

Julian Klein

K dynamice
pohyblivých
těles.

Základy
estetické teorie
relativity

Předehra na divadle: Jevištní práce. Terénní experiment

Představme si zajímavou situaci: navštívíme přípravy divadelního představení. Sedíme vzadu v přízemí a přihlížíme přípravám na první hlavní zkoušku Shakespearovy inscenace. Jevištní technici připravují scénu, herci si ještě naposledy procházejí jednotlivá aranžmá, aby je během zkoušky nepřekvapila žádná nová situace. Inspicient vyvolává jména, herci zkouší jednotlivé repliky, aby se rozehráli a lépe si je zapamatovali. Konečně jsou všechny přípravy u konce a zazní první věta divadelní hry.

Na tom není nic zvláštního – takhle nějak probíhá téměř každá první hlavní zkouška v kamenném divadle. Pak ale navštívíme premiéru. Tam se naskytne stejný obrázek: jevištní technici chystají jeviště, herci si procházejí výstupy, inspicie vyvolává jména, zkouší se repliky. Představení vypadá, jako by to byla zkouška. A zazní začátek divadelní hry.

Kdybychom nenavštívili zkoušku, považovali bychom pravděpodobně za samozřejmé, že už se hraje, a nemysleli bychom si, že to někdo může považovat za realitu. Ale my jsme na zkoušce byli a zažili tam identickou situaci. Tehdy jsme považovali práci techniků za skutečnou, mysleli jsme si, že jde o součást přípravy, ne o samotnou inscenaci.

V čem je rozdíl? Proč jsme na zkoušce „nepochopili“, že ony přípravy jsou součástí inscenace? Byli technici na zkoušce „lepší“ – protože nám zprvu vůbec nepřišli nápadní, zatímco na premiéře nám přišlo, že na nich jasně vidíme, že svoji práci hrají? Nebo naopak nebyli dostatečně „přesvědčiví“, protože jsme jejich hru mohli „nepochopit“? Třeba při zkoušce ještě vůbec nehráli, protože režisér o tom, že přípravy budou součástí inscenace, rozhodl až po zkoušce?

Tato úvaha ukazuje, že vlastnosti věcí nebo – jako v tomto případě – chování herců někdy příliš nepřispívají k tomu, jak je vidíme nebo jak je chápeme. To, že jsme techniky nejdřív považovali za jevištní techniky a později za herce, nesouvisí se změnou jejich chování (to se nezměnilo), nýbrž se způsobem, jak je pozorujeme.

V tomto případě byl důvodem této změny malý kousek papíru. V prvním případě jsme navštívili zkoušku nějaké produkce, o které jsme toho moc nevěděli. Zatímco podruhé jsme měli v ruce vstupenku, která v nás vyvolala předpoklad, že vše, co se odehrává na scéně, je součástí inscenace. Nezměnil se pro nás obsah, nýbrž rámec, a tím také modus našeho vnímání.

První dějství: Od přítomnosti k reprezentaci

Teoretici pro popis rozdílu mezi různými způsoby pozorování (jevištních techniků na zkoušce, „výstupu“ jevištních techniků na premiéře a výstupu herců jako postav v dramatu) navrhuji různá označení.¹ Ta mají více či méně přesně rozdělit kontinuum mezi hraním a nehráním, aby bylo možné přesněji pojmenovat rozdílné způsoby hraní a vidění v performativních uměních.

První možnost ukazuje rozdíl v tom, jak moc jsou jevištní technici a herci našeho experimentu v centru naší pozornosti při zkoušce a například v kantýně před zkouškou. Jeviště jim propůjčuje určitou *prezenci* (*Präsenz*).² Přesto byli jevištní technici pro nás na zkoušce tím, kým jsou, zatímco herci představovali různé postavy. Herci pro nás byli navíc přítomni ještě dodatečným, symbolickým způsobem, *reprezentací* (*Repräsentation*) postav. Naproti tomu na premiéře pro nás jevištní technici také hráli, ovšem ne postavy, ale sami sebe jako jevištní techniky. Předváděli nám, co jevištní technici obvykle dělají při divadelní zkoušce. To jim dalo status někde mezi prezencí a reprezentací. Nazvěme tento *modus prezentací* (*Präsentation*).³

NE-HRANÍ

HRANÍ

PŘÍTOMNOST

PREZENCE

PREZENTACE

REPREZENTACE

Tyto módy znázorňují možné rozdělení kontinua mezi nehráním a hraním. Hranice mezi kategoriemi nejsou ostré, naopak se překrývají jako barvy kontinuálního spektra. Dané čtyři pojmy jsou výhodné v tom, že je lze pojímat jakožto módy našeho vnímání.

Přítomnost

Tento *modus* vnímání popisuje momentální, čiré, výslovně nezabarvené vnímání. Věci tu prostě jsou nebo jsou přítomny – může jít o předměty,⁴ osoby, nálady, procesy nebo také představy či halucinace. V tomto *modu* si neuvědomujeme, že nám výskyt věcí zprostředkovává naše vnímání. Naše

1 Například Hans Ulrich Gumbrecht, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Gernot Böhme, Dieter Mersch a Martin Seel, ale také mnozí další, viz následující poznámky.

2 Pozn. red.: Pojem *Präsenz* se zejména v souvislosti s teoretickou prací Eriky Fischer-Lichte do českého jazyka často překládá jako přítomnost. V tomto případě – s vědomím širšího kontextu studie – od užití toho jasně konotovaného pojmu upouštíme.

3 Angličtina nám nabízí, na rozdíl od němčiny [a češtiny; pozn. překl.], možnost různých označení těchto způsobů performance: (1) *acting* znamená reprezentující hru, v níž herec zobrazuje postavu, (2) *playing* označuje druhý hraní, v nichž herec/hráč „sám o sobě“ přebírá určitou funkci (například funkci hoboisty nebo brankáře, či spoluhráče u deskové hry) a (3) *performing* může označovat obecně všechny způsoby hry, i když zahrnují jen jednu více nebo méně abstraktní akci.

4 Pozn. red.: V překladu v souladu s originálním zněním rozlišujeme mezi *předmětem* (*Gegenstand*) a *objektem* (*Objekt*).



Sklenice vody.
Autor fotografie Manuel Klein.

vnímání je „přímé“, proto je pro nás naprosto transparentní. Mluvíme o tom, že předměty „rozpoznáváme“ – máme *vnímání-že* (*Wahrnehmung-dass*). Vidíme modrou zeď a je to pro nás modrá zeď. Vidíme před sebou sklenici vody a možná natáhneme ruku, abychom se z ní napili, aniž bychom o tom dál přemýšleli, možná aniž bychom si z toho něco pamatovali. Je tu sklenice vody, a to je všechno, co o tom můžeme říct.

Prezence

Pokud si však uvědomíme, že máme *vjem* (*Wahrnehmung*) určité modré zdi (ve chvíli, kdy se pro nás stane modrou plochou, která má specifickou modř) nebo že vnímáme sklenici vody (protože máme pocit, že nějak cítíme, když tuto sklenici vody vnímáme), pak je pro nás tato sklenice vody prezentní. Uvědomujeme si, *jak* sklenice vypadá, *jaké* je to, se jí dotknout, *jak* chutná voda z ní a *jak* to zní, když ji položíme. To je vnímané vnímání, *vnímání-jak* (*Wahrnehmung-wie*), vnímání vnímání nebo také vnímání na druhou. Mnozí ho proto označují pleonasticky jako „estetické vnímání“. Já bych rád tento modus prezence nazval estetické *prožívání* (*Erleben*).

Estetické prožívání nenechává věci jen tak být, ale nechává je na nás působit (Gernot Böhme mluví o „extázi věcí“,⁵ Martin Seel o jejich „zjevování“⁶). Může nechávat věci a osoby nejenom prostě přítomné, ale dodat jejich přítomnosti na okamžik zvláštní intenzitu (tak to formuluje Hans Ulrich Gumbrecht,⁷ Erika Fischer-Lichte totéž pojmenovává jako „fenomenální tělo“⁸). Také může proměnit běžný proces v určitou událost, jak to popisuje Dieter Mersch.⁹ Všem těmto popisům je společné, že jsme si (často velmi rychle) vědomi kvality našeho vnímání, cítíme, jaké to je, takové vnímání mít. Stává se z něj subjektivní vnímaná vlastnost, a tím pádem komponenta citění.¹⁰ S tímto modelem může tak být spojeno také spontánní hodnocení, i když si ho nemusíme být vždy vědomi.¹¹

Možnost estetického prožívání se neomezuje pouze na umění, naopak. Estetické prožívání nás provází celý náš život a doprovází nás neustále jako součást našeho vnímání, i když často jen na chvíli probleskne a zase z našeho vědomí zmizí. Přesto na ně nemůžeme zanevřít, neboť nám dává energii, rozechvívá nás, podněcuje nás, je to koření našeho vnímání. V estetickém prožívání si můžeme naše vnímání vychutnávat. Kdybychom ho neměli, nebyl by náš život snesitelný.

Prezentace

V modu prezentace pojmáme věci, lidi, nálady a procesy *jako* něco. Zjevují se nám v určitém vztahu k nám nebo k prostředí, například jako obraz (ta modrá zeď je malba) nebo v nějaké funkci (tyto dveře jsou vchod), v nějaké roli (pan Hoffmeyer je herec a pan Neumayer je jevištní technik), v nějakém vztahu (tato sklenice vody je *moje* sklenice), v nějakém zobrazení (tato fotografie je fotografie *nějaké* sklenice vody) nebo v nějakém jiném vztahu (tato sklenice vody je třetí zleva a včera tam ještě nestála).

Také tento modus se, jak podtrhují příklady, neomezuje na umělecké procesy. Erving Goffman sesbíral ve své knize *Rahmen-Analyse* (Analýza

5 Gernot Böhme. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

6 Martin Seel. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. [První vydání Vídeň: Hanser-Verlag 2000.]

7 Hans Ulrich Gumbrecht. *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. Viz: týž. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

8 Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 109nn.

9 Dieter Mersch. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer „performativen Ästhetik“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

10 Srov.: Catrin Misselhorn. „Ist Schönheit ein Gefühl?“. In: Julian Klein (ed.). *per.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*. Berlin: Theater der Zeit, 2009, s. 135–148.

11 Pro status *součásti citění* (Gefühlskomponente) a jeho vyhodnocení existují různé modely.

V dimenzionálních modelech emocí mají všechny takřka z definice určité hodnocení (dimenzi valence), a tím pádem ho má také zde popsany pocit vlastního vnímání. Další modely vyjadřují všechny pocity, které se vztahují k vnímání jako k fundamentální vlastní skupině, a pojmenovávají na základě tohoto procesu ony „estetické pocity“. Viz: Thomas Jacobsen. „Zur Psychologie der Ästhetik. Eine Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft“. In: J. Klein (ed.). *per.SPICE!*, s. 161–174.

rámců) velmi obsáhlou sbírku příkladů ze všech možných oblastí každodenního života, v nichž je rozhodující právě otázka, *jako co* tyto objekty pojmáme.¹² Už sám název jeho knihy odkazuje k tomu, jaký teoretický model bychom mohli použít pro popis modu prezentace: rámování.

Reprezentace

V modu reprezentace už nejsou objekty samy sebou, ale získávají ještě druhou rovinu.¹³ Stávají se znakem, reprezentují něco, co samo nemusí být přítomno. Propůjčujeme jim význam, kterému můžeme a nemusíme rozumět, nebo jim připisujeme smysl, který můžeme rozklíčovat, případně je interpretujeme jako výraz něčeho nebo někoho.

Ona fotografie napůl naplněné sklenice vody nám připomene optimismus, hrané chování jevištních techniků poukáže na iluzornost veškerého bytí, modrá barva modré zdi se stane komentářem k zářivé barvě International Klein Blue Yvese Kleina a herec se pro nás stane Shakespearovou postavou. (Erika Fischer-Lichte to nazývá jeho „sémiotickým tělem“ a zdůrazňuje, že oba mody, jak prezence herce, tak reprezentace určité postavy, jsou procesy ztělesnění, které se prolínají a překrývají.)¹⁴

Tento modus může být velmi komplexní. Proto se také stal základem několika filozofických disciplín, mimo jiné hermeneutiky a sémiotiky. Ta nás učí rozlišovat mezi signifikantem (fyzickým objektem, který je před námi) a signifikátem (významem, který mu připisujeme). Toto rozlišení nicméně není často tak jednoduché, jak se zdá, především když mezi „skutečným“ obsahem a jeho nosným tělesem interferuje několik rovin. Mezi mnoha možnými kategorizacemi znaků například jakožto symbolů (vztahů k abstraktním, obecným nebo imaginárním obsahům) nebo tropů (obrazných popisů) je velmi nápomocné rozlišení Nelsona Goodmana. Ten doporučuje odlišovat denotující znaky (jako čísla nebo písmena) od exemplifikovatelných znaků, jež vlastnost, kterou vyjadřují, sami nesou (jedním z jeho příkladů jsou barevné nálepky na obalech v obchodě s barvami, které nám nemají jen sdělit, že je v plechovce červená barva, ale sama nálepka je také červená).¹⁵

12 Erving Goffman. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. Viz též. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.

13 Existují samozřejmě také mimoestetické reprezentace. Odlišují se od zde zkoumaných estetických reprezentací tím, že nám nejsou prezentní (tedy podle výše provedených úvah identické s vlastností estetického) – nebo, jak to formuluje Catrin Misselhorn, ony mimoestetické znaky se nám transparentně promítají na své objekty. To platí také pro mimoestetické prezentace. Srov.: Catrin Misselhorn. „Ist Schönheit ein Gefühl?“. In: J. Klein (ed). *per.SPICE!*, s. 135–148.

14 E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 110.

15 Srov. s Goodmanovou kapitolou *Kdy je umění?* in: Nelson Goodman. *Způsoby svět tvorby*. Přeložil Vlastimil Zúška. Bratislava: Archa, 1996, s. 70–83.

Přítomnost – Prezenze – Presentace – Repräsentace

Mody našeho estetického vnímání ze sebe vzájemně vycházejí. Všechny reprezentace, i ty mimoestetické, zahrnují také rovinu presentace (totiž tu, která pojímá něco jako znak) a presentace se prostřednictvím modu prezenze stávají estetickými. S pořadím našeho výčtu se ovšem nepojí žádná hierarchie ani umělecké hodnocení. Naopak, v druhé části tohoto textu chci ještě popsat, jak s komplexností nejprve roste četnost a kvalita uměleckých procesů v tomto kontinuu, ale také se snižuje, pokud se významy reprezentací stávají stabilnějšími. Když víme příliš přesně, co má něco znamenat, a tento význam ještě dostaneme potvrzený, nepřepneme se už vůbec do uměleckého modu – protože ten spočívá právě ve vědomí existence více rovin. Lépe řečeno, umělecký modus je modus estetické presentace.

Existuje mnoho možností, jak naplnit pojmy kontinuum mezi nehraním si a hraním si. Pojmy, které je možné v různých situacích uspořádat do srovnatelných posloupností. Některé z nich jsou (hravě) naznačeny v následujícím přehledu.

Ne-hra Těleso ¹⁶ Matérie				Hra Znak Smysl
	Přítomnost	Prezenze	Presentace	Repräsentace
Věci	být přítomný předmět předmětnost	působit objekt tělesnost	ukazovat funkce vztahovost	znamenat náhrada označení
Osoby	rozpoznat objevit se vstoupit <i>to do</i>	zažít vytvořit předvést <i>to perform</i>	považovat za naplnit inscenovat <i>to play</i>	rozkrýt vymyslet ztvárnit <i>to act</i>
Obrazy	kresba barva data <i>figure</i>	grafika malířství dekorace <i>picture</i>	vyobrazení malba design <i>image</i>	ilustrace portrét dokument <i>icon</i>
Texty	tištěný	viděný	přečtený	(ne)pochopený
Procedury	proces	událost	gesto	simulace
Zvuk	hluk	tón	motiv	signál

Příklady rozdělení kontinua mezi „bytím“ a „zdáním“

16 Pozn. red.: V překladu ve shodě s původní, německou verzí rozlišujeme *těleso* (*Körper*) a *tělo* (*Leib*).

Mezihra: Meta aneb Umění vnímání

Estetika jako teorie vnímání by měla mít ambici obsáhnout co možná nejvíce fenoménů. Měla by se pokoušet s co nejmenším teoretickým úsilím popsat jak procesy estetického prožívání v celé jejich subjektivitě, tak fyzické vlastnosti objektů, které obvykle řadíme k uměleckým dílům. Jak by mohla taková estetika vypadat? V první řadě by neměla principiálně vyřazovat žádné procesy vnímání, nýbrž by měla být aplikovatelná obecně. Procesy vnímání se vážou jak na perspektivu vnímající osoby, tak na situace, ve kterých se odehrávají. Komplexní estetika by tak měla respektovat princip relativity a být dynamická, tedy zohledňovat také časový průběh vnímání a jeho proměny.

Teorie by měla být ideálně také schopna vysvětlit, proč dochází k tolika uměleckým prožitkům na základě předmětů, jako jsou třeba umělecké objekty, a také proč často považujeme procesy jako například divadelní představení za předměty.¹⁷ Dichotomii mezi primárními a sekundárními vlastnostmi, tedy vlastnostmi objektů a vlastnostmi jejich pozorování, nelze s ohledem na estetický prožitek provádět jen tak.¹⁸ Teorie by měla spíše popisovat, jak z prvotně individuálního estetického prožitku mohou v naší komunikaci vznikat na vnímání zdánlivě nezávislé, objektivní (i když také relativní) vlastnosti předmětů a jak tyto vlastnosti zpětně působí na prožitek vnímání, a tím také na konstrukci skutečnosti.¹⁹

Redundance

V posledním století musela řešit podobný problém fyzika. Spousta dřívějších vlastností fyzikálních částic se při jejich zkoumání ve velmi malých kvantech ukázala být závislá na pozorovateli. V důsledku toho začali fyzikové a filosofové hledat vysvětlení, jak by se na stavech takových kvantových objektů, které jsou závislé na pozorovateli, daly formulovat stabilní vlastnosti z nich složených makroskopických předmětů.

Časový vývoj kvantomechanických systémů vede v teorii ke koherentním překrýváním měřitelných stavů. To znamená, že kvantový objekt může vykazovat naráz několik „vlastností“, které jsou zdánlivě nekompatibilní. Například se může nacházet na dvou místech najednou, což pro předměty každodenního života, jak známo, neplatí. (Sklenice vody nemůže být zároveň přenesena na levou i pravou stranu modré zdi. I když se to mezitím

¹⁷ Pozn. red.: Použito ve smyslu předmětů našeho zájmu či vnímání.

¹⁸ G. Böhme. *Atmosphäre*, s. 33.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty podal přesvědčivou formulaci o tom, že věc se pro poznávající bytost neprezentuje jako naprosto pravdivá, nýbrž jako skutečná pro každý subjekt, který sdílí její situaci vnímání. Maurice Merleau-Ponty. *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. [Česky: Maurice Merleau-Ponty. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Přeložil Jan Halák. Praha: Togga, 2011.] K poměru skutečnosti, pravdy a reality také viz: Julian Klein. „On Relativity“. *Janus*. 2004, č. 17.

podářilo u překvapivě velkých objektů, jako jsou komplexní molekuly.)²⁰ U známé kočky Ernsta Schrödingera, jejíž život nešťastným způsobem závisí na tom, zda se nerozloží určitá radioaktivní látka, vedlo použití určitých předpokladů kvantové teorie k absurdně vyznívajícím výrokům typu, že momentální stav kočky lze vyjádřit jako překrývající se vlastnosti „živá“ a „mrtvá“.

Fyzikální hádanka byla vyřešena tak, že fyzikální systémy vně laboratorních situací nejsou dostatečně izolované od svého okolí, aby se mohly ocitnout v koherentním stavu kvantové superpozice. S rostoucím objemem okolního prostředí (fyzicky řečeno s počtem stupňů svobody) mizí tyto účinky v procesu *dekoherence*.²¹ Makroskopické předměty získávají své vlastnosti nezávisle na pozorovateli skrze redundanci informace o těchto vlastnostech ve svém prostředí. Tuto redundanci lze vyjádřit také fyzikální veličinou jako poměr stupně svobody systému objektů vůči okolnímu prostředí.²² Můžeme to chápat tak, že ono koherentní překrývání vlastností se může objevit jen tehdy, když toho prostředí „ví“ relativně málo o pozorovaném systému objektů.

S teorií dekoherence je možné v rámci běžných pozorovacích metod popsat fyzikálně správně také Schrödingerův poněkud nepříjemný kočičí model. Reálná kočka žije v prostředí, které obsahuje směs plynů vzduchu, který dýcháme. Tento shluk částic světla každodenního života fyzicky konstituuje obrovské okolní prostředí se spoustou stupňů svobody. Kočičí potřeba vzduchu je tak v podstatě důvodem pro nemožnost existence kvantové kočky. Neboť čím větší je počet vzájemných působení na ostatní předměty, tím menší jsou kvantové efekty a tím stabilnější jsou klasické, určitým přístrojem měřitelné stavy, které můžeme nazvat vlastnostmi. Následkem toho ovšem už mnohé pozorované zdánlivé vlastnosti objektů nemohou být těmto objektům připisovány nezávisle, nýbrž musí být interpretovány jako produkt celého měřicího procesu, na kterém se podílí vedle objektů samotných také měření a okolí. Mnohé klasické vlastnosti se sice tímto způsobem relativizují (v závislosti na způsobu pozorování), zároveň ale umožňují určit míru „objektivit“ určitého stavu: redundanci, s níž nezávislé části okolí registrují stav objektu.

20 Srov.: Cord A. Müller. „Was können wir messen? Reflexionen über den quantenmechanischen Messprozess“. In: J. Klein (ed.). *per.SPICE!*, s. 32–62.

21 Wojciech Zurek. „Decoherence, einselection, and the quantum origins of the classical“. In: *Reviews of modern physics*. 2003, roč. 75, č. 3, s. 716–771.

22 Fyzikálně řečeno: redundance R kvantového systému S v prostředí E je definována jako kvocient logaritmu dimenzí jejich Hilbertových prostor: $R(S, E) = \ln \dim H_E / \ln \dim H_S$. Příklad: Jsou-li oba, systém i prostředí, stejně velké, vyplývá z toho redundance v hodnotě 1. Jde tedy o neredundantní kvantový systém. Pro počet dimenzí velikostního uspořádání 10^{23} určitého prostředí vyplývá redundance malodimenzionálního objektového systému ca $R = 23$. Tento objekt by se pak měl chovat zatím jen klasicky, tedy „objektivně“.

V čem tedy spočívá ona analogie? Estetický prožitek jako modus vnímání je těžko přístupný, a to často i pro samotnou prožívající osobu.²³ Nemůžeme ho pozorovat přímo, nýbrž v podstatě jen vyhodnocujeme vlastní zprávy o něm, sbíráme fyziologická data nebo pozorujeme chování lidí.²⁴ Všechny tyto metody mají systematická omezení. Když se budeme lidí ptát na jejich estetické prožitky, už samotnou otázkou a ještě více způsobem tázání proměňujeme vzpomínku na prožitek, který možná spočíval v simultánnosti různých komponentů – asociací, iritací, spekulací, konstrukcí, do jejichž spleti naše otázka zasahuje. Pokud sbíráme fyziologická data, možná vidíme elektrodynamickou aktivitu mozku, ale ne lidský prožitek. A když pozorujeme chování, vidíme pouze pohybující se tělesa, jejichž vnitřní prožívání nám zůstává uzavřeno. Estetické prožívání se navíc neustále a všude překrývá s jinými součástmi vnímání – fyzikálními, fyziologickými, psychologickými, fantastickými a patologickými.

Přesto to často končí kategorizací. Jedna modrá stěna v Gelsenkirchenu je považována za umění (ve foyer divadla) a druhá nikoli (vedle krytého bazénu Buer). Jedna fotografie sklenice vody je pouhou ilustrací určitého teoretického článku a druhá je fotoreprodukce malby číslo 2270 z projektu Petera Drehera *Das Glas* (Sklo).²⁵ Arthur C. Danto ve své knize *Verklärung des Gewöhnlichen* (Transfigurace obyčejného)²⁶ popsal výstavu devíti červených pláten, co do vzhledu a materiálu nerozlišitelných, z nichž některá Danto považuje za umělecká díla a jiná ne.²⁷ Nabízí se otázka: Co by se stalo, kdyby se plátina při navrácení vlastníkům pomíchala?

Je faktem, že podobné rozlišování mezi červeným uměleckým dílem a červeným nesmyslem často probíhá v širším kontextu, ať už jde o umělecký provoz, veřejný diskurz nebo v kulturní praxi konkrétních skupin. Ale všechny intersubjektivní kategorie estetické zkušenosti mají v první řadě základ v subjektivních a individuálních estetických prožitcích každého jednotlivce, v jeho vlastním (i když sociálně zprostředkovaném) intencionálním výkladu. A v neposlední řadě závisí také na komunikaci mezi osobami a skupinami, které se této hry účastní. Také to je proces vzájemných působení se zvyšující se redundancí, na němž se podílejí mnohé jednotlivé subjektivní prožitky. Prožitky, jež jsou z izolovaného pohledu nezávislé, a přesto jsou závislé na stabilních kategoriích systému intersubjektivní konstrukce kultury.

23 Srov.: Kai Vogeley. „Ahnen und wännen. Zwei Vorstufen gesicherten Wissens“. In: J. Klein (ed.). *per.SPICE!*, s. 63–73.

24 Srov.: Andreas Keil. „Das Erleben der Anderen. Relativität und Emotion“. In: J. Klein (ed.). *per.SPICE!*, s. 176–189.

25 Digitalizát obrazu dostupný z: <http://www.peter-dreher.de/> [aktual. red., cit. 19. 2. 2019].

26 Pozn. překl.: Arthur C. Danto. *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. Originál: Arthur C. Danto. *Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge – London: Harvard University Press 1981.

27 Jedno z těchto pláten, jak píše Danto, je dílo, jenž poprvé popsal Søren Kierkegaard pod názvem *Průjezd Rudým mořem*, původně od Giorgioneho, který bohužel po dokončení rudého podkladu ke svému obrazu zemřel. Další je od Dantova přítele, amatéra J., který své dílo pojmenoval *Bez názvu*. A jedno plátno má být prostě jen „věc s barvou na sobě“. A. C. Danto. *Verklärung des Gewöhnlichen*, s. 17nn.

Druhé dějství: Od vnímání k objektu

Nejpozději od chvíle, kdy Nelson Goodman formuloval „kdy je umění“,²⁸ považujeme otázku, jestli se u určitého předmětu nakonec jedná o umění nebo ne, za stejně nerozhodnutelnou jako otázku, jestli je elektron částice nebo vlna. Neboť tyto vlastnosti nejsou toho typu, že by příslušely samotným objektům, nýbrž je spíše připisujeme *procesům*, v prvním případě uměleckému způsobu vnímání, v druhém fyzikálním měření. Mnoho pojmů z estetických teorií však může být snadno vykládáno jako vlastnosti objektů. Někteří zde citovaní autoři mluví dokonce (navzdory Goodmanově připomínce) explicitně o esteticku jako vlastnosti objektu.²⁹ *Umění* ale není žádná vlastnost nějakého objektu, nýbrž *modus procesu*.³⁰ Proto bych rád přidal k popisu našeho kontinua mezi přítomností a reprezentací novou variantu s pojmy, které se více zaměřují na proces vnímání a zdůrazňují jeho procesní podstatu, i když částečně popisují shodné fenomény. Výhoda tkví v tom, že nejsou tolik poznamenány kontexty užívání, které opomíjejí relativitu estetická.

Přítomnost	Prezence	Prezentace	Reprezentace
Recepce	Rezonance	Rámování	Refugium (útočiště)
.....		Zpětná vazba
		Redundance	



Recepce

V popisu procesů vnímání musíme brát v úvahu, že vždy existuje perspektiva, z níž tyto vjemy vycházejí – totiž perspektiva osoby, která tyto vjemy má. Proto je dobře tuto perspektivu příliš rychle neabstrahovat a zohledňovat omezení, konstruktivitu a filtrování procesů vnímání.

Omezení: Všechny vjemy podléhají principiálnímu přirozenému omezení – výbavě základních smyslů. Naše smysly jsou naší branou k vnějšmu světu, a ta se nemusí vždy překrývat s branami ostatních. Kupříkladu výpadek určitého smyslu vede často k proměně dalších smyslů (například zostřený sluch ve tmě).

28 N. Goodman. *Způsoby světátvorby*, s. 70–83.

29 H. U. Gumbrecht. *Diesseits der Hermeneutik*, s. 121; M. Seel. *Ästhetik des Erscheinens*, s. 77, 87–88, 144; E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 257.

30 D. Mersch. *Ereignis und Aura*, s. 223; G. Böhme. *Atmosphäre*, s. 33.

Konstruktivita: I při stejné smyslové vybavenosti se může lišit následné zpracovávání smyslových podnětů. Tonální hudební díla znějí lidem s absolutním sluchem jinak než lidem s relativním sluchem – poznali by například pouhým sluchem, kdyby pianista zahrál známé preludium C dur z Bachova *Dobře temperovaného klavíru* výjimečně v H dur.³¹

Souvislosti si vytváříme v prvé řadě tak, jak jsme zvyklí, a to i tehdy, když víme, že náš pocit nezapadá do „reality“. To potvrzují mnohé příklady smyslových iluzí – které vlastně nejsou ani tak iluze jako logické smysluplné konstrukce, reflektující svět, v němž žijeme. Například všechny iluzivní malby typu „Trompe l'oeil“, které se jeví jako trojrozměrné iluze, protože k nim při vnímání jejich konstrukce nepřistupujeme jako k plochým obrazům.³²

Pokud tyto konvence dokážeme od sebe odlišit, rozdělí se také vnímání fyzicky stejných objektů. Fotbalista-amatér s dominancí levé nohy bude například vnímat volný přímý kop v televizi jinak než pravonohý a také než někdo, kdo ještě nikdy žádný volný přímý kop nekopal.³³

Často je naše vnímání také velmi kreativní. Pak vidíme i věci, o kterých víme, že tam nejsou. Kupříkladu iluzionistické grafiky, při jejichž sledování se zdá, že se hýbou.³⁴ Představují dobrý příklad situace, kdy si najednou uvědomíme vlastní vnímání, aniž bychom to měli nutně v úmyslu. Nejen že něco vidíme, ale také si všimáme, jak toto vidění *zkoumáme*. I když se o to aktivně nesnažíme – tímto estetickým zážitkem jsme zároveň přepadeni i překvapeni.

Filtrování: Naše nynější pozornost definuje obsah našeho vnímání. Nejcitovanějším příkladem, ukazujícím sílu našeho filtrování, je filmový experiment Daniela Simonse a Christophera Chabrise zachycující hru s basketbalovým míčem, u jehož promítání si obvykle přinejmenším půlka diváků nevšimne nezúčastněného muže, převlečeného do gorilího kostýmu, který projde obrazem.³⁵ Tomuto fenoménu se říká *slepota z nepozornosti* (inattentional blindness). Obsah našeho vnímání je tedy určován naší vlastní pozorností (všechno ostatní je pro nás neviditelné, možná i když víme, že to existuje).

31 Srov.: Kathrin B. Schlemmer. „Absolutes Hören“. In: Herbert Bruhn – Reinhard Kopiez – Andreas C. Lehmann (eds.). *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008, s. 490–498.

32 Iluzivní obrazy v ulicích autora Juliana Beevera vypadají z určitého úhlu jako trojrozměrné. Julian Beever. *Pavement drawings*. Dostupné z: <http://www.julianbeever.net/index.php/phoca-gallery-3d> [aktual. red. cit. 14. 2. 2019].

33 Sandra C. Lozano – Bridgette Martin Hard – Barbara Tversky. „Putting motor resonance in perspective“. *Cognition*. 2008, sv. 106, č. 3, s. 1195–1220.

34 Například *Rotating Snake* od Akiyoshiho Kitaoky. Dostupné z: <http://www.ritsumei.ac.jp/~akitaoka/rotsnake.gif> [aktual. red. cit. 19. 2. 2019].

35 Daniel J. Simons – Christopher F. Chabris. „Gorillas in our mindst. Sustained inattention blindness for dynamic events“. *Perception*. 1999, č. 28, s. 1059–1074. Film je dostupný on-line na: <http://viscog.beckman.illinois.edu/flashmovie/15.php>. [red. cit. 19. 2. 2019] Pozn. red.: Efekt slepoty z nepozornosti je v tomto případě vyvolán tím, že diváci jsou zaměstnáni úkolem počítat nahrávky hráčů v bílých dresech.



Slavný gorilí experiment Daniela J. Simonse a Christophera F. Chabrise (1999).



Rezonance

Rezonance je jednoduchý, ale nápomocný model pro analýzu procesů vnímání. Na rezonanci se podílí za prvé původce, *budič*, za druhé přijímající těleso, *rezonátor*. Za třetí tu působí zóna překrývání nebo srovnatelnosti určitých veličin obou – fyzikálně například hmotnost nebo vlastní frekvence, u vnímání například vhodný smyslový orgán nebo nutná kapacita pro zpracování. Konečně za čtvrté je to přenosové *médium*. Výsledkem je přenos energie nebo informace. Fyzikální rezonanční těleso kmitá, ze smyslových počátků vznikají asociace – potud analogie.

Rezonance umožňuje přesnou modelaci procesů vnímání, neboť (1.) budič nevyžaduje žádný záměr nebo intenci směrem k rezonanci, (2.) výsledné kmitání závisí na momentálních stavech rezonátoru, (3.) rezonance funguje s určitou rozostřeností, neboť k tomu, aby se uskutečnila, nemusí mít budič a rezonátor všechny vlastnosti společné. Kromě toho umožňuje (4.) přenosové médium zohlednit zpětnou vazbu (ještě uvidíme, že tento stav může být velmi prospěšný). A konečně i sám budič může být rezonátorem – což bývá v právě uměleckém prostředí časté.

Model rezonance lze aplikovat třeba na četné případy, v nichž je sice přítomen budič, ale chybí tam „vysílač“ nebo „původce“. Konkrétně u *pareidolie*, naší schopnosti rozpoznávat tvary ve více či méně amorfních strukturách.

Rádi vidíme věci tak, jak už je známe. To, co v nich rozpoznáváme, nejsou ani tak jejich vlastnosti jako *naše* asociace, zkušenosti a stereotypy. Ty jsou navíc propojeny ve smyčce zpětné vazby, neboť naše chování vůči věcem zesiluje vlastnosti, které na nich vnímáme. My sami vždy přispíváme buď ke zvýraznění, nebo k zeslabení.

S pomocí rezonančního modelu lze také úspěšně analyzovat estetické fenomény, v nichž nejsou žádné objekty vnímány jako znaky – nebo takové, ve kterých se k sobě skládá více znaků nebo znakových systémů. Zde je hlavní výhodou neostrost rezonance. V neposlední řadě nabízí její reflexivita možnost popsat výrobní procesy děl, a to nejen uměleckých, v nichž jsou sami autoři během produkce zároveň recipienty svých vznikajících děl.

Redundance

Proč můžeme tak často úspěšně předpokládat, že se umíme orientovat ve světě? Protože se od začátku našeho života učíme kategorizovat. Abychom mohli vytvářet kategorie, potřebujeme opakování, přesněji řečeno podobné, ale nikoliv identické opakování – *redundanci*.

Pro vědomé vnímání jsou rozhodující asociace. Všechny aktuální podněty srovnáváme s již známými, zařazujeme si je nebo je znovu rozpoznáváme.

Kategorizace šetří kapacitu, neboť u každé kategorie si musíme jen jednou uvědomit její charakteristické vlastnosti – nikoli tedy znovu u každého jejího prvku. Kategorie nám ovšem nepomáhají rozpoznat, o co se ve skutečnosti *přesně* jedná, spíše vylučují všechno, co nemůže být míněno. Neboť prvky určité kategorie nemusí vykazovat všechny znaky, ani splňovat určitelné minimální vlastnosti. A to, které individuality považujeme za prototypické, bývá i u souhlasné extenze kategorie zcela různé.³⁶

Zde se ukazuje, že musíme rezonanční model rozšířit o dynamický prvek. Vnímající osoba se dostává do rezonance. Její vlastnosti, přesvědčení a motivace přispívají rozhodujícím způsobem k tomu, že něco vnímá a *jak* to vnímá. Na jedné straně jsou to biografické vlastnosti jako například schopnosti a kategorie oné vnímající osoby, a na straně druhé její momentální vlastnosti jako například aktuální pozornost. Něco tedy v momentálním střetu musí do sebe zapadnout. Abychom se dostali do rezonance, musí se impuls setkat s dostatečně asociacemi a zkušenostmi naplněnou flexibilní částí nás samotných. To je ovšem proměnlivý a pohyblivý proces. Kategorie – stejně jako zvláštní vlastnosti objektů našeho vnímání – vznikají určitým procesem redundance, na nějž máme rozhodující vliv. Nejsme žádní pasivní příjemci informací o věci, nýbrž se aktivně podílíme na tom, že se nám věc jeví tak, jak se jeví.

Příkladem pro tuto konstruktivitu našeho vnímání je nahrávka Diany Deutsch s názvem *But They Sometimes Behave So Strangely*.³⁷ Zde se tak často opakuje segment mluvené věty, až skrze toto čiré opakování zmutuje do zpěvu. Kontinuální posun v naší zkušenosti (stupňování redundance) vytváří v našem aktuálním vnímání kategoriální skok.

Zpětná vazba

V divadle je účinnost zpětné vazby evidentní, neboť nejen publikum se společně nachází ve stejném prostoru, ale také všichni návštěvníci působí svým chováním přímo a nezprostředkovaně také na soubor na scéně (Erika Fischer-Lichte to důsledně nazvala „zpětnovazební smyčkou“ představení³⁸ a zdůrazňuje její neupotřebitelnost – díky spolupůsobení všech nemá nikdo výhradní kontrolu nad průběhem představení). Způsob zpětné vazby v rezonančním modelu můžeme dále členit.

36 Claudia Friedrich. „Wir sehen, was wir gesehen haben“. In: Julia Gerlach – Julian Klein (eds.) *HUM. Die Kunst des Sammelns*. Berlin: Taschenbuch, 2008; E. Bruce Goldstein. *Wahrnehmungspsychologie*. Heidelberg: Spektrum, 2002, s. 407.

37 Diana Deutsch. *Phantom Words and other Curiosities*. Philomel Records, SKU: 1377600022, 2003.

38 E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 105.

V první dimenzi můžeme rozlišovat dva druhy zpětné vazby. Na jedné straně takové zpětné vazby, které vytváříme společně a intersubjektivně tak, že spolu například komunikujeme o našich procesech vnímání (verbálních a neverbálních), na druhé straně pak zpětné vazby, které vytváříme individuálně a subjektivně, aniž bychom je sdíleli s ostatními nebo bychom o nich s ostatními komunikovali. V další dimenzi mohou být tyto zpětné vazby buď na sobě nezávislé (independentní) a spíše diachronní, nebo závislé na ostatních (interdependentní) a spíše synchronní.

Subjektivní zpětná vazba

V nezávislém a diachronním případě subjektivní zpětné vazby vnímá stávající JÁ opakovaně cosi podobného, a vybírá si podle vypořizovaných podobností a odchylek, kterým vjemům by chtělo být momentálně spíše vystaveno (posílená zpětná vazba) a kterým by se momentálně chtělo raději vyhnout (utlumení).

V průběhu času, u přibývajících opakování, a když JÁ reaguje často podobně, si ono JÁ vybuduje zvyk v zacházení s určitými vjemy. Často můžeme pozorovat, že tyto zvyky prožíváme čím dál více jako nezávislé na naší reakci a volbě, a prožívané vlastnosti připisujeme objektům. Individuální a diachronní redundance vytváří stabilní vlastnost objektu (která je však stále subjektivní). Dobrým příkladem jsou kulinární záliby. Nebo: Pokud jsem JÁ navštívil dost zkoušek v divadle, nepřekvapí mě provoz na scéně před začátkem zkoušky. Naopak budu „vědět“, že technici připravují scénu a herci se rozehrávají. V této nezávislé subjektivní kategorizaci rádi od začátku generalizujeme.

V interdependentním a synchronním případě subjektivní zpětné vazby máme pocit, že ostatní mají určité vnímání, na které bychom se chtěli napojit (posílení). A když se to podaří, máme pocit, že všichni ostatní mají opravdu podobné vnímání jako my samotní. Nebo se rozhodneme, že se tomuto souladu naopak vyhneme (ztlumení). Také to je forma redundance a je stále ještě subjektivní, neboť JÁ nemůže nejprve v dané situaci zkontrolovat, jestli je naše tušení pravdivé, tedy zda platí, že máme všichni podobné vjemy. K tomu bychom potřebovali intersubjektivní rovinu, na které bychom mohli komunikovat o našich prožitcích. Ale dokud ji nemáme, držíme se vlastního mínění o ostatních. Protože jsme se naučili si perspektivu ostatních představovat nebo konstruovat. Pokud odpovídá chování ostatních naší představivosti (nebo konstrukci), myslíme si, že víme, co zrovna prožívají.³⁹

39 Tato schopnost je popisována jako „teorie mysli“. Viz: Hannes Rakoczy. „Die wollen doch nur spielen. So-tun-als-ob als Wiege von Darstellung und Perspektivität?“. In: J. Klein (ed.). *per.SPICE*, s. 74–87.

Takto sis TY možná během naší návštěvy divadelní zkoušky všiml, že režisérský tým pozoroval přípravu na zkoušku o trochu intenzivněji než je běžné, a proto ses rozhodl brát techniky a herce už před začátkem představení jako součást inscenace.

To, zda máme sklon spíše k nezávislé, independentní, nebo interdependentní zpětné vazbě, zcela závisí na kultuře, osobě i situaci.⁴⁰ Ve zpětné vazbě je rovněž přítomna dimenze estetického prožívání, u níž je potřeba brát v úvahu její relativitu.

Intersubjektivní zpětná vazba

Také intersubjektivní výměna je formou zpětné vazby, která má vliv na aktuální nebo budoucí vnímání – dokonce i na minulé, neboť s každou další aktivitou se mění naše vzpomínky na prožitky. Také tato zpětná vazba se může odehrávat independentně nebo interdependentně. Na jedné straně máme tendenci se přizpůsobovat chování větší skupiny, která je uvnitř jednotná, a to dokonce i tehdy, když to protiřečí naší vlastní intuici. Na straně druhé se zdají být právě mínění, která jsou založena na estetickém prožívání, intersubjektivně velice „nediskutovatelná“.

TY a JÁ se tak můžeme dlouho bavit o tom, zda byly přípravy techniků a hráčů inscenované nebo ne – možná že nedojdeme k žádnému výsledku. JÁ mám svou (independentní) zkušenost z různých zkoušek, že přípravy vypadají vždy přesně takhle. A TY máš své (interdependentní) přesvědčení, že všichni ostatní přípravy vnímali tak, že patří k představení. Mimo to jsem JÁ přesvědčený, že malá improvizace v druhém dějství byla samozřejmě záměrná a nazkoušená, zatímco TY sis všiml, že se sám dramaturg a režisérka museli zasmát rafinovaností, s jakou partnerka hlavního herce zachránila výpadek jeho paměti...

Rámování

Objekty, procesy nebo osoby se nám nezjevují izolovaně, nýbrž vždy v kontextu, v prostředí, a pouze v rozdílnosti vůči svému okolí jsou nám přístupné jako objekty, procesy nebo osoby. I když nikdy nevíme úplně přesně, s čím (nebo s kým) máme tu čest, často docela dobře víme, s čím tu čest *nemáme*.

40 Anne Springer. „Self and others in mind. Das Bild von Selbst und Anderen als psychologisches Wahrnehmungsmuster“. In: Ricarda I. Schubotz (ed.). *Other Minds. Die Gedanken und Gefühle Anderer*. Paderborn: Mentis, 2008, s. 49–70.

Možná nevíme tak úplně přesně, zda tekutina ve sklenici je skutečně voda, ale každopádně je bezbarvá, takže to nejspíš nebude pomerančová šťáva. Nevíme sice přesně, co vše nás čeká v rámci určitého shakespearovského představení, ale téměř s jistotou předpokládáme, že se na premiéře nebudou stavět dekorace nebo zkoušet text. Pokud však budou naše očekávání „z-klamána“, budeme to snadno cítit jako útok na nás a spustíme obranné reakce (možná se budeme bránit tomu pít bezbarvou limonádu s pomerančovou vůní a možná budeme za nedokončenou inscenaci vyžadovat zpět vstupné).

Pro objekty našeho vnímání stanovujeme hranici kategorizace, jejíž překročení nás provokuje a vytváří nám výzvu – například když se ukáže, že objekty nezapadají do kategorií, které jsme jim připsali. Mezi fyzickou realitou objektů (jejich neredukovatelnou tělesností, jejich rezonančním tělem) a touto vnější hranicí (našich přesvědčení a mínění o nich) existuje tu více, tu méně místa pro různé transformace, překrývání (ve smyslu prostoru). To znamená, že hranice má vnitřní a vnější plochu a mezi nimi tu infinitezimální, tu objemovou rozlohu, stejně jako kůže nebo rámec. Tak získává tato hranice svou fyzickou kvalitu.⁴¹ To je také důvod pro volbu pojmu *rámec* pro jednoduché pozorování, kdy se nepřetržitě pokoušíme kategorizovat naše vjemy a včleňovat je do našich stávajících zkušeností se světem. Věci považujeme za něco tak, že se nám *jakožto* něco prezentují. Pro uměleckou tvorbu jsou rámování rozhodující – proto jsou často podstatným prostředkem tvorby.

Pokud nenalezneme žádný daný rámec předem, rádi nasazujeme nějaký vlastní. Také toto závisí buď na našem vlastním uvážení, nebo na našem přesvědčení o mínění ostatních. Volbou rámce se zpravidla rozhodujeme pro určitý postoj, který obsahuje svazek dispozic chování neboli *skriptů*.⁴² Něco (například práci na scéně) považujeme za reálné nebo fiktivní, buď se sami distancujeme, nebo reagujeme, či dokonce sami zasahujeme do situace. A od ostatních často očekáváme, že budou mít podobný nebo dokonce stejný postoj. Nebo přebereme postoj ostatních podle naší reprezentace jejich perspektivy.

Umělecký modus

Existuje spousta důvodů hledat umělecký modus vnímání (na rozdíl od čistě estetického) na rovině rámování. Mít uměleckou zkušenost znamená nacházet se vně rámce a zároveň do něj vstupovat. Můžeme to chápat jako analogický proces k estetickému prožívání (estetické prožívání jako

41 E. Goffman. *Rahmen-Analyse*, s. 96.

42 Srov.: Thomas Jacobsen. „Zur Psychologie der Ästhetik. Eine Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft“. In: J. Klein (ed.). *per.SPICE!*, s. 161–174.

uvědomování si vnímání) v rovině rámování. Když rámec takřka prochází „skrze nás“, můžeme jej vnímat. Erika Fischer-Lichte tomu říká *liminální* stav, „mezi a uprostřed“.⁴³

Umělecký způsob nazírání na svět zahrnuje vědomí, že se nacházíme v jiné realitě, než je ta, kterou považujeme za obsah našeho vnímání. Existuje pro nás okraj, který nás dělí od ostatních, předpokládaných nebo vymyšlených realit. To neznamená, že „reálná“ skutečnost je méně konstruovaná než ta „vymyšlená“, ani to, že jsme „více“ v realitě než ve fikci (právě naopak). Znamená to pouze, že si myslíme, že jsme v určité „realitě“, zatímco se pohybujeme v jiné, „vymyšlené“ skutečnosti.⁴⁴

To odlišuje umělecký modus od hry (game). V mimoestetické hře se zpravidla nacházíme *zcela* uvnitř hracího rámce – jakožto fotbalista, šachista nebo tanečnice v tanečním sále. Pokud se ale část naší pozornosti dívá na rámec zvnějšku, pak *přesně to* je část uměleckého pohledu. Neboť vždy, když se vidíme nejen uvnitř daného rámce, pozorujeme naši hru zvnějšku, a tudíž z určité umělecké perspektivy. Paralelně k estetickému prožitku jsme si vědomi, *jaké to je*, vstoupit do rámce hry.

Zde vyvstává najevo, že nejdůležitějším předpokladem pro umělecký modus je naše připravenost přistoupit na hru s rámováním. Musíme aktivně vstoupit do rámce – když to neuděláme, nebudeme v uměleckém modu. Ale nebudeme v něm ani tehdy, když nezůstaneme zároveň vně rámce. Pro umožnění uměleckých procesů je rozhodující naše připravenost k tomuto dvojitému vnímání, či – jinak řečeno – náš úmysl kulturu zažít. To odlišuje umělecký pohled od (čistě) estetického prožívání, neboť uměleckému modu se oddáváme úmyslně. Obsahuje tedy prvek intencionality. Musíme být přítomni ve dvou funkcích zároveň – jako příjemci a jako tvůrci. To je důležitým důvodem, proč tak žalostně selhávají časté pokusy o rozdělení uměleckých procesů na produkci a recepci. Další důvod tkví v tom, že umělecký pohled stejně jako estetické prožívání nás stále provází jako modus našeho vnímání. Proto nelze z principu oddělovat umění (jako způsob nazírání na skutečnosti) od ostatních způsobů vnímání, neboť je stále přítomno přinejmenším jakožto možnost – a to i mimo umělecká díla a místa umělecké činnosti. Tím se objasňuje a ukazuje jako bezpředmětná zdánlivá záhada, jak je možné, aby byl objekt *zároveň* uměním a mimo-uměním.

Na tomto místě najdeme další zajímavou analogii. Kognitivní věda v současnosti diskutuje o jistých sítích v mozku, které zatím nejsou příliš známé. Mezi nimi je i jedna, jež zahrnuje takzvaný *mediální anteriorní prefrontální kortex* a jeho projekce (nachází se v oblasti vpředu za čelem).

43 E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 252nn.

44 Julian Klein. „On Relativity“.

Mezi funkcemi, se kterými je tato část mozkové kůry spojována, najdeme *introspekci*, „parkování“ *meta-intenci* a simultánní *reprezentaci* více identit pro stejný obsah (decoupling).⁴⁵ Jaký mají tyto funkční efekty možný společný kořen, ještě není jasné. Ale poznatek, že dané schopnosti usku- tečňuje stejná síť, poukazuje na jejich blízkou příbuznost. I když jsou pro umělecký pohled jistě nutné mnohé kognitivní funkce, a definice nějaké specifické „umělecké“ sítě v mozku by proto byla velmi ambiciózní, tento příklad přinejmenším ukazuje, že pro umělecký pohled jsou rozhodující tři způsoby prožívání a chování. A sice *vrženost zpět na sebe samotného*, případně na vlastní vnímání, záměrně orámované pozorování světa na *meta-rovině* a mnohonásobná přítomnost objektů, eventuálně osob ve více ztělesněních *uvnitř a vně* při současném vkročení do rámce. Tyto tři schopnosti se tedy zdají být úzce svázány nejen v uměleckém pohledu, ale také funkcionálně.

Refugium

Často máme k dispozici více rámců, které spolu interferují. Obzvláště vděční jsme proto za stabilní rámování, která definují konvence, jak za- cházet s v rámci obsaženými věcmi, předměty, osobami nebo jevy. Neboť pak máme pocit, že jim „rozumíme“. Vždy chceme vědět, s čím máme tu čest. Chceme vědět, *co to v posledku je*.⁴⁶ Tuto jistotu však mít nemůžeme, poněvadž význam věci je vůči rámci, v němž se s námi setkávají, relativní. Proto tolik toužíme po místě jistoty – po útočišti, tedy refugiu.

Refugia jsou stabilní, vysoce redundantní rámce, které vytvořily konven- ce reprezentace. V nich víme, co věci jsou a co znamenají. Můžeme jednat podle konvencí, nemusíme je vždy znovu sjednávat, a nemusíme o nich dál přemýšlet. V kontextu umění jsou takovými útočišti koncertní sály, muzea, divadla, kina, knihy. Ale také diskurzy, sociální skupiny, rituály, instituce, hry.

Důležitou vlastností útočišť je jejich *inzularita* (izolovanost).⁴⁷ Konvence a reprezentace platí pouze uvnitř chráněného prostoru, přístup k němuž je často označen materiálními nebo virtuálními prahy. Všem je společné, že jejich vztah ke konvencím a znakovým systémům je založen na rozdílu

45 Uta Frith – Christopher D. Frith. „Development and Neurophysiology of Mentalizing“. *Philosophical transactions. Biological sciences*. 2003, roč. 358, č. 1431, s. 459–473; Narender Ramnani – Adrian M. Owen. „Anterior Prefrontal Cortex. Insights into Function from Anatomy and Neuroimaging“. *Nature Reviews Neuroscience*. 2004, roč. 5, č. 3, s. 184–194.

46 Srov.: Christian Thorau. „The Sound itself. Antimetaphorisches Hören an den Grenzen von Kunst“. In: J. Klein (ed.). *per.SPICE!*, s. 190–200.

47 H. U. Gumbrecht. *Diesseits der Hermeneutik*, s. 122.

mezi obsahem a formou, mezi vnitřkem a vnějškem, mezi obvyklým a neobvyklým chováním, normálním a abnormálním, mezi správným a chybným pochopením, lepším a horším fungováním. Všechna tato hodnocení jsou relativní vůči útočišti, z něhož nahlížíme na věci, osoby a procesy.

A pouze uvnitř tohoto stabilního refugia jsme schopni všechny tyto vlastnosti objektům připisovat.

Můžeme zde například mluvit o určitém „díle“ a odlišovat ho od jeho „interpretace“, můžeme připsat „význam“ určitému symbolu, můžeme konstatovat „porušení tabu“, mluvit o „zdařilé“ nebo „přerušené“ komunikaci. Všechny tyto popisy můžeme naplnit smysluplnými významy podle volby bazálního útočiště. Mohou být v závislosti na volbě správné nebo chybné, platné nebo neplatné, přiměřené nebo nepřiměřené, nebo k danému refugiu relativní. Při změně útočiště se spolu s připisovanými vlastnostmi mění také jejich extenze, reprezentace a pravdivostní hodnoty.

Důležitá je ovšem relativita tohoto vztahu. Popisy a vyhodnocení vnímání, například sémiotické, hermeneutické nebo empirické, jsou vždy závislé na volbě referenčního systému, tedy rámce nebo útočiště. Útočiště jako taková se neřadí do žádné hierarchie a nemají žádnou zvnějšku srovnatelnou hodnotu. Jsou to rovnocenné referenční systémy, které spolu mohou, ale také nemusí interferovat. Do útočišť můžeme vstupovat a můžeme je opouštět. Vstupem si přizpůsobujeme měřítka, kterých při odchodu většinou zase zbavujeme. Platí to především tehdy, když je zachován žánr. Na dětském dopoledni filharmoniků platí jiná měřítka (například pro provádění uměleckých procesů) než v nákupním centru, kde celé dopoledne hraje v pozadí stejná hudba. Během večerního koncertu symfonického orchestru platí opět jiná měřítka na hudbu než v autorádiu během jízdy do klubu. Se vstupem do klubu ten den změním už přinejmenším popáté hudební refugium – i když všude hraje zdánlivě stejná hudba (nejspíš proto, že se pravděpodobně vztahuje ke stejné partituru). Žádné z těchto měřítek není „lepší“ nebo „horší“ než jiné, nebo „přiměřenější“ nebo „adekvátnější“, či nějakým integrálním, objektivním způsobem porovnatelné. Každé z nich pro sebe ale definuje systém souřadnic, v němž se věci vždy jeví jinak – někdy se přitom odehraje umění, někdy ne (dodejme, že symfonický orchestr nemá na umělecký modus monopol a ani ho nemůže garantovat pro všechny). Objevují se zajímavé otázky: V čem tkví, že se dostáváme do uměleckého modu? Jaké okolnosti vyvolávají určité mody vnímání? Jak se přitom mění obsahy?

Umělecké jednání má refugium rádo, neboť všude, kde jsou nastaveny konvence, je také možné je kreativně používat, využívat, obcházet, rozpinat, nechat explodovat. Na druhé straně vždy existuje tendence, aby se rámování v útočištích stala tak stabilními, že by se už vůbec nehýbala a nepřetvářela. Takto strnulé rámce nám nechávají principiálně jen málo prostoru mezi sebou a vnějškem, ve kterém bychom se mohli zdržovat. Můžeme být uvnitř nebo vně, ale už nás nepodněcují k přijímání uměleckého modu. Když se redundance stane tak velkou, že vytváří stabilní

reprezentace, a překrývá tak hru s rámováním skrze porozumění významu znaků symbolů, nastávají ryzí umělecké prožitky řidčeji. Máme totiž tendenci se přizpůsobovat stabilním významům. Pokud však bude každé opakování (také opakování komplexních procesů jakými jsou třeba Shakespearovy hry) jen pouhým dalším redundantním potvrzením nějakého předem známého významu, když budeme pořád *rozumět* všemu, začneme *vědět*, co věci jsou, a přestaneme se ptát po jejich možných rámováních a významech. Pak nastane konec umění.

Finále: od díla k umění

Nyní máme na jedné straně pojem *umění* (které je modelem našeho vnímání a způsobem nazírání na svět). Na straně druhé existují přirozeně vznikající *díla* (tedy výsledky řetězce záměrných jednání zúčastněných osob). My se ale potřebujeme ujistit, že neexistuje třída děl, které by sdílely vlastnost „být uměním“. V mnoha případech je ovšem principiálně těžké rozeznat a popsat záměry, s nimiž určité dílo vzniklo. V některých uměleckých produkcích už od začátku nemá smysl mluvit o díle, protože v nich záměry úplně chybí nebo nejsou definovatelné. Žádný pojem v diskusi o teorii estetického prožívání není tak omílaný jako pojem uměleckého díla. Tyto úvahy vedou nakonec k rozhodnutí raději „umělecké dílo“ jako pojem zrušit a dále ho nepoužívat. Také já považuji tento krok za nutný, právě protože se zdá být paradoxním. Mnohé nashromážděné názory na to, co mají být umělecká díla, totiž některé lidi spíše od zaujetí uměleckého modu odrážejí. Osoby, které například věří, že záleží na tom, jestli se umění *rozumí*, mají buď tendenci považovat svoje porozumění za obecně platné, nebo je takový nárok odstraší. V obou případech je nepravděpodobné, že by se dostali do uměleckého modu. Na druhou stranu už jsme si dávno zvykli na to, že umění není žádná sbírka děl. Stejně jako jsme si zvykli, že není žádný absolutní prostor a žádný absolutní čas, i když na to v každodenním životě při každé poznámce o tom, kolik je hodin, neupozorňujeme. Vzdáním se pojmu „umělecké dílo“ tak získáme možnost ocenit relativitu uměleckého pozorování jako modu našeho vnímání. Smysluplná re-definice tohoto pojmu zní: intencionalita našeho uměleckého nazírání pokaždé zakládá dílo, které z obsahu našeho vnímání vytváří umění.

Dokonce sám náš pocit, že objekt vykazuje nebo nevykazuje vlastnosti díla (tedy že je jako objekt nebo proces výsledkem řetězce intencionálních jednání osob), závisí v posledku nikoli na vnějších poměrech (zda tomu tak skutečně je), nýbrž na našem rámování, tedy na naší informovanosti a na tíhnutí k jednomu nebo druhému náznaku. To mimo jiné dokládají ve svém experimentu Nikolas Steinbeis a Stefan Kolesch, kteří pokusným osobám ukázali stejné předměty nejprve jako dílo a pak jako produkt náhody. A pouze při prezentaci předpokládaných „děl“ byla u pokusných subjektů naměřitelná mozková aktivita, jež se běžně očekává při zabývání

se úmysly dalších osob (Theory of mind).⁴⁸ Autoři museli nicméně od začátku ponechat stranou ty pokusné osoby, které jim nevěřily (zde celou čtvrtinu). Ve světě umění dochází k podobným případům často.⁴⁹ Nutnost experimentátorů učinit takové rozhodnutí podává hezký důkaz o dvojité interagující funkci vznikající redundance, ať už je zprostředkovávána individuálně nebo intersubjektivně.

Ale – jak se právem táže jazyková analýza – co jsme vlastně celou dobu měli na mysli, když jsme mluvili o „uměleckých dílech“? Na pozadí našich úvah můžeme nyní zformulovat odpověď: „Umělecká díla“, lépe řečeno „umělecké objekty“, jsou skupiny situací vnímání, s nimiž se běžně setkáváme uvnitř útočišť, vyvolané stabilními, redundantními sociálními procesy.

Proto není „umělecký objekt“ ve vlastním slova smyslu objektem, nýbrž konstruovanou kategorií, skupinou vjemů, řekněme uměleckou vrstvou ekvivalence. Existují sice různé způsoby formování, individuace či krystalizace. Žádné z nich ale nepomohou zobrazit „dílo“ vyčerpávajícím způsobem, a tím méně zařadit je do jednoduché hierarchie (jak to z důvodů profesionální sebe-legitimace vyžaduje například tradiční pojetí hermeneutiky). Tyto pokusy o pojetí díla jsou totiž nutně cirkulární. Do vrstev uměleckého objektu smí vstupovat nové reprezentace, které mohou vypuzovat ostatní, doposud prominentní zástupce. K pojmenování třídy objektů sice postačuje jeden reprezentant, neexistuje ale takový, který by se k tomu hodil objektivně lépe nebo hůře, i když máme vždy určité preference. Každý reprezentant může zastupovat celou třídu. Mohou mít podobu skriptů (například partitur), imaginací (například vzpomínek v osobních nebo kolektivních pamětech), krystalizací (inscenací nebo objektů) nebo verbalizací (jako soudobé reportáže). Například Shakespearovo dílo nesestává pouze z tradovaných textů nebo fyzické existence písmen v knihách, nýbrž je to živý organismus s různorodými částmi, které všechny určujícím způsobem přispívají k jeho existenci. Text dramatu dává souboru, jenž ho inscenuje, jistě hranice, které nám umožňují rozpoznat jeho přináležitost k určité skupině děl, na druhé straně však získává takový text teprve *skrze* inscenaci své určení. Nejvhodnějším modelem pro popis struktury takového meta-objektu je aranžmá různých ztělesnění, která na sebe vzájemně odkazují, a přesto všechna společně vytvářejí větší, otevřený celek.

48 Nikolaus Steinbeis – Stefan Koelsch. „Understanding the Intentions Behind Man-Made Products Elicits Neural Activity in Areas Dedicated to Mental State Attribution“. *Cerebral Cortex*. 2009, roč. 3, č. 19, s. 619–623. [Pozn. red.: Dostupné také z: <https://academic.oup.com/cercor/article/19/3/619/431165> [cit. 2. 4. 2019].]

49 Připomeňme vtip o známém ruském pianistovi, který hrál i pro odbornou veřejnost přesvědčivě interpretace neznámých skladatelů, ve „skutečnosti“ však jen improvizoval. Viz: Helga de la Motte-Haber. „Über die ästhetische und psychologische Fundierung musikalischer Urteile“. *Musica*. 1982, roč. 36, č. 3, s. 224–228.

Repríza

Na začátku jsme navštívili divadelní zkoušku, a vstoupili tak do rámování refugia „divadelní zkouška“. Neměli jsme tím pádem žádný zvláštní důvod prožívat aktivitu jevištních techniků esteticky (rozhodně ne větší, než kdybychom třeba esteticky prožívali aktivitu dělníků na stavbě berlínskému hlavního nádraží). Naše pozorování příprav na divadelní zkoušku každopádně nezaložilo umělecký proces. Neboť jsme plně vstoupili do rámce „divadelní zkouška“ a nepozorovali jsme sebe ani jevištní techniky z pozice vně tohoto rámce. V našem vnímání se neodehrálo žádné umění. To je příklad, jak stabilní reprezentace dokáže potlačit umělecký modus, a to dokonce v „chrámu umění“ – v divadle.

Není tedy nutné ani možné klasifikovat jednání jevištních techniků shakespearovské inscenace jako „hru“ nebo „ne-hru“, a už vůbec ne jako „umění“ nebo „mimo-umění“, neboť prostý výsledek naší analýzy musí být, že může být obojím najednou. Neboť všechny tyto předpokládané vlastnosti jsou skutečně závislé na kontextu – rozhodující jsou podmínky rámování a perspektivy pozorovatele, a ty byly různé.

Umění, nebo lépe uměleckost, je modem našeho vnímání, způsobem, jak vidět svět a zacházet s ním. Nikoli vlastnost znaků, procesů, jednání nebo objektů. Umění je proces, který můžeme provozovat nebo od něj upustit. Umění je naše hra s rámováním – neboli rámcem je daný estetický prožitek, či estetický prožitek rámce, případně vnímání zarámcovaného vnímání – at' už v jakémkoli pořadí, které nejtrefněji popisuje konkrétní situaci. V uměleckém modu hrají každopádně roli jak rámec, tak dvojité vnímání. Nyní můžeme konečně předložit vzorec naší speciální teorie relativity umění. Fanfáru, prosím! And English, please: *Art = frame × perception × perception*.

$$A = f p^2$$

Coda: absolutní hodnota estetické relativity

Vyhodnocení a posouzení

Měli bychom rozlišovat jen mezi pojmy *umění* a *dílo*, ale také mezi pojmy *hodnota* a *posouzení*, protože estetickou hodnotu může mít určitý objekt (fyzický, stejně jako skupina vjemů) jen ve vztahu k pozorovateli, skupině pozorovatelů nebo určitému útočišti. Hodnocení je tak tím pádem vždy relativní. Od posouzení se ovšem zpravidla požaduje objektivní nebo přinejmenším faktická platnost. Kombinaci obojího v „hodnotícím posudku“ považuji za z principu nesmyslnou a rozpornou. Pokus o logické zdůvodnění takového hodnotícího posuzování vede neodvratně k regresi, konci nebo cirkularitě.

Znamená to, že objektivní (nezávislé na pozorovateli a intersubjektivní) posuzování uměleckých procesů není možné? Ne, neznamená. Jen se tento objektivní posudek nemůže vztahovat k jedné *estetické* hodnotě, kterou může mít jen ve vztahu k určité pozorovací perspektivě. Objektivní posudek o estetickém prožívání, tedy o umění, není bez vztahu k perspektivě prožívání možný. Ale existují jiné objektivní možnosti posuzování objektů, intencí (děl), institucí (útočist') a jednajících osob. Objektivní posuzování se může v případě děl opřít třeba o jejich intenci (pak posuzuje, jestli nasazení určitých prostředků přispívá k uskutečnění záměru nebo ne), v případě refugií o jejich eticko-morální implikace, nebo v případě jednání osob o jejich sociální nebo právní status. To vše může zakládat objektivní posudky o dílech, útočistích a osobách, s estetickým prožíváním (a tedy s uměním) to ovšem nemá nic společného.

Estetická hodnota

A přesto existuje druh „absolutní“ *estetické* hodnoty, avšak na jiné rovině. Estetické prožívání samo představuje hodnotu, kterou můžeme z dobrého důvodu nazírat jako absolutní.

Předměty, osoby, procesy, místa, jež nám umožňují estetický prožitek nebo nás pobízejí k uměleckému pozorování skutečnosti, jsou pro nás esteticky nebo umělecky hodnotné. Bez nich by pro nás bylo totiž těžší rozvinout naši touhu po uměleckém dění. O které objekty jde, závisí mimo jiné na tom, jakými vjemy se chceme a dokážeme nechávat podněcovat k estetickému nebo uměleckému modu. Spouštěčem pro nastolení estetického nebo uměleckého modu může být v podstatě libovolný, pro nás esteticky hodnotný podnět, ale vlastním nositelem této hodnoty jsou samotné mody.

Nedávno se mě někdo ptal, jaké mám důvody považovat pouhý objekt přírody za esteticky hodnotný (otázka po důvodech je oblíbená hra filozofie). Odpověděl jsem, že už skutečnost, že jsem s ním měl estetický prožitek, je dobrým důvodem, proč považovat konkrétní objekt přírody za esteticky hodnotný. Proto si přeji, aby to tak měli i ostatní. Zrovna tak existuje dobrý důvod považovat určité dílo za umělecky hodnotné kvůli tomu, že existují lidé, kteří s ním prožili umělecké zkušenosti. A já mám z tohoto důvodu zájem zjistit, jestli se mi s ním taky podaří prožít uměleckou zkušenost – když půjdu do kina, muzea nebo divadla, abych se na něj podíval.

Umělci, tedy lidé, jejichž činnost spočívá v tom, že ostatním lidem nabízejí prostory pro umělecké zkušenosti, musejí své jednání zdůvodňovat, když za ně očekávají protiplatek. Nemáme dostatek zdrojů k tomu, abychom umožnili vše. Proto jsme nuceni vždy nově vyjednávat, které objekty zachováme, které experimenty budeme financovat, kterou budovu strhneme, jakou literaturu vydáme. Tyto příklady mohou pokračovat do nekonečna.

Na tomto místě mám velké pokušení udat míru pro estetickou nebo dokonce uměleckou hodnotu, například počet nebo intenzitu uměleckých zkušeností. Jsem však přesvědčený, že podobné pokusy vedou téměř nutně k fetišismu, jenž v posledku uměleckým zkušenostem zabraňuje. První měřítko (počet) vede ke slepé víře ve sledovanost a ve vlajkové projekty a druhé měřítko (intenzita) do ezoterické a uzavřené hermeneutiky.

Proti tomu však stojí jiná hodnota, totiž hodnota rozmanitosti. Pokud něco strhneme, zničíme, vyhodíme, nemůžeme to už nikdy užít. Když něco odmítneme, něčemu zabráníme nebo tomu nedáme dostatečný prostor, nemůžeme nikdy poznat nevyužitý potenciál té věci, a dokonce i když jsme si sami jistí, že s určitým objektem neprožijeme žádné umělecké zkušenosti, nemůžeme si být jistí, zda neexistují nebo nebudou existovat refugia, v nichž nějací lidé (a dost možná spousta lidí) budou tento objekt nazírat umělecky.

Profesionální hodnocení uměleckých konceptů je riskantní podnik, který můžeme provádět (jak ukazují mnohé příklady) pouze s chybami. Ale můžeme ho provádět více špatně nebo méně špatně. A můžeme opakovaně apelovat na držitele rozhodovacích pravomocí: zůstaňte prosím nejistí, zvědaví, opatrní a odvážní! Pak budeme mít všichni šanci obohatit svůj život esteticky i umělecky.

Proč nám umělecký pohled vlastně přináší tolik potěšení? Možná proto, že je životně důležitý. V uměleckém modu si hrajeme s rámováním našeho vnímání, protože pouze v situaci, kterou prožíváme zároveň zevnitř a zvenku, můžeme mít zkušenost o tom, jak se buduje naše skutečnost z vnímání. Umění tak neprovozujeme v posledku jako účel sám o sobě, nýbrž protože bychom bez něj neměli žádný dostatečně rozumný pojem o skutečnosti. Neboť bez vlastní perspektivy a zvoleného rámování – to znamená především bez naší vlastní angažovanosti – bychom se vůbec nemohli setkat se světem. Umělecký pohled je lidský způsob, jak se ve světě vyznat.

Tato studie byla poprvé publikována pod názvem *Zur Dynamik bewegter Körper. Die Grundlagen der ästhetischen Relativitätstheorie* jako editorův příspěvek ve sborníku *per.SPICE*, který se věnuje uměleckému výzkumu. In: Julian Klein (ed.). *per.SPICE! Wirklichkeit und Realität des Ästhetischen*. Berlin: Theater der Zeit, 2009, s. 104–134. Pro *ArteActa* byla studie drobně redakčně krácena.

Překlad Tomáš Pivoda

Julian Klein je německý hudební skladatel, divadelní režisér a teoretik umění. Je mj. ředitelem berlínského Institutu pro umělecký výzkum a redaktorem časopisu *Journal for Artistic Research*.