

Za hranice fikčního světa: od ozvláštnění k estetické zkušenosti

David Skalický

Filozofická fakulta Jihočeská univerzity v Českých Budějovicích

Když se ve světě setkáváme s uměleckým dílem a v jednotlivém uměleckém díle se světem, nezůstává toto dílo cizím univerzem, do něhož jsme na čas a na okamžik začarováni. Spíše se v něm učíme rozumět sobě samým...

Hans-Georg Gadamer¹



OPEN ACCESS

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

Východiskem Šklovského funkcionálního konceptu umění je teze o ekonomii lidského vnímání, které v každodennosti — a v každodennosti industriální i postindustriální civilizace, zaměřené na výkon a efektivitu, mnohem více než kdy jindy — inklinuje k automatizaci. Ta je přirozenou, nezbytnou i výhodnou životní strategií, jež člověku umožňuje soustředit omezené duševní síly na nové a obtížné úkoly. Má však také důsledky nevídané: naše pozornost se otupuje, zplošťuje, naše jednání, vztah ke světu či jazyk redukuje na zažitá a tisíckrát opakované vzorce. „Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatisace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války“, píše Šklovskij.² Nemá-li život člověka degradovat na bezmyšlenkovité opakování ustrnulých schémat a osvojených úkonů, nemá-li být jeho svět okleštěn na několik málo známých rysů, je nezbytné, aby vedle automatizující síly působila na člověka i síla opačná, aktualizující jeho vnímání, rozumění a jednání, síla, která jej bude vracet ke světu v jeho nepředzjednanosti, komplexnosti, rozporuplnosti, nesamozřejmosti. A právě zde vidí ruští formalisté či pražští strukturalisté klíčovou roli umění: „pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje

1 Gadamer 2010, s. 99.

2 Šklovskij 1948, s. 15.

to, co bývá nazýváno uměním“.³ Umění je nástrojem deautomatizace našeho vnímání a našeho vztahu ke světu, jenž nás navrácí k okamžiku, kdy před námi teprve vyvstávají kontury věcí, kdy se teprve začínáme orientovat, kdy bychom se měli ptát, neboť musíme volit — ať chceme, nebo nechceme, ať si toho jsme, nebo nejsme vědomi.

V každodenním životě zpravidla jen naučeným způsobem pojmenováváme věci, bezmyšlenkovitě vyslovujeme zautomatizované, bezpočtukrát omleté fráze a domníváme se, že to podstatné se děje v myšlení a ve světě, které jazyk jen pasivně zrcadlí a zvnějšňuje, činí disponovatelným a komunikovatelným i mimo ostenzivní toto, tady a teď. Jazyk má však mnohem aktivnější a mnohem závažnější roli — není jen nevinným a transparentním poukazem na skutečnost samu, ale rozvrhuje naše myšlení a porozumění světu, náš vztah k němu a orientaci v něm. A právě to člověku podle Jakobsona připomíná poezie, aktualizující jeho vztah k jazyku, a tím i ke světu.⁴ Významy, zakládající naši fundamentální orientaci ve světě, nejsou objektivní danosti, kterou pouze pasivně reprodukuje, ale výkonem subjektu, výsledkem jeho rozvrhování. Umění — nejen jeho druh zvaný poezie — je regenerující aktivitou, která nás obrací od zautomatizované reprodukce ustálených významů k prvotnější rovině jejich konstituce, která uvádí do pohybu ustálené sémantické dráhy, rozrušuje samozřejmost významových schémat a vzorců, přivádí nás k jejich reflexi, redefinici, k novým možným způsobům jejich založení. Slovy Milana Jankoviče:

umění navozuje celkový postoj člověka k světu v rovině ještě prvotnější, než je jakékoli kladení otázek a rozvrhování smyslu založené 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 přebudování tohoto vždy znovu se ustalujícího vztahu opravňuje uměleckou činnost a její výtvoř jako samoúčelně 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 výtvoř, 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.⁵

Jak umění aktualizace našeho vnímání a porozumění světu dosahuje? Podle Šklovského

metoda umění je metoda „ozvláštňení“ věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; *umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité*.⁶

3 Šklovskij 1948, s. 15.

4 Viz Jakobson 1995, s. 31–32.

5 Jankovič 2005, s. 37.

6 Šklovskij 1948, s. 15.

Uměleckost není esenciální vlastností určité množiny zobrazených témat či uměleckých prostředků, jejichž přítomnost by garantovala artefaktu status uměleckého díla, nýbrž spočívá ve způsobu ztvárnění, jehož cílem je aktualizace našeho vnímání. K té dochází ve chvíli, kdy naše vnímání narazí na cosi nezvyklého, zvláštního, co nezapadá do jeho obvyklých vzorců. Taková věc přitahuje naši pozornost a nutí nás aktivizovat duševní síly a schopnosti, vědomě ohledávat a případně redefinovat dráhy, po nichž se obvykle ubírá naše porozumění a náš postoj ke světu.

Umělecké ozvláštňení, jak jej tematizují formalisté, sahá daleko za hranice toho, co tento pojem obvykle konotuje: cosi nezvyklého, co připoutá naši pozornost, vyvolá v nás pocit libosti či nelibosti, zájem či znepokojení... — a tím to obvykle skončí. Mukařovský, jak známo, nazývá tuto energii, která vyvstává mezi člověkem a recipovaným objektem, estetickou funkcí. Ta má své významné místo i v praktickém životě, kde slouží k upoutání pozornosti na určitou osobu, akt nebo věc (významnou roli má, jak uvádí Mukařovský, v různých ceremoniálech či náboženských obřadech) či třeba k zvýšení požitku z jídla nebo bydlení.⁷ V umění, kde má v hierarchii funkcí dominantní postavení, je však její působnost mnohem komplexnější. Jankovič ve studii „Estetická funkce a dynamika významového sjednocení“ (1978) píše:

Účinek estetické funkce pozorujeme ve třech podstatných momentech: ve fázi prvotního *ozvláštňení*, kdy upoutává samoučelnou pozornost na to, čeho se dotkne, v momentu *integračním*, kdy vytváří autonomní, samoučelné celky, a v momentu *transcendenčním*, kdy se její dostředivé působení nejplněji projeví jako iniciace celkového smyslu.⁸

Setkání s neobvyklým, zvláštním je důvodem připoutání pozornosti na věc nebo činnost samu, které se tak uvolňují z obvyklých účelových vazeb, z automatismu navykých postojů k nim a zacházení s nimi. To ještě samo o sobě neznamená zaujetí komplexního estetického postoje charakteristického pro náš postoj k umění — jedná se kupř. o standardní reklamní postup, jenž využívá ozvláštňení (a k tomuto účelu také často konvenčních, diváky dobře zažitých uměleckých postupů a technik) zprvu k připoutání pozornosti, kterou však následně směřuje k propagovanému produktu. Až pokud prvotní impuls estetického ozvláštňení pokračuje, začneme vnímat ozvláštňující podnět jako autonomní estetický znak, tedy konstituovat na základě uměleckého tvaru autonomní svět díla.

OD OZVLÁŠTNĚNÍ K FIKČNÍMU SVĚTU

Výraz *svět* zaznívá v současné literární teorii velmi často, a to především díky teoretikům jako Thomas Pavel, Lubomír Doležel či Ruth Ronenová, kteří — inspirováni teorií možných světů — v konceptu fikčního světa rozpoznali potenciálně produktivní téma také pro literární sémantiku. Jak připomíná Dorrit Cohnová ve své knize *Co dělá fikci fikci* (*Distinction of Fiction*, 1998), adjektivum *fikční* může mít velmi různou vý-

7 Viz Mukařovský 2000, s. 97–98.

8 Jankovič 2005, s. 143.

znamovou extenzi.⁹ Cohnová ji pro potřeby literární poetiky definuje sporným i matoucím způsobem jako *nereferenční narativ* (nonreferential narrative). Sporné je žánrové omezení fikce na naraci,¹⁰ matoucí pak přívlastek *nereferenční*, který sugeruje absenci referentu, tedy přesný opak toho, co Cohnová ve shodě s výše zmíněnými teoretiky tvrdí: že fikční texty mají nejen významovou dimenzi, ale také referenci.¹¹ Tu totiž na rozdíl od fregovského pojetí referentu neomezuje na autonomně, na existenci znaku nezávisle jsoucí realitu — referent může být znakem i vytvářen, což je právě případ fikce, jež „[...] vytváří svět, k němuž referuje, samotným tímto referováním“.¹² Zatímco podle Fregeho pojetí mají referent (Bedeutung)¹³ výrazy jako „Jaroslav Hašek“ či „Večernice“, nikoli však výrazy „Josef Švejk“ či „Solaris“,¹⁴ podle Cohnové a většiny dalších teoretiků fikce mají smyšlené entity z textů Jaroslava Haška a Stanisława Lema nejen význam, ale i referenty, byť jimi nejsou reálně existující entity, ale entity konstituované na základě výrazové složky znaku v aktu čtení.

Mezi různými teoriemi fikce, které přiznávají fikčnímu znaku referenci, lze odlišit ontologicky heterogenní a ontologicky homogenní pojetí referentu fikčního znaku. Heterogenní (či možná lépe *hybridní*) pojetí rozvrhuje například John Searle ve své studii „Logický status fikčního diskurzu“ (Logical Status of Fictional Discourse, 1975). Fikční text podle něj projektuje entity smyšlené, odkazuje však také k entitám skutečného světa. „Fikční dílo nemusí být, a většinou také není, tvořeno výlučně fikčním diskurzem“,¹⁵ píše Searle. To s sebou nese nutnost odlišovat fikčnost jako globální status textu a fikčnost jako vlastnost jednotlivého výrazu či výroku. Jako příklady nefikčních výrazů uvádí „Londýn“ nebo „Baker Street“ z (fikčních) příběhů o Sherlocku Holmesovi nebo výraz „Napoleon“ z *Vojny a míru*, jako příklad nefikčního výroku pak začátek Tolstého *Anny Kareninové*: „Všechny šťastné rodiny jsou si podobny, každá nešťastná rodina je nešťastna po svém.“¹⁶ Na základě jakých kritérií fikční a nefikční referenci rozpoznáme?

9 Viz Cohnová 2009, s. 16–23.

10 Srov. např. Červenka 2005.

11 Snad trochu šťastnějším pojmenováním by v tomto ohledu byl výraz *autoreferenční*, který v substantivním tvaru autoreference (self-referentiality) ve své knize Cohnová také několikrát použila.

12 Cohnová 2009, s. 27.

13 Jiří Fiala, překladatel Fregeho studie „O smyslu a významu“, z níž čerpám, překládá „Sinn“ jako „mysl“, „Bedeutung“ jako „význam“. Volím odlišný překlad z důvodu větší jednoznačnosti (použití výrazů význam a mysl je často konfuze), především však proto, abych jasně terminologicky usouvztažnil Fregeho „Bedeutung“ s termínem „reference“, používaným teoretiky fikce.

14 Referenci věty je pak podle Fregeho pravda, tzn. její korespondence k realitě (tj. referentu). Jelikož však mnoho uměleckých děl nezobrazuje skutečnosti reálné, ale smyšlené, je pravda něčím, čím bychom umění poměřovat neměli: „Otázkou po pravdivosti bychom ztratili požitek z umění a zvrátili bychom vše ve vědecké pojednání“ (Frege 2011, s. 24). Hodnotu umění (na rozdíl od hodnoty vědy) je tak nezbytné hledat jinde — v umění podle Fregeho nejde o pravdu, ale o myšlenky a estetický požitek, a k těm reálné existence, jak dokazují třeba Haškův Švejk nebo Borgesův Pierre Menard, netřeba.

15 Searle 2007, s. 68.

16 Citováno podle překladu Tatjany Haškové (Tolstoj, Lev Nikolajevič. *Anna Kareninová* (I). Praha : Odeon, 1978, s. 9).

Fikčnost podle Searla není otázkou syntaktickou či sémantickou, ale pragmatickou, konkrétně otázkou ilokučního záměru mluvčího.¹⁷ Ten nelze ztotožnit s mentálními obsahy autorova vědomí, provázejícími či předcházejícími napsání textu — jde o komunikativní, intersubjektivně srozumitelné gesto, zakládající jistý způsob rozumění. Takové pojetí snad lze smysluplně aplikovat na globální fikčnost znaku, obtížněji však na jeho jednotlivé výrazy či výroky. V případech jednotlivé zobrazené entity se spíše zdá být rozhodující, má-li svůj referenční korelát v reálném světě. Co však znamená mít referenční korelát v reálném světě? Těch několik řádek své studie, které Searle věnuje této otázce, na ni nejenže nedává jasnou odpověď, ale právě naopak. Píše například:

v Tolstého *Vojně a míru* [...] je příběh Pierra a Nataši fikčním příběhem o fikčních postavách, ale v románu zmiňované Rusko je skutečné Rusko a válka s Napoleonem je skutečná válka proti skutečnému Napoleonovi. Jak tedy lze ověřit, co je fikční a co ne? Odpověď je obsažena v naší úvaze o rozdílech mezi románem Iris Murdochové a článkem Eileen Shanahanové v *New York Times*. Kritériem pro ověření, k čemu je autor zavázán, je, co se počítá za chybu (*mistake*). Kdyby žádný Nixon neexistoval, Eileen Shanahanová by *chybovala* (a s ní i my ostatní). Oproti tomu Iris Murdochová by se nedopustila chyby, ani kdyby podporučík Andrew Chase-White [o kterém píše ve svém románu — pozn. D. S.] nikdy nežil. Jedou-li Holmes s Watsonem z Baker Street na Paddingtonské nádraží cestou, která je z geografického hlediska nemyslitelná, víme, že se Conan Doyle dopustil chyby. Při charakterizaci Holmesova pomocníka však nechyboval, přestože žádný veterán afghánského tažení, který by popisem odpovídal doktoru Johnu Watsonovi, patrně nikdy nežil.¹⁸

Najdeme-li v textu říšského kancléře Hitlera, půjde o nefikční postavu. Bude-li však tento Hitler vítězem druhé světové války? Půjde o chybu? Nebo o fikčního Hitlera? Případně o polofikčního Hitlera — postavu, jejíž určité vlastnosti jsou fikční, jiné skutečné? Neměly by pak být také Rusko z Tolstého *Vojny a míru* či Conan-Doylova Baker Street polofikční, žijí-li v nich fikční postavy? Je k posouzení fikčnosti nutné rozložit prezentovaný příběh na atomické části a fikčnost posoudit u každé zvlášť? Je něco takového vůbec možné? Jak posoudit fikčnost u neověřitelných skutečností, např. líčení Napoleonových emocí nad prohranou bitvou u Waterloo? Zatím byla řeč jen o entitách pojmenovaných vlastními jmény — avšak co výrazy jako „vesnice“, „sníh“, „běžet“, „malý“ — ta nemají korelát v reálném světě? Na tyto otázky v Searlově studii odpovědi nenajdeme a jasnou odpověď nenajdeme ani na otázku, co činí právě z citované první věty z románu *Anna Kareninová* nefikční výrok? Searle jen píše: „Mám za to, že nejde o fikční, ale o vážně míněnou výpověď.“¹⁹ Co jej k takovému názoru vede, však nespécifikuje.

17 Podle Searla „[n]eexistuje žádná vlastnost nějakého textu, ať už syntaktická či sémantická, která by jej identifikovala jako fikční dílo. To, co z textu dělá fikci, je takřkajíc ilokuční postoj (illocutionary stance), který k němu autor zaujímá — tento postoj je souhrnem ilokučních záměrů, které autor má, když text píše či jinak komponuje“ (Searle 2007, s. 64).

18 Searle 2007, s. 67.

19 Tamtéž, s. 68.

Proti Searlovu referenčně heterogennímu pojetí fikčního díla, které projektuje fikční entity, odkazuje však i k entitám reálným, lze postavit ontologicky homogenní pojetí reference, jak jej prezentuje Lubomír Doležel v *Heterocosmikách* (1998). Sémantika možných světů fikce, píše Doležel,

[k]onstatuje, že fikční Napoleon Tolstého nebo fikční Londýn Dickensův nejsou totožní s historickým Napoleonem nebo zeměpisným Londýnem [...]. Trvá na tom, že existence a vlastnosti fikčních jednotlivců se neodvozují od skutečných prototypů. Osoby s prototypy v aktuálním světě však tvoří v množině fikčních osob zvláštní sémantickou třídu [...]; mezi historickým Napoleonem a všemi fikčními Napoleony existuje nezrušitelný vztah. Tento vztah překlene hranice mezi světy; fikční osoby a jejich skutečné prototypy jsou spojeny mezisvětovou totožností.²⁰

Globální fikční status textu v tomto pojetí determinuje fikční status všech jeho referenčních entit: je-li *Vojna a mír* fikčním textem, je fikční každá jeho postava, místo i událost, bez ohledu na to, že ve světě reálném existují postavy, místa či události, jimiž je fikční zobrazení inspirováno. Slovy Gérarda Genetta: „Fikční text nevede k žádné mimotextové skutečnosti. Vše, co si vypůjčuje (neustále) z reality [...] se mění na fikci.“²¹

Chápat referenci fikčního díla jako ontologicky homogenní fikční svět má nepochybně své přednosti. Zbavuje nás nejasného dvojdomí, které je důsledkem referenčně heterogenního pojetí fikce. Počítá se svrchovaným právem fikce odkazovat k jakékoli entitě reálného světa, měnit však libovolně její vlastnosti — možná i proto, aby byla zdůrazněna kontingence reálného světa, ve kterém není lidský osud předem determinován, ale otevřen různým možnostem: jak odlišné by byly lidské dějiny, kdyby Německo vyhrálo druhou světovou válku! Nebo kdyby se Adolf Hitler stal malířem!²² Teorie fikčních světů nás varuje před spěšnou identifikací fikční entity s entitou reálnou. Ukazuje, že fikční entity, které jsou produkovány v aktu čtení, mají radikálně odlišnou ontologii než entity reálné — zatímco reálné entity mají autonomní existenci, fikční entity mají existenci heteronomní, tzn. předpokládají vědomí, které jim na základě znakového výrazu tuto existenci poskytne. Sémantika fikčních světů ukazuje, že svět umělecké fikce má specifickou povahu: na rozdíl od reálného světa je neúplný, závislý na možnostech sémiotického materiálu utvářejícího fikční znak a limitovaný hranicemi tohoto znaku. Má svůj vlastní řád, který může být odlišný od řádu reálného světa.²³ Vzhledem k cílům umělecké fikce, tematizovaným na prvních stránkách této studie, je více než žádoucí neredukovat spěšně zobrazení fikčního příběhu na známé kontury reálného světa, ale být otevřen jinakosti.

Emancipace fikčního světa od reálného, k němuž dospívá ontologicky homogenní pojetí fikční reference, však před nás také ještě zřetelněji a ještě naléhavěji stavi

20 Doležel 2003, s. 31.

21 Genette 2007, s. 29–30.

22 K alternativním příběhům lidských dějin, zobrazovaným ve fikci i v diskurzu historiografie, viz např. Doleželovu studii „Protifaktová imaginace“ (in Doležel 2004, s. 26–48).

23 Viz Doležel 2003, Prolog.

otázku smyslu fikční komunikace. U ontologicky heterogenního pojetí fikčního referentu jsme snad ještě mohli mlčky předpokládat, že se nějak týká našeho porozumění reality, sice zabydlené fiktivními entitami a událostmi, někdy dokonce reality velmi vzdálené našemu aktuálnímu světu, přesto však reality našeho žitého světa. Jak se však světa, v němž žijeme, týká znak, který projektuje své vlastní univerzum?

Je-li fikční svět heteronomní předmětností, vyžadující ke své existenci aktivitu recipientova vědomí, předpokládá úsilí porozumět fenoménu fikce také reflexi čtenářovy aktivity. Nutnosti tematizovat pragmatický aspekt semiózy se zcela nevyhne ani v případě, že své úvahy o fikci záměrně redukuje — jak do značné míry činí Doležel²⁴ — na sémantiku. Fikční svět není čímsi esenciálně přítomným ve fikčním textu, co by bylo možné jen nezáčastně rekonstruovat, ale je nezbytné jej na základě textury fikčního znaku (aktivně) konstruovat. Do hry tak nutně vstupuje předchůdná zkušenost a kompetence recipienta jako sociálně, kulturně, historicky i individuálně podmíněný horizont, který je důvodem toho, že fikční svět není a nemůže být entitou univerzální, produkovanou vždy a za všech okolností identickým způsobem. Sémantiku fikčních světů nelze zcela očistit od pragmatiky, je-li reference fikčního znaku v jakémkoli ohledu podmíněna aktivitou jeho uživatele.

Recipientova zkušenost přitom není tím, co by přicházelo ke slovu pouze při konstrukci fikčního světa — je to právě tato zkušenost, která je fikčním znakem umělecké povahy oslovována. Až ta je, píše Mukařovský, konečným referentem uměleckého díla, jehož je fikční svět pouhým prostředníkem:

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 skutečnostem 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 rozvlní 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.²⁵

Recepce uměleckého textu se podstatným způsobem napájí z předchůdné čtenářovy zkušenosti s reálným světem a k této zkušenosti, aniž by však na ni byla redukována, také směřuje. Možná paradoxně nacházíme nejprůhlednější výraz pro úsilí pojmenovat tento pohyb v konceptu *mimésis*, který figuruje v Doleželových úvahách v roli nesmiřitelného protivníka sémantiky fikčních světů. Doležel však *mimésis* podstatným

²⁴ Tamtéž, s. 27.

²⁵ Mukařovský 2000, s. 138–139.

způsobem redukoval, místy až zkarikoval do podoby naivní interpretační hry na pátrání po tom, jaké reálné entity, případně obecné typy entit jsou v uměleckém díle zobrazeny.²⁶ *Mimésis* však vždy neznamenal prostou interpretační redukci skutečnosti zobrazené v uměleckém díle na skutečnost reálného světa, jak nám ji Doležel prezentuje. Už u Platóna a Aristotela (byť u každého jinak a se zcela odlišnými důsledky) má *mimésis* tvůrčí a pragmatický rozměr: umělecká tvorba není nutně pouhým zrcadlením reálného světa, může ukazovat věci jinak, než jsou, i takové, které nejsou; ukazuje ne to, „co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo.“²⁷ Není to však jen tvůrce, kdo napodobuje viděné, a vrhá tak do světa neexistující přeludy, které mohou diváka mást; je to také divák, který napodobuje viděné modely chování postav.²⁸

Ve svém *Čase a vyprávění* (Temps et récit I–III, 1983–85) rozpoznává Paul Ricoeur tři momenty, které nazývá *mimésis I*, *mimésis II* a *mimésis III*.²⁹ *Mimésis II* odpovídá konfiguraci fikčního světa, která prostředkuje mezi prefigurací (*mimésis I*) a refigurací (*mimésis III*) čtenářovy zkušenosti. Vychází z jeho předporozumění reálnému světu, z jeho schopnosti rozpoznat jednání a jeho intencionalitu, jeho narativní konfiguraci,³⁰ symbolickou (tj. významovou, hodnotovou a normativní) artikulaci a časovost. A směřuje k tomu, co Ricoeur nazývá jako *refigurace*, jíž charakterizuje jako

[...] schopnost díla vyvádět čtenáře z jeho očekávání, přit se s ním, utvářet nová očekávání a tak restrukturovat čtenářův svět. Tuto refigurační funkci kvalifikuji jako funkci *mimetickou*. Nejde tu ovšem o reprodukci reality, nýbrž o restrukturučnou čtenářova světa konfrontací se světem díla; v tom spočívá kreativita umění, že proniká do světa všední zkušenosti, aby jí zevnitř dala nový tvar. [...] funkcí [*mimésis*] není pomáhat nám v poznání předmětů, nýbrž odkrývat dimenze zkušenosti, které tu před vytvořením díla nebyly.³¹

V *mimésis III* se nevracíme znovu tam, odkud jsme vyšli — stáváme se bohatší o novou, v podstatném ohledu jedinečnou a cennou zkušenost.

Zkušenost. Jak banálně, jak nezajímavě zní to slovo. Jsem však přesvědčen, že právě ono nás může přivést k porozumění tomu, co je jedinečnou a jinak nenahraditelnou hodnotou umění. Nikoli ozvláštňování naší všednosti, neboť o to se snaží kdekdo a kdeco — reklamními stratégy počínaje a teenagery snažícími se odlišit od davu konče. Ale ani v konstruování fikčních světů tato hodnota nespočívá. Připomeňme znovu tři fáze působnosti estetické funkce, jak o nich ve výše citovaném textu píše Jankovič: po fázi ozvláštňování a fázi konstituace autonomních celků, na kterou se soustředí teorie fikce a ke které směřuje Ricoeurova *mimésis II*, následuje fáze trans-

26 Viz Doležel 1997.

27 Aristoteles 1993, s. 18.

28 Viz Platón, *Ústava*, kniha desátá.

29 Viz Ricoeur 2000a, s. 88–134.

30 Tzn. předpokládá jak *praktické rozumění*, tj. „znalost pojmové osnovy, jež je základem sémantiky jednání“, ale také *narativní rozumění*, tj. „znalosti pravidel skladby, jimiž se řídí diachronický řád děje“. „Rozumět nějakému ději znamená rozumět jak řeči ‚konání‘, tak kulturní tradici, z níž vychází typologie zápletek“ (Ricoeur 2000a, s. 94).

31 Ricoeur 2000b, s. 217–218.

cendenční (mimésis III), „kdy se její dostředivé působení nejplněji projeví jako iniciace celkového smyslu“.³² Nejen v momentu prvotního ozvláštňení, ale i v druhé fázi se může působnost estetické funkce zastavit — výsledkem je pak uzavřený estetický celek odkazující jen k sobě samému jako samoúčelný ornament. Zde se také zpravidla zastavují teoretici možných světů fikce, v jejichž textech zpravidla nenajdeme odpověď na otázku, jaký je smysl oné sémiotické hry, při které neusilujeme o získání pravdivých informací jako ve vědě či publicistice, ale konstituujeme „samoúčelné“ celky. Až výkon zakládání smyslu v tomto svébytném sémantickém prostoru (výkon stále znovu obnovovaný, vracející se zpět k tvaru díla jako zdroji ozvláštňení a distance vůči navyklému, k tvaru přesahujícímu a problematizujícímu námi vyslovený smysl) dovršuje estetický postoj jako specifický vztah ke skutečnosti, vztah zasahující celek světa a úhrn naší životní zkušenosti, „[...] v němž obnovujeme svůj prvotní dotyk s bytím věcí.“³³

Nemá-li být naše setkání s fikčním světem omezeno na pouhý zábavný únik z reality našeho žitého světa, má-li být příležitostí k aktualizaci našeho vnímání a porozumění světu, jak o ni hovoří ruští formalisté či pražští strukturalisté, tedy má-li být estetickým prožitkem v silném, komplexním a především produktivním slova smyslu, je nezbytné, aby čtenář učinil fikční svět součástí své zkušenosti. — Aby nezůstalo jen u tohoto neurčitého a svým způsobem banálního tvrzení, abychom lépe porozuměli tomu, co se při tomto „přisvojení“ děje, je nutné alespoň krátce ohledat pojem *estetická zkušenost*.

OD FIKČNÍHO SVĚTA K ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI

Jak jsem již připomněl v úvodu, funkcionální pojetí estetické hodnoty ji zakládá nikoli na substantiálních kvalitách uměleckého díla, ale na účincích, které je schopno vyvolat — třeba aktualizovat naše vnímání a porozumění světu, jak o tom píše Šklovskij, Jakobson a Mukařovský. Podle Monroe C. Beardsleyho „mít estetickou hodnotu, respektive být dobrým uměleckým dílem“, znamená „mít schopnost produkovat dobrou estetickou zkušenost“.³⁴ Estetická zkušenost je podle Beardsleyho 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 jinými — 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,

32 Jankovič 2005, s. 143.

33 Tamtéž, s. 147.

34 Beardsley 1981, s. 530.

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.³⁵

Tento Beardsleyho výklad estetické zkušenosti kriticky reflektuje George Dickie ve výmluvně nazvané studii „Beardsleyho domnělá estetická zkušenost“ (Beardsley's Phantom Aesthetic Experience, 1965). Soustřeďuje se v ní na distinktivní rys jednoty, charakterizovaný pomocí pojmů koherence a úplnost (completeness), ale také naplnění (fullfillment) 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 eliptickou zkratkou, mluvíme-li místo o jednotě zakoušeného uměleckého díla o jednotě samotné zkušenosti, neboť jednota podle Dickieho mezi tyto účinky nepatří.³⁶ Beardsley odpověděl textem „Znovuzískaná estetická zkušenost“ (Aesthetic Experience Regained, 1969), v níž 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.³⁷

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. Argumenty, které by byly zvláště přesvědčivé, se mu však — podle mého názoru — předložit příliš nedaří.³⁸ Proč se tedy vracet k pojmu, který se zdá být sporný a nepříliš jasný? Proč jím zaplevelovat českou literární vědu a estetiku, když se bez něj doposud vcelku dobře obešla? V odpovědi na tuto otázku se vraťme k estetice Johna Deweyho. Ne snad proto, že by žádná úvaha o estetické zkušenosti nemohla pominout Deweyho knihu *Umění jako zkušenost* (Art as Experience, 1934), ale proto, že u Deweyho nacházím mnohem inspirovatelnější pojetí estetické zkušenosti než ve výše představené polemice.

Deweyho pohled na umění je pohledem zdola — umění podle něj pramení nikoli v nadzemských, spirituálních výšinách, ale v základních podmínkách a rytmech lidského života. Vidí člověka jako organismus, jehož život probíhá v interakci s prostředím: musí se mu přizpůsobovat, čelit jeho nástrahám, uspokojovat své potřeby; své prostředí však také mění, přizpůsobuje jej svým potřebám a tím proměňuje charakter svého života. Výsledkem této interakce je zkušenost. Lidský život chápe

35 Tamtéž, 527–530.

36 Viz Dickie 1965.

37 Beardsley 1969, s. 5.

38 Viz Dickie 1974.

jako proces narušování a opětovného získávání rovnováhy (equilibrium). Narušení rovnováhy může být i fatální, pak organismus umírá: může zemřít hladu, nedokáže-li si či nemá-li možnost opatřit si 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 rytům našeho světa, v konstrukci a rekonstrukci významových 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.

V *Art as Experience* 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, kterou z toho toku vydělujeme jakožto distinktivní zkušenost, jež má nejen svůj konec, ale 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 vcelku banální: může to být *ta* hádka, která vedla ke konci přátelství, nebo *ta* nehoda, která vedla k našemu zmrzačení, ale i *ta* večeře v pařížské restauraci loni v létě — ne však už včerejší večeře, 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.

Artefakt může být jen mlčící věcí, 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 odlehklých 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 jaksi izolovaný od lidských podmínek, za nichž byl přiveden k bytí, i od lidských

důsledků, které plodí v aktuální životní zkušenosti.“³⁹ Cílem filosofie umění má podle Deweyho být obnovení této kontinuity.

Deweyho estetika rozhodně nepatří k těm, které by ve druhé polovině století v americkém myšlení výrazněji rezonovaly, což ostatně do značné míry platí pro pragmatismus jako takový; situace se mění až koncem sedmdesátých let zásluhou Richarda Rortyho. Tón angloamerické filosofie umění od padesátých let udává estetika analytická, která se s Deweyho estetikou, respektive s diskurzem, který reprezentuje, zcela rozchází. Estetická zkušenost, centrální pojem Deweyho estetiky, nedává analytické estetice dobrý smysl a stává se tak pro ni jedním z řady pojmů, o které je třeba vážně estetický slovník očistit. Z dnešní perspektivy je nutné ocenit přínos analytické estetiky, také je však dobré uvědomovat si její limity a nenechat se jimi svazovat tam, kde se za nimi otevírá produktivní prostor. Jsem přesvědčen, že takový prostor otevírají i úvahy o estetické zkušenosti.

Analytické zaměření na jasné difference pojmů je v rozporu s Deweyho holizmem, s jeho soustředěním se na kontinuitu estetická a každodennosti. Bylo by zcela proti duchu Deweyho estetiky pátrat v jeho díle po diferencích, které vymezují estetickou zkušenost. Nejde mu o její vymezení a oddělení od zkušeností jiného typu, ale o charakteristiku toho, co se při estetické zkušenosti děje. Z těchto úvah zajisté lze vydestilovat jisté distinktivní rysy, které estetickou zkušenost charakterizují, vzhledem k cíli Deweyho filosofie umění však nemůže být překvapivé, že přitom vstupují do hry i aspekty a rysy přítomné ve zkušenostech jiných. Soustředíme-li se na receptivní pól umělecké situace, je estetická zkušenost procesem, který předpokládá subjekt i objekt, umělecké dílo i recipienta; recipient není pouhým pasivním zrcadlem estetických kvalit, není však ani svévolným tvůrcem čehokoli, co si zamane — k estetické zkušenosti patří aktivita i trpnost (*doing and undergoing*); estetickou zkušenost nelze redukovat na smyslovost a omezit na akt bezprostředního vnímání uměleckého tvaru — týká se také emocí, imaginace a racionality, poznání i konání, porozumění i neporozumění, události recepce uměleckého díla i jejím ozvukům v událostech jiných; hodnota estetické zkušenosti se nezakládá na konečném výsledku, ale spočívá v samotném procesu, který má svou distinktivní kvalitu, uspořádanost, jednotu a završení a v němž se ozývají minulé zkušenosti a ustavují a přestavují vzorce vnímání, prožívání, porozumění i jednání, které budou formovat zkušenosti příští.

V Beardsleyho a Dickieho polemice, která je ve své době nejvýraznějším příspěvkem k otázce estetické zkušenosti v rámci americké estetiky, se bohužel oslabily či zcela vytratily podstatné aspekty, které konstituovaly Deweyho koncept estetické zkušenosti, především její komplexní povahu, kterou nelze redukovat na afektivní a v podstatě pasivní reakci recipienta. Ač Beardsley zmiňuje také kognitivní elementy estetické zkušenosti,⁴⁰ soustředí se — stejně jako Dickie — výhradně na elementy perceptivní a emocionální: je řeč o vnímání, pocitech, požitku či uspokojení. Očekávání je u Dickieho redukováno na účinek (*effect*) vlastností uměleckého díla (například vzbuzení jednáním postav v románu či dramatu nebo charakterem tónů v hudební skladbě), porozumění jako by se estetické zkušenosti nijak netýkalo.⁴¹ Dalo

39 Dewey 2005, s. 1.

40 Beardsley 1981, s. 529.

41 Viz Dickie 1965, s. 131–132.

by se čekat, že Beardsley svou obhajobu jednoty estetické zkušenosti, kterou podle něj nelze redukovat na jednotu díla, postaví na úvahách o aktivitě recipienta, jehož mysl není jen odrazem vlastností artefaktu. Recipient se však z jeho řádek jeví jako pasivní subjekt a estetická zkušenost jako *cosi*, co v nás umění produkuje: „jednota estetické zkušenosti existuje *díky* (due to) jednotě díla, jehož je zkušeností, je touto jednotou *dána* (determined by)“, píše Beardsley.⁴² Dickieho pojmenování Beardsleyho konceptu estetické zkušenosti jako konceptu *kauzálního*⁴³ je v tomto ohledu signifikantní. Deweyho úvahy o tom, že umělecké dílo nelze redukovat na hmotný produkt, že je zkušeností — úvahy, ve kterých lze snadno rozpoznat obdobu Mukařovského difference artefakt/estetický objekt —, Beardsley odmítá: estetická zkušenost pro něj není uměleckým dílem, ale zkušeností uměleckého díla (*experience of a work of art*).⁴⁴ Také Dickie se podivuje nad tím, že „Dewey hovoří o případech porozumění a pozorování (*noticing*), jako by byly příčinou, a používá termín ‚zkušenost‘, jako kdyby označoval účinek.“⁴⁵ Možnost, že by recipientova imaginace a porozumění aktivně konstituovaly, respektive spolu-vytvářely umělecké dílo (estetický objekt), zdá se tak být jen nešťastnou záměnou, případně nějakou podivnou extravagancí Deweyho kryptického (podle Beardsleyho) či idealistického (podle Dickieho) slovníku. Estetická zkušenost jednotlivých recipientů se zajisté liší, podle Dickieho však jen proto, že si různí recipienti všimají různých vlastností artefaktu.

Namísto hledání kontinuity estetické zkušenosti a každodenního života, které směřovalo Deweyho estetický projekt, nacházíme u Beardsleyho spíše tendence opačné: vyčlenit estetickou zkušenost z proudu všednosti a vymezit ji vůči zkušenostem jiným. Estetická zkušenost se tak u Beardsleyho zdá být uzavřenou událostí pozorného vnímání estetického objektu, respektive toho, co reprezentuje: „malířství a hudba nás zvou, abychom činili to, co bychom ve všedním životě dělali jen zřídka — věnovali pozornost *pouze* tomu, co vidíme či slyšíme, a ignorovali vše ostatní.“⁴⁶ Reálný život se zdá být jen dotěrným narušitelem, ohrožujícím estetický prožitek cizími podněty zvenčí: náš poslech hudby je rušen zvuky za oknem, naše četba přerušována potřebami našeho těla. Nicméně:

Zvedněte román a jste ihned zpátky ve světě díla, téměř jako by tu nebylo žádné přerušování. Zastavte hudbu kvůli nějakému mechanickému problému či zvonícímu telefonu, ale jakmile ji pustíte znovu, dva takty budou stačit, aby navázaly spojení s tím, co se hrálo předtím, a vy jste zřetelně znovu v *těže* zkušenosti.⁴⁷

Jak potom estetická zkušenost přispívá našemu všednímu životu, je-li událostí od našeho všedního života takto izolovanou? — Cílem estetické teorie pro Deweyho není

42 Beardsley 1969, s. 6.

43 Kauzální koncept estetické zkušenosti, k němuž řadí také úvahy Cliva Bella a I. A. Richards, odlišuje Dickie od konceptů, které odvozují estetickou zkušenost od specifického postoje recipienta (viz Dickie 1965, s. 129).

44 Viz Beardsley 1969, s. 4.

45 Dickie 1965, s. 134.

46 Beardsley 1981, s. 528.

47 Tamtéž.

ani tak schopnost jasně definovat a přesně odlišit, ale přivést nás k porozumění tomu, co znamená umění v lidském životě, jakou hodnotu do něj přináší.

Pokud nahlédneme tímto prizmatem úvahy o estetické zkušenosti, jako „deweyovštější“ — a především produktivnější vzhledem k tématu mé úvahy — se můžou jevit spíš reflexe kontinentální hermeneutiky než angloamerické estetiky.⁴⁸ Vracím-li se k pojmu estetická zkušenost jako k termínu, který má produktivně poukázat na roli umění v lidském životě a společnosti, respektive na to, že umění překračuje svět, který zobrazuje, i prožitky, které bezprostředně vzbuzuje, a rezonuje v našich životech, v našich vzpomínkách, ve způsobu, jímž vnímáme náš svět, jímž mu rozumíme a jednáme v něm, mám na mysli ne redukivní pojetí zkušenosti v Beardsleyho smyslu, ale spíše to, k čemu směřuje Gadamer pojmem *aplikace*, Jauss pojmem *katharsis* či Ricoeur pojmem *refigurace*.

Podobně jako Dewey i Hans-Georg Gadamer ve své *Pravdě a metodě* (*Wahrheit und Methode*, 1960) zdůrazňuje, že umění nelze redukovat na hmotný artefakt, neboť to klíčové se rozehrává až v dialogu mezi ním a recipientem: „[...] umělecké dílo není žádný předmět, který stojí proti subjektu jsoucím pro sebe. Vlastní bytí uměleckého díla spočívá spíše v tom, že se stává zkušeností, která proměňuje toho, kdo je zakouší.“⁴⁹ Jakým způsobem dochází k této proměně? Na rozdíl od Beardsleyho a Dickieho, kteří zdůrazňovali afektivní momenty recepce, zdůrazňuje Gadamer momenty kognitivní — porozumění a poznání: „umění je poznáním a zkušenost uměleckého díla skýtá účast na tomto poznání.“⁵⁰ Poznávací funkce, kterou připisuje umění Gadamer, je však specifická, odlišná od pojmového poznání vědy. Není orientována na úzce vymezenou oblast zkoumání, izolovanou od subjektivity badatele, ale na samotného recipienta:

estetická zkušenost je způsobem seberozumění. Veškeré seberozumění se však uskutečňuje na něčem jiném, čemu rozumíme, a zahrnuje jednotu a totožnost tohoto rozuměného. Když se ve světě setkáváme s uměleckým dílem a v jednotlivém uměleckém díle se světem, nezůstává toto dílo cizím univerzem, do něhož jsme na čas a na okamžik začarováni. Spíše se v něm učíme rozumět sobě samým, což znamená, že diskontinuitu a punktualitu prožitku rušíme v kontinuitě svého pobytu.⁵¹

V úvahách amerických estetiků o jednotě estetické zkušenosti, která má svůj počátek a svůj konec, se vytrácel nejen kognitivní (respektive sémantický) rozměr estetické zkušenosti, ale také tato kontinuita lidského pobytu, v níž není estetická zkušenost izolovanou událostí, ohraničenou percepcí artefaktu, v níž není redukovatelná na bezprostřední prožitek objektivních a subjektivních fenomenálních rysů.⁵² Není projekcí uměleckého tvaru na tabula rasa čtenářovy mysli, ale napájí se z jeho předporozumění — ze zkušenosti s reálným světem i s uměním, jež rozvrhuje významy,

48 Také ta se však postupně překračuje prostor vymezený analytickou estetikou (viz např. Shusterman — Tomlin 2008).

49 Gadamer 2010, s. 104.

50 Tamtéž, s. 99.

51 Tamtéž.

52 Viz Beardsley 1969, s. 5–6.

normy a hodnoty, které jej orientují. Recipient není pouhým neúčastným pozorovatelem namalovaných tvarů či vyprávěných dějů z fikčních říší, které v něm vzbuzují nejrůznější emoce, ale zabydluje tyto říše realitou svého žitého světa. A tato realita je touto novou zkušeností transformována. Estetická zkušenost totiž nekončí posledním slovem románu či posledním tónem hudební skladby: „v rozumnění se vždy děje něco jako použití rozuměného textu na přítomnou situaci interpreta.“⁵³

Estetická zkušenost v komplexním slova smyslu, tedy prožitek neredukovatelný na afektivní složky recepce a na událost vnímání uměleckého tvaru a předmětností jím projektovaných, však přece jen není běžnou součástí kontinuálního proudu životní zkušenosti. Jak píše Gadamer, estetický prožitek „svou silou prožívajícího naráz vytrhuje ze souvislosti jeho života, a přece jen zároveň uvádí zpět do vztahu k celku jeho pobytu“.⁵⁴ V těchto slovech lze rozpoznat zdánlivý paradox provázející pojmy jako nezainteresovanost či estetická distance — ono vzdálení se našemu životu, každodenním praktickým stránkám našeho obstarávání, jejímž cílem však není než oživení (aktualizace) a transfigurace tohoto života, k němuž nelze dospět než onou zdánlivě paradoxní „oklikou“. V tomto ohledu také Deweyho *an experience* je, a zároveň není součástí kontinuálního toku *experience*, utváří ji jako vše vnímané, avšak zároveň se z ní vyčleňuje, jako se výjimečná událost vyčleňuje z proudu života, aniž by však opustila koryto jeho toku.

Ve své knize *Estetická zkušenost a literární hermeneutika* (Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1977/1982) pojímá Hans-Robert Jauss termín estetická zkušenost velmi komplexním způsobem, zahrnujícím nejen receptivní stránku umění (aisthesis), ale také stránku produktivní (poiesis) a stránku komunikativní (katharsis), v níž se recipient otevírá intersubjektivní zkušenosti. Pokud předcházející odstavce poukazovaly na nutnost neredukovat estetickou zkušenost na afektivní rozměr recepce, jsou Jaussovy úvahy naopak jeho obhajobou. Sociální funkci estetické zkušenosti bychom podle něj neměli redukovat způsobem, jakým tak činil Adorno, tedy odmítat estetický požitek či identifikaci jako cosi, co zákonitě vede k afirmaci stávající společenské reality. I afektivní rozměr estetické recepce (nejen kontemplativní distance) patří ke kreativní participaci čtenáře, k příležitosti jedinečným způsobem zakusit jiné; právě komplexní kreativita (nejen prostá negativita) může být nejen osvobozením od něčeho, ale také k něčemu, může být impulzem k produktivní transformaci reprodukováných významů, vzorců jednání, společenských norem a hodnot.⁵⁵ „Katharsis je tedy zvláštním momentem *aisthesis*, chápané jako čistá receptivita: je to moment sdělitelnosti vnímaného porozumění. *Aisthesis* vyvazuje čtenáře z každodennosti, *katharsis* jej otevírá pro nová hodnocení reality, jež nabývají formy v opětovném čtení“,⁵⁶ píše Paul Ricoeur v úvaze, v níž usouvztažňuje Gadamerovu aplikaci, Jaussovu *katharsis* a svůj koncept refigurace.

Pokud čtenář podřizuje svá očekávání těm, která vytváří text, sám se irealizuje podle ireality fiktivního světa, do něhož emigruje; četba se tak stává místem,

53 Gadamer 2010, s. 270.

54 Tamtéž, s. 76.

55 Viz Jauss 1982, s. 44–70.

56 Ricoeur 2007, s. 255.

keré samo je ireálné a v němž reflexe vysazuje! Pokud si na druhé straně čtenář přisvojuje — lhostejno zda vědomky či nevědomky — to, čím jeho četba přispěla k jeho vlastnímu nazírání světa, aby rozšířila jeho předchůdnou čitelnost, pak je pro něj četba něčím jiným než místem, na kterém se zastavuje; je *milieu*, jímž prochází.⁵⁷

Pokud nejsou umělecká díla součástí lidské zkušenosti, jsou to pouhé věci, pouhé zvuky, pouhé grafické značky. Až pokud je zde vědomí, které jim rozumí, stávají se uměleckými díly. Jaké rozumění se zde vyžaduje? V jistém ohledu identické s tím, které se předpokládá u všech znaků — za objektem své percepce musím rozpoznat určitou řeč, které rozumím, která produkuje v mé mysli určité obsahy. V jiném ohledu porozumění specifické — čtení románu je odlišné od čtení odborné historické knihy, čtení básně od čtení článku v novinách. Tuto odlišnost lze vyjádřit jako specifickou mentální, respektive existenciální distanci, která je pro estetickou recepci konstitutivní. Aby tato distance nebyla než pouhým únikem ze světa, v němž žijeme, musí se nějak dotýkat naší reálné existence, nově ji nasvětlovat, rezonovat v ní. Umění nás odvrací od našeho každodenního života, vzdaluje nás lidem, které v něm potkáváme, událostem, které jej vyplňují, rytmům, které jej artikulují. Ale pouze proto, aby nás k němu vrátila proměněné, bohatší o zkušenost, která — možná když to nejméně čekáme a možná když si to ani neuvědomujeme — zarezonuje v našich emocích, představivosti, intuici, v našem myšlení, v našem jednání.

Jeví se jako uznání výjimečnosti, že prezentujeme umělecká díla ve speciálních prostorech zvaných galerie, koncertní sály či divadla; že jejich návštěvu chápeme jako Událost, která vyžaduje zvláštní úbor i chování. Takové vytržení z obvyklého může být ku prospěchu snahy přivést člověka k zastavení, k tomu, aby se otevřel i jiným rozměrům svého světa, než ve kterých se důvěrně zabydlel ve své každodennosti. Může však být také důvodem toho, že neví, co si s takovou Událostí počít, jak se má týkat jeho žité skutečnosti. Jak píše Dewey:

Umění je odsunuto do izolované sféry, kde je odříznuto od vazeb ke zdrojům a cílům všech ostatních forem lidského úsilí, útrap a úspěchů. Prvořadým úkolem, který je uložen tomu, kdo píše o filosofii umění, je obnovit kontinuitu mezi kultivovanými a zesílenými formami zkušenosti, jimiž jsou umělecká díla, a každodenními událostmi, činnostmi a trápením, které jsou obecně považovány za konstituenty zkušenosti.⁵⁸

Je nutné brát vážně tento úkol, a to zvláště v době, kdy přesvědčení, že se našeho života umění vlastně nijak netýká, že bychom se bez něj vcelku dobře obešli, nezaznívá v dnešní společnosti jen výjimečně, ale právě naopak. Může být lákavé ponořit se do fikčních světů nabízejících svým způsobem přehledný, jasně vymežitelný a analyzovatelný, a proto také vědecké touhy uspokojující předmět reflexe, a nepochybně to může být i užitečné. Neměli bychom však zapomínat, že fikční svět je „pouhým prostředníkem“, pouhou zastávkou na cestě, která pokračuje znovu k žité re-

⁵⁷ Tamtéž, s. 259.

⁵⁸ Dewey 2005, s. 2.

alítě čtenářova světa — až tam nabývá umění svou jedinečnou, jinými prostředky nenahraditelnou funkci. Je nejen tím, co nazývá sémantika fikce fikčním světem, ale také — a především — tím, co nazývá John Dewey zkušeností. Jak píše Ricoeur:

k založení vědy o textu postačuje jistá abstrakce této *mimésis II* [...] jejím[ž] předmětem jsou pouze vnitřní zákony literárního díla bez ohledu na to, co je předním a zadním okrajem textu. Úkolem hermeneutiky je naopak rekonstruovat všechny ony výkony, jimiž dílo vystupuje před neprůhledné pozadí života, jednání a trpění tak, aby je autor mohl předat čtenáři, který je přijímá a mění své jednání. Zatímco sémiotika tedy pracuje pouze s pojmem literárního textu, hermeneutika se naopak snaží rekonstruovat celý oblouk výkonů, v nichž se praktická zkušenost vydává dílům, autorům a čtenářům.⁵⁹

Přestože jsem se soustředil na posledních stránkách své studie na pojem estetické zkušenosti, jak ji tematizuje kontinentální hermeneutika, snažil jsem se také ukázat, že tuto rekonstrukci si nebere za svůj úkol jen hermeneutika, ale také třeba pražský strukturalismus či pragmatismus.

Tato studie vznikla v rámci grantového projektu „Neopragmatické myšlení a literární věda“ (GAČR 15-22141S), řešeného na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

LITERATURA

- Aristoteles. *Poetika*. Přel. František Groh. Praha : Gryf, 1993.
- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Cambridge : Hackett Publ. Comp., 1981.
- Beardsley, Monroe C. „Aesthetic Experience Regained“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1969, roč. 28, č. 1., s. 3–11.
- Cohnová, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha : Academia, 2009.
- Červenka, Miroslav. „Fikční světy lyriky“. In kol. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst 2005, s. 711–783.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York : Perigee, 2005.
- Dickie, George. „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“. *The Journal of Philosophy*, 1965, roč. 62, č. 5, s. 129–136.
- Dickie, George. „Beardsley's Theory of Aesthetic Experience“. *Journal of Aesthetic Education*, 1974, roč. 8, č. 2, s. 13–23.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha : Karolinum, 2003.
- Doležel, Lubomír. *Identita literárního díla*. Přel. Bohumil Fořt. Brno — Praha, 2004.
- Doležel, Lubomír. „Mimesis a možné světy“. Přel. Petr Kaiser. *Česká literatura*, 1997, č. 6, s. 600–624.
- Frege, Gottlob. *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*. Přel. Jiří Fiala. Praha : Oikoyomenh, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: Nárýs filosofické hermeneutiky*. Přel. David Mik. Praha : Triáda, 2010.
- Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová. Brno — Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.

- Jakobson, Roman. *Poetická funkce*. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlábková a Terezie Pokorná. Jinočany : H&H, 1995.
- Jankovič, Milan. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha : Karolinum, 2005.
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Přel. Michael Shaw. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.
- Mukařovský, Jan. *Studie I*. Brno : Host, 2000.
- Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění I: Zápletka a historické vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček jr. a Věra Dvořáková. Praha : Oikoymenh, 2000a.
- Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění III: Vyprávěný čas*. Přel. Miroslav Petříček. Praha : Oikoymenh, 2007.
- Ricoeur, Paul. *Myslet a věřit: Kritika a přesvědčení*. Přel. Miloš Rejchrt. Praha : Kalich, 2000 b.
- Searle, John. „Logický status fikčního diskurzu“. Přel. Josef Línek. *Aluze*, 2007, č. 1, s. 61–69.
- Shusterman, Richard — Tomlin, Adele (eds.). *Aesthetic Experience*. New York — London : Routledge, 2008.
- Šklovskij, Viktor. *Theorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha : Melantrich, 1948.

BEYOND A FICTIONAL WORLD: FROM DEFAMILIARIZATION TO AESTHETIC EXPERIENCE

The study turns back to Shklovky's term defamiliarization and Jakobson's poetic function to show that, despite they are still stimulating aesthetic conceptions exposing the social role of art, they cannot wholly explain what happens during reading a work of art. Theories of fictional worlds can clarify more, showing that the semantic energy rising from defamiliarization makes us to create an autonomous fictional world. However, the semantic energy of art goes also beyond such a world — it becomes a part of our experience resonating in our future life. A few conceptions of aesthetic experience that try to explain such a resonance are discussed in the last part of the study.

KLÍČOVÁ SLOVA:

ozvláštňení — fikce — estetická zkušenost — pragmatismus — hermeneutika
defamiliarization — fiction — aesthetic experience — pragmatism — hermeneutics

David Skalický (* 1980) vystudoval bohemistiku a literární vědu na FF JU v Českých Budějovicích (Ph.D. 2008). V akademickém roce 2009/2010 působil jako stipendista Fulbrightova programu na CREES, University of Kansas, od r. 2010 vyučuje teorii literatury, sémiotiku a strukturální estetikou na FF JU v Českých Budějovicích. Zabývá se především sémiotikou, strukturální a poststrukturální estetikou, teorií interpretace literárního díla a myšlením amerického neo-pragmatismu. Je spolueditorem publikací *Jazyky reprezentace* (2012) a *Jazyky reprezentace 2* (2014).