



OZVLÁŠTNĚNÍ
– FIKCE –
ESTETICKÁ
ZKUŠENOST

David Skalický

16/3/2018

Leence

David

a jeho pokračovatelů (Beardsley, Shusterman), obracím se však také k estetickým úvahám Gadamerovým či k de Manově polemice s novokritickým konceptem díla jako organické jednoty. Zaměřuji se ne na úsilí estetickou zkušenost jasně definovat, jak je charakteristické pro demarkační teorie, ale na úvahy, které se prostřednictvím tohoto pojmu pokoušejí poukázat na to, jakým způsobem umění působí na svého recipienta a jakou, jinými prostředky nenahraditelnou hodnotu mu může přinášet. Jelikož je estetická zkušenost konceptem v české literární teorii nepříteliš zdomácněným, reflektuji jeho vztah k termínům jako estetický postoj či estetická hodnota. V závěru se pak soustředím na estetickou zkušenost v souvislostech Mukařovského pojmů sémantické gesto a záměrnost a nezáměrnost v umění a také Jankovičových úvah o díle jako dění smyslu.

K ČEMU JE UMĚNÍ?

*Proti tvůrčímu náporu k přeměněné budoucnosti
stojí tendence k stabilizaci neproměnné přítomnosti,
její obrůstání nehybným šmejdem:
zmírání života do podoby těsných zkonstatěných šablon.*

Roman Jakobson⁴

Nepřestává mne přitahovat způsob, jímž charakterizovali podstatu umění již téměř před sto lety Viktor Šklovskij, Roman Jakobson a Jan Mukařovský. Neukotvují jej spekulativně k metafyzickému principu krásy, nehledají substanciální vlastnosti, které by z určitého artefaktu činily umění bytostně a jednou provždy, ani příčiny vzniku, které by mu daly do vínku být uměním; neusilují o nadčasovou definici, jež by dokázala vymezit a zahrnout vše, co bylo kdy – od počátků lidské kultury až k dnešku – uměním nazýváno. Chápu umění jako nástroj – ptají se: co umění dělá? Jaká je jeho role v lidském životě? K čemu nám umění (ted' a tady) je?

Aktualizace a estetická funkce

Východiskem Šklovského estetického konceptu, jak je prezentován v textu 'Umění jako metoda' z roku 1917, je teze o ekonomii lidského vnímání, které v každodennosti inklinuje k automatizaci. Ta je přirozenou, nezbytnou i výhodnou životní strategií, jež člověku umožňuje soustředit omezené duševní síly na nové a obtížné úkoly. Má však také důsledky nevídané: naše pozornost se otupuje, zplošťuje, naše jednání, vztah ke světu či jazyk se redukuje na zažitá a tisíckrát opakované vzorce. „Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatisace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války“ píše Šklovskij.⁵ Nemá-li život člověka degradovat

4 Jakobson: O generaci, která promrhala své básníky, s. 693.

5 Šklovskij: *Theorie prózy*, s. 15.

na bezmyšlenkovité opakování ustrnulých schémat a vnímaný svět na několik málo známých rysů, je nezbytné, aby vedle automatizující síly působila na člověka i síla opačná, aktualizující jeho vnímání, rozumění a jednání, síla, která jej bude vracet ke světu v jeho nepředzjednanosti, komplexnosti, rozporuplnosti, nesamozřejmosti. A právě zde vidí Šklovskij klíčovou roli umění: „pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním“.⁶

V textu nazvaném ‚Umění‘ (1943) Mukařovský píše:

úkolem [umění] po stránce funkční je uvolňovat lidskou schopnost objevitelskou od schematizujícího vlivu, kterým ji spoutává životní praxe, uvědomovat vždy znovu člověka o tom, že množství činných postojů, které může ke skutečnosti zaujmout, je stejně nevyčerpatelné jako mnohostrannost skutečnosti, kterou rovněž zastírá člověku strnulá hierarchie jednoznačně zaměřených funkcí.⁷

Mukařovský svou odpovědí na roli umění v lidském životě a společnosti směřuje tamtéž jako Šklovskij, jeho teorie umění je však už rozpracována výrazně komplexnějším způsobem. Centrálním pojmem jeho nejen strukturálně, jak dává explicitně najevo přívlastek nejčastěji k ní řazený, ale také sémioticky a funkcionálně rozvržené estetiky je pojem estetické funkce definující umění i samu estetiku. V jedné ze svých definic tohoto pojmu charakterizuje Mukařovský funkci jako „aktivní vztah mezi věcí a cílem, ke kterému se této věci užívá“.⁸ Umění chápe jako specifickou aktivitu, jejíž podobu a proměny určují specifické potřeby a cíle, jež umění ve společnosti i individuálním lidském životě uspokojuje a naplňuje. První fáze funkcionalistického myšlení a tvorby, ve které byly potřeby člověka redukovány podle vzoru jednofunkčního stroje, zřetelně ukázala, že jednotlivému lidskému úkonu neodpovídá vždy pouze jedna funkce, ale celý komplex funkcí. Pokud postavíme dům pouze s jedním zřetelem – jako monofunkční stroj na bydlení – výsledek může být překvapivý a neuspokojivý a domy takto vytvořené neobyvatelné. A stejně je to s odíváním, stravováním či třeba

6 Šklovskij: *Theorie prózy*, s. 15.

7 Mukařovský: *Umění*, s. 187.

8 Mukařovský: *Problémy estetické hodnoty*, s. 17.

s psaním textů.⁹ Ani umění nelze redukovat na jedinou funkci – plnilo a často plní funkce terapeutické, náboženské, ideologické, národně buditecké, výchovné, poznávací nebo relaxační. Jejich přítomnost může být různá v různých uměleckých druzích a žánrech (srov. například přítomnost poznávací funkce v historickém románu a v instrumentální hudbě), vývojových obdobích umění (např. akcent na náboženskou funkci ve středověkém umění, národněbuditeckou funkci v českém umění 19. století nebo ideologicko-výchovnou funkci socialistického realismu), u tzv. nižších a vyšších uměleckých útvarů (např. význam zábavné funkce v populárním umění) i v jednotlivých uměleckých dílech.¹⁰ Tyto funkce jsou v umění toliko potenciální, pouze estetická funkce je zde funkcí nezbytnou – umělecky konstitutivní.

Funkce není substancí, ale energií, která v nás rezonuje, která vyvstává mezi námi a artefaktem. V první části knihy *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936)¹¹ Mukařovský krátce specifikuje základní schopnosti estetické funkce: (1) „schopnost izolace předmětu estetickou funkcí dotčeného“, respektive „maximální upoutání pozornosti na daný předmět“; (2) „libost, kterou vyvolává“; (3) „schopnost suplovat funkce jiné, kterých předmět (věc nebo akt) vývojem pozbyl“.¹² Tyto charakteristiky nemohou a ani nemají definovat specifikum umění, právě naopak slouží Mukařovskému k poukázání na přítomnost a význam estetické funkce v naší každodennosti, například „[i]zolující moc estetické funkce – nebo spíše její schopnost upoutati pozornost na věc nebo osobu – činí z estetické funkce závažného průvodce funkce erotické; srov. např. oděv, zejména ženský, při kterém leckdy obě tyto funkce k nerozeznání splývají“.¹³ Estetická funkce je potenciálně přítomná

9 Viz Mukařovský: *Člověk ve světě funkcí*.

10 Pokud uchopíme funkci velmi konkrétním způsobem, může existovat i jedno jediné umělecké dílo, které je schopno ji plnit – Reinold Schmücker v tomto smyslu zmiňuje funkci „zpřítomnění osoby, o které existuje pouze jediný portrét“, které samozřejmě „může [...] sloužit pouze tento jeden portrét“ (Schmücker: *O funkcích umění*, s. 123).

11 Knižně vyšel tento text pouze při jeho prvním vydání roku 1936, ve všech dalších vydáních už byl publikován jako součást rozsáhlejších souborů textů Jana Mukařovského (*Studie z estetiky*, 1966; *Studie I*, 2000).

12 Mukařovský: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, s. 97–98.

13 *Ibid.*

v každé věci a každé lidské činnosti – i situace zdánlivě zcela oproštěné od jakýchkoli estetických aspektů, jakou je třeba dýchání, mohou být zdrojem estetického prožitku, tzn. upoutat naše smysly a naši mysl a být zdrojem libosti či nelibosti. Aby byl předmět estetického zájmu objektivizovatelný lidským vědomím, je jedinou podmínkou.¹⁴

Estetické zaměření se týká bydlení, odívání, stolování, nakupování, týká se jazyka i erotiky, náboženství nebo reklamy. Ve všech těchto oblastech má však estetická funkce obvykle postavení druhotné: design automobilů či podoba reklamního spotu jsou podřízeny jejich primárnímu účelu, jejich praktické funkci (přepravní v případě prvním, komerčně-informativní v druhém). Podstatné jsou totiž rovněž vztah a hierarchie jednotlivých funkcí, nejen jejich prostá přítomnost či nepřítomnost. Jednotlivé funkce se mohou navzájem podporovat, doplňovat i vylučovat, klíčové je pak dominantní postavení té které funkce, organizující a limitující projevy funkcí ostatních: fantazie automobilového designéra je krocena zřeteli technologickými, bezpečnostními či ekonomickými, v každém ohledu a především však tím, aby auto náležitě fungovalo jako prostředek přepravy; obdobným způsobem probíhají i úvahy zákazníka, pro kterého bývají při rozhodování o nákupu estetické zřetele nežádoucí velmi významné, často jsou v napětí se zřeteli jinými (krásné, ale drahé; elegantní, ale nepraktické), rozhodující je však primární funkčnost – asi by si nevybral auto, které sice smyslům poskytuje úchvatný požitek, přijatelným způsobem ale nejedí. Nikoli prostá přítomnost, ale dominantní postavení estetické funkce definuje umění. Jeho působnost nelze redukovat na to, co obvykle konotují výrazy jako „libost“ či „zaujetí“. Co se děje, převezme-li vládu estetická funkce? Jak a na základě čeho k tomu dochází?

14 Mukařovský píše: „Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce“ (Mukařovský: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, s. 84). Vlastimil Zuska ve své *Estetice* dokládá, že toto a jemu podobná tvrzení bychom neměli absolutizovat ve smyslu „vše se může stát objektem estetického zájmu“: „Předmětem estetického zájmu a následně estetickým objektem se může stát pouze to, co je objektivizovatelné vědomím, co se může stát objektem pro vědomí“ (Zuska: *Estetika*, s. 37). A tím se z principu nemohou stát dvě oblasti: svět jako celek, který je nezbytným pozadovým horizontem vnímání, a aktivní reflektující vědomí, neboť sebe/reflexe je konstitutivním rysem estetického prožitku (viz *ibid.*, s. 36–45).

Když v úvodu studie nazvané ‚Význam estetiky‘ definuje Mukařovský estetikou jako „nauku o estetické funkci, jejích projevech a nositelích“¹⁵ a je následně nucen vyložit termín estetická funkce, obrací se nejprve jinam: „Jde ovšem teď o to, co rozumíme trochu nejasným označením ‚estetická funkce‘. Vyděme po osvědčeném způsobu vypravěčském od Adama. Nebude nejdříve vůbec řeč o estetické funkci – tento pojem se znovu vynoří až za chvíli. Počněme poznámkou o postojích, jaké člověk zaujímá ke skutečnosti.“¹⁶ Tento obrat k fundamentálním postojům člověka ke světu jakožto ke klíči k porozumění estetické funkci není jen rétorickou figurou, jen jednou z mnoha zaměnitelných možností, jak onen narativ o estetické funkci zahájit, ale výraz funkcionální orientace české strukturální estetiky: „nejde dnes o to, zda existuje či neexistuje krása na člověku nezávislá (a proto i nadhistorická) v univerzu jako celku, nýbrž o to, jak se estetično projevuje v lidském konání a jeho výtvorech“, píše Mukařovský v textu ‚Místo estetické funkce mezi ostatními‘. „[...] nejde dnes o zkoumání, zda estetično lpí na věcech, ale o to, do jaké míry tkví v samé lidské přirozenosti; nejde o estetično jako o statickou vlastnost věcí, ale jde o estetično jako o energetickou složku lidského jednání. Nejde proto také o vztah estetična k ostatním metafyzickým principům, jako jsou pravda a dobro, ale o jeho vztah k jiným motivům a cílům lidského konání a tvoření“¹⁷

Pokud podle Mukařovského „omezíme zřetel toliko na vztah mezi věcí a účelem, zastíráme si zdroj a vlastní střed funkcí, instanci, která dodává smyslu účelům a je základem funkční rovnováhy, totiž *člověka*“¹⁸ Abychom porozuměli smyslu a mnohotvárnosti estetična, jeho charakteru a proměnám, je nezbytné vyjít od člověka, jeho schopností, potřeb, cílů, které si klade, a z nich vycházejícího vztahu ke světu. Funkce není vlastnost předmětu, ale „způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“¹⁹ její dominantní postavení neznamená kvantitativní převahu jakýchsi estetických vlastností (jak ostatně zdůrazňují Mukařovský

15 Mukařovský: Význam estetiky, s. 63.

16 *Ibid.*

17 Mukařovský: Místo estetické funkce mezi ostatními, s. 170.

18 Mukařovský: Člověk ve světě funkcí, s. 53.

19 Mukařovský: Místo estetické funkce mezi ostatními, s. 177.

či Jakobson – neexistují vlastnosti bytostně estetické), ale modifikaci recipientova postoje k objektu jeho zájmu.

Z celku a mnohotvárnosti lidského vztahování se ke skutečnosti vymezuje Mukařovský čtyři fundamentální postoje: praktický, teoretický, estetický a magicko-náboženský. Ty se mohou vzájemně prolínat, doprovázet, doplňovat, ale také rušit či vylučovat, protože každý z těchto postojů se týká celé osobnosti, všech schopností člověka, zaměřuje je však jiným směrem, k jinému cíli. Podle konkrétního úkolu člověk usměřňuje své schopnosti a volí nástroje k jeho dosažení. Zjednodušeně řečeno: v praktickém postoji mu jde o proměnu skutečnosti vzhledem k jeho potřebám, v postoji teoretickém o její poznání, v postoji magicko-náboženském o vztah k transcenci.²⁰ Postoj estetický na rozdíl od ostatních postojů nemíří za přítomnou skutečnost (k jejímu přetvoření a využití, k poznání obecných zákonitostí, k transcenci), ale „naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává znakem: vystupuje před oči celé bohatství jejích vlastností, a tím i celé bohatství a celá složitost aktu, kterým ji pozorovatel vnímá. Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností.“²¹ Je to právě umění, které je záměrně tvořeno, aby bylo recipováno právě jako takový „estetický znak“, tedy aby bylo nikoli pouhým nástrojem k vzbuzování libosti či vehikulem, na kterém se můžeme vzdálit od nudného, únavného nebo neuspokojivého světa naší každodennosti, ale aby se dotýkalo vztahu člověka ke světu, jeho postoje k němu a orientace v něm.

Mýtus estetického postoje?

Termín *estetický postoj* patří k pojmové výbavě estetiky od osvícenství. K autorům, kteří bývají s konceptualizací tohoto termínu nejčastěji spojováni, patří britští empirici, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, ve 20. století pak Edward Bullough, Jerome Stolnitz, Vincent Tomas či Virgil Aldrich.²² Patrně nejvlivnější –

20 Mukařovský: Význam estetiky, s. 64–65.

21 Ibid., s. 66.

22 Viz Fenner: *The Aesthetic Attitude*.

či alespoň nejčastěji publikovanou a citovanou – kritiku termínu estetický postoj zformuloval George Dickie v článku ‚Mýtus estetického postoje‘ z roku 1964. Dickie v jeho úvodu uznává, že estetický postoj býval užitečným konceptem v dobách, kdy pomohl estetice osvobodit se od závislosti na problematických metafyzických kategoriích typu krásy. Nyní je ale podle něj třeba ukázat, že se ve skutečnosti jedná o mýtus – dříve mýtus pro estetiku užitečný, nyní naopak mnohem spíše zavádějící.

Dickie si všímá tří charakteristických způsobů, jimiž bývá estetický postoj definován. První využívá pojmu *distance*, vycházejícího z konceptu, který zavedl do estetického diskursu Edward Bullough v článku ‚Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip‘, publikovaném roku 1912. Jako konstitutivní rys estetického postoje tehdy bývá postulována distancovanost ve smyslu takové recepce díla, která je vzdálena našim praktickým potřebám a cílům. Estetický postoj negativně ohraničuje neschopnost či neochota zaujmout adekvátní míru takové distance vůči vnímanému – na jedné straně *poddistancovanost*, kdy dílo splývá recipientovi s realitou (příkladem může být podle Bullougha „přísloušně nevzdělaný křupan, jenž chce kvůli nešťastné hrdince zasáhnout do hry a jehož je možno od toho odvrátit jen zdůrazněním, že to je jenom ‚jako‘“²³), na straně druhé *předdistancovanost*, kdy je – jednoduše řečeno – recipient dílu příliš mentálně vzdálen (není schopen se na něj soustředit z důvodu nesrozumitelnosti, naléhavé tělesné bolesti, odpoutává se v duchu od díla a oddává vlastní imaginaci či třeba snaze předem promyslet svůj kritický soud atp.). Podle Dickieho ovšem tyto pojmy necharakterizují *specifický typ* činnosti či stavu vědomí, ale jsou jen „technicistními a zavádějícími způsoby, jak popsat dva odlišné případy nepozornosti“.²⁴ Nejde totiž podle něj o nic jiného než o pozornost a o to, čemu ji věnujeme – zda divadelní hře, technickým detailům scény, myšlenkám na večeri po představení či kráse divačky sedící v řadě pod námi.

23 Bullough: ‚Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip, s. 13.

24 Dickie: *The Myth of the Aesthetic Attitude*, s. 57.

Druhý přístup zmiňovaný Georgem Dickiem charakterizuje estetický postoj prostřednictvím termínu *nezajímavost* – pojmu nejčastěji spojovaného s estetikou Immanuela Kanta, používaného však už britskými empiriky. Podle Dickieho tento termín dává smysl pouze v případě, že existuje také možnost *zajímavého* vnímání, což popírá. Jistě je možné poslouchat hudební skladbu proto, abychom ji byli schopni druhý den uspokojivě charakterizovat na zkoušce z hudebních dějin. Vnímáme ji však v tu chvíli jinak než ten, kdo ji poslouchá „jen tak“? Jedná se skutečně o rozdíl ve vnímání, nikoli o rozdíl v motivaci či záměru? Podle Dickieho „[e]xistuje pouze jeden způsob, jak *poslouchat* [...] hudbu, i když poslouchání může být více či méně pozorné a přestože mohou existovat různé motivy, záměry a důvody, proč tak činit, i různé způsoby, jak být při poslouchání rozptýlován“.²⁵ A pokud odmyslíme od rozdílných motivací a účelů vnímání, nejde podle Dickieho ani v případě *nezajímavosti* o nic víc než o to, čemu věnuje recipient pozornost – zda dílu, nebo něčemu jinému, třeba vzpomínkám na první lásku, které v nás dílo vyvolalo (ani v tomto případě nejde o použití uměleckého díla jako vehikula do světa dětství, ale jednoduše o situaci, kdy sice naše oči míří na plátno, film ale ve skutečnosti nevidíme – věnujeme pozornost vlastním vzpomínkám). Tato nepozornost může být jen chvilková a nijak zásadně nemusí rušit estetický prožitek – ostatně není nic neobvyklého, když pozornost v průběhu recepcí kolísá.

Dickieho tyto úvahy vedou k závěru, že rozdíl mezi tzv. *zajímavým* a *nezajímavým* vnímáním, respektive vnímáním *poddistancovaným*, *předistancovaným* a vnímáním s takovou mírou *distance*, která je podmínkou adekvátní estetické recepcí, není rozdílem v *typu* vnímání, tedy ani estetický postoj, je-li adjektivum „estetický“ charakterizováno prostřednictvím těchto pojmů, není *specifickým* *typem* postoje. A nemáme-li žádné lepší pojmy, abychom dokázali smysluplně specifikovat estetický postoj, je-li dokonce tento pojem pro estetickou teorii zavádějící, jak Dickie ve svém textu dále tvrdí a demonstruje, bude lépe se jej vzdát. Neboť pokud je estetický postoj očištěn od *distance* a *nezajímavosti*,

25 Dickie: *The Myth of the Aesthetic Attitude*, s. 58.

zbývá podle Dickieho jen ona třetí formulace estetického postoje, která však o něm nevypovídá nic signifikantního: „Být v estetickém postoji znamená soustředit pozornost [attending closely] na umělecké dílo (či přírodní objekt).“²⁶

Dickieho úvaha odpovídá intencím analytické estetiky precizovat estetický diskurs a očistit jej od prázdných pojmů, které nemají jasný smysl. Taková „očistná kůra“ určitě může být velmi užitečná, způsob, jakým ji provádí George Dickie, však vzbuzuje pochybnosti. Tím, že redukuje problém estetického postoje na otázku zaměření recipientova vnímání a vylučuje z něj otázky charakteru vnímání i otázky jeho motivace, důvodu, záměru, vymetá právě to, co je pro funkcionálně rozvrženou estetiku, jakou je estetika Mukařovského, rozhodující: rámec lidských potřeb a cílů, které osmyslňují podobu i proměny estetických jevů v lidském světě. Recepce však není jednoznačná a přímočará činnost, která probíhá – soustředíme-li pozornost na předmět a nikoli na něco jiného – vždy identickým způsobem. Nelze ji redukovat na prosté smyslové vnímání – je komplexním, rozumějícím aktem, který má svá východiska neredukovatelná na apriorní principy lidské percepce a který tak může probíhat různým způsobem, soustředit se na různé kvality recipovaného objektu, konstruovat na jeho základě různý mentální obraz. Jak píše Hans-Georg Gadamer,

[a]ni vněm myšlený jako adekvátní by nikdy nebyl prostým zrcadlením toho, co jest, neboť by vždy zůstával uchopením něčeho jako něčeho. Každé uchopení něčeho jako... artikuluje to, co jest, tím, že odhlíží od..., přihlíží k..., souborně nahlíží jako... – a toto všechno se může znovu ocitnout v ohnisku pozornosti anebo být jen „spoluviděno“ na okraji a v pozadí. Vidění jako artikulující čtení toho, co jest, tedy nepochybně mnohé z toho, co jest, takřkajíc přehlíží, čímž to pro vidění právě již není; ale stejně tak platí, že vidění vedené svými očekáváními „nahlíží“ něco, co není vůbec.²⁷

Estetický prožitek neprobíhá jako čisté vnímání a rozumění, oproštěné od toho, co známe a co nás orientuje. Do hry vstupuje předporozumění, které – zdůrazňuje

26 Dickie: *The Myth of the Aesthetic Attitude*, s. 64.

27 Gadamer: *Pravda a metoda I*, s. 94.

Gadamer – není překážkou či znečištěním našeho porozumění, ale jeho podmínkou. A také důvodem, proč se jednotlivé recepce liší – proč akcentují či naopak přehlíží odlišné výrazové kvality uměleckého tvaru, připisují jim odlišný význam a hodnotu, konstruují odlišný estetický objekt. Tato odlišnost je limitována sdílenou histori- kou či sociální zkušeností, jež je podmínkou srozumění, východiskem interpretace a hodnocení a také důvodem jejich identity a různosti.

Estetický postoj, jak jej chápou estetikové Pražské školy, není čistě psychi- kým aktem, ale má také svůj sociální a institucionální rozměr – je pro ně „sociál- ním faktem“. Květoslav Chvatík, který ze všech Mukařovského žáků a pokračova- telů věnoval pojmu estetický postoj největší pozornost, ve své studii z roku 1979 nazvané „Estetický postoj“ píše:

pojmem postoje nechápu jako pojem psychologický nebo volní, jako zaujetí libo- volného subjektivního stanoviska nebo jako vědomé či nevědomé rozhodnutí individuální nebo kolektivní povahy, jež v určitém okamžiku staví věci do nového osvětlení. Kategorii postoje zde uvažuji naopak jako zcela základní kategorii lid- ské orientace ve světě, jež předchází všechny speciální aktivity a rozlišení. Pojem postoje znamená elementární zaměření lidského vědomí na věci, zaměření, které vyvěrá z fundamentálních lidských zájmů, konstituuje určité specifické horizonty obeznámenosti s věcmi a otevírá člověku svět v určité perspektivě jako svět smy- sluplný. K těmto dílčím horizontům smyslu se váže i odpovídající lidská aktivita, realizující v této perspektivě lidské bytí jako aktivní proces činnorodé praxe.²⁸

Výraz postoj odkazuje v textech estetiků Pražské školy k čemusi fundamentálnější- mu a komplexnějším, než je prostě smyslové zaujetí vnímanou skutečností.

Otázka, je-li estetický postoj specifickým typem postoje, znamená ptát se, jsme-li schopni stanovit jasné distinktivní rysy, které jej odliší od postojů ostatních. Takové úsilí nepochybně dává dobrý smysl: mluvíme-li o estetickém postoji (stejně jako mluvíme-li o estetické funkci, normě, hodnotě či zkušenos- ti), měli bychom být schopni říct, v čem spočívá jeho estetičnost. Taková snaha

28 Chvatík: *Člověk a struktury*, s. 31–32.

se však může zvrhnout v hledání *demarkačních* hranic, tedy v úsilí uvidět jednot- livé postoje jako oddělené.²⁹ Pro estetiky Pražské školy je odlišnost jednotlivých fundamentálních postojů odlišností distinktivní, ne však demarkační – vidět jed- notlivé postoje jako cosi, co odděluje hranice, by bylo ve fatálním rozporu s jejich porozuměním estetičnu v souvislostech ostatních dimenzí lidské praxe. Odstříh- nout estetický postoj od jiných postojů ke světu by znamenalo odstříhnout jej od zdrojů, z nichž se napájí, ale také od cílů, ke kterým směřuje a které zakládají jeho jedinečnou hodnotu pro lidský život. Navíc, jak píše Chvatík ve *Strukturální estetice*, je

třeba, abychom za odlišností různých druhů postojů, odlišných intencí, s nimiž člo- věk přistupuje ke světu, nepřestávali vidět původní jednotu, dosud nerozlišenou totalitu vztahu člověka a světa, z níž se jednotlivé postoje teprve postupně vydělují v procesu historické praxe, prakticko-společenské činnosti člověka. Konstituová- ní jednotlivých postojů, jejich postupná diferenciacie a ustavování do konkrétních struktur je složitý a dlouhodobý historický děj.³⁰

Není to však vždy proces krystalizace, specializace, pročištění a oddělení jednotlivých postojů: „estetický postoj [se] konstituuje v konkrétním historickém procesu, v němž se jednotlivé postoje prostupují, násobí a znovu diferencují“.³¹

Možná ne vždy, možná ne zcela jednoznačným způsobem lze odlišit estetický postoj od postojů jiného typu. Dost možná to však plyne z povahy toho, co tímto výrazem pojmenováváme. Nebylo by, myslím, šťastné přestat se na to ptát jen z toho důvodu, že se to vzpírá snaze o čistotu estetického diskursu. Skutečnost, že se v termínu estetický postoj odráží realita sociohistorické praxe člověka a s ní i to, co se analytickému pohledu může jevit jako nejasné splývání a rozmyívání kontur, je pro jeho užitečnost mnohem důležitější než jeho séman- tická čistota.

29 K tomu podrobněji viz s. 93–100.

30 Chvatík: *Strukturální estetika*, s. 16.

31 Ibid.

Distance

Ze dvou klíčových pojmů, které ve svém textu zmiňuje Dickie, které však také najdeme v mnoha dalších textech tematizujících konceptualizace termínu estetický postoj, je Pražské škole blízký pojem nezainteresovanost. Jak zdůrazňují všichni obhájci smysluplnosti tohoto pojmu, nezainteresovanost neznamena nezáměr o předmět estetické kontemplanace, ale jeho recepci (tj. nejen prosté vnímání, ale také porozumění, interpretaci či hodnocení) stranou praktických (v nejširším smyslu toho slova) zájmů. Představuje změnu horizontu recipientova vnímání, prožívání, porozumění a hodnocení, kdy se jeho pozornost soustředí na jiné kvality recipovaného předmětu, respektive na recipientův vztah k zobrazenému i „ke skutečnosti jako celku“ (Mukařovský). Považuji za zbytečné detailně parafrázovat argumenty na toto téma,³² více mne láká možnost podívat se na úvahy českých estetiků o estetickém postoji prizmatem pojmu estetická distance. V souvislosti s výše kritizovanou Dickieho redukcí estetického postoje je přitom třeba zdůraznit, že Edward Bullough sice píše o distanci „psychické“ a svou úvahu publikoval v psychologickém časopise, je však – jak ukazuje Vlastimil Zuska – „dalek redukce estetického zážitku na (pouhé) stavy mysli“.³³

Bullough charakterizuje mechanismus distance jako „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.“³⁴ Zobecníme-li termín distance nad rámec estetického postoje, můžeme popsat každý z fundamentálních postojů člověka ke světu, jak o nich mluví Mukařovský a Chvatík, jako distancovaný, mající obě stránky – negativní i pozitivní: praktický postoj nás vzdaluje od jiných než praktických zřetelů, od všeho, co bezprostředně neslouží konkrétnímu praktickému cíli; teoretický postoj rozvrhovaný požadavkem objektivitu a racionality předpokládá distanci od lidské subjektivitu, emotivity, individuálních zájmů;

32 K tomu viz např. Chvatík: *Člověk a struktury*, s. 38–40 či Jankovič: *Dílo jako dění smyslu*, s. 37–50.

33 Zuska: *Mimesis – fikce – distance*, s. 120.

34 Bullough: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, s. 11.

magicko-náboženský postoj se vzdaluje světu vezdejšímu, aby směřoval nad něj, za něj, mimo něj. Druhá – pozitivní stránka té které distancovanosti bývá dostatečně zřejmá i oceňovaná: výtěžkem koncentrace pouze na ty stránky skutečnosti, které jsou bezprostředně relevantní z hlediska dosažení určitého praktického cíle, je výrazné zefektivnění lidské práce; teoretický postoj odhlíží od všeho momentálního, individuálního, subjektivního, aby dospěl k poznání pokud možno objektivnímu a univerzálnímu; magicko-náboženský postoj odstupuje od lidské skutečnosti, aby ji nahlédl pod zorným úhlem věčnosti. Reduktivnost každého postoje je osmyslněna – ztráta se děje kvůli vyšším ziskům na jiném poli. Totéž lze předpokládat i u estetického postoje.

Ztráta původní jednoty lidského postoje ke světu a pokračující funkční specializace předpokládá nutnost vyvažovat potřeby a schopnosti člověka, které jsou především v praktickém postoji, jenž povětšinou rozvrhuje naši každodennost, vytěsňeny. V zautomatizovaném rytmu všedního dne se moderní člověk připodobnil robotu, automaticky vykonávajícímu osvojené úkony a opakujícímú tisíckrát vyjeté myšlenkové dráhy a řečové figury. Jedná i komunikuje mnohem efektivněji, nevnímá však barvitost světa, pozapomněl na nesamozřejmost svého žití, svého vztahu ke skutečnosti. Tuto barvitost a nesamozřejmost je potřebné mu stále znovu připomínat, stále znovu jej navracet k okamžiku, kdy před ním teprve vyvstávají kontury věcí, kdy se teprve začíná orientovat, kdy by se měl ptát, neboť musí volit – ať chce, nebo nechce, ať si je toho vědom, nebo není. Jak píše Mukařovský:

Má-li člověk stále znovu vcházet v zápas se skutečností, je nutné, aby k ní přistupoval vždy z nových stránek, aby v ní vždy znovu odkrýval dosud nevyužité stránky a možnosti. Naprosté omezení na postoj praktický vedlo by však patrně nakonec k úplné automatizaci, k omezení pozornosti na stránky již dobyté a vykořistěné. Jen estetická funkce dovede udržovat člověku vůči univerzu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neatřelou a nastraženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že jí měří sebou.³⁵

35 Mukařovský: *Význam estetiky*, s. 68.

Chápu-li čeští strukturalisté smysl umění jako regenerující aktivitu, vyvažující a napravující důsledky redukováného vztahu ke skutečnosti, ke kterému dochází v každodenním praktickém životě, vymezují jeho doménu právě těmi aspekty lidské existence, které jsou jinými postoji ignorované: estetický postoj je postojem, ve kterém přicházejí ke slovu skutečnosti jindy vytěsněné za práh našeho vnímání a pozornosti – věci a vlastnosti zdánlivě neužitečné, nepotřebné, nežádoucí. Distance od automatismů obvyklých účelových vazeb, od bezprostředních praktických zájmů, které orientují naše jednání, vnímání, porozumění světu, je podmínkou jejich zjevování. Otevírá se zde prostor pro hru a imaginaci, která se vydává po cestách jiných než těch, po kterých obvykle chodíme, pro emoce a zasuté vzpomínky, pro myšlenky, které před druhými raději skrýváme nebo na které jindy nemáme čas, pro zpochybnění zdánlivě jistého, přirozeného a nezvratně daného v bezpečném prostoru fikce, kde si lze „ozkoušet“ to, nač v běžném životě nemáme odvahu, prostor pro reflexi a sebereflexi.

Právě *sebereflexi* zdůrazňuje ve svých úvahách o estetickém postoji Vlastimil Zuska: „Zásadním rozdílem mezi běžným, praktickým, utilitárněmanipulačním (Patočka), existenciálním (Ingarden) postojem a postojem estetickým je [...] sebereflexe, a v tomto ohledu jde o zcela jinou, chceme-li, speciální třídu aktů vědomí [...]“, píše Zuska³⁶ v textu ‚Mýtus o mytičnosti estetické distance‘, který je obhajobou Dickiem odmítané estetické distance a zároveň pozoruhodnou fenomenologickou interpretací tohoto pojmu. Výraz *sebereflexe*³⁷ poukazuje k zásadnímu momentu, jehož přítomnost odlišuje prchavé zaujetí smyslově vnímaným a následný pocit libosti či nelibosti od komplexního procesu, jímž je recepce uměleckého díla. Také však – ve srovnání s výrazy jako „nezajímavost“ či „samoučelné vnímání“ – zřetelně a explicitně vyjadřuje relevanci umění pro lidský život. Připomeňme znovu Mukařovského slova: „Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností.“ Není zde řeč právě o sebereflexi, o dialogu s uměleckým dílem, který se současně stává dialogem se sebou samým?³⁸

36 Zuska: *Mimesis – fikce – distance*, s. 122.

37 Viz též Zuska: *Estetika*, s. 36–76.

38 Zuska: *Mimesis – fikce – distance*, s. 142. K pojetí estetické zkušenosti jako modu sebereflexe běžné praxe viz Menke: *The dialectic of aesthetics*.

Ozvláštění

Jak to umění dělá? Jak tento nástroj aktualizace našeho vnímání světa funguje? Jak již bylo řečeno, uměleckost podle Šklovského není esenciální vlastností určité množiny zobrazených témat či uměleckých prostředků, jejichž přítomnost by garantovala artefaktu status uměleckého díla, nýbrž spočívá ve způsobu ztvárnění, jehož cílem je aktualizace našeho vnímání. K té dochází ve chvíli, kdy narazíme na cosi nezvyklého, zvláštního, na něco, co nezapadá do obvyklých vzorců našeho vnímání a jednání, a co nás proto nutí aktivizovat naše duševní síly a schopnosti, ohledávat a případně redefinovat naše porozumění světu a náš postoj k němu. „Metodou“ umění, tedy způsobem, jímž svého cíle umění dosahuje, je tedy *ozvláštění*: „metoda umění je metoda ‚ozvláštění‘ věci a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; *umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité*“.³⁹

Tato Šklovského slova sugerují, že ozvláštění je výhradně otázkou formy, tedy způsobu, jímž je cosi ztvárněno: každá skutečnost může být prezentována nezvyklým způsobem, ukázána z neobvyklého úhlu, nasvícena nově. A naopak: neexistuje skutečnost, jejíž prezentace by zaručovala znaku schopnost vytrhávat čtenáře z automatizace, která by v roli označovaného byla garantem jeho uměleckosti. „[...] dnešní literární theoretik, studující literární dílo a dívající se na tak zvanou jeho formu jako na pokrov, kterým nutno proniknout, podobá se jezdcí, který sedaje na koně, přeskočí ho. Literární dílo jest čistá forma [...]“,⁴⁰ píše Šklovskij, radikálně obraceje naruby obsahové zaměření svých bezprostředních předchůdců, kdy se „forma [...] pojímala proti obsahu jako něco podružného, druhotného, vedlejšího, umělecká forma se hodnotila jako pouhá ozdůbka, pouhý obal, slupka, od níž může být obsah abstrahován“ (Jakobson).⁴¹ Proč by však nemohl být zdrojem ozvláštění obsah?

Viktor Šklovskij či Boris Ejchenbaum však směřují mnohem dál než k prostému převrácení dichotomie obsah–forma: tím, že ukazují estetickou, respektive

39 Šklovskij: *Theorie prózy*, s. 15.

40 Ibid, s. 222.

41 Jakobson: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, s. 62.

významovou relevanci formálních složek, tuto dichotomii znejistují, problematizují, odkládají stranou jako nevyhovující. V textu „Teorie „formální metody““ z roku 1926 píše Ejchenbaum:

Proti tomuto pojmu [tj. pojmu „materiál“] bylo běžným zvykem stavět pojem „forma“, čímž oba tyto termíny ztrácely na významnosti, jako by pouze nahrazovaly dřívější opozici „formy“ a „obsahu“. Ve skutečnosti [...] pojem „forma“ získal v ústech formalistů význam plnosti a splynul s představou uměleckého díla jako celku. Nevyžadoval tedy k sobě žádnou opozici, až na formy jiného druhu, které nemají žádný umělecký význam.⁴²

Nikoli opozice obsahu a formy, ale uměleckosti a neuměleckosti je pro ruské literární vědce označované za formalisty klíčová. Pojmenování „formalismus“ je v tomto ohledu poněkud nešťastně zavádějící a ti, kteří byli takto označováni, proti němu právem protestovali.⁴³

Nedává smysl ptát se, kudy vede hranice mezi obsahem a formou či zda nemůže být zdrojem desautomatizace také obsah. Možnost oddělit je a myslet či komunikovat obsah nezávisle na formě je pouhým referenčním klamem – iluzí, že význam je čímsi nezávislým na znakové artikulaci.⁴⁴ Podle Mukařovského

pozbývá důležitosti rozdíl činěný dosud mezi formou a obsahem uměleckého díla; tak např. v díle malířském je barva nejen smyslovou kvalitou, ale zároveň i nositelem jistého, třebaže neurčitěho významu (který ovšem v jistých případech může nabýt i značné určitosti, srov. např. středověkou symboliku barev a její důsledky pro malířství); naproti tomu je zobrazený předmět *netoliko „obsahem“* (tj. složitou významovou jednotkou), ale i „formou“, tj. součástí optické výstavby obrazu, která má vliv jak na jeho významové včlenění do celkového tématu obrazu, tak i na jeho umístění v určitém úseku obrazové plochy atd. Místo dvojitosti obsahu a formy nabyla pro strukturní estetiku významu dvojice *materiál – umělecký postup* (tj. způsob uměleckého využití vlastností materiálu).⁴⁵

42 Ejchenbaum: Teorie „formální metody“, s. 101.

43 Viz Steiner: *Ruský formalismus*, s. 20–21.

44 K výrazu *referenční klam* viz Eco: *Teorie sémiotiky*, s. 76–87.

45 Mukařovský: *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, s. 13–14.

Podstatné není, zda označíme určitý prvek textu jako formální či obsahový, ale jaký má význam, lépe řečeno – neboť formalisté (pro jednoduchost se tohoto pojmenování držím) a strukturalisté nevidí umělecký tvar jako sumu izolovaných prvků, ale jako celek složek vzájemně provázaných (tj. jako strukturu) – jak spolu s ostatními souvztažnými prvky rozvrhuje to, co Mukařovský nazval sémantickým gestem.⁴⁶

Významy, zakládající naši fundamentální orientaci ve světě, nejsou chápány jako objektivní danost, kterou pouze pasivně reprodukuje, ale jako výkon subjektu (ať už vědomý či podvědomý, ať už jakkoli sociálně či strukturou jazyka podmíněný), jako výsledek jeho rozvrhování. Umění je pak pochopeno jako regenerující aktivita, která nás obrací od zautomatizované reprodukce ustálených významů k prvotnější rovině jejich konstituce, která uvádí do pohybu ustálené sémantické dráhy, rozrušuje samozřejmost významových schémat a vzorců, přivádí nás k jejich reflexi, redefinici, k novým možným způsobům jejich založení.

Jen efektivně zprostředkovat ustálený význam, to je nejobvyklejším cílem praktické jazykové komunikace. Řeč při ní sleduje ustálené, dobře zažitě komunikační vzorce a zdá se být jen transparentním poukazem na skutečnost samu. Je cílem poezie tuto transparentci narušit, dát nám zakusit, že jazyk není jen pasivním zrcadlem skutečnosti, dát nám pocítit jeho tvárnou sílu. Je proto poezie oproti každodenní praktické komunikaci řeči ozvláštněnou, de-formovanou, tzn. zformovanou jinak, než je obvyklé: „Tak jazyk poesie je jazyk těžký, znesnadněný, brzděný“ (Šklovskij).⁴⁷ Básnickost, píše Roman Jakobson, není dána specifickými tématy či výrazovými prostředky, ale spočívá

[v] tom, že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty. Proč je toho všeho zapotřebí? Proč je zapotřebí zdůrazňovat, že znak nesplývá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (A je A1)

46 K tomuto pojmu viz s. 109–113.

47 Šklovskij: *Teorie prózy*, s. 24.

je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A1); tato antinomie je nezbytná, neboť bez protimlůvu není pohybu pojmů, není pohybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá.⁴⁸

V každodenním životě zpravidla jen naučeným způsobem pojmenováváme věci, bezmyšlenkovitě vyslovujeme zautomatizované, bezpočtukrát omlété fráze a domníváme se, že to podstatné se děje v myšlení a ve světě, které jazyk jen pasivně zrcadlí a zvnějšňuje, činí disponovatelným a komunikovatelným i mimo ostenzivní toto, tady a teď. Jazyk má však mnohem aktivnější a mnohem závažnější roli – není jen nevinným a transparentním poukazem na skutečnost samu, ale rozvrhuje naše myšlení a porozumění světu, náš vztah k němu a orientaci v něm, vepisuje se do lidské praxe. A právě to člověku podle Jakobsona připomíná poezie, aktualizující jeho vztah k jazyku, a tím i ke světu.

Zdá se, že tato jazyková aktualizace je skutečně výhradní věcí poezie. Také Šklovskij píše: „Tak přicházíme k definici poesie jako řeči *brzděné, křivé*. Poetická řeč je *řeč-stavba*. Próza je řeč obyčejná: ekonomická, lehká, pravidelná [...]“⁴⁹ Výraz *poezie* je však zde mnohem spíš synekdochou slovesného umění vůbec, *próza* pak pojmenováním jazyka každodennosti.⁵⁰ Je to právě umělecká próza, na kterou se ve svém díle soustředí Šklovskij, jejíž výstavbu a mechanismy ozvláštnění odkrývá. Uvádí třeba následující příklad: „Metoda ozvláštnění u L. Tolstého se zakládá na tom, že nenazývá věc jejím jménem, ale popisuje ji, jako by ji viděl po prvé, a určitý případ, jako by se stal po prvé, při čemž neuzívá při popisování věci oněch názvů, které jsou přijaty konvenčně, ale nazývá je tak, jak se nazývají odpovídající jim části na věcech jiných.“⁵¹ Jazykové ozvláštnění je i v próze metodou, jak ukázat věci jinak, jak přivést čtenáře k novému vnímání skutečnosti. Jiného nástroje než jazyka ostatně ani próza nemá. Dělá to jinak než poezie, usiluje však o totéž.

48 Jakobson: *Co je poezie?*, s. 31–32.

49 Šklovskij: *Theorie prózy*, s. 25.

50 K protikladu prózy a poezie u Šklovského viz Steiner: *Ruský formalismus*, s. 147–149.

51 Šklovskij: *Theorie prózy*, s. 16.

Také by se však dalo říct, že to dělá vlastně stejně: klade slova tak, „aby vyváděla z automatizmu vnímání“.⁵²

Mechanismus ozvláštnění nutně předpokládá pozadí obvyklého, na němž je cosi jako zvláštní, nezvyklé pocítováno. Nejde o pozadí univerzální a neměnné, ale historicky a kulturně podmíněné. Šklovského další příklad: „Tak u Maupassanta je celé množství novel [...] založeno na vylíčení prostého, nepathetického poměru k smrti, jaký existuje u francouzského sedláka. Zdálo by se, že základem povídkové stavby je prostý popis životní formy. Ve skutečnosti však je celá povídka vypočtena na čtenáře jiného prostředí, který má k smrti poměr jiný.“⁵³ K tomuto pozadí samozřejmě patří také naše zkušenost s uměním: „umělecké dílo je chápáno na pozadí uměleckých děl jiných a cestou asociování s uměleckými díly jinými“.⁵⁴ Vědomí tohoto historicky a kulturně podmíněného horizontu očekávání – jak jej nazývá Hans Robert Jauss – významně relativizuje mnohé Šklovského úvahy o literárních textech. Ptá-li se, jak je udělán don Quijote, aby fungoval ve své ozvlášťující funkci, tedy aktualizoval naše vnímání světa, aniž by zároveň tematizoval určitý horizont očekávání, na jehož základě k aktualizaci určitým způsobem dochází, jsou výsledky jeho úvahy limitovány horizontem jeho vlastním: jak je udělán don Quijote, aby aktualizoval Šklovského vnímání světa? Netvrdím, že se tento horizont nemůže ve velké míře překrývat s horizontem jeho současníků i naším horizontem dnešním. Estetický prožitek však není založen na univerzálních vzorcích lidského vnímání, ale na vzorcích historicky, sociálně, kulturně a do jisté míry i individuálně podmíněných.⁵⁵

Důvod této slepoty vůči mimouměleckému kontextu (ať už existující reálně ve zraku ruských teoretiků, nebo jen v jejich slovech) byl už mnohokrát popsán – je jím vyhocené úsilí přistupovat k literatuře právě opačně, než jak k ní přistupovala bezprostředně předcházející generace literárních vědců v čele s Alexandrem

52 Šklovskij: *Theorie prózy*, s. 25.

53 *Ibid.*, s. 33.

54 *Ibid.*

55 Viz Mukařovský: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, s. 102–104.

Veselovským.⁵⁶ Veselovskému, jak píše Jakobson, je „myšlenka samoučelnosti a samopohybu formy [...] hluboce nepřijatelná. Každý tvárný prostředek básnictví dedukuje Veselovskij z činitelů mimobásnických, mimoestetických, [...] i syžet vyvozuje z předpokladů sociálně-psychologických [...]“.⁵⁷ Šklovského přístup je tak i v tomto ohledu právě opačný: trvá na důsledné imanenci literatury, jak o tom svědčí jeho známá slova v předmluvě k *Theorii prózy*: „Zabývám se při studiu literatury zkoumáním jejích vnitřních zákonů. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby tkaní.“⁵⁸ Nevidí v té chvíli, že způsob, jímž tyto vnitřní (imanentní) zákony definoval, neodlučně souvisejí se zákony vnějšími: umění nelze oddělit od ne-umění, má-li právě ne-umění být tím, k čemu se funkce umění vztahuje. Později to však již nahlíží sám: „V témže čase jsem hovořil o ozvláštňení čili o obnovení vnímání. V takovém případě jsem se měl sám sebe ptát: a co vlastně chceš ozvláštňit, když umění nevyjadřuje skutečnost? Vnímání čeho chtěli obnovit Sterne, Tolstoj?“⁵⁹

Formalisté a v návaznosti na ně čeští strukturalisté přesvědčivě ukázali, že vývoj umění nelze kauzálně odvodit z vývoje mimouměleckých (ekonomických, politických, sociálních, psychologických atp.) jevů, že obrátit se ke genezi jevu nemusí znamenat vyložit jej a porozumět mu. Tento pohyb je však motivován úsilím obnovit svou aktualizací schopnost – tedy opět vztažen ke světu mimo umění. A k němu je vtažen také při genezi nikoli artefaktu, ale toho, co nazýval Mukařovský estetickým objektem – v tomto případě bychom rozhodně mimoumělecké okolnosti jeho vzniku minout neměli, neboť právě ony budou klíčem k pochopení estetické funkce v jejím konkrétním dopadu. Je nezbytné se ptát, jakým způsobem vstupuje do hry tento kulturně, historicky a do jisté míry i individuálně odlišný kontext.

56 Úsilí charakteristické pro první období úvah ruských formalistů, později vnímají věc s menším polemickým zápalem, a snad proto také komplexněji.

57 Jakobson: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, s. 56–57. – Šklovskij si byl vědom toho, jak výrazně jej toto negativní zrcadlení Veselovského tezí limituje (viz Steiner: *Ruský formalismus*, s. 57).

58 Šklovskij: *Theorie prózy*, s. 7.

59 Šklovskij: *Tetiva*, s. 454; viz také *ibid.*: s. 295–296.

Mechanismus ozvláštňení, jak o něm pojednávají ruští formalisté, jde v umění zjevně daleko za hranice toho, co v češtině tento pojem obvykle konotuje: cosi nezvyklého, co připoutá naši pozornost, vyvolá v nás pocit libosti či nelibosti, zájem či znepokojení... – a tím to obvykle skončí.⁶⁰ V souvislosti s pojmem estetický postoj píše Chvatík: „Estetický postoj není ani pasivní kontemplací nad věcmi, ani pouhým smyslovým okouzlením a smyslovým požitkem z intenzivního vnímání tvaru věci, jak bývá často vykládán. Vychází sice ze smyslového vjemu a vede k radosti z tvaru i k zamýšlení nad věcmi, avšak především je aktivní tvorbou smyslu, a to jak ve fázi tvůrčí, tak i ve fázi recepční a interpretační.“⁶¹ Podobně jako v případě estetické funkce také estetický postoj má být pro Mukařovského pojmem, který není limitován na oblast umění. Tak jako je estetická funkce podle Mukařovského potenciálně všudypřítomná, také estetický postoj lze směřovat k potenciálně jakékoli vnímatelné skutečnosti: „estetický postoj je – stejně jako ostatní [zmíněné základní postoje, které člověk zaujímá ke světu – pozn. D. S.] – zjevně nebo aspoň potenciálně přítomen při každém lidském úkonu, při každém aktu vnímání nebo tvoření.“⁶² V úvaze o estetické funkci to dokládá například na dýchání,⁶³ v úvaze o estetickém postoji na podobně bazální tělesné aktivitě, jakou je tělesný cvik. Není to však jen koncentrace smyslů na tuto činnost, pouhá skutečnost, že „pozornost obrátí se ke všem etapám a podrobnostem jejího průběhu i trvání“, co zakládá estetický postoj, ale až moment, kdy „stává se skutečnost, vstupující v dosah estetického postoje, znakem, a to ovšem znakem zvláštního druhu“.⁶⁴

Milan Jankovič ve studii *Estetická funkce a dynamika významového sjednocení* (1978) píše: „Účinek estetické funkce pozorujeme ve třech podstatných momentech: ve fázi prvotního *ozvláštňení*, kdy upoutává samoučelnou pozornost na to, čeho se dotkne, v momentu *integračním*, kdy vytváří autonomní, samoučelné celky, a v momentu *transcendenčním*, kdy se její dostředivé působení nejplněji

60 K tomu viz Heczková – Svatoňová: *Ostranenie Does Not Equal Ozvláštňení*.

61 Chvatík: *Člověk a struktury*, s. 43.

62 Mukařovský: *Úkoly obecné estetiky*, s. 78.

63 Mukařovský: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, s. 85.

64 Mukařovský: *Význam estetiky*, s. 66.

projeví jako iniciace celkového smyslu.⁶⁵ Setkání s neobvyklým, zvláštním je důvodem připoutání pozornosti na věc nebo činnost samu, které se tak (v estetickém postoji) uvolňují z obvyklých účelových vazeb, z automatismu navykých postojů k nim a zacházení s nimi. To ještě samo o sobě neznamená zaujetí komplexního estetického postoje, jedná se kupř. o standardní reklamní postup, jenž využívá ozvláštnění (a k tomuto účelu také často konvenčních uměleckých postupů a technik) zprvu k připoutání pozornosti, kterou však následně směřuje k propagovanému produktu. Až pokud prvotní impuls estetického ozvláštnění – ozvláštnění v tomto užším významu zaujetí čímsi neobvyklým – pokračuje a my začneme vnímat ozvlášťující podnět jako estetický znak, lze podle českých strukturalistů hovořit o estetickém postoji.

Estetický postoj je podle nich komplexní událostí, při které vstupuje (či může vstupovat) do hry řada aspektů, procesem, který má (respektive může mít) řadu fází. Podle Chvatíka je smysl konstituovaný v estetickém postoji (za prvé) smysl

bezprostředně vázaný na tvar věci [...]. Za druhé je to smysl *integrující*, sjednocující člověka v celého člověka, nově strukturující dynamickou jednotu jeho intelektu, senzibility, imaginace a emocionality [...], vědomé i podvědomé vrstvy jeho osobnosti, jeho zkušenosti životní, kulturní i umělecké. Estetický postoj vyvolává spontánní emoce, radost z věcí, ze smyslového vnímání uměleckého díla. Jeho výsledkem je katarze, uvolnění a očistění emotivních afektů. Za třetí je to smysl *celistvý*, *transcendující* dílčí věcné vztahy a významy, které vstupují do hry. Jako celkový smysl vybízí člověka, aby jako celý člověk zaujal nový, hodnotící postoj ke světu jako celku, aby ve svobodné konfrontaci se světem věcí vždy znovu a nově realizoval smysl svého bytí ve světě. Prostřednictvím fiktivního světa uměleckého díla otevírá tento postoj horizont svobodné volby nových možností lidského jednání, seberealizace člověka.⁶⁶

Stává-li se pro nás umělecký tvar estetickým znakem, stává se čímsi, co má svůj význam, smysl, referenci, co nějakým způsobem odkazuje ke světu. Nebo to buduje svět vlastní?

65 Jankovič: Estetická funkce a dynamika významového sjednocení, s. 143.

66 Chvatík: *Člověk a struktury*, s. 41–42.

FIKCE A FIKČNÍ SVĚT

Nevím, kolik čtenářů, na procenta, by knihu četlo jako román, tak jako já, a kolik jako drbárnu a udávání kamarádů, jak se kdosi preventivně obává v textu.
Sergej Machonin o Vaculíkově *Českém snáři*⁶⁷

Lze tedy právem užívat slova „svět“ jenom tehdy, když dílo na diváka či čtenáře působí refigurativně, když převrací jeho očekávání a mění jeho horizont; v míře, v jaké dokáže refigurovat tento jeho svět, se dílo ukazuje schopné svého světa.

Paul Ricoeur⁶⁸

Jen málokterý text vyvolal po svém vydání takové kontroverze jako *Český snář* Ludvíka Vaculíka. Má podobu deníkových záznamů, které začínají 22. ledna 1979 a končí 2. února 1980 a poprvé vyšel v roce 1981 v samizdatové, Vaculíkem založené Edici Petlice. Vaculík v nich zjevně bez jakýchkoli skrupulí popisuje své dny, setkání a rozhovory se svými přáteli a známými. Nejenže přitom nebere ohledy na to, že by se snad jeho text mohl dostat do rukou Státní bezpečnosti, která by v něm mohla najít řadu užitečných informací, on ji dokonce sám a dobrovolně do rukou StB vložil. Jak po Vaculíkově smrti vzpomíná Petr Pithart, který se nevědomky také stal jednou z postav Vaculíkova textu:

Ludvík to následně mezi některými z nás neměl moc dobré. Rozmýšlel, jak s knihou naložit. Má ji „vydat“, to znamená nechat opsat na psacím stroji ve více kopiích? Není to zřejmě ani jemu úplně jasné. Taková kniha tu totiž ještě nebyla. Co to vůbec je? Záznam rok trvajícího pozorování? Krutý sebezpyt samotného autora? Nebo zbeletrizovaný sociologický, psychologický experiment? Časosběrný dokument?

67 *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*, s. 21.

68 Ricoeur: *Myslet a věřit*, s. 220.