

STOPY PRAGMATISMU

Česká literatura a estetika
v dotyku s americkým
pragmatismem

Petr A. Bílek
Ondřej Dadejík
Martin Kaplický
Vladimír Papoušek
David Skalický
Jan Staněk

2016

„ZKUŠENOSTI, KTERÉ SE VE VNÍMATELI ROZVLNÍ NÁRAZEM UMĚLECKÉHO DÍLA...“

Pragmatické pojetí estetické zkušenosti a česká strukturální estetika

David Skalický

V předmluvě ke slovenskému překladu své *Estetiky pragmatismu* srovnává Richard Shusterman estetiku Johna Deweyho s estetikou Jana Mukařovského. Píše: „Tito dva myslitelé mají tolik společných důležitých témat a přístupů, že rozvinout je všechny vyžadovalo by spíš celou knihu než jen předmluvu“ (Shusterman 2003, s. 14).⁶⁶ Shusterman ve svém letném srovnání o rozsahu necelých dvou stran pracuje s pojmy, které jsou pražskému strukturalismu vlastní: píše o dynamičtějším a dialektičtějším pojetí struktury, o pojmu estetická funkce, jehož prostřednictvím se „oba myslitelé [...] snaží přiblížit umění a neumělecké oblasti života“ (ibid., s. 15), či o překonání dualismu objektu a subjektu prostřednictvím úvah o sociální, intersubjektivní povaze estetická. Nacházíme zde však i pojem *zkušenost*, který je pojmem klíčovým pro Deweyho, v terminologickém slovníku českého strukturalismu jej však budeme hledat marně. Struktura, estetická funkce, norma a hodnota, estetický postoj, artefakt a estetický objekt, záměrnost a nezáměrnost či sémantické gesto – to jsou klíčové termíny pražské strukturální estetiky. Ale zkušenost...?

Podle Shustermana je pro Deweyho i Mukařovského „struktura – v protikladu k tradičním ideám struktury jako klidné a pevně neměnné jednoty – něčím, v čem vnitřní organizace sil a vnitřních protimluvů zahrnuje změnu nebo pohyb zkušenosti“ (ibid., s. 15). A v souvislosti s překonáním dualismu objektu a subjektu Shusterman píše:

⁶⁶ Abych se vyhnul tomu, že bude část mé věty v češtině a část ve slovenštině, převádím slovenský překlad Shustermanovy knihy, stejně jako citace z Višňovského do češtiny.

Zatímco Dewey a Mukařovský (druhý především ve svých pozdějších pracích) zdůrazňují estetickou zkušenost subjektu, pečlivě se vyhýbají falešnému relativistickému subjektivismu. Kromě jednotící intersubjektivní strategie společné sociální zkušenosti a sociálních norem určité komunity oba rozvíjejí strategii hlubší antropologické konvergence prostřednictvím hranic naší společné lidské podstaty (Shusterman 2003, s. 15).

Co má Shusterman na mysli, hovoří-li v souvislosti s Mukařovským o estetické zkušenosti? Taková otázka nás může zaskočit, protože – jak již bylo řečeno – pojem estetická zkušenost nepatří k termínům rozvrhujícím diskursivní pole pražské strukturální estetiky a literární vědy a my bychom patrně zaváhali s odpovědí na otázku, zda Mukařovský, Vodička, Chvatík, Jankovič či jiní Mukařovského žáci a pokračovatelé vůbec kdy termín estetická zkušenost použili, i zda, s jakou frekvencí a v jakých souvislostech používají prostý výraz zkušenost. Patrně ne estetika, ale českého literárního vědce tato otázka dost možná zaskočí také proto, že pojem estetická zkušenost se v české literární teorii nikdy příliš nezabydlel. Nahlédne-li do věcných rejstříků všech tří obsáhlých publikací projektu *Poetika literárního díla 20. století*, estetickou zkušenost v něm nenajde. Najde ji v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (Nünning 2006, s. 880–881), ovšem ve výkladu velice parciálním: jde jen o překlad původního německého hesla, které není než krátkou parafrází Jaussova pojetí estetické zkušenosti, jak bylo zpracováno v jeho díle *Estetická zkušenost a literární hermeneutika* (v literatuře k tomuto heslu ostatně najdeme pouze tuto jednu položku). Obsažnější, ovšem stále značně parciální výklad najde až v *Slovníku novější literární teorie* (Müller, Šidák 2012, s. 128–130). Také zde se autor hesla, Richard Müller, soustředí především na Jaussovo a také Ricoeurovo hermeneutické pojetí estetické zkušenosti; Dewey v jeho výkladu opět chybí a k poměrně bohaté a mnohotvárné reflexi konceptu estetické zkušenosti v americké estetice najdeme jedinou informaci: „Klasické i modernizující aspekty se promítají do definice e. z. [estetické zkušenosti]

u M. Beardsleyho (1981);⁶⁷ založena je na vysoké míře komplexnosti, intenzity a koncentrace i vědomí propojenosti (srov. sémantické gesto)“ (Müller, Šidák 2012, s. 129). Tato pobídka ke srovnání Beardsleyho pojetí estetické zkušenosti s Mukařovského konceptem sémantického gesta nepochybně stojí za pozornost. Nejprve je však nezbytné vrátit se k Deweymu.

Zkušenost a umění

Již názvy knih jako *Zkušenost a příroda* (1925), *Umění jako zkušenost* (1934) a *Zkušenost a výchova* (1938) zřetelně naznačují, že pro Johna Deweyho je zkušenost pojmem centrálním. Oproti tradičním pojetím zkušenosti, jak je koncipoval především britský empirismus, které ji redukuje na smyslové vnímání subjektu (viz Višňovský 2014, s. 45), chápe Dewey zkušenost jako komplexní a mnohotvárnou interakci organismu a jeho přírodního a sociálního prostředí. Zkušenost v Deweyho pojetí zahrnuje nejen subjekt, ale také objekt, nejen smyslovost, ale také inteligenci. Zahrnuje aktivitu i pasivitu, vnímání i jednání, vědomé i nevědomé, vnitřně prožívané i tělesné; zahrnuje úspěch i neúspěch, zvládnuté i nezvládnuté, pochopené i nepochopené, veřejné i soukromé, obsah i proces:

zahrnuje to, co lidé činí a zakoušejí, o co usilují, co milují, v co věří a co snášejí, a také jak člověk jedná a jak je s ním zacházeno, způsoby, jimiž koná a trpí, touží a těší se, chápe, věří, představuje si, zkrátka procesy zakoušení. „Zkušenost“ odkazuje na osázené pole, zasetá semena, sklizené úrody, proměny noci a dne, jara a podzimu, vlhka a sucha, tepla a zimy, které sledujeme, jichž se obáváme, po nichž toužíme; odkazuje rovněž na toho, kdo sází a sklízí, kdo pracuje a raduje se, doufá, obává se, plánuje, volá na pomoc kouzla nebo chemii, je skleslý nebo triumfující (Dewey 1929, s. 8).

⁶⁷ Odkaz na Beardsleyho knihu *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Hackett, Indianapolis 1981).

Zkušenost není něčím, co se nám výjimečně přihodí či podaří, ale je kontinuální. To však neznamená, že je zkušenost jakýmsi nerozlišeným či nerozlišitelným, beztvarym proudem dění, které probíhá mezi organismem a jeho prostředím – je strukturovaným procesem a zároveň také výsledkem či „výtěžkem“ (*reward*) tohoto procesu (viz Dadejík v této publikaci, s. 120). Jak shrnuje Emil Višňovský:

Zkušenost podle Deweyho je dynamický, variabilní proces, který obsahuje přechody, změny i výsledky (završení, dílo, řešení, produkt a jeho spotřebu atd.). V tomto procesu jsou jistě také zastávky a přestávky, zpomalení toku a tempa apod., pokud se např. zhodnocují předešlé etapy nebo se nabírá energie do budoucnosti, ale celkově je to nepřetržitý, kumulativní proces, z kterého nemůžeme vystoupit (Višňovský 2014, s. 46).

Kumulativnost zkušenosti neznamená proces prostého kupení či napojování nových prožitků v průběhu času, ale jejich integraci a transformaci, kdy se na základě našeho vyjednávání se světem ustavuje a přestavuje jistý – vždy jen dočasný, jen více či méně vratký – řád. Zkušenost má v tomto ohledu kreativní a také formativní a transformativní charakter: na základě naší zkušenosti se utváří a přetváří naše osobnost, naše porozumění světu, prožívání a jednání. Platí to však také naopak: náš postoj ke světu a naše činy formují a transformují naši zkušenost.

Zkušenost je pro Deweyho zdrojem lidského poznání, východiskem naší bazální orientace ve světě, vědeckého zkoumání i takové filosofické reflexe, která nechce být jen čirou spekulací; na základě zkušenosti své poznání také verifikujeme, rozšiřujeme a modifikujeme. Dewey odlišuje primární (běžné, „surové“) zkušenosti od zkušeností sekundárních, které jsou výsledkem systematického reflexivního zkoumání a jejichž smyslem je porozumění, díky kterému objekty běžné zkušenosti získávají širší a bohatší význam, díky kterému vidíme zakoušené jevy a souvislosti mezi nimi v novém světle (Dewey 1929, s. 3–6). Reflexivní zkušenost (jejíž doménou je věda a – neštít-li se empirie – také filosofie) není izolovaná od zkušenosti běžné – napájí se z ní, obrací se k ní, když testuje své výkony, ale také ji obohacuje a proměňuje. Proměňuje nejen naše

porozumění tomu, s čím se v každodennosti setkáváme, a v důsledku toho naše jednání, ale také materiální a sociální prostředí, v němž žijeme a které je prostorem naší zkušenosti. Věda a filosofie podle Deweyho nemají být indiferentní k lidským zájmům. Jejich smyslem nemá být nějaké abstraktní vědění očištěné od nánosů mnohotvárné lidské zkušenosti, nějaké umělé problémy, které se našeho každodenního života nijak nedotýkají, ale právě naopak: mají obohacovat, projasňovat, korigovat a kultivovat naši primární zkušenost, náš (běžný) život. „Filosofie, jako všechny formy reflexivní analýzy, nás na nějaký čas odvádí od záležitostí naší primární zkušenosti, od bezprostředního jednání a působení věcí, od jejich používání a potěšení z nich“ (Dewey 1929, s. 19); nemá tak ovšem činit proto, aby nás odvedla od reálných problémů, které máme a zakoušíme ve svém životě – hodnota filosofických výkonů je podle Deweyho odvozena od toho, jakým způsobem „[...] přispívají k běžné zkušenosti člověka, namísto toho, aby byly jen kuriozitami, které mají být s náležitými nálepkami uloženy v metafyzickém muzeu“ (ibid.). A tento úkol se týká i filosofie umění.

Deweyho pohled na umění je pohledem zdola – umění podle něj pramení nikoli v nadzemských, spirituálních výšinách, ale v základních podmínkách a rytmech lidského života, v konkrétní interakci s prostředím, v němž žijeme. Umělecký artefakt může být jen mlčící věc, proběhneme-li kolem něj v galerii bez povšimnutí; umění – jak zřetelně naznačuje název Deweyho estetického spisu – je tím, co se rodí ze zkušenosti tvůrce a co rezonuje ve zkušenosti recipienta. Ne v jejích odlehlých zákoutích, separovaných od reálného, praktického života, ale v jeho souřadnicích. Tato kontinuita umění a každodenní zkušenosti byla zastřena jak teoretickými koncepty, které je programově či nezáměrně oddělují, tak způsobem, jímž s uměním zacházíme, když jej prezentujeme ve speciálních prostorech oddělených od prostorů všedního života, nebo když je ve svých výkladech vydělujeme z konkrétní historické zkušenosti, v níž vznikly: „Jakmile získá umělecký produkt klasický status, stává se jaksí izolovaný od lidských podmínek, za nichž byl přiveden k bytí, i od lidských důsledků, které plodí v aktuální životní zkušenosti“ (Dewey 2005, s. 1). Cílem filosofie umění má podle Deweyho být obnovení této kontinuity.

Mukařovského funkcionální estetika, formulovaná přibližně ve stejné době jako estetické úvahy Johna Deweyho, má k Deweyho pohledu na estetično blízko. Akcentuje sociální funkce umění, jeho historicitu i bytostnou souvislost estetična s ostatními dimenzemi lidského života. V studii „Místo estetické funkce mezi ostatními“ (1942) Mukařovský píše:

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. [...] 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 (Mukařovský 2000, s. 170).

Myslím, že by Dewey souhlasně přítakal takovému projektu. Pojem zkušenost by však mezi klíčovými termíny pražské strukturální estetiky hledal marně.⁶⁸

Estetická zkušenost, postoj a hodnota

Ve své knize *Umění jako zkušenost* Dewey odlišuje dvě podoby zkušenosti: „*experience*“ a „*an experience*“. První odkazuje ke kontinuálnímu toku lidského života, k permanentnímu dění, které kolem sebe vnímáme, a aktivitě, kterou vyvíjíme. Neurčitý člen druhé zkušenosti naznačuje, že *an experience* je jedinečnou událostí (či *zážitkem* [viz Shusterman 2003, s. 62]), kterou z toho toku vydělujeme jakožto distinktivní zkušenost, jež má nejen svůj konec, ale i své završení (*consummation*) a svou jedinečnou kvalitu, ke které referujeme jako k *té* zkušenosti. Může to být cosi, co má zásadní vliv na náš život, i cosi, co se zdá být

⁶⁸ Viz nejen texty Mukařovského, ale také např. Grygarův *Terminologický slovník českého strukturalismu* či Chvatíkova *Strukturální estetika* (viz Mukařovský 2000, Grygar 1999, Chvatík 1994).

vcelku banální: může to být, jak uvádí Dewey, i *ta* večere v pařížské restauraci loni v létě – ne však už *včerejší* večere, kterou si vůbec nedokážeme vybavit, neboť zanikla v proudu nevýznamnosti. Taková signifikantní zkušenost (*an experience*) má svou jednotu a své završení, a tedy estetickou kvalitu – byť nutně není zkušeností (dominantně) estetickou – oslovující naše vnímání, prožitek, kreativitu, ocenění. Má ji i praktická či intelektuální aktivita, není-li jen automatismem, ale uvědomovaným procesem, který má své uspořádání, jednotu a završení. A takovou zkušeností je i umění, záměrně tvořené tak, aby se jí stalo.

Jak již bylo opakovaně zmíněno, pojem (estetická) zkušenost není strukturální terminologii Pražské školy vlastní, k jejím klíčovým termínům však patří pojem *estetický postoj*, který se zdá být pojmenováním obdobným. Podobně jako Dewey hovoří o zkušenostech praktických, intelektuálních, estetických či náboženských, hovoří Mukařovský o praktickém, teoretickém, estetickém a magicko-náboženském postoji. Pro Deweyho je distinkce jednotlivých zkušeností, stejně jako pro Mukařovského distinkce jednotlivých postojů, založena na zájmu, který je iniciuje, respektive cíli, ke kterému směřují; nespočívá přitom v prosté přítomnosti/nepřítomnosti určitých charakteristik, ale v jejich hierarchii (viz Dewey 2005, s. 57; Shusterman 2003, s. 44).⁶⁹ A také způsob, jimiž je prostřednictvím těchto pojmů uchopováno estetično, je obdobný:

Rovina estetického postoje nám umožňuje postihnout estetično nikoli v podobě zvěčněné danosti v podobě fixních objektů a kategorií, nýbrž u jeho původního zdroje, v přirozené životní aktivitě člověka, u jeho praktické činnosti, uchopit je jako dění a rozvrhování lidského smyslu. Současně nám umožňuje překonat reifikované pojetí estetična jako zvláštní substance ať už ideální nebo materiální povahy i idealistické koncepce subjektivní niternosti nebo čisté formy (Chvatík 1994, s. 17).

⁶⁹ K těmto analogiím lze dodat i okolnost, že oba pojmy se v šedesátých letech dočkaly kritiky ze strany významného amerického estetika George Dickieho (k jeho kritice estetické zkušenosti viz dále, k jeho kritice estetického postoje viz Dickie 1964).

Pokud bychom v těchto slovech Květoslava Chvatíka zaměnili výraz *estetický postoj* za výraz *estetická zkušenost*, nemohli bychom přesně těmito slovy charakterizovat také Deweyho estetický projekt?

Přesto nejde o pojmy synonymní.⁷⁰ Když mluvíme o významných či banálních zkušenostech, které jsme získali, nebo o pozitivních či negativních zkušenostech, které s něčím nebo někým máme, nemůžeme výraz *zkušenost* zaměnit výrazem *postoj*. *Postoj* označuje typ určitého zaměření či směřování, určitou orientaci, rámec či horizont rozvrhující naši recepci či jednání,⁷¹ *zkušenost* pak je pojmenováním pro cíl či výsledek tohoto jednání, respektive pro vyplnění tohoto rámce (viz Fenner 1996, s. 5; Zuska 2001, s. 59). Jde přitom nepochybně o skutečnosti vzájemně podmíněné: na základě určité zkušenosti zaujímáme či měníme náš postoj; určitý postoj rozvrhuje naši recepci a jednání, čímž ovlivňuje charakter naší zkušenosti.⁷² Platí to pro každou konkrétní a jedinečnou situaci, platí to však také pro obecnější, fundamentálnější vzorce naší interakce se světem:

V souvislosti, o níž nám jde, neznamena postoj pouhé volní nebo individuálně psychologické rozhodnutí, akt subjektivní volby, že určitý objekt budeme chápat tak a tak, nýbrž určitou obecnější, původnější strukturu lidského přístupu ke světu, vypracovanou celým historickým chodem lidské zkušenosti se světem [...],

⁷⁰ Synonymitu pojmů *estetický postoj* a *estetická zkušenost* může sugerovat Chvatíkův výklad Jaussova konceptu estetické zkušenosti, kdy Chvatík mimo jiné píše: „Estetický postoj je zvláštní formou zkušenosti s přirozeným světem, předcházejícím teoretickou reflexí“ (Chvatík 1996, s. 38; viz též *ibid.*, s. 39–40).

⁷¹ Chvatík ve své *Strukturální estetice* definuje postoj, jak jej tematizuje pražská strukturální estetika, „jako zcela základní kategorii lidské 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 smysluplný. K těmto dílčím horizontům smyslu se váže i odpovídající lidská aktivita, realizující v této perspektivě lidské bytí jako aktivní proces činnorodé praxe“ (Chvatík 1994, s. 31–32). K estetickému postoji viz též Chvatíkovu knihu *Člověk a struktury* (Chvatík 1996, s. 29–44).

⁷² K otázce, zda je estetický postoj podmínkou estetické zkušenosti, viz např. studii Bohdana Dziemidoka „Controversy About Aesthetic Attitude: Does Aesthetic Attitude Condition Aesthetic Experience?“ (in Mítias 1986, s. 139–158).

píše Chvatík (1994, s. 16) ve své *Strukturální estetice*, když vyjasňuje pojem *estetický postoj*.

Podle Davida Fennera Dewey nepochybně znal teorie estetického postoje, snad jimi byl i ovlivněn, „dal však jasně najevo, že koncepty týkající se distance a nezainteresovanosti – tyto tradiční pojmy rozvrhující pohled na estetický postoj – jsou pro způsob, jak on chápal estetickou zkušenost, prokletím“ (Fenner 1996, s. 23). Zastírají totiž komplexní integraci subjektového a objektového pólu estetické situace – tedy věc pro Deweyho pojetí zkušenosti naprosto zásadní (Fenner nazývá Deweyho pojetí příznačně jako *subjekt-objektový monismus*). Domnívám se, že právě estetici Pražské školy (kteří mají z hlediska oněch dvou zmíněných pojmů, jejichž prostřednictvím bývá estetický postoj zpravidla vykládán, blízko k termínu nezainteresovanost) ukazují, že toto „prokletí“ není fatální. Některé Mukařovského formulace snad mohou sugerovat přesvědčení, že jde jen o svévoli subjektu, jaký postoj ke světu zaujme, interpretujeme-li je však v souvislostech celku jeho estetiky, je zřejmé, že je tomu jinak: pojem estetický postoj, jak jej chápe český strukturalismus, odkazuje ke komplexní a mnohotvárné interakci člověka se světem, ve kterém hrají svou roli jak vlastnosti objektu, tak postoj subjektu. K zakoušení estetického účinku věci „nestačí samo o sobě ani pouhé subjektivní naladění mysli, ani pouhé vlastnosti předmětu, nýbrž je třeba setkání obou těchto pólů“, píše Chvatík (1994, s. 15). Nejde přitom o jakési prosté smyslové vnímání,⁷³ ale o komplexní, rozumějící akt, který se napájí z našeho (před)porozumění světu, z naší zkušenosti s ním (včetně naší zkušenosti s uměním). „Sebeuplatnění subjektu vůči světu neprobíhá v abstraktní relaci subjekt – objekt, nýbrž subjekt se setkává se světem vždy již v podobě historicky strukturovaných horizontů smyslu. Tyto roviny smyslu se historicky diferencují na základě společenské praxe člověka“ (Chvatík 1996, s. 31).

Co je podle Mukařovského cílem či výsledkem estetického směřování? V čem spočívá smysl naší interakce s uměleckými díly? Umění nás může vychovávat, vzdělávat či bavit, může podporovat náboženské vytržení i národní sebeuvědomění, jeho jedinečný, jinými prostředky

⁷³ Srov. Dickieho reduktivní pojetí estetického postoje (Dickie 1964).

nenahraditelný smysl pro člověka však spočívá v něčem jiném. Mukařovskému by Deweyho úvahy o kontinuálním toku zkušenosti, v němž se vynořuje ona jedinečná událost v podobě uměleckého díla, které je záměrně tvořeno, aby takovou událostí bylo, mohly připomenout úvahy ruských formalistů o ekonomii lidského vnímání a umění, které je metodou aktualizace našeho zautomatizovaného vnímání. Právě v intencích těchto formalistických úvah chápe Mukařovský jedinečnou funkci umění v lidském životě:

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 neotřelou a nastraženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou (Mukařovský 2000, s. 68).

Cílem a smyslem umění – zúžíme-li pozornost pouze na umění – je narušit zautomatizovaná schémata našeho vnímání světa a porozumění světu, vytrhnout nás z pasivní replikace osvojených myšlenkových, řečových i konativních vzorců a přivést nás k tomu, abychom zakusili jejich nesamozřejmost i jiné možnosti jejich rozvrhování. Právě v této schopnosti podle Mukařovského spočívá estetická hodnota uměleckého díla.

V Mukařovského úvahách o estetické hodnotě – o jejím dynamickém, procesuálním a sociálně podmíněném charakteru, o její přítomnosti mimo oblast umění či o tom, že předmětem estetického hodnocení není materiální artefakt, ale nehmotný estetický objekt, jenž je „výsledkem vzájemného setkání popudů vycházejících z díla s živou esteticou tradicí“ (ibid., s. 162) – lze opět najít řadu pozoruhodných analogií s Deweyho úvahami o umění jako zkušenosti. Opět je však také nutné zdůraznit, že nejde o pojmy synonymní. Estetická zkušenost i hodnota

se týkají interakce subjektu (nebo, s Deweym řečeno, lidského organismu) se světem; zatímco první se však váže k subjektovému, druhý k objektovému pólu této interakce.

Stejně jako v případě diference pojmů *zkušenost* a *postoj*, také v případě pojmů *zkušenost* a *hodnota* je nezbytné zdůraznit jejich bytostnou korelaci. Naše zkušenost se vepisuje do podoby estetického objektu, který je předmětem našeho hodnocení. Estetická hodnota díla spočívá v jeho schopnosti rezonovat v naší životní zkušenosti, což mimo jiné znamená v jeho schopnosti dotknout se našich životních hodnot: vliv estetické hodnoty podle Mukařovského spočívá v tom, že „uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva“ (Mukařovský 2000, s. 143). Tato korelace, kterou bychom mohli chápat jako další doklad „úsilí překonání dualismu objektu a subjektu“, jež podle Shustermana spojuje Deweyho a Mukařovského estetiku (viz Shusterman 2003, s. 15; viz též Dadejík v této publikaci, s. 119–125), není v rozporu se základní diferencí zmíněnou výše. Ptáme-li se na estetickou hodnotu, otázka směřuje k objektu: jak to umění (či konkrétní umělecké dílo) dělá (či s ruskými formalisty řečeno: jak je umělecké dílo uděláno), aby dokázalo aktualizovat vzorce našeho vnímání a porozumění světu a ukázat nám na nové možnosti našeho rozvrhování? Jakým výrazem to však pojmenovat z perspektivy subjektu? Jak se ptát na to, co s námi umění (ať se ptáme obecně, nebo na konkrétní umělecké dílo či díla ve vztahu ke konkrétnímu subjektu) dělá, co v nás vyvolává a zanechává, co nám přináší? Anebo – jde-li nám o subjekt tvůrčí – z čeho se rodí? Nenacházím lepšího výrazu, než je *estetická zkušenost*. Právě tento výraz by mohl být pojmenováním pro to, co je Mukařovským opisováno úvahami o jedinečné a jinými způsoby nenahraditelné působnosti umění. Tento vztah bychom mohli vyjádřit definicí Monroe C. Beardsleyho: „mít estetickou hodnotu, respektive být dobrým uměleckým dílem“, znamená „mít schopnost produkovat dobrou estetickou zkušenost (tedy estetickou zkušenost značné závažnosti)“ (Beardsley 1981, s. 530–531).⁷⁴

⁷⁴ Srov. s Chvatíkovou diferencí potenciální a aktuální estetické hodnoty (viz Chvatík 1994, s. 33–34).

Mukařovský o zkušenosti

V Mukařovského textech zařazených do výboru nazvaného *Studie I* najdeme v úhrnu pětatřicet výskytů výrazu *zkušenost*. Na několika místech se Mukařovský ve svých úvahách dovolává své či naší zkušenosti,⁷⁵ což lze chápat jako výraz toho, že jeho estetická teorie není pouhou teoretickou spekulací, ale opírá se o sdílené, empiricky vykazatelné a každým ověřitelné jevy (viz Mukařovský 2000, s. 9–11). Mnohokrát slovo *zkušenost* zaznívá ve studii nazvané „Básník“ z roku 1941, když se Mukařovský ptá, jakým způsobem se zkušenosti tvůrce – bezprostřední životní zkušenosti i zkušenosti zprostředkované četbou nebo doslechem – vepisují do jeho díla. Tento vztah mezi zkušenostmi a tvorbou přitom podle něj není jednosměrný:

Básnické tvoření klade jisté požadavky na způsob života: příprava „produktivní nálady“, záměrně získávání zkušeností atp. Ledy připravuje tvorba u básníka psychologickou situaci umožňující napodobení tvorby životem: předjetí zážitku tvorbou (ibid., s. 260).

Básníková životní zkušenost, zakotvená v básníkově rodinném, krajovém a sociálním původu, v jeho zaměstnání atd., zabarvuje nově tradiční tematiku básnictví, popř. přináší i nový látkový okruh, nové typy postav atd.; i naopak vykonává ovšem látková tradice básnictví vliv na básníkovy životní zkušenosti vstupující do literatury, zabarvujíc je svým významovým ovzduším nebo i přetavujíc je zcela v tradiční náměty a motivy (ibid., s. 266).

Třetí okruh témat, ke kterému se Mukařovský výrazem *zkušenost* vztahuje, se týká zkušenosti recipienta uměleckého díla. V textu „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (1936) píše:

⁷⁵ Např. „víme z osobní zkušenosti, že hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, jsouce závislé na míře estetické vnímavosti, se pro každého z nás přesunují se změnou věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady“ (Mukařovský 2000, s. 85). Viz též s. 113, kde hovoří o naší objektivní a subjektivní zkušenosti, či s. 177, kde odkazuje k „introspektivní zkušenosti“ ve fenomenologickém slova smyslu, o které opírá své úvahy o estetické funkci.

V umění není [...] skutečnost, o které dílo přímo podává zprávu (pokud jde o umění tematická), vlastním nositelem věcného vztahu [tj. reference – pozn. D. S.], nýbrž pouhým jeho prostředníkem. Vlastní věcný vztah je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečností známým vnímátele, které však nejsou a nemohou býti nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímatelovy intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímatelově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímatel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímátele rozvlíní nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje k světu a skutečnosti (Mukařovský 2000, s. 138–139).

Jako „vlastní“ referent uměleckého díla jsou zde označeny nikoli prezentované skutečnosti, „o kterých dílo přímo podává zprávu“ a které jím jsou ve znacích faktuálních, tzn. ve vědeckém, publicistickém i každodenním diskursu. Zobrazivá umění jako literatura, divadlo, film či fotografie samozřejmě mohou, stejně jako faktuální znaky, reprezentovat reálné osoby, místa či události, a mohou tak činit s úsilím o zobrazení pravdivé a přesné. Taková sdělení pak mohou mít významnou informační či vzdělávací hodnotu, pokud však jde o sdělení umělecká, tato hodnota je (podle Mukařovského) pouze sekundární a fakultativní. Obvykle umění zobrazuje skutečnosti přinejmenším částečně fiktivní, což jej jako možný informační či vzdělávací nástroj diskvalifikuje. Nemá-li být redukováno na rekreativní funkci – na to, že smyslem umění je prezentovat smyšlené události, které nás zabaví a nad kterými si odpočineme od reálného světa –, je nutné hledat jedinečnou funkci umění mimo oblast reference, nebo jeho „vlastní“ referent za hranicemi přímo zobrazeného. Právě to činí Mukařovský, podle kterého je vlastním referentem

uměleckého díla (tematického i netematického) nikoli přímo zobrazené – to je „pouhým prostředníkem“ –, ale životní zkušenost čtenáře, kterou umělecké dílo (nepřímo) oslovuje, životní zkušenost, z níž se naše čtení napájí, která v tomto čtení rezonuje a v níž poté rezonuje naše čtení; zkušenost individuální, kterou získáváme v našich jedinečných prožitcích a která může zůstat intimní, i zkušenost, kterou získáváme a sdílíme v rámci určitého sociálního celku, jeho vazeb a mechanismů.

Zkušenost, nebo zkušenosti? Člověk má různé životní zkušenosti: může být zkušeným truhlářem, cestovatelem, včelařem, bavičem nebo zlodějem; může mít bohaté zkušenosti s pěstováním bonsají i s válečným utrpením, s řízením velkého podniku, výchovou dětí i s náhlými návaly úzkostí. Často mluvíme o jeho zkušenosti jako takové, tedy o tom, co prožil a co jej formovalo, často také rozlišujeme a mluvíme o zkušenostech pracovních nebo milostných, o zkušenostech fotbalisty, které jsou patrné v jeho přehledu o hře a v jeho schopnosti zvládnout vypjaté situace, nebo o negativních zkušenostech, které máme s určitou značkou výrobku, s určitým typem nebo skupinou lidí atp. Má smysl chápat zkušenost v singuláru, neboť náš život se neskládá ze vzájemně neprostupných oblastí: rodinné problémy ovlivňují náš pracovní výkon, těžké zážitky z války se mohou přetavit v uměleckou tvorbu... Má však také smysl chápat zkušenost v plurálu a mluvit o různých typech zkušeností, neboť energie, ze kterých se zkušenost rodí a které nese se – na základě účelu, kterému mají sloužit – sdružují do určitých vzorců, v nichž jednotlivé významy a energie nabývají svou konkrétní podobu, stávají se centrálními či marginálními, určujícími či bezvýznamnými. Jak jinak pojmenovat zkušenost, o které zde píše Mukařovský – zkušenost, která se promítá do umělecké tvorby a která je touto tvorbou také ovlivňována – než jako zkušenost estetickou?

Estetická zkušenost a otázka sjednocení

V Deweyho úvahách zůstává poněkud nejasné, co činí z určité zkušenosti právě zkušenost estetickou. Jeho úsilí je naměřeno jiným směrem – nikoli na základě distinktivních rysů odlišit estetickou zkušenost od zkušeností jiného typu, ale ukázat bytostnou kontinuitu mezi uměním a jinými oblastmi lidského života. V tomto ohledu nám může připo-

menout Mukařovského studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ – také v ní je pozornost soustředěna na snahu ukázat potenciální všudypřítomnosti estetické funkce, její „vlastnosti“ jsou však charakterizovány dost vágně (viz Mukařovský 2000, s. 97–98). Umění je definováno přesně: je oblastí lidských výtvorů, v níž nabývá estetická funkce dominantní postavení. Co však toto dominantní postavení znamená, to již zde vysvětlováno není,⁷⁶ neboť Mukařovského pozornost se soustředí jinam – ke snaze ukázat,

že umění není oblast uzavřená; neexistuje strohé hranice ani jednoznačná kritéria, která by odlišovala umění od toho, co je mimo ně. Celé obory produkce mohou stát na rozhraní mezi uměním a ostatními jevy estetickými, popř. i mimoestetickými. Během vývoje mění umění neustále svou rozlohu: rozšiřuje ji a opět zužuje (ibid., s. 94–95).

Určujícími, ne však výhradními rysy estetické zkušenosti, jak o ní pojednává Dewey, jsou přítomnost formy (chápané však nikoli jako „statické prostorové vztahy, ale dynamická interakce složek, vykazující určitý druh 'kumulace, napětí, uchování, anticipace a naplnění“ [Shusterman 2003, s. 31]), emocionální intenzita či završení. Estetické se – připomeňme – však pro Deweyho neváže k nějakým specifickým oblastem zkušenosti, ale ke způsobu zakoušení, tedy k určité podobě interakce organismu a prostředí – ke zkušenosti, která není rozptýleným děním, ale uspořádaným, rytmickým procesem: Zkušenost „se stává estetickou, vstupuje-li v uspořádaný rytmický pohyb směřující k završení“ (Dewey 2005, s. 334). Estetická zkušenost pro něj není pojmem, který by měl být pojmenováním toho, v čem je náš prožitek umění specifický, to spíš náš prožitek uměleckých děl, jež jsou „vybroušenou a zesílenou formou zkušenosti“ (ibid., s. 2), má odkrývat charakter naší zkušenosti jako takové (v podobném smyslu, v jakém má poezie podle Romana Jakobsona odkrývat skutečnou povahu jazyka [viz Jakobson

⁷⁶ K tomu viz např. Jankovičovu studii „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“ (Jankovič 2005, s. 141–149).

1995, s. 30–32]). „[T]itul *Art as Experience* by tedy mohl spíše znít: 'estetický' charakter zkušenosti", píše Guido Morpurgo-Tagliabue (1985, s. 173) a připomíná, že ve *Zkušenosti a přírodě* Dewey mluví o „zkušenosti jakožto umění.“

Úsilí estetickou zkušenost přesněji definovat a odlišit od zkušeností jiného typu – úsilí v mnoha ohledech vycházející z Deweyho úvah o estetické zkušenosti (viz Beardsley 1981, s. 527n) –, najdeme u Monroe C. Beardsleyho. Podle něj je estetická zkušenost zkušeností značné intenzity, v níž je percepce soustředěna na estetický předmět, jehož vlastnosti ji usměrňují (v tom se liší například od nespoutaného denního snění), zkušeností koherentní a kompletní, obsahující jak emocionální, tak kognitivní elementy. Jako distinktivní rysy, na základě kterých se jednotlivé estetické zkušenosti mohou lišit, vymezuje Beardsley komplexnost, intenzitu a jednotu (*unity*), jako jejich sjednocující pojem pak navrhuje závažnost (*magnitude*). Estetická zkušenost se může v jednotlivých rysech překrývat se zkušenostmi jiného typu – Beardsley uvádí jako příklad sledování sportovního zápasu či řešení vědeckého či matematického problému. To, co estetickou zkušenost identifikuje a odlišuje od zkušeností jiných, je přítomnost všech zmíněných rysů – sledování sportovního zápasu může být v intenzitě prožitku, soustředěného na prezentované události a odděleného od praktických účelů, zkušeností velmi obdobnou estetické, chybí jí však dominantní forma a vysoká míra jednoty a naplnění; ty mohou být přítomny při řešení vědeckého nebo matematického problému, jež však zase postrádají percepční objekt, ke kterému by se mohla estetická zkušenost vázat (viz *ibid.*, s. 527–530).

Beardsleyho výklad estetické zkušenosti kriticky reflektuje George Dickie ve výmluvně nazvané studii „Beardsleyho domnělá estetická zkušenost“ (1965). Soustředí se v ní na distinktivní rys jednoty charakterizovaný pomocí pojmů *koherence* a *úplnost* (*completeness*), ale také *naplnění* (*fulfillment*) či *rovnováha* (*balance, equilibrium*). Podle Dickieho tyto pojmy smysluplně charakterizují nikoli estetickou zkušenost, ale vlastnosti estetického objektu. Umělecké dílo samozřejmě má své účinky na naši mysl – dává smysl, hovoříme-li o tom, že nás umělecké dílo rozesmálo, vyděsilo či rozplakalo; je však jen záměnou, případně elip-

tickou zkratkou, mluvíme-li místo o jednotě zakoušeného uměleckého díla o jednotě samotné zkušenosti, neboť jednota podle Dickieho mezi tyto účinky nepatří (viz Dickie 1965). Beardsley odpověděl textem „Znovu k estetické zkušenosti“ (1969), v němž připouští některé Dickieho námitky, svou výchozí tezi však obhajuje: jednotná zkušenost je něčím více než jen zkušeností jednoty. Estetickou zkušenost zde definuje takto:

člověk má estetickou zkušenost v průběhu určitého časového úseku, pokud a pouze pokud je větší část jeho mentální aktivity během tohoto času sjednocena a učiněna příjemnou tím, že je vázána k formě a kvalitám smyslově prezentovaného nebo imaginativně intendovaného objektu, na který je soustředěna primární pozornost (Beardsley 1969, s. 5).

Hovoří poté o kontinuitě emocí, když tematizuje otázku koherence estetické zkušenosti; o očekávání, které je naplněno, když reflektuje otázku její úplnosti; diskutuje o potěšení (*pleasure*), jež má estetickou zkušenost indikovat. V jakém ohledu však má být estetická zkušenost zkušeností sjednocenou, to charakteristika „pokud a pouze pokud je větší část jeho mentální aktivity během tohoto času sjednocena“ nevyjasňuje. O jakou mentální aktivitu jde? Co je měřítkem její jednoty? U Mukařovského najdeme jasnější odpověď: jde o sjednocení sémantické. Estetické zakoušení není percepcí výhradně smyslového (jakýmsi čistým vnímáním), ale recepcí, tzn. čtením, posloucháním, sledováním. Do hry vstupují nejen naše smysly, ale také naše předporozumění a s ním určitá řeč (v nejširším smyslu toho slova). Co je však zásadní – zdrojem estetické zkušenosti není významové sjednocení, ale to, co se významovému sjednocení vzpírá.

Aby umění plnilo svou jedinečnou, jinými prostředky nenahraditelnou funkci v lidském životě a společnosti, je nezbytné, aby naši zkušenost nejen tematizovalo, ale především aby ji redefinovalo. Podle Mukařovského je totiž smyslem umění naši zkušenost nejen oslovovat, ale rekonstituovat, což pro něj znamená přetvářet (re-kreovat) vzorce našeho vnímání, porozumění, jednání, vztahování se ke světu. Jakým způsobem toho umění dosahuje?

U Deweyho je zdrojem takové energie narušení rovnováhy (*equilibrium*). Lidský život chápe jako proces narušování a opětovného získávání rovnováhy; narušení rovnováhy může být i fatální, pak organismus umírá: může zemřít hladu, nedokáže-li či nemá-li možnost si opatřit potravu; může zahynout kvůli nemoci, kterou nedokáže přemoci, i v důsledku duševního strádání, které je pro něj tak nesnesitelné, že si dobrovolně bere život. Není totiž řeč pouze o základních fyziologických pochodech lidského organismu, ale o všem, co provází a utváří lidský život. Narušení rovnováhy však není pouhou nepříjemností, která potkala člověka, pouhým rozrušením řádu věcí, které je nutné uvést do původního stavu, ale příležitostí k jeho proměně, obohacení, růstu. Bez toho, že by byl nucen kreativně čelit určitým výzvám, které dočasně rozruší rovnováhu jeho žití, člověk jen přežívá. Tento rytmus lidského žití, ve kterém se střídá jednota organismu s prostředím a její narušení, odcizení a opětovná adaptace, rozpor a jeho překonání, ztráta a obnova harmonie, dává člověku nezbytnou citlivost ke světu a jeho významům, k energiím jeho života, a smysl pro řád permanentně ohrožený rozpadem. Estetično spočívá v ohledávání tohoto řádu, v naslouchání energiím a rytům našeho světa, v konstrukci a rekonstrukci schémat, na základě nichž utváříme svůj život. Lze jej nalézt nejen v umění, ale i ve filosofii, vědě, náboženství, politice či praktickém každodenním životě; jen v umění, bytostně spjatém s určitým výrazovým tvarem, který je výkonem i zdrojem tohoto ohledávání, však je vlastním cílem i smyslem, jen v umění určuje charakter a organizuje průběh naší zkušenosti.

Mukařovský cosi obdobného tematizoval z perspektivy svého sémiotického vidění umění ve svém konceptu nezáměrnosti. Zdrojem oné aktualizující energie není nová, na první pohled mnohotvárná a ambivalentní konfigurace významů, která si žádá sjednocení (jak o tom psala angloamerická nová kritika). Není to hladké významové sjednocení, harmonizující sémantiku díla do podoby organického celku, z něhož nic netrčí, kde nic nepřebývá, ale naopak to, co se našemu úsilí o takové sjednocení vzpírá a co Mukařovský nazývá nezáměrností:

jen nezáměrnost je s to učinit dílo v očích vnímatelových tak záhadným, jako je záhadný předmět, jehož určení neznáme; jen

nezáměrnost svým odporem k významovému sjednocení dovede podráždit vnímatelovu aktivitu; jen nezáměrnost, jež svou neúsměrností otvírá cestu nejrozmanitějším asociacím, může při styku vnímatele s dílem uvést v pohyb celou vnímatelovu životní zkušenost, všechny vědomé i podvědomé tendence vnímatelovy osobnosti (Mukařovský 2000, s. 382; zdůraznil D. S.).

Bylo by přehnané tvrdit, že nám zde umění prezentuje svět v jeho presémiotické kontinuitě, svět dosud nerozčleněný mřížkou významů, které na něj nasazujeme. Spíš jen dává proniknout jeho vlastním rytům, v běžném životě přehlušeným.

[...] záměrnost je proto základní, řekněme: bezpříznaký činitel dojmu, kterým umělecké dílo působí. Nezáměrnost je pocítována teprve na jejím pozadí: pocit nezáměrnosti může pro vnímatele vzniknout teprve tehdy, stavějí-li se překážky v cestu jeho úsilí po významovém sjednocení díla. Řekli jsme, tuším, že tím, co je v něm nezáměrné, připomíná umělecké dílo přírodní, člověkem nezpracovanou skutečnost; je však třeba dodat, že v opravdové přírodní skutečnosti, např. úlomku kamene, skalním útvaru, nápadné formě větve nebo kořene stromu atp., můžeme pocítit nezáměrnost jako aktivní sílu, působící na naše city a představové asociace teprve tehdy, přistoupíme-li k takovéto skutečnosti s úsilím pojmout ji jako znak jednotného smyslu (tj. významově sjednocený) (ibid., s. 385).

Poslední slova je důležité zdůraznit: jde o úsilí o sjednocení. Úsilí, které – má-li být estetická zkušenost produktivní – nutně selhává. Mukařovský v tomto ohledu dospívá k obdobnému závěru jako později americká dekonstrukce: také pro Paula de Mana jde o bytostnou vlastnost jazyka, který se vzpírá a uniká každému úsilí o významové sjednocení textu; každá interpretace, jejíž podstatou je uchopit umělecké dílo v jednotě jeho smyslu, je proto zákonitě desinterpretací. Na rozdíl od de Mana, který nás nechá zoufat nad nesmyslností čtení, které je nutně vždy chybným čtením (*mis-reading*), ukazuje Mukařovský, že toto

Je přítom zkušeností, která není limitována na situaci, kdy je zakoušený smyslový podnět bezprostředně přítomen – může být už jen vzpomínkou, jen energií, která v nás rezonuje, stopou, kterou toto dění zanechalo.

Estetická zkušenost a sémantické gesto

V první části této studie byl zdůrazněn soulad mezi Deweyho snahou o obnovení continuity mezi uměním a každodenní lidskou skutečností a Mukařovského estetickým projektem. Začteli se do Mukařovského studií o konkrétních literárních textech, zdají se však být naopak od naší každodennosti povětšinou velmi odtaziť. Mukařovský je neinterpretuje, jen zřídka tematizuje obraz člověka a světa jimi projektovaný, svou pozornost věnuje především detailní analýze jednotlivých vrstev a složek jejich sémantické výstavby. Právě tím se však dotýká způsobu, jímž umělecké dílo rezonuje v životě čtenáře, mnohem podstatněji než některé z přístupů, pro které je obraz člověka a světa projektovaný dílem centrem jejich zájmu.

Ve svých nejvýznamnějších analytických studiích konkrétních literárních textů Mukařovský usiluje o zachycení jejich *sémantického gesta*, které je definováno jako „jednotná významové intence“ (Mukařovský 2001, s. 515). Přestože k tomuto termínu dospívá až ve své studii z roku 1939 nazvané „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“ (viz *ibid.*, s. 466), je zjevné, že jím pojmenovává to, co se v několika svých analytických i teoretických textech pokouší zachytit už od poloviny let dvacátých (viz Jankovič 2005, s. 103–112). V samotném úvodu mé studie byla zmíněna možná analogie mezi tímto konceptem a Beardsleyho pojetím estetické zkušenosti. Společným jmenovatelem zde může být charakteristika estetické zkušenosti jako zkušenosti sjednocující – jak bylo tematizováno výše, v případě Beardsleyho jde o neurčitě a ne zcela jasné sjednocení „mentální aktivity“, u Mukařovského pak o sjednocení významové. Je-li záměrnost „významové sjednocení díla“ a nezáměrnost „popření tohoto sjednocení“ (Mukařovský 2000, s. 388), zdá se být sémantické gesto korelát záměrnosti (viz *ibid.*, s. 372–373). Zatímco v intencích Beardsleyho pojetí estetické zkušenosti by mohl být zdroj estetické zkušenosti hledán právě v sémantickém gestu/zá-

měrnosti, u Mukařovského, jak bylo zdůrazněno výše, je jejím zdrojem spíše to, co sémantickou jednotu narušuje, tedy nezáměrnost (respektive dialektika záměrnosti a nezáměrnosti, neboť dílo, které by působilo zcela nezáměrným dojmem, bylo by pro nás jen čímsi nesrozumitelným). Ohlédneme-li se však důkladněji za Mukařovského analytickými rozborů konkrétních děl, ukazuje se vztah sémantického gesta a estetické zkušenosti trochu jinak.

Svou rozsáhlou studii „Genetika smyslu v Máchově poezii“ (1938) Mukařovský uvádí jako „pokus o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednota Máchova básnického díla.“ Předmět svého zkoumání, později pojmenovaný sémantickým gestem, dále specifikuje:

Nehodláme odlišovat složky formální od obsahových, nýbrž budeme vycházet z předpokladu již sdostatek ověřeného dosavadním vývojem teorie básnictví, že každá složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu. Nepůjde proto o osobité rozborů jednotlivých složek, ale o svedení všech jich na společného jmenovatele, jímž je význam. Na druhé straně nepůjde však o zkoumání obsahu, jak by mohl termín „význam“ naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filosofického dosahu básnického díla Máchova, nýbrž o rekonstrukci onoho obsahově nspecifikovaného (a v tom smyslu – chceme-li – formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu. A ještě: mluvíme-li o jednotě, nemáme na mysli ono sjednocení, jež se při četbě teprve postupně uskutečňuje pomocí kompozičního půdorysu, nýbrž jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek (Mukařovský 2001, s. 305).

Jde Mukařovskému o významové sjednocení, které později nazval záměrností, nebo o jednotu jiného typu? Významová jednota prvků díla a jednotící systemizace jeho složek, to nemusí být nutně totéž.

selhávající úsilí o významové sjednocení může mít svůj jedinečný smysl, dokonce že právě v ten moment, kdy selhává, kdy se mu umělecký tvar vzpírá a připomíná mu svou věcnost, stává se zdrojem jedinečné energie, která může obohacovat lidský život (srov. Shusterman 2003, s. 69–70 a 113–145).

Estetická zkušenost jako dění smyslu

Deweyho estetika rozhodně nepatří k těm, které by zprvu ve druhé polovině dvacátého století v americkém myšlení výrazněji rezonovaly, což ostatně do značné míry platí pro pragmatismus jako takový. Tón angloamerické filosofie a estetiky od padesátých let udává analytický přístup, který se s Deweyho myšlením, respektive s diskursem, který reprezentuje, zcela rozchází.⁷⁷ Situace ve filosofii se mění až koncem sedmdesátých let především zásluhou Richarda Rortyho, v estetice pak ještě o pár let později díky autorům jako Joseph Margolis, Richard Shusterman či Stanley Cavell. Toto znovuoživení zájmu o pragmatismus není prostým návratem k Deweymu – neopragmatická filosofie a estetika je poučená analytickým i kontinentálním myšlením a vědomá si toho, že „je třeba obnovit a přepracovat většinu z deweyovské estetiky“ (Shusterman 2003, s. 19). Tedy nejen obnovit, ale také propracovat a přepracovat. A to se týká také pojmu estetická zkušenost.

Beardsleyho výše představené úvahy o estetické zkušenosti patřily v kontextu angloamerické estetiky padesátých a šedesátých let 20. století k ojedinělým pokusům tematizovat tento pojem. Termín *estetická zkušenost* nedával analytické estetice dobrý smysl a stal se pro ni jedním z řady pojmů, o které je třeba vágní estetický slovník očistit. V souvislostech soudobých požadavků na podobu estetického diskursu je tak Beardsley nucen obhajovat smysluplnost tohoto pojmu, což znamená především definičně jej vyprecizovat – konkrétně ukázat, že estetická zkušenost je specifickým typem zkušenosti, odlišným od zkušeností jiných. Otázka, co činí estetickou zkušenost zkušeností estetickou, tedy na základě jakých nutných a postačujících rysů ji odlišit od zkušenos-

⁷⁷ K roli pragmatismu v poválečné angloamerické estetice, respektive ke komparaci Deweyho a analytické estetiky viz Shusterman 2003, s. 25–70; k analytické estetice viz též Shusterman 1989 či Dadejčík 2003.

tí jiných, stává se také později, kdy se obnovuje zájem estetiků o tento koncept, otázkou klíčovou (viz především Mitias 1986 a Shusterman, Tomlin 2008). Její význam je nepochybný – mluvíme-li o estetické zkušenosti (stejně jako mluvíme-li o estetické funkci, normě, hodnotě či postoji), měli bychom být schopni říct, v čem spočívá její estetičnost. Jde však také o otázku, která nás může zavést na cestu ubírající se právě opačným směrem, než kam se pokoušel nasměrovat estetiku Dewey: ne na cestu hledání souvislostí mezi uměním a praktickým, každodenním životem, ale na cestu právě opačnou, směřovanou k úsilí odlišit, oddělit, vydestilovat umění od ne-umění, estetično od ne-estetična. A právě to se podle Shustermana stalo.

Ve studiích „Konec estetické zkušenosti“ (1997) a „Estetická zkušenost: Od analýzy k Erotu“ (2006) Richard Shusterman vyzdvihuje bohatství a mnohotvárnost estetické zkušenosti, která má podle něj řadu dimenzí:

Za první, estetická zkušenost je ve své podstatě hodnotná a přináší radost (valuable and enjoyable); nazýváme to evaluativní dimenzí. Za druhé, je něčím živě zakoušeným a subjektivně vychutnávaným (vividly felt and subjectively savored), poutajícím nás citově a zaměřujícím naši pozornost na bezprostřední přítomnost, a tím vystupujícím z běžného proudu všední zkušenosti; nazýváme to fenomenologickou dimenzí. Za třetí, je to významuplná zkušenost, nikoli jen pouhý pocit (sensation); nazýváme to sémantickou dimenzí. (Její emocionální síla [affective power] a význam společně vysvětlují, jak může být estetická zkušenost tak transfigurativní.) Za čtvrté, je to distinktivní zkušenost úzce spojená s odlišením umění a reprezentující jeho esenciální účel; nazýváme to demarkačně-distinktivní dimenzí (Shusterman 1997, s. 30).

Podle Shustermana byla v podeweyovské angloamerické estetice redukována estetická zkušenost na její sémantickou a definičně demarkační dimenzi: „Deweyho bytostně evaluativní, fenomenologický a transformativní koncept estetické zkušenosti byl postupně nahrazen

čistě deskriptivním a sémantickým konceptem, jehož hlavním smyslem je vysvětlit – a tím podpořit – zavedené ohraničení umění od jiných lidských oblastí“ (Shusterman 1997, s. 32–33).

Z hlediska mé studie není podstatné, zda a do jaké míry je tato Shustermanova charakteristika oprávněná či přesná, ale to, že zřetelně ukazuje postoj a priority (neo)pragmatické estetiky. Pro pragmatismus není klíčová precizní definice *estetické zkušenosti*, ale schopnost tohoto pojmu poukázat na úzkou souvislost umění s jinými podobami lidské praxe. Má-li být cenou za jasnější vymezení pojmu *estetická zkušenost* (stejně jako jakéhokoli jiného estetického pojmu) jeho oddělení od celku lidské zkušenosti, odřezání vazeb, jimiž se tvorba umění a jeho recepce napájejí z jiných oblastí lidského života a jimiž je transformují, je lépe, zůstanou-li jeho okraje nejasné. Jelikož právě z (neo)pragmatické perspektivy se v této publikaci pokoušíme reflektovat českou literaturu a estetiku, je nutné se ptát: Nedospívá také úsilí o systematizaci, zpřesnění a rozpracování Mukařovského estetiky k podobnému okleštění? Nevytrácí se z něj ono výše zdůrazněné úsilí Mukařovského tematizovat „vztah [estetická] k jiným motivům a cílům lidského konání a tvoření“?

„[E]stetická funkce a estetický postoj bez ustání prostupují život; [...] není v životním kontextu místa, na které by estetická funkce nemohla proniknout. Estetično není tedy pouhou pěnou, pouhou ozdobou života, ale důležitou složkou celkového životního dění“ (Mukařovský 2000, s. 71). Fakt, že si právě tato Mukařovského slova vybral Květoslav Chvatík (1994, s. 9) jako úvodní citaci ke své *Strukturální estetice*, zřetelně naznačuje, že souvislosti estetická s jinými oblastmi lidské praxe zůstávají Pražské škole centrálním zřetelem i v druhé polovině století, kdy je rozvíjena v radikálně odlišných společenských podmínkách. Také na dalších stranách této práce, která si klade za cíl „alespoň v obrysech podat náčrt strukturálního estetického systému“ (ibid., s. 6), Chvatík zdůrazňuje roli estetická v každodenním životě člověka, skutečnost, že „umělecký fakt nelze teoreticky uchopit pouze v rovině estetické“, stejně jako to, že „[p]roblematika estetické funkce, normy a hodnoty může být dnes reálně analyzována pouze ve vzájemných přechodech a napětích oblastí umělecké a mimoumělecké“ (ibid., s. 13–15). V úvahách o estetickém postoji vyzdvihuje jeho komplexnost a celistvost – oslovovány jsou

v něm senzitivní, emocionální, imaginativní i intelektuální síly člověka, jeho vědomí i nevědomí. K zakoušení estetického účinku věcí přitom podle něj „nestačí samo o sobě ani pouhé subjektivní naladění mysli, ani pouhé vlastnosti předmětu, nýbrž je třeba setkání obou těchto pólů“ (Chvatík 1994, s. 15). Připomíná nám, že je třeba „vidět estetický postoj v neustálé jednotě – ale i napětích – s ostatními postoji člověka ke světu, především v jednotě s historickou praxí, se společenskou činností člověka a pomocí této historické dialektiky prohlubovat jeho charakteristiky“ (ibid., s. 16–17). A tento úzký vztah estetická k jiným oblastem lidské praxe – „vztah plný vnitřních spojitostí, napětí i přechodů, nikoliv [...] čisté rozhraničení a absolutní protiklad“ (ibid., s. 23) – ve své práci zdůrazňuje i dále a promítá jej do svého výkladu dalších klíčových pojmů pražské strukturální estetiky.

U Chvatíka, podobně jako u Milana Jankoviče, už nacházím výraz *estetická zkušenost*, jeho zběžné použití na několika málo místech textu⁷⁸ nás však těžko může opravňovat k tomu, abychom hovořili o Chvatíkově či Jankovičově konceptu estetické zkušenosti. Na druhou stranu nám to nebrání – tak jako výše u Mukařovského – nahlížet jejich úvahy prizmatem tohoto pojmu. Nehovoří například v následujících větách Chvatík právě o tom, co by angloamerická estetika či kontinentální hermeneutika označila jako *estetickou zkušenost*?

Umělec užívá jako materiálu k tvorbě díla celé své předchozí zkušenosti se světem i uměním, svého poznání intelektuálního i emocionálního, své fantazie i imaginace. Z tohoto materiálu v sledu racionálního nebo intuitivního rozhodování mezi různými variantami vytváří určitý model světa – umělecké dílo. Teprve na tento model se vztahují reakce interpreta znakového systému díla, teprve tento model jako ukončený kontext poukazuje k denotátu, jenž by bez díla zůstal rozptýlený v celkové životní zkušenosti autora a v celku společenských a hodnotových vztahů, jehož dílo modeluje (ibid., s. 60).

⁷⁸ Viz např. Chvatík 1994, s. 53; Chvatík 1996, s. 37–39; Jankovič 2005, s. 41, 42, 46, 178, 182, 230, 290, 297.

[...] sledujeme-li umělecké dílo v estetické výstavbě jeho vlastního světa, zaujímáme ke skutečnému světu určitý postoj, získáváme nový zorný úhel, který nám umožňuje aktualizovat naši zkušenost s tímto skutečným světem a který ji nesporně obohacuje, obnovuje a přehodnocuje (Chvatík 1994, s. 48).

Také Milan Jankovič svůj koncept díla jako dění smyslu rozpracovává z perspektivy, která souzní se základní orientací pragmatické estetiky – snaží se obhájit autonomii umění, které podle něj není redukovatelné na jiné kulturní aktivity, ani jim nesmí být podřízené, a zároveň jeho jedinečnou, jinými prostředky nenahraditelnou hodnotu pro lidský život. Autonomie umění podle Jankoviče nejenže není překážkou jeho sociální relevanci, ale naopak je jeho podmínkou, neboť pouze svéprávné umělecké dílo – pouze umělecké dílo, které sleduje své vlastní, tj. estetické cíle – může být platné člověku a společnosti. V *Díle jako dění smyslu* formuluje tuto otázku takto: „jak může umělecké dílo svým vlastním způsobem zasahovat široký okruh životních hodnot vnímajícího jednotlivce a jeho prostřednictvím vykonávat vliv i na sociální vědomí a jeho proměny“ (Jankovič 2005, s. 17).

Významy a hodnoty, které náš svět činí světem smysluplným, nejsou čímsi daným, čímsi autonomně existujícím a pouze nacházeným, pouze lépe či hůře reprezentovaným, ale naším výkonem, výsledkem našeho rozumějícího rozvrhování. Jsou nesamozřejmé, a proto je nezbytné je reflektovat, ohledávat jejich rozvrhující energii i možnosti jejich redefinice. A právě toto svým jedinečným způsobem činí umění – umění, jež „spočívá v objevování bytí jsoucího, které ve svém svobodném, nikterak ovšem samozřejmém, nýbrž člověkem dobývaném zjevování může nás původně oslovovat“ (ibid., s. 24).

Umělecké dílo je znakem, neboť se dožaduje našeho rozumění, není však sdělením, které nám má předat určité významy, jež bychom mohli z díla vydělit a parafrázovat. Je spíše zdrojem významového dění než určitého smyslu, je tvarem, ze kterého se smysl teprve rodí:

umění navozuje celkový postoj člověka k světu v rovině ještě prvotnější, než je jakékoli kladení otázek a rozvrhování smyslu zalo-

žené již na jistém ustálení jednotek nesoucích význam. V popředí se zde ocitá samo vystupování smyslu z podoby věcí, nesamozřejmost vztahu jak mezi nositelem významu a významem, tak mezi dílem věcí a dílem znakem. Ustavičné zkoušení a přebudovávání tohoto vždy znovu se ustalujícího vztahu opravňuje uměleckou činnost a její výtvoř jako samoučelně se manifestující tvorbu. V optimálním případě se ona sama stává projevem původní, náš celkový postoj ke světu regenerující aktivity. Aktivita uměleckého tvaru se zakládá na zásahu do běžného znakového zprostředkování skutečnosti. Na jeho pozadí a v opozici k němu se utváří enkláva svéprávného výtvořu, věci a zároveň zdroje, který právě tím, že (a jak) nás obrací k sobě, ruší svou zmrtvělou věcnost: kterákoliv jeho danost se totiž může převrátit z pouhého zprostředkovatele ustáleného významu v aktivního činitele dění smyslu (Jankovič 2005, s. 37).

Jak zachytit toto jedinečné dění smyslu? S vědomím, že jde vždy o dialog, který předpokládá objekt i subjekt, tedy umělecký tvar i toho, kdo jej zakouší jako zdroj smyslu, můžeme se pokusit přiblížit jednomu z pólů tohoto vztahu. Můžeme sledovat rezonanci díla v naší mysli, soustředit se na imaginaci, emoce, myšlenky či vzpomínky, které v nás vyvolává, můžeme však také sledovat toto dění v blízkosti uměleckého tvaru a ptát se, jaký významový pohyb svým utvářením iniciuje/rozvrhuje. Čteme-li pro své vlastní potěšení nebo jsme-li zastánci toho, co T. S. Eliot nazýval jako „impresionistická kritika“ (T. S. Eliot 1991, s. 19), bude nás asi zajímat první možnost – dění smyslu v jeho konkrétnosti; usilujeme-li o „vědecké poznání“, jak je vlastní strukturalismu, vydáme se spíše druhou cestou – k dění smyslu v jeho potencialitě. V souvislosti s tématem této studie bychom to snad mohli vyjádřit takto: v prvním případě nám jde o estetickou zkušenost v její konkrétní podobě, v druhém případě o umělecké dílo jako zdroj možné estetické zkušenosti. Neboť právě toto dění smyslu, které zakoušíme v dosahu určitého smyslového výrazu, jenž pro nás není jen transparentním průhledem k určitému sdělení, ale zdrojem neurčitěho sémantického dění, které teprve hledá své uplatnění, je tím, co bychom mohli nazvat jako *estetická zkušenost*.

Základním principem Máchovy významové výstavby je podle Mukařovského oscilace mezi přímým a obrazným významem. Tato oscilace, zasahující všechny významové jednotky (od pojmenování, až po jednotky tematické), je dosažena uvolněním významové soudržnosti kontextu, díky čemuž získávají významové jednotky větší míru nezávislosti, a vstupují tak v mnohonásobné a mnohosměrné sémantické vztahy. K rozkloubení obvyklé kontextuální vázanosti dochází v důsledku významové nekongruence slovních spojení, způsobem volby a aplikace slovního materiálu, uvolněním významové souvislosti a soudržnosti větné a mezivětné, oslabením syžetové výstavby, rozrušením hranice mezi literární fikcí a skutečností atd. Důsledkem takového rázu významové výstavby je, že

počítá básnické dílo Máchovo s duševním životem čtenářovým, jemuž připadá úkol realizovat spojení mezi motivy v díle toliko naznačená. Následek této techniky pro obecně lidskou platnost Máchova díla je neocenitelný: toto dílo připouští celou spoustu významových interpretací. [...] Odtud nepřetržitá životnost Máchova díla (Mukařovský 2001, s. 375).

Pluralitu možných interpretací si lze představit jako různé podoby významového sjednocení; lze je však realizovat v prostoru uměleckého tvaru, jehož významová výstavba má takový charakter, jaký Mukařovský konstatuje u díla Máchova?

Zaměříme-li se na další studie, v nichž Mukařovský usiloval o pojmenování sémantického gesta určitého literárního díla, začne být zřejmé, že v konceptu sémantického gesta nejde o konečné významové sjednocení uměleckého díla, ale o (jednotný či jednotící) charakter jeho významové výstavby: „Volba uměleckých prostředků i způsob jejich užití jsou v uměleckém díle řízeny jistým metodickým principem, jenž, sám jsa bez konkrétního obsahu, určuje ráz uměleckého díla jako významové výstavby“, píše Mukařovský (2001, s. 376) ve studii věnované Nezvalovu *Absolutnímu hrobaři*, z níž je zjevné, že oním „metodickým“, respektive – jak píše o pár řádek dále – „významotvorným principem“ má být to, co bylo předmětem jeho zájmu také ve zmíněné studii máchovské

i v pozdějších studiích o dílu Karla Čapka a Vladislava Vančury a co později nazval sémantickým gestem.⁷⁹

Sémantické gesto nemá být pojmenováním pro konečné významové sjednocení, ale pro „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jejíž četba v čtenáři znovu navozuje“ (Mukařovský 2001, s. 451) – proces, který může jen těžko dospět k bezrozporné a úplné významové jednotě, je-li jím oscilace mezi přímým a obrazným významem (v případě díla Máchova) či „potlačení hierarchie podřízenosti a nadřízenosti“ (v případě díla Čapka; viz *ibid.*, s. 477). V úsilí zachytit sémantické gesto přitom jde nikoli o jakési samoúčelné zkoumání básnické sémantiky a také „netoliko o zachycení toho, co je na básníkově díle uměleckého, ale i o postižení vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života“ (*ibid.*, s. 451) – tedy o jedinečný umělecký tvar jako zdroj jedinečné estetické zkušenosti. Jejím zdrojem přitom není takový tvar, který se stává transparentním průhledem k určitému (jednotícímu) významu, ale pouze takový, který „udrhuje v sobě po kratší nebo delší dobu nerozpustné a pojmovému opisu vzdorující napětí smyslu“ (Jankovič 2005, s. 14).

Výtvar není pouhým prostředníkem mezi vysílajícím a přijímajícím subjektem. Ve fázi své vlastní, „čekající“ existence představuje trvajícím potenciální napětí všech složek zjevujících smysl. V tomto napětí je však zabudována i specifická informace, která se jeví jako neurčitý smysl a kterou ztrácíme mimo dotyk s dílem. Ve svém ustrojení prokazuje dílo schopnost vzdorovat účelovým automatismům života (respektive našeho chování v něm a našeho vědomí o něm), klást proti nim vždy znovu počátek jako záruku dění – první vstoupení do mnohosti a uspořádání věcí, nové vstoupení do možností jazyka daného uměleckého druhu, expozici smyslu jako tvorbu a nikoli jako samozřejmost. Při tom všem je dílo víc než prostředkem: je a zůstává součástí tohoto prostoru, který samo dobývá a o němž nás uvědomuje [...] pouze

⁷⁹ Mám na mysli studie „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“ (1939), „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“ (1939), „Vančurovská prolegomena“ (z druhé pol. 40. let) a „Řeč při tryzně“ (1945).

svou vytvořenou, bezbrannou, snadno zranitelnou, ale i snadno přehlédnutelnou existenci (Jankovič 2005, s. 27–28).

Přestože Mukařovský definuje záměrnost a nezáměrnost jako „jevy sémantické [...]: významové sjednocení a popření tohoto sjednocení“ (Mukařovský 2000, s. 388), přestože se konceptuálním nástrojem pro zachycení „vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života“, stává sémantické gesto, přestože se Jankovičovým klíčovým výrazem k pojmenování způsobu, jímž se umění „týká našich životů“ (Jankovič 2005, s. 13), stává *dění smyslu*, nelze říct, že by estetickou zkušenost, jejímž zdrojem je umělecké dílo, redukovali na význam. Umělecké dílo je pro ně znakem, a tedy čímsi, co si žádá naše porozumění, co je zdrojem významového dění. Ale až tím, čím vzdoruje našemu rozumějícímu uchopení, až svou věcností, kterou se vymyká snaze o převedení jeho vlastní jsoucnosti na význam, stává se zdrojem jedinečné a jinými způsoby nenahraditelné hodnoty, respektive zdrojem jedinečné estetické zkušenosti.

NAKROČENÍ POZDÍHO MIROSLAVA ČERVENKY SMĚREM K PRAGMATISMU

Petr A. Bílek

V roce 2002 vydal Miroslav Červenka pod svou šifrou „mičer“ krátkou glosu⁸⁰ registrující vydání 15. svazku ročenky *Yearbook of Research in English and American Literature* vydávané v německém Tübingenu. Červenkou komentovaný svazek z roku 1999 nese titul *Pragmatism and Literary Studies* a ze dvou desítek povětšinou výrazných statí, které obsahuje,⁸¹ upozorňuje explicitně na stať jedinou – Astrid Franke(ová): „Integration versus Individualism?: Art and Society in Dewey and Mukařovský“.⁸² Z ní upozorňuje na Deweyho klíčový koncept zkušenosti sjednocení, který Frankeová staví do souvislosti s Mukařovského pojmem nezáměrnosti v umění. Červenková glosa o knize končí formulací, že takováto konfrontace myslitelů „stojí za další teoretický rozbor“ (Červenka 2002, s. 110).

Četba této Červenkovy dílčí noticky může vést k závěru, že jako hrdeho člena pražské strukturalistické školy jej prostě zaujalo, že Mukařovský je přiřazen do souvztáhnosti s velkým jménem světové filosofie 20. století; že jméno Dewey prostě zajímavě legitimizuje Mukařovského odkaz a snad signalizuje i otevřenost, jež strukturalistické pojetí literatury a umění umožňuje vztahovat ke konceptům, jež vznikají ve zcela jiných lokálních i oborových kontextech. Cílem tohoto článku je nabídnout jiné čtení a ukázat, že souvislost mezi strukturálními východisky Červenkovy myšlení a určitými oblastmi pragmatického myšlení, o něž se začal v posledních dvaceti letech svého života zajímat, lze koncipovat jako mnohem širší a nosnější.

Dílčí stopy, naznačující nakročení Červenkovy myšlení směrem k pragmatismu, se nacházejí na okraji jeho vědeckého díla, respektive mimo sféru standardních vědeckých textů, tedy článků a knih publi-

⁸⁰ Za upozornění na existenci této glosy velmi děkuji Ondřeji Dadejčkovi.

⁸¹ Přispěli do něho např. Charles Altieri, Stephen Mailloux či Richard Shusterman.

⁸² V knižním celku je umístěna ve III. oddílu, na s. 243–256.