

Estetický prožitek

Vrstvy, úrovně
a fáze estetické
zkušenosti

Vlastimil Zuska

KAROLINUM

Estetický prožitek

Vrstvy, úrovně a fáze estetické zkušenosti

Vlastimil Zuska

Recenzovali:

prof. PhDr. Peter Michalovič, Ph.D.

Mgr. Jan Staněk, Ph.D.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2024

Edice Filosofie

Edici řídí Jaroslav Kořa

Redakce Marie Hamšíková

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2024

© Vlastimil Zuska, 2024

ISBN 978-80-246-5887-2

ISBN 978-80-246-5916-9 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

Úvod / 9

1 Několik inovativních (estetických) kategorií / 14

- 1.1 Atmosféra / 14
- 1.2 Distribuovaná pozornost / 25
- 1.3 Role pozornosti v estetickém prožitku / 30
 - 1.3.1 Žádoucnost a strukturace pozornostního pole / 48
 - 1.3.2 Strukturace pozornostního pole II, žádoucnost a podobné / 54
 - 1.3.3 Dynamický gestalt a nežádoucnost / 54
- 1.4 „Zklamané očekávání“ nezkłame / 64
 - 1.4.1 Překvapení a zvědavost / 76
 - 1.4.2 Překvapení a zvědavost II / 81
 - 1.4.3 Dvojitá očekávání, dvojí emoce a překvapení – Ricoeur, Iser, Ingarden / 90

2 Vrstevnatá percepční teorie vědomí a emocí – báze estetického prožitku / 96

- 2.1 Pracovní paměť jako vrstva prožitku a její vrstevnatost / 105
- 2.2 Plynulost zpracování (stimulu či informace) / 114
- 2.3 Vrstevnatost percepce, modularita a (estetická) integrace / 123
 - 2.3.1 Vsuvka: Překvapení a nesourodost vnímaného s očekávaným / 143
 - 2.3.2 Vsuvka: Expanze kontextu, zejména v estetickém prožitku / 155

3 Překvapení kvalitou z pomezí i zámezí (vědomí) / 178

3.1 Vsuvka: Kognitivní nevědomí, modularita percepce
a fenomén *moiré* / 191

3.2 Emocionální nevědomí / 203

4 Pozornost ještě jednou, a to i „bloudivá“ / 210

4.1 „Bloudivá“ pozornost / 215

Závěr: experientia aesthetica denudata / 223

Summary / 231

Doslov / 232

*Předem je třeba připustit, že pokud se někde poznání uskutečňuje
ve vrstvách, tak právě v estetice.*

Theodor W. Adorno¹

¹ Theodor W. Adorno: *Estetická teorie*, Praha 1997, s. 454.

S vývojem uměleckých avantgard a nástupem moderny v umění i uvažování o umění a estetických fenoménech, následně přechodem do postmoderní situace a dále až do současnosti se více a více ukazovalo a pochopitelně ukazuje stále citelněji, že tradiční kategorie estetiky, teorie (výtvarného) umění, obecné teorie umění, teorií jednotlivých uměleckých druhů a problematika uměleckých druhů tradičních, nových a „přeshraničních“ nevystačí s tradičními kategoriemi typu krásy, vznešena, šeredna a dalších, ale ani s klasickým pojetím pole, v němž se s těmito kategoriemi operuje. Pokusy o zavedení nových kategorií (postmoderní vznešeno) či explanačních pojmů nižšího řádu vycházejí stále z určitého pozadového předpokladu, spojujícího estetický prožitek s dominantní funkcí uměleckých děl, tedy s funkcí estetickou, případně, opět v souladu s převažující částí tradice, s estetickým prožitkem v nejširším pojetí, v jehož rámci probíhá i adekvátní recepce uměleckých děl. Rozchod části teoretiků umění s estetickou tradicí a snaha vymanit interpretaci, recepci a hodnocení uměleckých děl ze sféry estetické zkušenosti, i pokud by byl argumentačně skutečně obhajitelný (srovnejme různé antiestetiky, paraestetiky a další, většinou silně simplifikující chápání vztahu estetiky a umění, bující zejména v 80. letech minulého století), by možná zúžil pole korelátů estetického prožitku, ale tento specifický typ prožitku by těžko odstranil jak z běžného životního světa, tak z jeho „vrcholových zážitků“. Avšak i u zastánců neoddělitelnosti estetického prožitku a recepce uměleckých děl, kam spadá i již několik desítek let se vyvíjející neuroestetika, přetrvává opět letité chápání estetického prožitku jako více méně homogenního segmentu možné zkušenosti, ať už chápaného jako kontemplace, nezainteresovaný zájem, metazájem na percepci, intransitivní percepce, distancovaná/

objektivizovaná libost, reflektující soudnost atp. Na jedné straně důraz na primární, bezprostřední reaktivitu, a tedy afektivitu tohoto prožitku, na straně druhé akcent na znakové funkce, interpretaci vyššího řádu, uvědomování si vlastního uvědomování (HOA = higher orders of awareness) indikují, že estetický prožitek není jednotným, dále neanalyzovatelným blokem prožitku s jednoznačným a „bodovým“ objektovým korelát, ale vrstevnatým, hierarchicky strukturovaným procesem, jehož vrstvy a časové vrstvy neboli fáze se pokusíme podrobněji ukázat s cílem podat teorii estetického prožitku s větší explanační silou, nežli jakou vykazují stávající teorie.

Nová perspektiva, vycházející z alternativních ontologií a případně nazvaná stratalismus – „vrstevnatismus“,² nachází svá východiska u několika velkých postav filosofie 20. století: jmenujme především Ch. S. Peirce, N. Hartmanna, A. N. Whiteheada, E. Souriaua, A. Schutze a nověji třeba i u Foucaulta či Deleuze. Naše pozornost se ovšem upře na segment životního světa, který rovněž tvoří jistou, relativně samostatnou vrstvu života i světa, totiž estetickou zkušenost a její korelát, který je samotným pojmem zkušenost implikován. V parafrázi Husserlovy teze o vědomí lze říci, že každá zkušenost je zkušeností/prožitkem něčeho a, předchůdně můžeme předpokládat, že je-li (estetická) zkušenost vrstevnatá, a to hierarchicky, pak její „objektový korelát“, to, čeho zkušeností je, bude buď neměnná entita, uchopovaná, konstituovaná, emergentní či jiná a při „přechodu“ vrstvami zkušenosti setrvalá, nebo se bude proměňovat spolu s přechody a integracemi jednotlivých vrstev prožitku. Nesmíme zapomenout, že estetický prožitek je sebereflexivní, to znamená, že do korelátu prožitku vstupuje, minimálně částečně, i prožitek samotný, resp. některé jeho fáze a vrstvy, a neoddělitelně i vědomí sebe sama prožívajícího subjektu. Tím se pochopitelně celá situace komplikuje a rozplést takto propojený „gordický uzel“ není snadná záležitost. Ostatně polemiky různých táborů či škol estetických teorií, zejména ve dvacátém století, často

² Jakub Dziadkowicz: Stratalism, in: *Beyond Whitehead. Recent Advances in Process Thought*, Lanham 2017, s. 109–122.

nepřímo poukazují na potřebu právě perspektivy stratalismu, který umožňuje, podobně jako Russellova teorie typů, odstranit některé paradoxy či *petitio principii*. V dějinách estetiky, zejména 20. století, najdeme, jak jsme již naznačili, koncepce vrstevnatého estetického objektu, ale i ty více méně zplošťují jejich nutný komplement – estetický prožitek. I třeba u průkopníka pojetí vrstevnatosti (primárně literárního) uměleckého díla Romana Ingardena najdeme čtyři vrstvy uměleckého díla literárního (u obrazu dvě), ale v estetické recepci pouze časově následné fáze, nikoli, alespoň ne explicitně, simultánně aktivní vrstvy mentálního zpracování a jejich vzájemné interakce (často disharmonické). Podobně některé sporé pokusy o rozvrstvení estetického prožitku zase redukují estetický objekt v duchu první fáze analytické estetiky na objekt se sadou vlastností, primárně non-estetických, na nichž vznikají vlivem recepčních aktů (reduktivně, setrvalé pozornosti) vlastnosti estetické (např. tzv. teorie supervenience). Prezentovaná kniha se pokouší nastínit pojetí vrstevnatosti v celku,³ tedy se zahrnutím všech tří faktorů této (estetické) situace: 1) vstupního objektu, události, konfigurace, stimulu a kvality, dále 2) aktuálního naladění recipujícího subjektu a 3) jejich vzájemného vztahu – prolnutí či imerze. Takové pojetí svou dominující perspektivou stratalismu může odstranit některé paradoxy estetiky, které ji provázejí od jejích moderních dějin, počínaje 18. stoletím, například Kantův nezainteresovaný zájem. Základní myšlenkou v nastíněné teorii estetického prožitku bude tedy vrstevnatost na obou pólech zkušenosti (pokud tedy pro návaznost na předchozí estetické teorie takovou polaritu kvůli argumentaci zachováme), dění v jednotlivých úrovních pokračujícího prožitku a zejména interakce úrovní a význam skýtající přechody mezi vrstvami. Zásadní roli

³ Srov. století staré doporučení H. S. Langfelda: „Rozdíl [v odlišných hodnoceních pohledu na krajinu jako modelový případ – pozn. V. Z.] nespočívá ve faktu, že je vzbuzena libost nebo že jde o objekt specifické kvality, ani v jemných rozdílech v pocítování [...]. Rozdíl musíme hledat v celkové situaci.“ – H. S. Langfeld: *The Aesthetic Attitude*, New York 1920, s. 43. Dodejme, že pojem „situace“ může implikovat jistou statickost, proto budeme uvažovat uvedené pole zkoumání spíše jako komplexní událost či ohraničený proces.

zde nutně hrají procesy harmonizace a dis-harmonizace, plynulost zpracování informace a její narušování, rytmus a rytmus rytmů, rytmizující jednodušší rytmy, synchronizace a rezonance.

Můžeme vidět, že naznačený scénář se značně odchyluje od jedné z představ estetického prožitku jako klidné kontemplace, která z *campus confucionis* v okolí recipienta (A. G. Baumgarten) vytvoří harmonický estetický objekt, jehož vytvořenou hodnotou/kvalitou se pak daný recipient sytí až do nasycení či dokonce přesytení. Pole zkoumání či spíše multidimenzionální „prostor“ tak zahrnují mnohonásobné relace a interakce, jak v rámci jednotlivých rovin celkového recepčního procesu s jeho dílčími procesy, tak i meziúrovňové výměny, integrace, ovlivňování dalšího vývoje procesu, a – pro proces estetické recepce a generování jejího proměnlivého korelátu („ve skutečnosti“ tvořící jeden komplexní celek) zásadní – synchronizaci či rozpory a rozchody ve vzájemných vztazích mezi jednotlivými úrovněmi. Prvním krokem zkoumání tak bude kritické posouzení nových, případně „renovovaných“ estetických kategorií a pojmů, nakolik jsou reduktivní a nakolik implikují inherentní vrstevnatost procesu estetické recepce a mohou tak přispět k plastičtější explikaci centrální myšlenky. Tyto implikace byly důvodem výběru právě těchto kategorií, nikoli jen výhradně estetických, ale i příbuzných v obecném kontextu kognitivních, afektivních a emočních aktů.

Metodologická poznámka na závěr úvodu: čtenáře (nejen příslušného „laskavého“) by mohla překvapit výstavba textu. Představuje analogii vlastního procesu (nejen) estetického prožitku, který není lineární (což neznamená jen „horizontální“), vycházející z jednoduchých „hrubých senzorických dat“, která postupně a kumulativně směřují k větší komplexnosti a nakonec k triumfálnímu finále uchopení celkového významu, metafyzické kvality či celkové estetické hodnoty, tedy připomínající výtah z přízemí do některého z vysokých pater (abstrakce). Vzhledem k současným pojetím nejen kognitivních neurověd, filosofie mysli, teoriím vědomí, pozornosti, tvorby a rozumění nejen diskursivním symbolům pak výsledný model s procesy proudění informací, percepčních hypotéz, tvorby gestaltů, afektů a afektů druhého řádu, emocí,

pocitů a pocíťování pocitů, distribuce pozornosti, přesunů pozornostního ohniska, přechodů mezi tématem, tematickým polem i marginálními oblastmi vědomí i pozornosti „shora dolů“ a „zdo-
la nahoru“ (bottom-up, top-down) připomene spíše soustavu kontinuálně pracujících výtahů typu páternoster, navíc ve vzájemných modifikujících interakcích. Proto i jednotlivé kapitoly na sebe nemusejí lineárně navazovat, ale prolínajíce se v širší (rekurentní) síti jednotlivých témat, která se, jak doufáme, v závěru a v mysli čtenáře propojí do přijatelného modelu komplexního estetického prožitku, s větší než běžnou explanační silou.

1 Několik inovativních (estetických) kategorií

1.1 Atmosféra

Začneme staronovým pojmem atmosféra, pochopitelně v metaforickém hávu nemeteorologického použití, který se v umělecké kritice i běžném (non-estetickém) popisu nějakého prostředí či zážitku objevuje mnoho let až staletí, ale nebyl dosud, pokud je známo, precizován a přesunut z okrajů teoretických úvah o estetickém prožitku, uměleckých dílech, umění či environmentální estetice do jejich centra. Tohoto úkolu se poměrně odvážně ujal Gernot Böhme⁴ a podíváme se proto na jeho osvěživý až exaltovaný pohled na problém estetického objektu, syntetizující aktivitu esteticky recipujícího subjektu a, stručně řečeno, holistické pojetí estetické relace, postoje a prožitku.

Böhme začíná svůj pokus o situování atmosféry do kategoriálního centra estetického prožitku včetně jeho korelátu diagnózou dosavadního vágního a neurčitého používání tohoto pojmu, například ve výrocích o klidné, melancholické, tísnivé atmosféře, a odpověď nachází v neurčitém ontologickém statutu tohoto pojmu. Uživatelé této kategorie si nejsou jisti, má-li se atmosféra přičítat objektu nebo prostředí jako šířeji pojatému objektu, z něhož vychází či emanuje, nebo subjektům, recipientům, kteří ji zakoušejí, pociťují a prožívají. Vidíme, že otázka a, předznamenáme, i odpověď rezonují s letitým sporem či kontrastními pojetími estetického objektu a jeho ontologického statutu. Böhme se ptá, opět v zákrytu za předchozími tázáními po estetickém objektu, nejen na „nositele“ atmosféry, ale také na místo, kam lze atmosféru situovat. Což je jen jinak formulovaný předchozí dotaz, totiž

⁴ Gernot Böhme: Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics, *Thesis Eleven* 36 (1993), s. 113–126.

zda do objektu, nebo subjektu jeho recepce. V souladu s letitým poukazem jednoho z průkopníků konceptu estetického postoje H. S. Langfelda pak hledá toto místo v „celku situace“ a prohlašuje, dle našeho názoru oprávněně a v paralele, více či méně obdobné, se strukturalismem či fenomenologií a sémiotikou, že atmosféra může nabýt statutu kategorie pouze po obhájení jejího specifického statutu **mezi** subjektem a objektem, tedy ve specifické podobě prostředkujícího článku.

Böhme upozorňuje na postupný posun od vlastního předmětu estetiky, tedy estetického prožitku, směrem k estetickému soudu (vlivem Kanta) a k prohlubování „koncového slovníku“ (R. Rorty) pro debatu a konverzaci o umění v umělecké kritice i teorii; smyslové zakotvení *aisthesis* i estetická hodnota přírody se odsunuly na okraj diskursu, podobně jako koncept atmosféry. Zřejmě nejdůležitější složkou či článkem řetězce procesu estetického prožitku je jeho jádro, tedy o čem je výsledný estetický soud, z čeho vychází celková estetická hodnota atp. Toto jádro pak Böhme spatřuje právě v onom uvedeném „mezi“, interakčním prolnutí vnějšku a vnitřku, segmentu stimulujícího pole a nalaďeného vnímatele/recipienta. Jak jsme viděli již u Langfelda, toto pojetí není samo o sobě nové, v podobě konstituovaného estetického objektu ho najdeme v řadě teorií od fenomenologie přes strukturalismus až po recepční estetikou. Jako příklad jinak často zpochybňované existence takového mentálního, ale fyzicky fundovaného konstruktů můžeme uvést dva jednoduché příklady ze sféry auditivity i vizuality. Hudební teoretici a tvůrci znají fenomén tzv. Tartiniho „třetího“ tónu, pojmenovaného podle italského hudebního skladatele, který ho první odhalil a popsal. Jde o to, že naše ucho, ve smyslu celého zvukového percepčního systému včetně kortikálních oblastí, vnímá součet a rozdíl frekvencí. Rozdíl dvou příbuzných frekvencí pak vytváří třetí tón, který slyšíme, ale který například při spektrální zvukové analýze na úrovni spodní frekvence nenajdeme.⁵ Vzniká v našem vědomí a jeho ontologický

⁵ Srov. Natálie Pleváková: Tartiniho tón: hluboký zvuk, který existuje jenom v naší hlavě, *iROZHLAS.cz* (online), 27. 12. 2019, <https://www.irozhlas.cz/>.

statut tkví právě v onom Böhmeho „mezi“, s Ingardenem řečeno, jde o heteronomní objektivitu, která ke své existenci potřebuje dvě báze, vnější a vnitřní, fyzickou a mentální. Fyzická báze ovšem neznamená jen nějaký hmotný objekt, ale i somatickou či fyziologickou součást lidského ustrojení. Pokud jde o vizuální sféru, jednoduchým případem mentálních konstruktů jsou výsledky pokusů s tzv. Ganzfeld (celostním polem) už z 30. let minulého století.⁶ Při vystavení probandů situaci, kdy jejich celé vizuální pole (perimetr) je homogenně středně šedé barvy, dochází postupně ke stavu vizuální sensorické deprivace a tento deficit, pociťovaný silně negativně, vede k endogennímu generování vizuálních stimulů neboli k halucinování. To se našeho problému ovšem netýká, nás zajímá první fáze vystavení šedému celostnímu poli. Dojde k vnímání světlejšího kola v centru percepčního pole, které ale „objektivně“, tzn. měřitelně spektroskopicky, neexistuje. Tedy obdobně jako u Tartiniho tónu vstupuje do hry aktivita percepčního a kognitivního aparátu, která se nesporně podílí i na konstituci estetického objektu, v případě právě sledované kategorie i na vzniku atmosféry. Že jsou umělecká díla „vyladěna“ na co nejvštrícnější podobu pro lidský percepční, kognitivní, emoční, motorický systém, je předpoklad, se kterým pracovala od svých počátků v 90. letech minulého století neuroestetika a doposud, například v konceptu „plynulost zpracování stimulů“, stále pracuje. Úporná snaha o objektivitu za každou cenu, pod vlivem mýtu o nezávislém pozorovateli, který jinak skončil s koncem pozitivismu a vlivem teorie relativity, typická pro první fázi analytické estetiky, odbývala veškerá vysvětlení odkazující na mentální vnos recipienta poukazem na psychologizaci. Na výše uvedených jednoduchých příkladech je snad vidět, že bez aktivního, prospektivního pojetí recepce, umožňující ono „mezi“ estetického objektu či atmosféry, se při nereduktivní explanaci neobejdeme. Odbývat proto témata a koncepty některých estetických teorií (fenomenologie, recepční estetika, hermeneutika, sémiotika) typu estetický

⁶ Průkopníkem byl Wolfgang Metzger, viz „Optische Untersuchungen am Ganzfeld“, *Psychologische Forschung* 13 (1930), s. 6–29.

objekt, estetický postoj, estetická kvalita coby výsledky psychologizace neodpovídá skutečnosti a rozsáhlým výzkumům od experimentální estetiky již od 19. století (Fechner, Wundt) až po současnou neuroestetiku a kognitivní neurovědy. Pregnantně vymezil to, co znamená psychologizace, zmíněný Roman Ingarden, a to ve svých ontologických tázáních (srov. Böhmeho situování problému atmosféry do otázky po jejím ontologickém statutu) takto: „Nějaký objekt je psychologizovaný, pokud obecná esence psychického stavu vědomí pojímaného psychologicky je chybně připsána tomuto objektu, třebaže není v souladu s jeho vlastními konkrétními individuálními vlastnostmi.“⁷ Do oblasti psychologizace můžeme tak celkem bez váhání zařadit známé koncepty z dějin estetiky typu „patetický klam“ (Ruskin) či „intencionální“ a „afektivní klam“ (Beardsley, Wimsatt), nikoli však heteronomní objekty typu atmosféry či estetického objektu ve fenomenologickém, strukturalistickém či recepčním slova smyslu. Vraťme se ale po této nutné odbočce zpět ke kategorii atmosféry.

Popis vývoje estetiky po Kantovi jako posun od vlastního, „jaderného“ prožitku k soudu o předmětu soudu, kterým Böhme vysvětluje jednu z příčin marginalizace kategorie atmosféry, implikuje lineární proces estetického prožitku, od prvotního vjemu přes konstituci estetického objektu a jeho následné souzení, pozitivní nebo negativní, případně neutrální, a tudíž esteticky irelevantní. Dovršení prožitku pak řada estetiků spatřuje ve verbálním vyjádření/artikulaci tohoto soudu. Takto chápaný „jednodimenzionální“ či jednovrstvý proces však neodpovídá radě zjištění jak kognitivních neurověd v současnosti, tak zjištěním experimentální estetiky a kognitivní psychologie v minulosti, ale ani reflexi recipienta na vlastní estetický prožitek, pochopitelně komplexnějšího estetického objektu. Například hodnocení v prvních fázích kontaktu se zdrojem stimulace v rámci afektové heuristiky a se zapojením emocí jako kognitivně hodnotícího faktoru v lidském prožívání se účastní receptce od počátku, a to aktivitou RAS (retikulárního aktivizačního systému), ještě před zapojením kortexových oblastí

⁷ Roman Ingarden: *Time and Modes of Being*, Springfield 1964, s. 48.

mozku. Neboli schopnost souzení, reflektující soudnost, je přítomna i při uchopování emergence atmosféry v meziprostoru subjekt–objektového přemostění. Můžeme tedy předběžně zaznamenat, že i spolupřítomnost a recepcie atmosféry probíhá za účasti simultánně probíhajících procesů v několika úrovních, jak percepčních a vyšších mentálních operací, tak podél i napříč vrstvami konstituujícího se estetického objektu.

Podívejme se na druhý argument pro centralizaci atmosféry do středu podstaty estetického prožitku a cíle uměleckých děl. Podle Böhma vedla centrální pozice soudu v estetice a její orientace na komunikaci a zajištění slovníku pro uměleckou kritiku (a tedy další precizaci estetických soudů) k dominanci jazyka a konsekventně k dominanci sémiotiky v estetické teorii. Tato situace údajně upřednostňuje literaturu před ostatními uměleckými druhy, které jsou pak interpretovány pomocí schématu jazyka (jako primárního modelujícího systému, jak bychom mohli doplnit s Lotmanem) a komunikace. Pak se ovšem celá estetika může podřadit pod hlavičku „jazyky umění“ (aniž by Böhme uváděl odkaz, připomeňme eponymní knihu Nelsona Goodmana, vydanou i v českém překladu, která ale lingvistické schéma neupřednostňuje a estetický soud rovněž ne). Uvedený, příliš paušalizující náhled na stav estetiky 90. let minulého století, který neodpovídá současnému vývoji oboru a ani v takovéto obecnosti adekvátně nepopsal situaci v době svého vzniku, nicméně poukázal na dominanci lingvisticky, „saussurovsky“ založené sémiologie (oproti peirceovské sémiotice, kterou neuvažuje) zejména ve francouzském strukturalismu a reduktivní pojetí výtvarných umění, ale i dalších narativních uměleckých druhů typu filmu, divadla, performance, videoartu atp. Zpochybňuje strukturalistickou tezi, a v tomto případě i se zahrnutím českého strukturalismu, že umělecké dílo je znak. Přijímaná definice znaku totiž je, že odkazuje k něčemu jinému nežli sám k sobě. Odkazování k něčemu jinému, nežli je znak sám, pak znamená, že znak má význam, a podle Böhma umělecké dílo nemusí mít význam a zásadní pro umělecké dílo (v Böhmově „nové estetice“) je, že je primárně samo sebou, s vlastní realitou. Není tedy heteronomním objektem ve fenomenologickém

smyslu výše naznačeném a nemusí být znakem s referencí vně znaku samého. Jak toto pojetí (ne)koresponduje například s Mukařovského vymezením estetického znaku, který odkazuje sám k sobě, nebo s Husserlovým pojetím expresivního znaku, který význam mít nemusí? Veškerá pojetí znakové povahy uměleckého díla, zejména obrazu, taková koncepce pochopitelně nepřipouští. Böhme tvrdí, že malba neodkazuje ke svému významu jako znak (k významu, který lze pouze myslet, a tedy není názorný, není čistým vjemem), malba je tím, co sama reprezentuje, to znamená, že reprezentované je přítomné v obrazu a prostřednictvím obrazu. Autor pochopitelně nepopírá možnost „čtení“, interpretace malby jako reprezentující nějaký model, tedy příklon k transparentnosti obecného znaku, což ale údajně znamená „odříznutí prožitku prezence reprezentovaného, totiž atmosféry malby“.⁸ Tento protisémiotický názor (neslučitelný jak s Peirceho nekonečnou semiózou, tak s lingvisticky determinovanou konstitucí sociální reality – viz lingvistická relativita až ontologická relativita Quina) můžeme vystopovat k Husserlovu pojetí čistého vjemu a nepřítomnosti jakýchkoli dalších vrstev v situaci vnímání a osmyslování, včetně exploračního chování a zejména estetického prožitku a rovněž nemožnosti odkazování znaku k sobě samému. Krátce Husserl: „Mezi vjemem na jedné straně a *obrazově-symbolickou* nebo *signitivně-symbolickou představou* na druhé straně je nepřekonatelný rozdíl podstaty. U těchto druhů představ nazíráme ve vědomí něco jako zobrazující něco jiného nebo signitivně naznačující něco jiného; jedno máme v poli nazírání, nejsme ale zaměřeni na to, nýbrž jsme zaměřeni pomocí média fundovaného pojímání na něco jiné, zobrazované, označované. Ve vjemu není o ničem takovém řeč [...]. V bezprostředních nazírajících aktech nazíráme jisté ‚samo‘; na jejich pojetích se nebudují pojetí vyššího stupně, není tedy vědomé nic, *pro co* by mohlo nazřené fungovat jako ‚znak‘ nebo ‚obraz‘.“⁹ V uvedeném citátu, který koresponduje s Böhmeho odmítáním

⁸ Gernot Böhme: *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, s. 115.

⁹ Edmund Husserl: *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, Praha 2004, s. 89.

semiózy v prožitku atmosféry a postuluje hypotetický čistý vjem, můžeme nalézt dvě indicie pro náš zastřešující záměr: „médium fundovaného pojmání“ lze přirovnat k estetickému postoji a tvorbě estetického, tj. fundovaného, na primárním vjemu založeného objektu a „pojetí vyššího stupně“, které napovídá hierarchickou strukturaci komplexních aktů vědomí, tedy vrstevnatost estetického prožitku. Navíc, pojetí nezainteresovanosti (Shaftesbury), nezainteresovaného zájmu (Kant), psychické distance (E. Bullough) a zastřešujícího estetického postoje (G. Santayana, R. M. Ogden, H. S. Langfeld, R. Ingarden, N. Hartmann, E. Vivas, J. Stolnitz, R. W. Lind, D. Fenner, J. Levinson aj.), tedy tematizace zásadního faktoru estetického prožitku a jeho specifčnosti, trvá staletí a všem příbuzným pojetím je společná reflexivita tohoto „fundovaného pojmání“ neboli fenomenologické pojetí postoje jako „aktů ve stadiu vyplňování“, a to ve specifickém odstínění. Ač Böhmeho pojetí atmosféry není slučitelné s estetickým postojem, přesto přináší inspirativní vhledy do marginalizované součásti komplexního estetického prožitku. Proto se podíváme ještě na třetí argument ve prospěch „nové estetiky“.

Ve třetím argumentu autor rozlišuje dílo umělecké a estetické, aby mohl vyličit zavádějící vývoj estetiky směrem k teorii umění a uměleckého díla jako pozadí, fundaci a tvorbu „koncového slovníku“ pro uměleckou kritiku a konsekventně k normativní orientaci na „vysoké umění“. Ostatní esteticky hodnotné kulturní produkty i přírodní estetično byly z této perspektivy chápány jako něco okrajového, s nízkou estetickou/uměleckou hodnotou coby pouhé dekorace, užité umění (tedy kontaminované utilitární funkcí) či přímo kýč.

Je otázka, které směry má Böhme na mysli, dominantně zřejmě první fázi (60. léta) analytické estetiky, i tak je však taková charakteristika povrchní, paušalizující a zplošťující reálný, rozvětvený a různorodý vývoj estetiky i obecné teorie umění v celém 20. století a pokračující i do současnosti. Pro účely argumentace však připustíme tuto simplifikaci a podívejme se na finále argumentu, které je nicméně dost důsledně oddalované a pokračuje popisem a vymežováním *per negationem*, tedy výčtem toho, čím atmosféry

nejsou: „Atmosféry tak nejsou něčím jen tak se vznášejícím, ale naopak, něčím, co vychází z věcí a je věcmi vytvářeno, nebo osobami či jejich seskupeními. V tomto pojetí nejsou atmosféry ani něčím objektivním, to znamená kvalitami jako vlastnostmi věcí, a přesto jsou něčím věcným, náleží k věcem v tom smyslu, že věci artikuluji jejich přítomnost prostřednictvím kvalit – pojímaných jako extáze. Ani nejsou atmosféry něčím subjektivním, například něčím psychickým stavem. Ale jsou i subjektivní, náleží k subjektu tím, že jsou pociťovány v tělesné přítomnosti lidskými bytostmi a toto pociťování je současně tělesným stavem subjektu v prostoru.“¹⁰ Böhme zde jinak formuluje fenomenologickou intencionální předmětnost, v estetickém smyslu pak tvorbu estetického objektu, jak ještě ukážeme dále. V citátu uvedené „kvality, pojímané jako extáze“ odpovídají vymezení v jiné části textu, kdy věc není pojímána jako něco odděleného od jiných věcí a jako uzavřená jednotka, ale podle toho, jak vystupuje sama ze sebe, a tato extáze se propojuje s extázemi okolí a vnímatele do atmosféry.

Böhme dále, místy redundantně, popisuje, co je atmosféra a jak se vytváří. Atmosféra je tedy společná realita vnímatele a vnímaného. Je to realita vnímaného jako sféra jeho přítomnosti a realita vnímajícího v té míře, jak pociťuje atmosféru, v níž je tělesně určitým způsobem přítomen. To je, podle Böhma, syntetická funkce atmosféry. Percepční syntéza je velmi často uváděna jako zásadní rys estetického prožitku, také proto se v následující podkapitole budeme věnovat distribuované pozornosti, a v „atmosférické verzi“ zdůrazňuje tělesnou spolupřítomnost vnímajícího a vnímaného, implikovaně tedy účast nejen distančních, „estetických“ smyslů zraku a sluchu. K percepční syntéze je třeba poznamenat, že ať už v estetické modalitě nebo v obecnějším pojetí nikdy nejde o prosté sloučení jednotlivých „smyslových dat“, vjemů, počitků do více či méně harmonického, smysluplného celku, případně gestaltu, ale o proces selektivní, rozporný, rekurentní a výrazně dynamický. Ukážeme dále, že atmosféra, jako jedna z estetických syntéz, a to

¹⁰ Gernot Böhme: *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, s. 122.

nižší, senzorické úrovni, tvoří jen jednu z vrstev komplexního estetického prožitku, který sice může dospět a setrvat na úrovni atmosféry, ale rozhodně tím estetický objekt jako korelát/součást estetického prožitku nevyčerpává svůj potenciál.

Další Böhmvův popis se týká tvorby atmosféry, která spočívá ve vytvoření estetického díla, tedy termín „atmosféra“, kterým chce autor rozšířit sféru „extázi“ věcí za hranice uměleckých děl, směrem k přírodnímu estetičnu, ale i každodenním situacím a produktům kulturní i praktické tvorby, třeba scénografii či kosmetice. Při výčtu forem produkce atmosfér uvádí záměrně výrazně odlišné typy, zahradní architekturu a literaturu, a právě odlišnost těchto estetických forem podle Böhma demonstrovuje „vysoký stupeň vědomí, pokud jde o prostředky, jimiž lze konkrétní atmosféry vytvářet“.¹¹ Autor se zde ale dostává do vnitřního rozporu, protože produkce atmosfér „vyžaduje vysoký stupeň vědomí“, což může znamenat i práci se znaky, aluzemi, symboly a jejich syntaxí, ale estetickou recepci atmosfér naopak semióza, konceptualizace a kategorizace vyšších úrovní percepce a osmyslení vnímaného ruší. To znamená, že postupy tvůrců atmosfér se liší od procesů estetické recepce produkovaných atmosfér. Jednou z otázek je pak problém zpětné vazby tvůrce v procesu jeho působení na objekt či prostředí tak, aby „vydávaly“ svůj podíl na atmosféře. Vypadá to, že aby autor zajistil pro atmosféru dominantní pozici, „stlačuje“ vrstvy estetického prožitku a jejich koreláty na vrstvu jedinou. Uvedeme si Böhmvův závěr, jednak kvůli návaznosti na následující koncept distribuované pozornosti a pojetí estetiky jeho autora Bence Nanaye, rovněž jako teorie či filosofie percepce (*Aesthetics as Philosophy of Perception*, 2016), a jednak pro následnou krátkou komparaci s koncepcemi estetického objektu dvou fenomenologicky orientovaných autorů, Nicolaie Hartmanna a Mikela Dufrenna.

„Nová estetika je obecnou teorií percepce. Pojem percepce je osvobozen od redukce na zpracování informace, zjišťování dat a rozpoznání situace. Percepce zahrnuje afektivní dopad vnímaného, ‚realitu obrazů/představ‘, tělesnost. Percepce je v zásadě

¹¹ Ibid., s. 124.

způsob, jakým je někdo tělesně přítomen pro něco nebo někoho nebo pro vlastní tělesný stav v prostředí. Primárním ‚objektem‘ percepce jsou atmosféry. To, co je vnímané jako první a bezprostředně, nejsou ani počítky nebo tvary či objekty a jejich konstelace, jak si myslela gestalt psychologie, ale atmosféry, na jejichž pozadí teprve analytický zřetel rozlišuje takové věci jako objekty, formy, barvy atd.¹² Výše jsme ale viděli, že atmosférám je přičítán syntetický charakter, což s primárností a bezprostředností není právě kompatibilní. Böhme sice „osvobozuje“ percepci od „redukci“ vyšších úrovní zpracování vizuálních vjemů (vrstvy V4 a V5 vizuálního kortexu), ale sám redukuje percepci jen na afektivní úroveň interakce člověka s jeho prostředím. Afektové heuristice se budeme věnovat níže, nyní ještě slibovaná komparace, která ukáže, že Böhmová „nová estetika“ zase tak nová není. Avšak důraz, možná poněkud nadsazený, na důležitý a zanedbávaný rozměr estetického prožitku vedl k prezentovanému seznámení a kritice.

Nicolai Hartmann, německý, fenomenologicky orientovaný filosof první poloviny minulého století, zabývající se dominantně ontologickým zkoumáním, publikoval (přesněji nestihl publikovat – jeho *Ästhetik* vyšla posthumně v roce 1953) svou poslední práci, podobně jako významný polský estetik Roman Ingarden, jako pokračování ontologických zkoumání, v jakém je v jisté omezené míře následoval i Gernot Böhme. Podívejme se, jak Hartmann pojednává strukturaci estetického objektu, protože citát týkající se přírodního objektu lze rozšířit na estetický objekt vůbec: „Pokusíme se vysledovat, jak je celek estetického přírodního objektu strukturován. Dvě formy pohledu jsou uspořádány v řadě, aktivizují se jedna po druhé; první je zaměřena na to, co je reálně přítomné pro smysly, druhá na tu druhou věc, která existuje pouze ‚pro‘ nás, vnímatele. Ale tato druhá záležitost není na první projektována nijak nahodile; je evidentně závislá na smyslově vnímaném. Nemůže se nám objevit v jakémkoli daném vnímaném objektu, ale pouze v tomto konkrétním a je jím tedy podmíněna. Současně je zde ale ve hře nejenom prostý podmíněný stav; to,

¹² Ibid., s. 125.

na co se díváme, je také silně podmíněno, vzhledem k obsahu, reálným objektem, který je vnímán: imaginace zde nevládne svobodně, ale je řízena percepcí. Tedy to, co je vnitřně spatřováno na objektu, není jen čirý produkt fantazie, ale něco vyvolaného: vyvolaného přesně prostřednictvím vnímané struktury toho, co je vidět.¹³ Hartmann převrací posloupnost percepčního procesu oproti Böhmovi a z pohledu současných teorií percepce, utváření vizuálního obrazu, mikrogeneze vizuálního obrazu a dalších, specializovaných výzkumů vizuální percepce je jeho verze pravděpodobnější. Souvislost percepce a imaginace, afektivity a imaginace ve stejném duchu jako Hartmann formuloval i francouzský filosof Mikel Dufrenne: „Imaginace také spolupracuje s percepcí tak dalece, jak uchopuje další dimenzi objektu: možné, vyznačující z objektu. Tedy, na druhé straně, imaginace zvýznamňuje.“¹⁴ Podobnost s „extází“ věcí z konceptu atmosféry je zjevná, aniž by ovšem Böhme s faktorem imaginace operoval. Jako součást či souputník a doplněk percepce je však zřejmě pro uchopování atmosféry nezbytná. Dále pokračuje Dufrenne: „Představování je již jistý způsob myšlení, myšlení plné obrazů, které nás nechává okouzlené. Jak k nám ale tyto obrazy mluví? Prostřednictvím toho, co můžeme nazvat jejich *ontologickou kvalitou*, kterou imaginace musí uchopit. Jinde jsme mluvili o *afektivní kvalitě*, která vyvolává pocity. Mezi těmito dvěma, mezi leskem zlata a nevinným šarmem tváře, jaký je rozdíl? Velmi malý, pokud vůbec nějaký: afektivita a imaginace pracují v těsné blízkosti. Afektivita otevírá svět, který může imaginace osídlit, a imaginace, naopak, vzbuzuje pocity.“¹⁵ Tyto úrovně pohybu vědomí v estetickém prožitku podrobíme dalšímu zkoumání, zde ještě stojí za upozornění souvislost s oním „meziprostorem“ mezi vnímaným a vnímajícím, kam situuje Böhme atmosféru s jím samým akcentovanou smyslovostí, senzualitou. Ve svém hlavním estetickém díle zmiňuje Dufrenne, že „[s]myslové je akt společný jak osobě, která pociťuje,

¹³ Nicolai Hartmann: *Aesthetics*, Berlin, München, Boston 2014, s. 35.

¹⁴ Mikel Dufrenne: The A Priory of Imagination, in: M. Dufrenne: *In The Presence of The Sensuous: Essays in Aesthetics*, Atlantic Highlands 1987, s. 27–38, s. 28.

¹⁵ Ibid., s. 29.

tak tomu, co je pocítováno“.¹⁶ Smyslové slouží, podle Dufrenna, jako třetí faktor pro dva druhy hloubky – hloubku vyjádřeného světa a hloubku vnímatele tohoto světa. Pocítování pak není jen vyvrcholením estetické percepce, ale uzlovým bodem, v němž se subjekt a objekt propojují v estetickém prožitku, realizující unikátní „spojení“. Vidíme, že Dufrennův náhled se v mnohém blíží pozdější expozici konceptu atmosféry Gernota Böhma, a mohli bychom snadno doplnit atmosféru jako onen třetí, smyslový faktor i jako unikátní spojení vnímajícího a vnímaného v prožitku atmosféry. Dufrennovo pojetí estetického prožitku je ale komplexnější a strukturovanější, avšak ani ono nevystihuje celou hierarchickou i heterarchickou strukturu plného estetického prožitku. Proto přejdeme k další fazetě/vrstvě prožitku v konceptu distribuované pozornosti.

1.2 Distribuovaná pozornost

Při návratu ke kořenům, tedy původnímu (antickému) zájmu o smyslové vnímání a zakladatelskému počínání moderní estetiky v osobě A. G. Baumgartena a jeho estetiky jako teorie senzitivního poznání, se prakticky automaticky objeví průvodní faktor nejen percepce vůbec, utváření vizuálního obrazu, pasivních a aktivních percepčních syntéz, apercepce, ale i motivace, role emocí v její inhibici či fixaci, totiž **pozornost**. Zkoumání pozornosti začalo nejprve a pochopitelně v rámci psychologie percepce, včetně gestalt psychologie i filosofie, zejména fenomenologie, a obnovenému zájmu ze strany estetiky se pozornosti dostalo nástupem kognitivních neurověd a jejich dcery – neuroestetiky. Za všechny studie a monografie jsme zvolili, jako *pars pro toto*, recentní práci Bence Nanaye,¹⁷ kterou krátce představíme i s konsekvencemi a implikacemi pro naše hlavní téma, s rozšířením o recentní poznatky i o předznamenání problematiky z dějin estetiky počátku 20. století.

¹⁶ Mikel Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanston 1973, s. 48.

¹⁷ Bence Nanay: *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford 2016.