodnocení buď mizí, nebo mění svůj charakter.

V praxi průměrného člověka existuje tudíž mez, která označuje minimum, při kterém se jeho pojmání a hodnocení může udržet v estetickém poli a toto průměrné minimum leží značně výše než distanční limit umělce. Tuto průměrnou mez je prakticky nemožné pevně určit — z důvodu chybějících dat a značné rozdílnosti u jednotlivých osob, kterých se tato mez týká. Můžeme však rozhodně usuzovat, že explicitní odkazy na organické stavy, na materiální existenci těla, zvláště sexuální záležitosti leží v umělecké praxi normálně pod distančním limitem a umění se jich může dotýkat jen se zvláštní ostražitostí. Narážky na společenské instituce všech stupňů osobní důležitosti — zvláště narážky implikující jakékoli pochyby ohledně jejich oprávněnosti — zpochybňování některých obecně uznávaných etických principů, zmínky aktuálních témat, která v dané chvíli stojí v popředí zájmu veřejnosti a podobně jsou nebezpečně blízko oné průměrné meze a kdykoli pod ní mohou spadnout a místo estetického hodnocení vzbudit konkrétní nepřátelství nebo pouhé pobavení.

Tento rozdíl v distančním limitu mezi umělci a publikem je zdrojem mnohého nedorozumění a nespravedlnosti. 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, dojmů, situací, 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. Stejně neporozumění provází mnoho „problémových dramát“ a „problémových románů“, v kterých publikum nechce vidět nic jiného než domnělý „problém“ dané chvíle, zatímco autor může být — a často demonstrativně je — schopen se od námětu natolik distancovat, aby se pozvedl nad praktickou důležitost jeho problematiky a považoval ho jednoduše za dramatickou a lidsky zajímavou situaci.

Variabilita distance v oblasti umění se jeví, odhlédneme-li na okamžik od subjektivních komplikací, jednak jako obecný rys umění a dále v rozdílech mezi speciálními druhy umění.

Již dávným problémem je otázka, proč právě „umění oka a ucha“ získala prakticky výlučnou převahu nad ostatními smysly. Pokusy pozvednout „kulinářské umění“ na úroveň krásných umění přes veškerou propagaci ztroskotaly stejně totálně jako vytváření parfémových nebo líkérových „symfonií“. Není nutno příliš pochybovat o tom, že kromě dalších dobrých důvodů) povahy částečně psycho-fyzikální, částečně technické, k vytvoření tohoto monopolu silně přispěla *prostorová distance* oddělující předmět vidění a slyšení od subjektu. Podobným způsobem vytváří distanci *temporální odlehlost* a věci od nás vzdálené v čase jsou *ipso facto* distancovány *v míře*, jaká nebyla možná pro jejich současníky. Mnoho obrazů, divadelních her a básní vlastně mělo spíše vysvětlující nebo ilustrativní význam — jako mnohá církevní umění — nebo sílu přímého praktického apelu — jako invektivy satir či komedií — což se nám dnes zdá jako neslučitelné s jejich estetickými nároky. Taková díla plynutím času následně značně profitovala a dosáhla roviny umění jen pomocí temporální

distance, zatímco naopak jiná, často ze stejných důvodů, utrpěla ztrátu distance díky *pře*-distancování.

Zvláštní zmínku vyžaduje skupina uměleckých koncepcí, které představují nadměrnou distancí spíše ve formě svého působení než ve své vlastní prezentaci — bod ilustrující nezbytnost rozlišování mezi distancováním objektu a distancováním působení, jehož je zdrojem. Mám zde na mysli to, co je často poněkud neurčitě nazýváno „idealistickým uměním“, to znamená umění pramenící z abstraktních pojmů, vyjadřující alegorické významy nebo ilustrující obecné pravdy. Zobecnění a abstrakce trpí tou nevýhodou, že mají příliš všeobecnou použitelnost na to, aby k sobě přilákaly osobní zájem a příliš malou individuální konkrétnost, abychom dokázali je na sebe nevztahovat v plné jejich síle. Vztahují se na každého a tudíž na nikoho. Euklidův axiom nenáleží nikomu, protože si žádá souhlasu všech: obecné pojmy jako Patriotismus, Přátelství, Láska, Naděje, Život, Smrt se týkají Dicka, Toma a Harryho stejně jako mě a já buď nejsem schopen navázat k těmto konceptům nějaký osobní vztah, a nebo pokud tak učiním, stanou se okamžitě zdůrazněně a konkrétně *mým* Patriotismem, *mým* Přátelstvím, *mou* Láskou, *mou* Nadějí, *mým* Životem, *mou* Smrtí. Pouhou silou generalizace jsou obecná pravda nebo univerzální ideál ode mne tak vzdáleny, že nejsem schopen si je konkrétně vůbec uvědomit a nebo, pokud jsem, mohu si je uvědomit pouze jako součást mého *praktického skutečného bytí*, to znamená, že klesnou zcela pod distanční mez. „Idealistické umění“ tudíž trpí zvláštním problémem, že svou přemíru distance obrací obecně na *pod*-distancované působení — tím snadněji, že obecnou chybou subjektu je spíše *pod*-distancování než *pře*-distancování.

Různá speciální umění v současné době vykazují velmi výrazné kolísání ve stupni distance, kterou obvykle využívají nebo vyžadují při svém chápání a hodnocení. Zde se bohužel opět projevuje nedostatek dat a indikuje tak nutnost provést pozorování, případně experimenty, které by mohly tato tvrzení postavit na bezpečnější základ. Z neočekávaného zdroje, totiž ze zpráv cenzurního úřadu,⁵⁾ máme určitou malou sumu informací o jediném umění a to sice o *divadle*, které by při bližším zkoumání mohly poskytnout zajímavá svědectví pro psychologa. Vlastně se dá říci, že celý problém cenzury, pokud nesklouzne k čistě ekonomickým otázkám, se točí kolem distance; pokud by bylo možno předpokládat, že ji bude v publiku zachovávat každý, pak by existence cenzury neměla smysl. Všeobecně řečeno není samozřejmě pochyb o tom, že divadelní představení *eo ipso*, díky materiálnímu prezentování⁴⁾ své látky, nesou speciální nebezpečí ztráty distance. Fyzická přítomnost živých lidských bytostí jako nositelů dramatického umění je problémem, kterému nemusí stejným způsobem čelit žádné umění. S podobným, v mnoha ohledech ještě větším rizikem se setkává *tanec*: zájem o něj není sice snad tak rozšířen, jeho smyslná vitalita však často není odlehčena ani náznakem duchovnosti a o to více svádí k *pod*-distancování. Ve vyšších formách tance přispívají vysoce náročné technické výkony velkou měrou k jeho vnitřní inklinaci ztrácet distancí a jako populární podívaná, alespoň v jižní Evropě, si uchoval mnoho ze svého starověkého kouzla svým zvláště jemným balancováním mezi čistým potěšením z tělesného pohybu a vysoce technickou dokonalostí. Mimochodem je zajímavé si všimnout (vzhledem k vývoji distance), že toto umění, které bylo kdysi postaveno mezi krásná umění stejně jako hudba a Řeky považováno za obzvláště cenný výchovný prostředek, mělo upadnout — kromě sporadických případů — tak hluboko z pozice, kterou kdysi zaujímal. Vedle divadla a tance stojí *sochařství*. I když nepoužívá jako média *živého* těla, přesto lidská postava ve své plné prostorové materialitě představuje pro distancí podobnou hrozbu. Naše severské návyky

nošení oděvu a neznalost lidského těla ohromně zvyšují obtížnost distancovní sochařského díla. Částečně tomu tak je díky hrubě špatnému chápání, kterému je vystaveno, částečně kvůli naprostému nedostatku norem tělesné dokonalosti a díky neschopnosti uvědomit si rozdíl mezi skulpturní formou a tělesným tvarem, což je jediný, ale fundamentální prvek odlišující sochu od odlité repliky skutečného těla. V *malířství* je zřejmě forma jeho prezentování a běžná redukce měřítka vysvětlením toho, že se toto umění může odvážit více než sochařství přiblížit normálnímu distančnímu limitu. Jelikož se tato otázka bude probírat později ve speciální souvislosti, tato zmínka zde může zatím stačit. *Hudba a architektura* mají zvláštní pozici. Tato dvě nejabstraktnější ze všech umění vykazují ve své distanci pozoruhodné kolísání. Určité druhy hudby, zvláště „čistá“ hudba či „klasická“ neboli „vážná“ hudba se jeví mnoha lidem jako pře-distancované Naopak lehké, „chytlavé“ melodie snadno dosahují onoho stupně klesající distance, pod kterým přestávají být uměním a stávají se čistou zábavou. Hudba, přes svou podivuhodnou abstraktnost, jež vedla mnoho filosofů k tomu, aby ji srovnávali s architekturou a matematikou, má smyslový, často i smyslný, charakter: nepochybné fyziologické a muskulární stimuly jejích melodií a harmonií stejně jako její rytmické aspekty vedou k přiležitostné ztrátě distance. K této její moci můžeme přidat její silnou tendenci vyvolávat, zvláště u nemuzikálních lidí, sledy myšlenek s ní zcela nesouvisejících, pohybujících se po drahách subjektivních inklinací — denní sny více či méně úzce osobního charakteru. *Architektura* vyžaduje téměř jednoznačně velkou distanci; to znamená, že většina lidí architekturu jako takovou esteticky nehodnotí kromě nahodilých dojmů z jejích ozdobných rysů a k tomu se vázících asociací. Příčin je mnoho, ale nejdůležitější mezi nimi jsou směřování hůdovy s architekturou a převaha utilitárních cílů, které zastíňují pozornost vůči architektonickým aspiracím.

4. To, že veškeré umění vyžaduje distanční limit, za kterým, a pouze v rámci distance, se stává estetické hodnocení možným, je *psychologickou formulací obecné charakteristiky umění*, totiž jeho *anti-realistické povahy*. Ač je to zdánlivě paradoxní, platí to stejně pro umění „naturalistické“ jako pro „idealistické“. Rozdíl těmito epitety běžně vyjadřovaný je v podstatě pouze rozdílem ve stupni distance; a to vede, alespoň pokud nejsou „naturalismus“ a „idealismus“ prázdny nálepkami, k obvyklému výsledku, že to, co se jednomu člověku jeví jako nepřijatelné „naturalistické“, může být pro druhého „idealistické“. Tvrzení, že umění je anti-realistické, vyzvedá tu skutečnost, že umění není přírodou, nikdy se za přírodu nevydává a veškeré směřování s přírodou ostře odmítá. Tím je zdůrazněn *umělý* charakter umění: „umělecký“ je synonymní s „anti-realistický“; někdy i vyjadřuje velmi značný stupeň umělosti.

„Umění je imitací přírody,“ zněla běžná koncepce umění v 18. století. To je základním axiómem autoritativního díla v estetické teorii té doby, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, napsaného roku 1719 abbé Dubosem; tuto myšlenku silně podpořilo doslovné chápání Aristotelovy teorie *mimesis* a všude se jí dostalo silného ohlasu — v Lessingově díle *Laocoon* stejně jako v Burkeho slavné větě, že „veškeré umění je jen tak velké, nakolik klame“. Ačkoli bychom mohli předpokládat, že toto pojetí je od dob Kanta a romantiků mrtvé, v naivních myslích žije dál. I když bylo formálně vyvráceno, přetrvává například v domněnce, že „umění idealizuje přírodu,“ což vlastně znamená, že umění kopíruje přírodu jen s určitými vylepšeními a změnami. Bohužel sami umělci jsou často zodpovědní za šíření těchto představ. Whistler sice řekl, že tvořit umění imitací přírody by bylo jako se snažit dělat hudbu sezením na klavíru, ale selektivní, idealizující imitace přírody nachází v tomto rčení pouze

další podporu. Naturalismus, plenérismus, impresionismus, — dokonce nevinné nadšení umělce po výtvoře přírody, pro její bohatství podnětů, pro její jemné mistrovství, pro její spolehlivé vedení vytvářejí v publiku dojem, že umění je nakonec jen imitací přírody. Jak potom může být anti-realistické? Zdá se, že se protiklad umění *versus* příroda hroučí. Ale je-li tomu tak, co je potom smyslem umění?

Zde se pro koncepci distance objevuje záchrana. Řešení tohoto dilematu spočívá v „antinomii distance“, co se týče jejího požadavku nejvyššího možného snížení distance bez její ztráty. Jednoduchý poznatek, že umění má tím větší efekt, čím více se shoduje s našimi dispozicemi, které se nevyhnutelně formují podle obecné zkušenosti a na základě přirozenosti, byl vždy původním motivem „naturalismu“. „Naturalismus“, „impresionismus“ není nic nového; je to pouze nové jméno pro přirozenou tendenci umění, od časů Egyptanů a Chaldeců až do dneška. Zřejmě i Appolón z **Tenei** připadal svým současníkům tak znepokojivě „naturalistický“, že následná legenda přisoudila jeho tvůrci nadpřirozeného génia. Neustálé přibližování se přírodě, stálé zjemňování distančního limitu, i když bez překročení hranice mezi uměním a přírodou, bylo vždy vrozeným směřováním umění. Naturalismus se občas dopouští té chyby, že tuto dělicí linii popírá. Ale žádná teorie naturalismu, která zároveň nepočítá s vnitřním idealismem umění není úplná: neboť obojí je pouze stupněm v onom širokém pásmu za distančním limitem. Imitovat přírodu proto, aby byl divák uveden v klamně přesvědčení, že to, na co hledí, je příroda, znamená opustit umění, jeho distancovaný duchovní ráz a spadnout pod limit do přetvářky, laciné efektivity či banálnosti.

Ale to, co v teorii antinomie distance vyžaduje vysvětlení, je existence *idealistického, vysoce distancovaného* umění. Hovoří pro to mnoho důvodů; samozřejmě, že ve fenoménu tak složitém, jakým je umění, mohou být *jednotlivé* případy označeny téměř *a priori* za špatné. Na prvním místě mezi takovými případy stojí podřízenost umění nějakému vnějšímu cíli výjimečného působení. Taková podřízenost spočívala — v různých údobích historie umění — v tom, že umění bylo nuceno sloužit účelům rituálním, posvátným, obecně náboženským, panovnickým či vlasteneckým. Předmět, který měl být připomínán, musel vystupovat mezi ostatními ještě existujícími předměty nebo osobami; věc nebo bytost, která měla být uctívána, musela být odlišena co možná nejvýrazněji od profánnějších předmětů úcty a musela být obdařena závojem svatosti vytržení z kontextu jejího normálního prostředí. Nic nemohlo zavedení vysoké distance přispět více než tento pokus odlišit předměty běžné zkušenosti tak, aby se hodily ke své exaltované pozici. Zvláštní, neobvyklé přírodní předměty vycházely této tendenci vstříc a snadno získaly statut nadpřirozenosti; ale jiné musely být distancovány přeháněním jejich velikostí, neobyčejnými vlastnostmi, podivuhodnými kombinacemi lidských a zvířecích forem, speciálním důrazem na určité zvláštnosti nebo pečlivým odstraněním všech pozoruhodných individuálních a konkrétních rysů. Nemůže být nic nápadnějšího, než je například u egyptského umění kontrast mezi monumentálními stereotypními portréty faraónů a překvapivě realistickým ztvárněním scén z prostého života a zpodobněním obyčejných smrtelníků, takových jako „Písař“ nebo „Starosta obce“. Stejně tak je pozoruhodná krajní umělost ruských ikon s jejich předepsanými atributy, výrazy a gesty. Dokonce se zdá, že i řecká dramatická praxe směřovala ze stejných důvodů a ve značném kontrastu k našim jevištním zvykům spíše k zvětšování distance než k jejímu snižování. Řecké umění, dokonce i náboženské, je jinak pozoruhodné svou *nízkou* distanční hodnotou; a o estetických schopnostech Řeků svědčí, že stupeň realismu, který se odvážili při-

soudit zobrazením jejich bohů, když je polidštili, zpočátku⁵⁾ ani v nejmenším nepoškodil jejich úctu k nim. Ale kromě těchto speciálních případů se idealistické umění velké distance občas objevovalo zřejmě jen čistě z toho důvodu, že velká distance se pocítovala jako esenciální rys právě *uměleckosti* tohoto umění. Pozoruhodné je, a proti mnoha přijatým představám stojí, že takováto období byla obvykle epochami nízké úrovně obecné kultury. Byly to časy, které podobny dětství, vyžadovaly k uspokojení svých uměleckých tužeb nádheru, neobyčejnost, aniž by si uvědomovaly, či se staraly o poetické či umělecké kvality obyčejných věcí. Často to byly časy, kdy byly masy lidí uvrženy do nevědomosti a pohřbeny pod břemenem bídy a ve kterých i malá vzdělaná třída hledala v umění spíše zábavu či kratochvíli; nebo to byly epochy silného prakticky střízlivého myšlení příliš zaujatého životním zápasem na to, aby měly nějaký smysl pro jeho estetický půvab. Umění pro ně bylo tím, čím je dnes pro určitou část publika melodrama a jeho velká distance byla strážcem jeho uměleckého charakteru. Období rozkvětu umění naopak vždy nesla znaky distance malé. Řecké umění bylo realistické tak, že to pochopíme pouze v kontrastu s jeho orientálním protějškem té doby. Během Augustovy éry — kterou historici umění konečně přestávají považovat za pouze „degenerované“ řecké umění — dosáhlo římské umění svých největších triumfů v téměř naturalistickém portrétním sochařství. V renesanci stačí pouze pomyslet na portrétní realismus občas hraničící s cynismem, na *nenucenost* [désinvolture], s jakou byly milenky papežů a vévodů malovány jakožto madony, světice a bohyně zjevně bez jakékoli újmy na estetické působnosti děl a na pozoruhodné prostoupení umění s nejběžnější životní rutinou, abychom si uvědomili stěží postřehnutelnou dělící linii mezi sférou umění a říší praktické existence. Tvzení, že idealistické umění značí období obecně nízké a omezené kultury v určitém slova smyslu znamená obrácení často opakované teze, že periody rozkvětu umění se shodují s obdobími dekadence: neboť tato takzvaná dekadence představuje v jistém smyslu skutečně proces politické, rasové, často národní desintegrace, ale jde o rozvrat nutný k formování větších společenských útvarů a k pádu překonaných národních omezení. Z toho samého důvodu to také byl obvykle znak růstu osobní nezávislosti a expanze individuální kultury.

Co se týče speciálnějších záležitostí ilustrujících distanční a tudíž anti-realistický charakter umění — jak v námětu, tak ve formě prezentace si umění vždy chránilo svůj distancovaný pohled. Imaginární, přímo fantastické náměty byly od nepaměti uznávaným materiálem umění. Není pochyb o tom, že se věci během času změnily, stejně jako se změnil náš pohled na ně: *Polyfemos* a *Lotosfágové* byli pro Řeky mnohem méně neuvěřitelní, stejně jako byly *Venusberg* nebo *Magnetická hora* realističtější pro středověk než pro nás. Ale *Petr Pan* nebo *L'Oiseau Bleu* sugerují i dnes přes převládající realismus této doby. „Pravděpodobnost“ a „nepravděpodobnost“ v umění nelze měřit jejich korespondencí (nebo její absencí) se skutečnou zkušeností. Teorie 15. až 18. století, které tak činily, se tím dostaly do nekonečných kontradikcí. Je to spíše otázka *konzistence* distance. Realistický tón nastolený celkem díla *vnitřně* determinuje větší či menší stupeň fantazie, který připouští; v důsledku toho pocítujeme ztrátu stínu Petra Pana jako nekonečně pravděpodobnější než nějakou triviální nesrovnalost se skutečností, která otřese naším smyslem pro proporci v díle naturalistickém. Není také pochyb o tom, že pohádková vyprávění, příběhy o podivuhodných dobrodružstvích byly primárně vymyšleny, aby uspokojily dychtivost po neobyčejném, touhu po zázračném, obavy z nezvyklé-

ho a potřebu fantastických zážitků. Ale svou naprostou excentricností vzhledem k faktům normální zkušenosti nemohly nevzbudit silný pocit distance.

A opět, určité náměty vzaté z mytických a legendárních tradic, zpočátku úzce spjaté s konkrétním, praktickým životem zbožného publika, pro nás dnes postupně nabývají distance pouhou silou konvence, stejně jako jejich vnitřním anti-realismem. Náš náhled na řeckou mytologickou skulpturu, na světce a mučedníky ranného křesťanství musí být ve srovnání s náhledem řeckého a středověkého vyznavače značně distancovaný. Částečně je to důsledek plynutí času, ale částečně také skutečná změna postoje. Již pohled imperiálního Říma byl odlišný a Pausaniás předvádí zajímavý dualismus ve svém hledisku, když vyhláší, že Athéna Lémmiá byla vrcholným úspěchem Feidiova génia a zároveň naplněn úctou shlíží k hrubě přitesanému špalku znázorňujícímu nějakého primitivního Appolóna. Naše chápání řecké tragédie nepochybně trpí naší neschopností vrátit se k takovému náhledu, pro který byla původně psána. I tragédie Racinovy vyžadují jisté imaginativní úsilí, abychom se dostali zpátky do dvorní atmosféry napudrované etikety. Za předpokladu, že distance není příliš široká, je výsledkem jejího působení vždy to, že zvýší *umělecký* charakter takových děl a sníží jejich původní etickou a společenskou apelativní sílu. Tak jsou na centrální klenbě chrámu (Sta Maria dei Miracoli) v Saronnu zobrazeny zástupy nebeského rytířstva, nad nimiž se sklání z nebeského okna laskavá postava božského Otce, aby udělila své požehnání tomuto shromáždění. Naprostý realismus prostorové zkratky a odvážné vertikální perspektivy mohl velmi dobře dát prostému křesťanovi 16. století pocit přítomnosti Boží — ale pro nás se to stalo uměleckým dílem.

Neobvyklé, výjimečné našlo svůj domov zvláště v tragédii. Všeobecně rozšířenou námitkou proti tomu vždy bylo — s výjimkou tragédie vysoce distancované, že „v životě je dost smutku i bez chození si pro něj do divadla.“ Ale tragédie není smutná; kdyby byla, pak by její existence měla skutečně malý smysl. Tragédie je totiž od pouhého smutku právě natolik odlišná, nakolik je distancovaná; a je to převážně výjimečnost, co vytváří distanci tragédie: výjimečné situace, výjimečné charaktery, výjimečné osudy a jednání. Samozřejmě, že nejde o charaktery pouze podivínských, excentrických, patologických. Výjimečnou složkou v tragických postavách — tím, co je činí tak naprosto odlišnými od lidí, s kterými se setkáváme v běžném životě — je důslednost jejich směřování, síla ideálů, úpornost a hnací síla, která přesahuje možnosti průměrného člověka. Tragická tragédie, převedeno do normálního života, by v devíti případech z deseti skončilo jako drama, komedie nebo i fraška pro nedostatek pevnosti, kvůli strachu z překročení konvencí, z obavy ze „scén“, kvůli sto a jedné malověrnosti vůči přesvědčení či ideálu: a kdyby pro nic z tohoto, skončilo by kompromisem jednoduše proto, že člověk zapomíná a čas léčí⁶⁾. Opět, soucit, který pocítujeme spolu se smutkem tragédie, je dalším takovým směřováním, poddistancováním působnosti tragédie. Tragédie vždy balancuje na ostří *osobní* reakce a soucit, který nalézá úlevu v slzách, směřuje téměř vždy ke ztrátě distance. Taková ztráta přirozeně činí tragédii do značné míry nepřijatelnou: stává se smutnou, skličující, drásající, deprimující. Ale skutečná, správně chápaná tragédie (melodrama má silný sklon kalkulovat se soucitem) není smutná. „Ó žel! Ó žel!“ [Král Lear IV. 6. — pozn. překl.] tato esence každé pravé tragédie není lítostí umírněné soucitné sympatie. Je to změť nesentimentální, hořké ztráty jistot, náhlé revolty a zdrcujícího úžasu tváří v tvář nemilosrdnému a nevyzpytatelnému osudu; je to hold tomu velkému a výjimečnému v člověku, co je schopen se i ve své drtivé prohře pozvednout a posledním duchovním vzepjetím se postavit slepé, vládnoucí Nutnosti.

Jak jsem objasnil dříve, forma prezentace někdy ohrožuje udržování distance, ale častěji působí jako významná podpora. Tak je tělesné médium *dramatu* hlavním faktorem nebezpečí ztráty distance. Ale další rysy jevištní prezentace mají, jakoby na vyvážení, opačný účinek. Jde o divadelní *milieu* vůbec, o tvar a uspořádání jeviště, umělé osvětlení, kostýmy, o *mise-en-scène* a masky, i o jazyk, zvláště veršovaný. Moderní proměny inscenování směřující primárně k odstranění nesouladu mezi nadměrnou dekorací a živými postavami herců a k vytvoření homogennějšího jevištního obrazu také nevyhnutelně vedou k většímu důrazu a homogenitě distance. Historie inscenace a dramaturgie je těsně svázána s evolucí distance a její kolísání leží v základu nejen větší části všech diskusí a psaní o „dramatické pravděpodobnosti“ a aristotelských „jednotách“, ale také o „divadelní iluzi“. V *sochařství* je jedním distancujícím faktorem absence barvy. Estetického, či spíše neestetického účinku realistického kolorování se nijak nedotýká kontroverzní otázka jeho historického užívání; zdá se, že pokusy o jeho vzkříšení, jako byl třeba pokus Klingerův, jen potvrzují jeho nedostatky. Distancující použití piedestalů, které původně sloužily bezpochyby jiným cílům, je zřejmé každému, kdo zažil pocit stísnující blízkosti při pohybu místností mezi sochami v životní velikosti postavenými přímo na podlaze. Okolnost, že prostor sochařského díla je totožný s naším prostorem (na rozdíl od reliéfní skulptury či malby) činí distancování pomocí piedestalu, tzn. vytržení z našeho prostorového kontextu, nezbytným.⁷⁾ Bylo by zřejmě možné ukázat, že rámování *obrazů* slouží stejnému účelu — i když malba má vnitřně mnohem větší distanci — protože ani její prostor (prostor perspektivy a imaginace) ani její světlo nekoinciduje s naším (skutečným) prostorem nebo světlem a běžná redukce v měřítku reprezentovaného objektu zabraňuje pocitu nepatřičné blízkosti. Kromě toho si malba do jisté míry vždy uchovává *dvou-*dimenzionální charakter a tento charakter *eo ipso* podporuje distanci. Nicméně obrazy v životní velikosti, zvláště jsou-li hodně plastické a jejich světlo se náhodou shoduje se skutečným osvětlením, mohou občas vyvolat dojem skutečné přítomnosti, která není právě příjemná, i když našťastí jde jen o přechodnou iluzi. V malebných zobrazeních alejí, v zahradních perspektivách a architektonických přístavbách bylo z dekorativních důvodů často vědomě usilováno o odstranění distance, i když esteticky uspokojivé výsledky jsou značně diskutabilní.

Hlavní pomoc distancí (a tím anti-realistickému charakteru) nalezneme v „jednotném prezentování“⁸⁾ všech uměleckých objektů. Jednotným prezentováním jsou míněny takové kvality jako symetrie, opozice, proporce, rovnováha, rytmická distribuce částí, světelné uspořádání, vlastně takzvané „formální rysy“, „kompozice“ v nejširším smyslu. Distance nepochybně není jedinou ani určující funkcí kompozice; ta slouží k tomu, aby nám usnadnila naše uchopení prezentovaného a zvýšila jeho srozumitelnost. Může dokonce sama o sobě konstituovat základní estetický rys objektu, jako v lineárních celcích nebo vzorech, částečně také v architektonických dekoracích. Její distanční účín přesto nelze podceňovat. Neboť každý druh viditelně záměrného uspořádání nebo ujednocení musí již svou pouhou přítomností distanci posilovat tím, že odlišuje svůj předmět od smíchaných, nesouvislých a roztroušených forem aktuální zkušenosti. Tuto funkci můžeme posoudit v typické podobě v případech, kde kompozice vytváří výjimečně výrazný dojem umělosti (ne ve špatném smyslu tohoto termínu, ale ve smyslu, ve kterém je veškeré umění umělé); a to, že se umění a **subjekty** liší ve stupni umělosti, kterou mohou snést, je přirozeným důsledkem rozdílnosti distance v různých uměních a u různých subjektů. Je to tento smysl umělé dokonalosti, jenž je ve velké míře zdrojem umě-

leckého kouzla byzantských děl, islámské dekorace, posvátné strnulosti tak mnoha prastarých madon a svatých. Zdůraznění kompozice a technická dokonalost obecně zvyšují distanci námětu: heroická témata se hodí lépe ke zveršování než pro prózu; monumentální sochy vyžadují obecnější přístup, více propracované umístění a větší strojenost pózy než impresionistické sochy, jako třeba díla Trubeckého; duchovní námět je malován v takovém symetrickém uspořádání, které by bylo směšné v holandském interiéru a naturalistické drama se vyhýbá scénickým efektům charakteristickým pro mystéria. Podobným způsobem jdou variace distance v umění ruku v ruce s viditelně větší převahou kompozice a „formálních“ prvků a dosahují vrcholu v architektuře a hudbě. Opět je to záležitost „konzistence distance“. Zároveň zatímco z pohledu umělce je tomu nepochybně tak, z pohledu publika se důraz na kompozici a technickou dokonalost často jeví jako prostředek ke zmírnění pocitu vysoce distancovaných námětů *zmenšením distance celku*. Divák má tendenci v kompozici a v provedení vidět pouze důkaz umělcovy „šikovnosti“, jeho mistrovského ovládnutí materiálu. Manuální zručnost je pro každého záviděníhodnou věcí a přirozeně působí na publikum *prakticky*, proto jej uvádí do přímo osobního vztahu k věcem, které sami o sobě pro něj mají velmi malou osobní přitažlivost. Je pravda, že tato funkce kompozice je sotva funkcí estetickou: neboť obdiv pouhé technické dovednosti není uměleckým požitkem, ale šťastnou náhodou zachránil před zapomenutím a ztracením, mezi množstvím braku, mnoho opravdového umění, které by jinak zcela ztratilo kontakt s naším životem.

5. Tato rozprava, nutně jen zběžná a neúplná, snad pomohla ilustrovat smysl, ve kterém, jak jsem upozornil, se distance jeví jako fundamentální princip, na který jsou redukovatelné takové protiklady jako idealismus a realismus. Rozdíl mezi „idealistickým“ a „realistickým“ uměním nevyznačuje zřetelnou hranici mezi uměleckými postupy popisovanými těmito termíny, ale je to rozdíl ve stupni distanční meze, kterou předpokládají jak na straně umělce, tak publika. Stejně usmíření se mi zdá možné mezi protiklady „senzuační“ a „spirituální“, „individuální“ a „typické“. To, že působení umění je smyslové, dokonce i smyslné, musí být bráno jako nepopíratelný fakt. Puritánství nebude nikdy, a po právu, přesvědčeno, že toto je něco jiného. Smyslovost umění je přirozenou implikací „antinomie distance“ a objeví se znovu v jiném spojení. Důležité zde je, že celá smyslná stránka je očištěna, spiritualizována, jak jsem řekl dříve „odfiltrována“ distancí. Nejsmyslnější apel se stává průsvitným závojem zakrývajícím spiritualitu, jakmile jsou z něj vynechány hrubě osobní a praktické prvky. A zde je třeba zvláště zdůraznit, že *spirituální aspekt tohoto působení je tím pronikavější, tím osobnějším a přímějším, čím více by takovým bývalo bylo působení smyslné* NEBÝT PŘÍTOMNOSTI DISTANCE. Věřit v takovouto delikátní transmutaci je pro umělce přirozeným aktem víry, na kterou puritán váhá vsadit: který z těch dvou je větší idealista?

6. Stejný argument platí pro protichůdná označení „individuální“ a „typické“. Rozprava na podporu fundamentálního individualismu v umění přesahuje rámec tohoto eseje. Každý umělec jej považuje za samozřejmý. Kromě toho to, co se obvykle staví proti „typickému“, je míněno spíše ve smyslu „konkrétního“ nebo „individualizovaného“. Na druhé straně je „typické“ ve smyslu „abstraktní“ tak diametrálně protikladné celé povaze umění, jako je pro ni individualismus charakteristický. Jako nezbytná složka umění je tedy míněno ve smyslu „zobecněného“ jako „obecný lidský prvek“. Toto je tedy opět jedna antiteze, která přirozeně a bez vzájemných obětí nachází prostor v rámci pojmu distance. Historicky působí „typické“ proti *pod*-distancování, stejně jako „individuální“ působí proti *pře*-distancování. Tyto dvě složky se přirozeně v dě-

jinách umění neustále obměňují; představují vlastně dva soubory podmínek, kterým umění vždy podléhalo: osobní a společenské faktory. Je to distance, která na jedné straně zabraňuje tomu, aby se umění zbavilo své konkrétnosti a typické se proměnilo v abstraktní a která na druhé straně potlačuje přímo osobní prvky jeho individualismu. Tím redukuje protiklad na poklidnou souhru těchto dvou faktorů. Je to právě tato souhra, co konstituuje „antinomii distance“.

III.

Zbývá indikovat význam distance jako *estetický princip*: jako kritérium některých klasických problémů estetiky; jako reprezentující jednu fázi uměleckého tvoření; jako charakteristický rys „estetického vědomí“.

1. Axiomem „hédonistické estetiky“ je, že krása je libostí. Naneštěstí pro hédonismus není tato formule reverzibilní: ne každá libost je krásou. Odtud tedy nezbytnost nějakého limitujícího kritéria, které by v rámci „pole libosti“ oddělilo krásno od pouze příjemného. Tento vztah krásna k příjemnému je stále znovu se objevující stěžejní otázkou veškeré hédonistické estetiky, neboť je-li jednou dán hédonistický základ, stává se problém tohoto vztahu nevyhnutelným. To vyprovokovalo značné množství velmi rozdílných řešení, některá očividně chybná a všechna tak málo uspokojivá, jako je celý hédonistický základ, o který se opírají: možnost sdílet krásu na rozdíl od „monopolního“ charakteru příjemného (Bain),⁹⁾ pasivita krásy-libosti (Grant Allen),¹⁰⁾ nebo v nejnovější době „relativní trvání krásy-libosti v živé vzpomínce“ (H. R. Marshall).¹¹⁾

Distance nabízí odlišení, které je jak jednoduché ve svém mechanismu, tak fundamentální ve svém významu: *příjemné je ne-distancovaná libost*. Krásné v nejšířším smyslu estetické hodnoty není možné bez zavedení distance. Příjemné stojí ke krásnu (v jeho užším smyslu) přesně ve stejném vztahu jako smutné k tragickému, o čemž jsme se zmiňovali dříve. Jinak řečeno je příjemné pocíťováno jako efekt našeho konkrétního, praktického já; těžiště příjemného zážitku leží v já, které zažívá příjemné. Naopak estetický zážitek má své těžiště v sobě nebo v předmětu, který jej prostředkuje, nikoli v já, které bylo distancováno mimo pole vnitřního zření dané osoby: „nikoli plod zážitku, ale zážitek sám je cílem.“ Právě z tohoto důvodu působí otázka, „zda se vám to líbí“ položená uprostřed intenzivního estetického dojmu, jako oslovení náměsíčného jeho jménem: vrátí vás zpět do vašeho konkrétního já a probudí vaše praktické vědomí, které rázem vyřadí z funkce celý estetický mechanismus. Je téměř možné paradoxně tvrdit, že čím větší je estetické pohlčení, tím se zážitek „líbí“ méně vědomě. To, že si hédonistická estetika neuvědomila tento fakt, jenž je zcela potvrzen veškerou opravdovou uměleckou zkušeností, je její základní chybou.

Problém vztahu krásna a příjemného dostal určitější podobu v otázce estetické hodnoty takzvaných „nižších smyslů“ (které zahrnují vnímání chuti a svalové, taktilní a orgánové počítky). Zrak a sluch byly vždy „estetickými smysly“ *par excellence*. Čichu přiznali někteří statut estetického smyslu, jiní jej vyloučili. Podkladem pro zamítnutí nižších smyslů vždy byla ta skutečnost, že zprostředkovávají pouze příjemné počítky, ale nejsou schopny poskytovat estetické zážitky. I když je toto rigidní rozlišení normálně pravdivé, je vůči smyslům teoreticky nespravedlivé a prakticky často nesprávné. Dosáhnout estetického pojímání prostřednictvím nižších smyslů je bezpochyby velmi obtížné, neboť materiálnost jejich funkcí, neschopnost odstupu a jejich tělesná

svázanost jsou velkými překážkami pro jejich distancování. Aróma kávy může být jakýmsi druhem předchuti, chuti éterizované, ale stále chuti. Sladká vůně růže je obvykle pociťována spíše jako tělesné polaskání než jako estetický zážitek. Přesto básníci neváhali nazvat vůně květin jejich „dušemi“. Shelley převedl vůni na nepostřehnutelný zvuk.¹²⁾ Takové koncepce nazýváme „poetickými“: znamenají přechod od pouze příjemného ke krásnému prostřednictvím distance.

M. Guyau popisuje ve známé pasáži¹³⁾ stejnou transformaci chuti. Dokonce i svalové senzace mohou představovat estetické možnosti; ve volné hře tělesných pohybů, v pravidelném rytmu běžce, v lehkosti a jistotě trénovaného gymnasty. Ba i takové difúzní organické senzace jako povznesený stav tělesné pohody a pocit tělesné energie mohou být ve výjimečných okamžicích esteticky prožívány. To, že nepřipouštějí žádnou materiální fixaci jako předměty zraku a sluchu a že proto netvoří žádnou část umění v užším smyslu, že existují jako estetické objekty pouze v daném okamžiku a pro jedinou bytost, která je prožívá, není argumentem proti jejich estetickému charakteru. Pouhá materiální existence a trvání není estetickým kritériem.

Právě tak platí, že mezi zážitky trvalých věcí, kterým je obecně přiznáváno, že poskytují estetické dojmy, se vyskytuje pouze *příjemné* tak často jako krásné.

Začneme s relativně jednoduchým případem hodnocení barvy. Většina lidí si představuje, že jelikož nejsou barvoslepí, fyzicky nebo duchovně, a protože žijí raději v barevném světě než v šedi, takže mají estetický smysl pro barvu jako takovou. To je omyl, který je dán hédonistickými teoriemi umění a nedostatečná výměna názorů na tuto věc jej pouze podporuje. Každý věří, že se mu barva líbí — a z toho důvodu další věci — tak jako každý jiný. Ale je tomu spíše naopak. Mnohem větší množství lidí, zeptáme-li se jich, proč se jim barva líbí, odpoví, že se jim líbí, protože jim připadá jako teplá nebo studená, povzbuzující nebo uklidňující, těžká nebo lehká. Konstituují určitý typ hodnocení barvy, což dělá asi šedesát procent ze všech lidí. Zbytek zastává z větší části odlišný postoj. Barvy na ně nepůsobí jako [převážně organické] vlivy. Jejich hodnocení přisuzuje barvám určitý druh personality: barvy jsou energické, živé, vážné, zádumčivé, melancholické, afektované, jemné, zdrženlivé, tajemné, zrádné, brutální atd. Tyto charakteristiky nejsou pouhými představami, závisujícími na rozmaru jednotlivce, jenž si přimýšlí k barvám cokoli se mu líbí, ani nejsou jednoduše dílem náhodných asociací. Naopak se při své aplikaci řídí pevnými pravidly; vlastně to jsou stejné organické vlivy jako ty předešlé, ale transformované do atributů barev, či jako atributy interpretované — ne tedy jako rozpložení vlastního já. Stručně řečeno jsou výsledkem distancování organických účinků: vytvářejí estetické pojmání a hodnocení barvy namísto pouze příjemného zážitku jako tomu bylo u prvního typu.¹⁴⁾

Podobný paralelismus příjemného a krásného (v nejširším smyslu estetické hodnoty) se objevuje také ve sféře uznaných uměleckých druhů. Vybírám *komedii* a *melodrama* (i když stejné pozorování může být provedeno v malířství, architektuře a zejména v hudbě), za prvé jako protiva k tragédii, o které jsme hovořili dříve, za druhé protože oba druhy reprezentují uznávané umělecké formy i přes jejich alespoň částečně neadekvátní nároky na vysoké postavení, a konečně protože všechny tyto druhy, tragédie, komedie a melodrama se obvykle společně klasifikují jako „divadelní umění“ stejně tak jako formy „literatury“.

Z hlediska této diskuse je případ *komedie* zvláště aktuální. To, co míníme komedií jako druhem divadelní zábavy, pokrývá několik různých typů,¹⁵⁾ které se vzájemně slévají a historicky představují kontinuitu, která nedovoluje vést žádné ostré hranice (obtíž, která mimochodem provází veškeré rozlišování v literatuře nebo v uměleckých druzích, v protikladu k uměleckým žánrům). Druhou těžkostí je, že „směšné“ zahrnuje mnohem více než komično komedie. Může vstoupit ve všech svých variacích směšného, hloupého, naivního a zvláště jako humorné do komedie jako její složka, ale celkově se směšné s komičnem nekryje.

Zde je třeba upozornit na to, že různé typy komedie stejně jako různé typy směšného předpokládají různý stupeň distance. Inklinují k tomu, nemít vůbec žádnou. Smích i pláč jsou oba přímým výrazem zcela praktické povahy a oba téměř vždy indikují konkrétní osobní citový vztah. Za vhodných okolností a při adekvátní distanční schopnosti mohou být sice oba distancovány, ale jen s velkými obtížemi; těžko rozhodnout, kde je to obtížnější. Zdá se, že se váhy příklánějí k slzám jako k tomu snadnějšímu z obou a to by bylo v souladu s uznávanou obtížností vytvoření skutečně dobré komedie či udržení konsistentního estetického postoje tváří v tvář komické situaci. Samozřejmě že tendence k *pod*-distancování je cítit v komedii ještě více než v tragédii; ve většině typů komedie se uplatňuje *ne-distancované*, praktické a osobní působení, které přesně implikuje, že jejich libost je celkově hédonistická, nikoli estetická. Ve svých nižších formách je komedie tudíž pouhá zábava análeží pod označení umění stejně tak málo, jako je možno psaní pamfletů považovat za *beletrii* nebo loupežné přepadení za dramatické představení. Může být oduševněna, vytříbena a dovedena ke značné břitkosti nebo rafinovanosti kostýmní komedie, ale stále se k ní váže atmosféra prostého a jednoduchého pobavení, někdy drsného, často i krutého druhu.

Spolu s tím, že komedie preferuje zobecněné typy před individualizovanými postavami, to vede k závěru, že její úhel pohledu je přežitkem postoje, který vyšší formy umění již přerostly. Za zmínku stojí, že tato tendence se snižuje každým krokem směrem k vyšší komedii, charakterní komedii a dramatu s rostoucí oduševnělostí komických prvků a s prvním výskytem distance. Historicky byl tento vývoj pomalý a nesouvislý. Není pochyb o tom, že 17. století považovalo *Misanropa* za zábavného. V dnešní době jsme méně drsní a méně společensky intolerantní a *Alceste* se nám již nejeví tak úplně směšný. Rozhodující v komedii je ona „distancovaná směšnost“, kterou nazýváme *humorem*. Tato vnitřní kontradikce, kdy se smějeme tomu, co máme rádi, odkrývá v lehkém tónu tu samou dokonalou a jemnou rovnováhu „antinomie distance“, která ukazuje skutečně tragické vážným způsobem. Tragické a humorné jsou opravdovými estetickými protiklady; tragické a komické jsou protikladné na poli distance jako objekty estetické a hédonistické.

Podobný hédonistický protiklad jiného směru je možno nalézt mezi tragédií a *melodramatem*. Zatímco komedie inklinuje k *pod*-distancování, melodrama trpí *pře*-distancováním. Jeho přehnaný idealismus, prvoplánová protikladnost neřesti a ctnosti, přehnanost morálního podtextu, jeho neznalost *nuance* a sentimentálnost jeho hudebního doprovodu jsou pro kultivované publikum dostatečným důvodem označit ho za podřadné umění. Ale snad je jeho nadměrná distance tou nejmenší distancí dosažitelnou publiku, pro které je určeno a může velmi pomoci nezkušeným divákům při distancování postav a dějů. Je totiž více než pravděpodobné, že se dopouštíme chyby, pokud předpokládáme analogii mezi kultivovaným publikem vážného dramatu a publikem melo-

dramatu. Milovník melodramatu není totiž schopen oné jenné rovnováhy myslí zahrnuté v „antinomii distance“. Jeho postoj je buď postojem realistického dospělého nebo dítěte: to znamená, že je buď v upřímně osobním vztahu k ději hry, zlosyna, který ošklivě zachází s nevinnou hrdinkou, by nejraději zbil holí a při jeho konečné porážce se vesele raduje — právě tak, jako by tomu bylo ve skutečnosti — a nebo je zcela ztracen v přehnané distanci, kterou dílo vyvolává a naivně sleduje ty divy, jako když dítě očarovane naslouchá pohádce. Ani v jednom případě není jeho postoj estetický; v jednom je objekt *pod-distancován*, v druhé *pře-distancován*; v prvním jej směšuje s realitou, kterou *zná* (nebo si myslí, že ji zná), v druhém s realitou, jejíž existenci *nezná, ale přijímá*. Jeho postoj nevykazuje ani dvojí charakter estetického stavu, ve kterém *víme*, že nějaká věc *neexistuje*, ale *její existenci přijímáme*. Z morálního hlediska — při absenci jakékoli estetické výhody — by se první případ mohl zdát jako přijatelnější. Ale i o tom by se dalo pochybovat; jestli totiž věří tomu, co vidí ve velkém spektakulárním melodramatu, pak se mu musí každá mramorem obložená hala nejobyčejnějšího londýnského hotelu, okolo kterého jde po představení, jevit jako opravdové peklo a každý muž či žena ve večerních šatech jako ďábel v lidské podobě. Za kteréhokoli z obou předpokladů musí být morální efekt extrémně žalostný a melodrama se těší obecně mnohem větší pozornosti cenzury než jakákoli obvykle cenzurovaná hra. Neboť v jednom případě brutalizující účín přehnaně zviditelněného zla nemůže být nijak vyvážen žádnou poetickou odvetou odplácející spravedlností, kterou onen divák v reálném životě postrádá, v případě druhém je účín čistě negativní a nabádající ke zlu; v obou případech je jeho pohled na skutečných život beznadějně rozostřený a pokřivený.

2. Důležitost distance v umělecké tvorbě byla již stručně naznačena v souvislosti s „antinomií distance“.

Distancování by mohlo být skutečně považováno za speciální a primární funkci toho, co nazýváme v umělecké tvorbě „tvůrčím aktem“: distancování je v umění *formálním* aspektem tvorby. Názor, že umělec „kopíruje přírodu“ byl již opuštěn. Když byla teorie „imitace přírody“ na začátku 19. století oficiálně odvržena, její popularitu převzala koncepce „sebeexprese umělce“, jenž byla podporována veškerou mocí evropského romantického hnutí. Ačkoli je pravdivá ve svém holém konstatování subjektivního původu umělecké myšlenky, ačkoli je v mnoha ohledech přijatelnější než její předchůdkyně a cenná jako nutný důsledek takových teorií jako teorie „organického růstu“ uměleckého díla, má sklon vést ke směšování a jednostranným interferencím, jaké můžeme najít i v takových uvážlivých a odborných pojednáních o umělecké tvorbě jako jsou práce Benedetta Croceho.¹⁶⁾ „Sebeexprese“ umělce není totiž něčím takovým jako je „sebeexprese“ pisatele dopisů nebo přednášejícího: není to *přímé* vyjádření konkrétní osobnosti umělce; není to dokonce ani *nepřímé* vyjádření jeho konkrétní osobnosti v tom smyslu, ve kterém by například Hamletova „sebeexprese“ mohla být považována za nepřímou reflexi Shakespearových myšlenek. Mohlo by být namítnuto, že takovéto popření jde proti pozorování, že například v díle literárního umělce je možno nalézt odezvy a odraz jeho doby a jeho osobních zážitků a přesvědčení. Ale je třeba poznamenat, že toto nalézt je ve skutečnosti nemožné, pokud již dopředu nevíte jaké reflexe hledat. Dokonce ani v relativně nepřímějším přenosu osobních zážitků do jejich vyjádření, totiž v lyrické poezii, se nemůže takové spojení určit zpětně, ačkoli je docela snadné dokázat jej opačně: to znamená, že víme-li o určitých zážitcích, není problém vysledovat jejich odezvu, ale není možné dedukovat detailní biografická data nebo konkrétní zálibu ze samotného auto-

rova díla. Jinak by se Shakespearovy *Sonety* nebyly prokázaly jako tak odolné vůči biografickému zkoumání, jak tomu je a nedocházelo by k nekonečným omylům v literární historii. To, co se prokazuje jako nemožné v literatuře, která přece jen poskytuje výjimečně adekvátní médium pro „sebeexpresi“, je a *fortiori* vyloučené v ostatních uměních, ve kterých není ani rovnost mezi osobními zážitky a materiálem, ve kterém by měly být formulovány. Základní dvojitou chybou teorie „sebeexpresi“ je, že hovoří o „expresi“ ve smyslu „intencionální komunikace“ a že přímo ztotožňuje umělce a člověka. Intencionální komunikace je myslí opravdového umělce téměř tak vzdálená, jako by bylo vzdálené běžnému úctyhodnému občanu procházet se nahý po ulicích a tato myšlenka je umělci opakovaně, rozhořčeně odmítána. Druhá mýlka je stejně tak zavádějící ve svých teoretických důsledcích, jako je zhoubná a nesmírně mrzutá jak pro „člověka“, tak pro „umělce“. Nespočetné množství pozoruhodně odlišných příkladů často značného kontrastu mezi *člověkem* a jeho *dílem* známých z historie je jednou z nejznepokojivějších hádanek umění a mělo by sloužit jako jasné varování proti populární domněnce, že „umělcovu mysl“ nalezneme v jeho dílech.¹⁷⁾

Ohlédneme-li od komplikací technického rázu, od konvenčních uměleckých forem, od požadavků jednoty a kompozice, které všechny ztěžují převedení aktuálního mentálního obsahu do umělecké formulace, máme ještě interpolaci distance, která stojí mezi pojetím člověka a umělce. Neboť „umělec“ sám je již distancován od konkrétní, historické osobnosti, která jedla a spala a vykonávala běžné věci života. Nepochybně zde máme také *stupně* distance a patří sem také „antinomie“. Některé postavy v literatuře a v jiných uměních jsou bezpochyby autoportréty; ale ani autoportréty nejsou a nemohou být přímými a věrnými otisky živoucího člověka. Stručně řečeno, místo aby byla „sebeexpresi“, je *umělecká tvorba nepřímou formulací distancovaného mentálního obsahu*.

Podám krátkou ilustraci tohoto faktu. Znamý dramatik mi popsal proces tvorby, jak probíhá v jeho případě, asi takto:

Počátečním momenem jeho činnosti je to, co nazval „emocionální ideou“, to znamená nějakou více či méně hrubou představou (koncept) se silným emocionálním tónem. Tato idea může vzejít z nějakého skutečného zážitku; nicméně sama tato idea je určitý vlastní zážitek, to znamená, že se objevuje v rámci jeho normálního, praktického bytí. Postupně se kondenzuje do situace složené ze vzájemné hry jistých postav, která může být původu částečně objektivního, částečně imaginativního. Potom následuje to, co nazývá „bojem na život a na smrt“ o existenci mezi ideou a postavami: jestliže idea získá vrch, je celá koncepce ztracena. V případě úspěšném je naopak idea, řečeno jeho slovy, nasávána postavami tak, jako saje houba vodu, dokud nezůstává ani stopa ideje mimo postavy. Ujistil mě, že to je proces, jehož řízení nebo dokonce ovlivňování je zcela mimo jeho moc. Dále je zajímavé, že během této fáze prodělává idea někdy podstatné, často naprosté změny. Jakmile je dosaženo stádia kompletní fúze ideje s postavami, může nastat vědomé rozpracovávání hry. To, co následuje potom není v této souvislosti již zajímavé.

Tento popis se shoduje s postupem, kterého se drží, jak víme, četní dramatici. Tvoří určitý typ. Existují další typy, rovněž podpořené svědectvím, které sledují mnohem méně určité linie sémi-logického vývoje, ale spíše vykazují jakoby náhlé záblesky inspirace a mnohem více podvědomý růst.

Za pozornost stojí „boj na život a na smrt“ mezi ideou a postavami. Jak jsem zprvu poznamenal, idea náleží *člověku*, je to odraz dramatika konkrétní-

ního a praktického já. Přesto je přesně tohle ta část, která musí „zemřít“. Paradox pouze zárodečné role celku, která je odsouzena k zániku, obzvláště zapůsobil na mého informátora, jako určitý druh životní tragédie. Na druhé straně „postavy“ náleží do imaginárního světa, náleží „umělci“. Ačkoli musí částečně vycházet ze skutečnosti, jejich vývoj ke zralosti je od ní odtržen. Tento proces „nasávání“ „ideje“ postavami a tímto jejího zničení je fází umělecké tvorby technicky označované jako „objektivace“ představy. V ní umírá „člověk“ a ožívá „umělec“ a s ním umělecké dílo. Je to proměna smrti a zrození, ve které se životy rodiče a dítěte časově nepřekrývají. Výsledkem je ukončené distancované dílo. Tak jako jinde znamená distancování oddělení osobních afekcí, náklonností i odporů, ať už se týkají ideje nebo celého zážitku, od konkrétní osoby toho, jenž ji zakouší, jejich přefiltrování zbavením se jejich osobního aspektu, vypojetím jejich osobní potence a signifikace.

Stejnou transformaci prostřednictvím distance je možno pozorovat v *herectví*. Zde stál v cestě správné interpretace skutečností úporný předsudek obhajující „imitaci přírody“ ještě více než v jiných uměních. Herectví přesto poskytuje v tomto i v jiném ohledu výjimečně cenné informace díky svému vyjadřovacímu médiu a díky překrývání — přinejmenším částečnému — procesu tvorby s hotovým dílem, které jsou kdekoli jinde odděleny v čase. Jako žádné jiné umění ilustruje rozštěp mezi konkrétním, normálním člověkem a osobou distancovanou. [Nemyslíme tím samozřejmě ten typ herectví, který spočívá v pouhém „statování na jevišti“. Zde je myšleno herectví „kreativní“, které je nutno odlišovat od herectví „reprodukčního“ — jsou to dva různé typy, které je možno vysledovat ve větší části divadelní historie, jenž jsou ve své nejvyspělejší formě často navenek nerozlišitelné, nicméně si podržují stopy rozdílnosti, charakteristické postupy a psychický mechanismus.] Tento rozštěp mezi dvěma proudy nebo vrstvami vědomí je tak zřejmý, že od poloviny 18. století, kdy se na herectví upoutal odborný zájem, vede ke stále větším spekulacím. Od doby Diderotova *Paradoxu o herci* (což byla pouze poslední ze série francouzských studií) k *Maskám nebo tvářím* [Masks or Faces] (1888) Williama Archera a kontroverzi mezi Coquelinem a Salviniem [v létech devadesátých] má teorie potíže s uchopením tohoto fenoménu. Vysvětlení se velice liší a jdou od extrému ztotožňování herectví a normálního člověka do extrému separace tak široké, že je teoreticky nemyslitelná a zkušenosti odporující. Je nezbytné nabídnout nějakou koncepci, která bude počítat s těmito rozdíly stejně tak jako s nepřímým spojením mezi těmito dvěma formami bytí a která je aplikovatelná nejen pouze na herectví, ale rovněž na ostatní druhy umění. Tvrdíme zde, že distance splňuje tento požadavek i v těch jeho nejjemnějších odstínech. Ukázat toto detailně přesahuje rámec tohoto eseje a je to spíše záležitost speciálního pojednání v psychologii herectví.

[3. Pro ty, kteří jsou obeznámeni s vývojem estetických teorií posledních let, bych rád dodal, že distance má speciální spojitost s mnoha otázkami, které tyto teorie nastolily. Je esenciální pro výskyt a fungování „empatie“ (*Einfühlung*) a již dříve jsem zmínil její souvislost s Witaskovou teorií *Schein-gefühle*, která je součástí jeho názoru na „empatii“. Distinkce mezi sympatií a „empatii“, jak ji formuloval Lipps¹⁸) je věcí relativního stupně distance. Volkeltův¹⁹) návrh, aby bylo běžné chápání výrazu [řekněme tváře nějaké osoby] považováno za první základní stádium *vcítění* [*Einfühlung*, které následně vede ke snížení našeho vědomí reality („*Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls*“), může být podobně formulován v termínech distance. Přístup K. Langa²⁰) k estetické zkušenosti jakožto k formě „iluze jako vědomého sebe-klamu“ se mi zdá být nesprávnou formulací skutečností vyjádřených distancí.

Langova teorie „iluze“ se mi zdá, kromě jiného,²¹⁾ být založena na falešném protikladu mezi uměním a realitou (přírodou) jako námětem umění, zatímco distance neimplikuje mezi nimi žádná srovnávání v aktu zakoušení a zcela odstraňuje těžiště formulace z onoho protikladu.]

4. Tímto způsobem představuje distance v estetickém chápání a hodnocení stejně jako v umělecké tvorbě kvalitu tkvící v neosobním, přesto *tak* intenzivně osobním vztahu, ve kterém se člověk zabývá uměním, ať už jako pouhý divák, nebo jako tvořící umělec.

Je to distance, která činí z estetického objektu „cíl sám o sobě“. To je to, co pozvedá umění nad úzkou sféru individuálního zájmu a uděluje mu onen „postulující“ charakter, který idealistická filosofie 19. století považovala za metafyzickou nezbytnost. Činí otázky původu, vlivů nebo cílů téměř tak bezvýznamnými jako otázky tržní hodnoty, potěšení i morální důležitosti, jelikož vyzvedá umělecké dílo z říše praktických systémů a cílů.

Zvláště je to distance, co poskytuje jedno ze speciálních kritérií estetických hodnot jakožto odlišných od hodnot praktických (utilitárních), vědeckých nebo společenských (etických). Toto všechno jsou konkrétní hodnoty, buď *přímo* osobní jako utilitární hodnoty, nebo *nepřímo* vzdálené osobní, jako morální hodnoty. Proto hovořit o „hodnotě potěšení“ u umění a zavádět do estetického bádání hédonismus je ještě více irelevantní než hovořit o morálním hédonismu v etice. Estetický hédonismus je kompromis. Je to pokus usmířit pro veřejné použití utilitární cíle s estetickými hodnotami. Hédonismus jakožto praktické osobní působení nemá místa v distancovaném působení umění. Pro morální hédonismus to platí ještě více, jelikož etické hodnoty *jakožto* společenské hodnoty leží v linii prodloužení utilitárních cílů a sublimují *přímo* osobní objekty do říše společensky či universálně hodnotných cílů, které často vyžadují obětování individuálního štěstí, ale neztrácejí ani jeho *praktický* dokonce ani jeho *vzdáleně osobní* charakter.

Distance se tak stává jedním z rozlišujících rysů „estetického vědomí“, onoho zvláštního způsobu myšlení či náhledu na zkušenost a na život, který, jak jsem uvedl na začátku, vede ve své nejvýraznější a nejrozvinutější formě k chápání i tvorbě Umění.

(Rukopis odevzdán 17. března 1912)

Poznámky:

1) H. Witasek, „Zur psychologischen Analyse der aesthetischen Einfühlung,“ *Ztsch. f. Psychol. u. Physiol. der Sinnesorg.* 1901, XXV. 1 ff.; *Grudzüge der Aesthetik*, Leipzig, 1904.

2) J. Volkelt, „Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die aesthetische Einfühlung,“ *Ztsch. für Psychol. u. Physiol. der Sinnesorg.* XXXII. 15, 16; *System der Aesthetik*, 1905, I. 260 ff.

3) Zpráva z jednání Společné výběrové komise Sněmovny Lordů a Sněmovny reprezentantů pro divadelní cenzuru, 1909.

4) Budu užívat termín „prezentování“ pro označení způsobu prezentace v distinkci k „prezentaci“ jako tomu, co je prezentováno.

5) Že tato praxe postupem času podřívá jejich náboženskou víru je zřejmé z Euripidových her a z Platónova zavrnutí Homérovy mytologie.

6) Slavná „jednota času“, tak nesmyslná jako „kánon“ je zároveň často nepostradatelnou podmínkou tragédie. Neboť v mnohé tragédii by katastrofa byla dokonce vnitřně nemožná, kdyby fatalita nepředběhla hrdinu takovou rychlostí, která nedává žádný čas pro zapomení a žádný čas pro zahojení. Je to v takových případech jako

tento, kdy kritika často obviňuje dílo z „nepravděpodobnosti“ — staré směřování mezi uměním a přírodou — a zapomínajíc, že smrt hrdiny je konvencí dané umělecké formy zrovna tak jako je konvencí seskupování postav na obraze a že pravděpodobností není korepondence s průměrnou zkušeností, ale že to je konzistence distance.

7) Moment, který by mohl být uveden, aby vyvrátil toto tvrzení, při bližším zkoumání pouze prokazuje jeho správnost: neboť to bylo naschvál a se záměrem odstranit distanci, když Rodin původně zamýšlel umístit své *citoyens de Calais* bez piedestalu na tržišti onoho města.

8) Viz pozn. 2.

9) Bain, *The Emotions and the Will*, 2nd ed. 1850.

10) G. Allen, *Physiological Aesthetics*, 1897.

11) H. R. Marshall, *Pain, Pleasure and Aesthetics*, 1894; *Aesthetics Principles*, 1895.

12) Cf. „The Sensitive Plant.“

13) M. Guyau, *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Paris, 1897, 4^{me} ed. Livre I. chap. VI.

14) Cf. E. Bullough, „The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Single Colours,“ tento *Journal*, 1908, II. 40 ff.

15) Komédie zahrnuje *satirickou komedii*, což znamená dramatické invektivy všech stupňů osobní adresnosti, od útoku na skutečně existující osoby (jež jsou cenzurou zakázány, ale všude jen kvetou) k satirickým šlehům na existující profese, zvyky, zlořády, či na společnost; za druhé *frašku*, zřídka kdy nesmíšenou se satirou, občas však jde o *čistý* nesmysl a koninu; za třetí *řádnou komedii*, sublimací frašky v čistou komedii obecné lidské situace, nebo pravou charakterovou komedii, která snadno přechází do čtvrté třídy, do typu hry na Kontinentě označované jako *drama* (v užším smyslu), to znamená hru obsahující vážné situace, někdy s tragickými vyhlídkami, ale se šťastným, někdy neočekávaným koncem.

16) Benedetto Croce, *Aesthetic*, translated by Douglas Ainslie, Macmillan, 1909.

17) Některými známými překlady tohoto rozdílu jsou např.: Mozart, Beethoven, Wattaue, Murillo, Molière, Schiller, Verlaine, Zola.

18) Th. Lipps, *Aesthetik*, Hamburg und Leipzig, 1903, I.: „Aethetische Einfühlung,“ *Ztsch. für Psychol. u. Physiol. der Sinnesorg.* XXII. 415 ff.

19) J. Volkelt, *System der Aesthetic*, 1905, I. 217 ff. a 488 ff.

20) K. Lange, *Des Wesen der Kunst*, 1901, 2 vols.

21) J. Segal, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des aesthetischen Geniessens*, *Arch. f. d. ges. Psychol.* VI. 254 ff.



Originál: Edward Bullough: „Psychical Distance“ As a Factor in Art and an Aesthetic Principle. In: *The British Journal of Psychology*, V, June 1912, part 2., str. 87—118.

Přeložil Zdeněk Böhm