

Estetický objekt a způsob jeho bytí

Estetický postoj je latentně přítomný v našich vněmech, představách a soudech a je připraven kdykoli se aktualizovat. „Aisthésis“ znamená v řečtině smyslové poznání. Nejlépe si to představíme na člověku: krása tváře a těla, ať už ženského, nebo mužského, je centrem estetické vnímavosti každého člověka. Krása dítěte je třetím působným momentem naší esteticity, krása krajiny čtvrtým. Krása je antropocentrická a je taková proto, že ji vygeneroval život člověka v savaně. Oblaka jsou krásná, neboť ohlašují déšť, v savaně tak vzácný. Malé děti, nezasažené ještě vkusem dospělých, volí nejčastěji za nejhezčí krajinu savanu. Obliba ostatních typů krajin, včetně parků, většinou derivuje ze savany. Krása člověka a krajiny jsou evolučního původu. Krása a estetično všeobecně jsou adaptací na realitu.

Estetický postoj se aktualizuje estetickou diferencí. Existují čtyři postoje ke skutečnosti:

1. Praktický postoj nastupuje všude tam, kde konáme, abychom v životě obstáli, ať už míníme obživu, učení či jiné aktivity, které nám sociálně prospívají. Když se sebezapřením trénuji, učím se nebo cvičím na housle, konám prakticky.

2. Kognitivní postoj nastupuje všude tam, kde poznávám, ať už tím rozumím věci praktického či teoretického rázu. Kognitivní je postoj turisty, který se snaží zorientovat se v krajině, aby se dostal k cíli, stejně jako postoj vědce ke geografii. Vědecký postoj derivuje z postojů předvědeckých, limitně mytologických.

3. Agonální postoj je soutěživý, soupeřivý, bojový, sportovní a válečnický. Když usiluji o nejlepší prospěch ve třídě, jsem soutěživý. Když chci vyhrát rozběh na 100 metrů, jsem soupeřivý. Když se peru na fotbalovém zápase či tancovačce, jsem bojovný. Řecko-římský zápas je sportovní typ boje, válka pak extrémní agresivní agón.

4. Estetický postoj hodnotí objekty naší pozornosti na škále „krásný-ošklivý“, ať už jsou jakéhokoli typu a třídy. Esteticky mohou hodnotit člověka i vědeckou teorii. To, co je „krásné“, spouští mozkový systém odměny, který dotuje naši náladu endogenními opioidy, „ošklivé“ systém odměny nespouští a v extrémní podobě spouští přístup stresových hormonů do krevního řečiště. Podle reakcí našeho mozku se cítíme dobře, nebo špatně.

Jakýkoli předmět může být pojednán kterýmkoli z těchto postojů a způsobů. Zaujme-li mne jablko svým vzhledem, možná ho nesním a použiju ho jako dekoraci na stole. Jablko s hnědými skvrnami ani nekoupím. Krásné znamená zdravé, ať už se jedná o jablko nebo člověka. Krásná žena je v první řadě mladá. Má-li hladkou pokožku, lesklé vlasy a nehty, je zdravá. Zdravá žena snadněji otěhotní, odkojí a vychová zdravé dítě. Krása jako jeden ze způsobů adaptace na reálné vynáší na povrch skryté vlastnosti objektu, které jsou důležité pro budoucnost.

Modelovým opakem postojů **1-4** jsou nepraktický, naivní, pasivní a esteticky indiferentní postoj. Mohou tedy být v našem životě chvíle, kdy jsou všechny postoje **1-4** deaktualizovány. Takový případ nastane například ve stavu únavy nebo smutné nálady. Nakolik se jedná o stálý stav, je žádoucí reaktualizace přirozených postojů. Být deaktualizován není přirozené.

Určitý postoj se aktualizuje tak, že jsou ty ostatní odsunuty stranou. Tvoří potom přirozené okolí objektu pozornosti, odkud mohou být kdykoli reaktualizovány. Tak například při atletickém mítinku nás zaujme krása atletky nebo atleta. Estetický postoj se tedy aktualizuje

upostraněním zbývajících postojů **1-3**. Vztah všech čtyř je oscilativní a průsakový. Nikdy není žádný z nich izolován. Takový případ je extrémní, a nakolik představuje stálý stav, je patologický.

Každý z postojů **1-4** je ve svém základu ontický (věcný); platí to pro objekt i subjekt. Teprve z propojení obou ontických pólů vněmového pole, totiž objektu a subjektu, vzniká příslušná ontologie, vyjadřující bytí **1-4**. Propojení je zaručeno smyslovým poznáním: praktickým, kognitivním, agonálním, estetickým. Kdyby k nám prvotně nehovořila realita, zůstali bychom od ní izolovaní. Totéž platí pro každého tvora.

Na mozkové úrovni vzniká každý z postojů **1-4** expresí odlišných neuronálních systémů. Aktualizace kteréhokoli z nich je doprovázena utlumením ostatních. Utlumení neznamená vyřazení. Takový mozek by zamrzl ve stavu neslučitelném se životem. Pozornost člověka osciluje a významy prosakují.

Rozlišujeme estetické objekty přirozené a umělé. Přirozeným objektem je například strom, umělým prsten. Řekněme, že máme konstituovaný estetický objekt strom v aktualizované diferenci ke zbývajícím postojům ke skutečnosti. Pak se můžeme ptát: jaký je vztah estetického objektu ke zbývající skutečnosti? To se ukazuje jako důležité u přirozeného i umělého estetického objektu, v přírodě stejně jako v umění. Chceme-li být vědecky korektní, musíme podotknout, že se jedná o modelový vztah. Teorie vytváří modely skutečnosti, které se jí v různé míře přibližují, avšak nejsou s ní identické ani v případě, že se model a skutečnost zcela překrývají. Ztotožnění obou rovin komparace je vědecky neproduktivní.

Máme k dispozici dva základní modely: vertikální a horizontální. Vertikální model je reziduálně dualistický, ten horizontální je monistický. Oba modely se přitom dopouštějí závažné chyby. To, co dualismus rozštěpuje, nechává monismus splynout v nerozlišený celek. Ztotožnění stejně jako rozštěpení znamená konec teorie.

Český strukturalismus a poststrukturalismus rozlišuje dvě úrovně „předmětu“ v estetické „distanci“: materiální substrát a estetický objekt; obě označíme společně jako estetický předmět. Jan Mukařovský používá pro hmotný substrát termín „dílo-věc“, někdy také „artefakt“: „Dílo-věc je složka znaku, která představuje umělecké dílo ve smyslovém světě a která je přístupná vnímání všech bez jakékoli rezervy. Ale umělecké dílo nemůže být redukováno na dílo věc... Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol (značitel, *signifiant* podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam.“¹

Mojmír Grygar charakterizuje povahu „díla-věci“ (artefaktu) ve čtyřech bodech:

1. Je to smysly vnímatelná věc přístupná všem bez jakékoli „rezervy“;
2. Vyznačuje se „hmotností“;
3. Nezahrnuje dílo jako celek, je to jeho „vnějškový symbol“ (signifiant, označující, nositel významu), jemuž odpovídá význam (signifié, označované, estetický objekt);
4. V této dvojici představuje pól stability a zaručuje trvalé působení díla.²

Koncept „díla-věci“ je odvozen z umění, tedy také z literatury (což je patrně nejkomplexnější objekt zkoumání). Otázku aplikace lingvistické teorie na estetický znak ponechme na chvíli stranou. Má-li však být definice estetického objektu universální, musí zahrnovat i přirozené

¹ Jan Mukařovský, Umění jako sémiologický fakt, in Mojmír Grygar, Terminologický slovník českého strukturalismu, s. 190.

² Viz Mojmír Grygar, Terminologický slovník českého strukturalismu, s. 190.

objekty, jakými jsou strom a jablko, dokonce především ony! Evoluční estetika vychází koncepčně od jednoduché verze objektů, z nichž odvozuje složitější (nikoli naopak). Vzhledem k tomu opouštím termín „dílo-věc“ ve prospěch termínu „artefakt“ a symetricky k němu zavádím komplementární termín „natur-fakt“. „Naturfakt“ znamená „dílo přírody“ (evoluce) v protikladu k „dílu člověka“ (vědomého subjektu). Nakolik je „krása“ antropocentrická, existovalo posuzování přírodou vygenerovaných estetických jakostí dříve než jakékoli umění. Pak ovšem náš pohled na umění fundamentálně ovlivňuje. Muselo se nutně projevit už v procesu antropogeneze. Quale „červené“ vyznačuje zralé ovoce. Jakost přitahuje pozornost, aniž by musela být ověřována. Jakostní quale je estetické, je to příznak kvality.

K problému estetického objektu píše Jan Mukařovský: „Strukturální estetika přijímá za východisko zkoumání estetický objekt, tj. umělecké dílo, pojaté ovšem nikoli ve smyslu hmotném, ale jako *zevní* projev nehmotné struktury, tj. dynamické rovnováhy *sil*, představovaných jednotlivými složkami.“ Definiční výrazy, které jsem vyznačil kurzívou, považuji za hodné pozornosti.

Stejně tak i dále: „Estetický objekt je *nehmotným* ekvivalentem díla jako hmotného produktu a výsledkem vzájemného setkání popudů vycházejících z díla s živou estetickou tradicí, jež jest majetkem kolektiva.“³

Nepříjemným důsledkem zavedení Saussurovy koncepce znaku do estetiky je to, že estetický objekt (signifikát, označované) je v hmotném substrátu „neviditelný“ (nehmotný = neviditelný). To je zřejmé reziduum idealismu: model „hmotný substrát : estetický objekt“ je ve své podstatě dualistický a odpovídá dualistickému chápání vztahu mezi mozkem a myslí.

Otázkou pak je, v jakém vztahu, topologicky vyjádřitelném, se „(nehmotný) estetický objekt“ nachází vzhledem k „hmotnému substrátu“? Vlastimil Zuska se domnívá, že tento vztah je (modelově) vertikální: „Hmotný substrát estetického objektu je jen základem, bází, na níž probíhá tvorba estetického objektu díky aktivitám vnímatele.“⁴ A dále: „Metaforicky řečeno, přechody ve vnímání dvojznačných obrazců probíhají horizontálně, přechod *percepční objekt* – *estetický objekt* vertikálně.“⁵

Dvojznačným obrazcem je třeba Neckerova krychle, kterou můžeme „vidět“ buď z podhledu, nebo z nadhledu. „Vlastní estetický objekt tedy nejen není cosi hmatatelného, trojrozměrného, ale je i takovým typem jsoucna, které *není* beze zbytku *vnímatelné*.“⁶ Dvourozměrný „estetický objekt“ v aktu estetického distancování „vertikálně“ opouští svůj hmotný nosič (tj. „přibližuje se“ z hmotného substrátu k vnímateli). Neckerova krychle však mění perspektivu jen díky tomu, že do obrazu vkládáme třetí rozměr. Plošně se jedná o čtyřúhelníky. Tak ovšem obrazec nikdo nevnímá, protože to odporuje evolučnímu zadání. Pak ale platí i pro dvojznačný obrazec vertikální model.

Ontologický dualismus je vlastní příčinou, proč estetický objekt není „beze zbytku vnímatelný“, proč je „nestabilní“, proč je jeho místo „v kolektivním vědomí“ a proč je hmotný substrát jen jeho „vnějškovým symbolem“. My se pak musíme ptát: co tvoří onen „estetický zbytek“, který není v aktu estetického zření vnímán, ale vnímán být může, a kde se

³ Jan Mukařovský, Strukturální estetika a ve vědě o literatuře, in Mojmír Grygar, Terminologický slovník českého strukturalismu, s. 193.

⁴ Viz Zuska, Estetika : Úvod do současnosti tradiční disciplíny, s. 30.

⁵ Tamtéž, s. 32. Kurzíva ME.

⁶ Tamtéž, s. 34. Kurzíva ME.

nachází? Estetický objekt opouští artefakt a uniká do vědomí. Je to ryze mentální akt, „neviditelný“ a „nestabilní“ ze své podstaty. Je tomu tak proto, že je vyjádřený „nehmotnou“ strukturou, tvořenou dynamickou rovnováhou „sil“. Také představa, že hmotný substrát je „přístupný všem bez jakékoli rezervy“, neodpovídá živému přístupu k artefaktu. Ten je totiž vždy vnímán jako „něco“, tedy interpretován, resp. „před-interpretován“. Je tedy ve své hmotnosti nějak chápán. Řeknu-li, že „toto je mazanice“, je to interpretace hmotného artefaktu. Ocítáme se pak v situaci, kdy není „beze zbytku přístupný“ jen estetický objekt, nýbrž i hmotný artefakt. Nemožnost existence artefaktu v čisté hmotnosti je dána jeho charakterem znaku v klasické definici. Hmotný artefakt obrazu je znakem obrazu. Aby estetický předmět nebyl duální, musíme zřejmě zavést jiný topologický model.

Ferdinand de Saussure se snažil, aby jeho model lingvistického znaku nebyl chápán dualisticky. V Kursu obecné lingvistiky uvádí dva příklady, které „dvostrannost“ znaku vymezují čistě modelově, topologicky. První příklad je z meteorologie, kdy přirovnává plán idejí a plán zvuků k amorfním masám vzduchu a vody. Zvuky jsou neurčité a o nic určitější nejsou ani ideje. Jazyk vzniká teprve vzájemnou delimitací jednotek, probíhající současně oběma „masami“: „Představme si vzduch ve styku s určitou vodní plochou: když se atmosférický tlak změní, povrch vody se rozčlení do řady částí, totiž vln. A právě toto vlnění nám dává určitou představu tohoto sjednocení, tohoto takříkajíc spřažení myšlenky s fónickou matérií.“⁷

Všimněme si, že „vlnění“ je tu přisouzeno vodě (ačkoli se zároveň „vlní“ i vzduch). Bezrozměrnost jazykového znaku by měla být přirovnána spíše k tomu, co je „mezi“ oběma povrchy,⁸ totiž povrchem vody a vzduchu. Sensu stricto se tento model hodí spíše pro vznik jazyka než pro jeho už konstituovaný stav. Zvuky řeči instinktivně rozeznáme od zvuků neřečových. Žvatlání novorozence je nápodobou slov.

Svým způsobem je zavádějící i druhý příklad: „Jazyk lze také srovnat s listem papíru: myšlenka je líc a zvuk jeho rub, a nelze stříhat líc, aniž bychom přitom nestříhali i rub. Stejně je to v jazyku, nemůžeme tu oddělit ani zvuk od myšlenky, ani myšlenku od zvuku. K tomu lze dospět jen abstrakcí, jejíž výsledek by náležel buď do čisté psychologie, nebo do čisté fonologie.“⁹ Stříhání tu (tedy) představuje souběžnou delimitaci jednotek v obou plánech.

Papír má ovšem určitou tloušťku a dvě vždy neidentické strany (a pokud by na tom záleželo, dokázali bychom je i nějak oddělit). Mutatis mutandis platí něco podobného pro vodu a vzduch, jejichž struktura je molekulární. Voda se odpařuje a vodní páry se srážejí ve smyslu průniku obou zón. Přechod mezi nimi není „hladký“; „vlnění“ tvoří třetí amorfní masu. Molekulární struktura vody a vzduchu se našemu zraku „neprezentuje“ (Derrida), tloušťka papíru však ano. Obojí model je stále ještě dualistický, a to je také důvodem, proč de Saussure hledal model jiný.

Skrytý dualismus je důvodem, proč Jaroslav Peregrin říká, že bychom měli připustit „alespoň“ metodologickou asymetrii Saussurova modelu znaku; důkazem je skutečnost, že zvuk je tu vždy dříve než význam.¹⁰ Toto „dříve“ a „později“ je dáno skrytou prací mozku. „Skrytost“

⁷ Viz Saussure, Kurs obecné lingvistiky, s. 140.

⁸ Ve smyslu Derridovy „diferance“, tedy „prezentování“ takového „jsoucna“, které se samo a jako takové „nikdy neprezentuje“. Viz Derrida, Diferance, in Texty k dekonstrukci, s. 149.

⁹ Viz Saussure, Kurs obecné lingvistiky, s. 140.

¹⁰ „Stěží však lze nepřipustit alespoň metodologickou *asymetrii*, kladoucí označující ‘před’ označované. (Všimněme si, že jde o *obrácení* oné asymetrie, na které staví sémiotika, pro niž je označující jenom sekundární náhražkou označovaného.“ Viz Peregrin, Význam a struktura, s. 63.

procesu porozumění se odehrává v čase. Nerozumíme-li francouzštině nebo přeslechneme-li se v naší mateřštině, osamostatňuje se jedna ze „stran“ jazykového znaku na úkor té druhé. V prvním případě je tu čistý signifikant, v druhém případě se na signifikant napojuje nesprávný signifikát.

Tento problém můžeme vyřešit zavedením pojmu „jazyková struna“ (string), převzatým z fyziky; energetické kvantum neboli struna za sebou při pohybu prostoročasem zanechává tzv. světočáru, což znamená informaci o její povaze.¹¹ Jazykový znak by potom představoval informační kvantum, které má určitou šířku a žádnou tloušťku, ale jehož dvě strany jsou od sebe dobře odlišitelné. Nakolik je taková entita bezrozporná v teoretické fyzice, mohla by být bezrozporná i v teoretické lingvistice. Všimněme si ale, že fyzikální struna má dvě rovnocenné charakteristiky: nulovou tloušťku a určitou šířku! Ta první vyhovuje biologickému monismu vědy o mozku (která, nakolik chce zůstat vědou, na ní musí trvat).¹² Mozek je implicitním obsahem naší mysli. Druhá charakteristika (určitá šířka znaku) pak zřejmě vyžaduje jiný, totiž „nevertikální“ model znaku.

Takový (pro naše záměry vyhovující) model jazykového znaku najdeme v pozůstalosti Ferdinanda de Saussura. Nezávisle na něm dospěl k podobnému řešení Jacques Derrida,¹³ systematicky pak s ním pracoval Algirdas Julien Greimas.¹⁴ Základem Saussurova monistického řešení je pojem „sém“ (sème), definovaný prostě jako „místo značení“. Místo značení je dvourozměrné (plošné). Tak například sém JABLKO je identický se svou grafickou matérií, která se od jiných sémů odlišuje výlučně „horizontálně“; sém HRUŠKA je svým grafickým tvarem se sémem JABLKO neidentický. Tato specifická „matérie“ je zdrojem informace (že „jablko“, že „hruška“ a podobně). Označující a označované mají tyž plochy rozměr.

Tento model jazykového znaku je kompatibilní s poznatky kognitivní neurologie. Neuronální struktury mozku pracují právě s takovými „místy značení“. To jsou implicitní symboly, vyznačené neuronálně. Tvoří ontický základ znaku. Implicitní symbol grafického znaku **S** je v zrkové kůře mozku vykreslen jednotlivými „body-neurony“, podobně jako je jeho explicitní symbol, který vidíme na obrazovce, tvořen zážehovými body. Jednotlivý neuron, který se může podílet na konstituování tisíců vzájemně odlišných znaků, nic nezobrazuje (stejně jako nic nezobrazuje ani jednotlivý zážehový bod na analogové obrazovce).

Pokud je aktivace neuronů, angažovaných v tvorbě implicitního symbolu, časově podlimitní, nejsme si ho vědomi; v mozku však zobrazený je. Odtud účinnost nevědomé reklamy. Recepce sému **S** v podprahové reklamě je nevědomá a může ovlivnit koupi zboží označeného tímto symbolem.¹⁵ To je ontická úroveň znaku v mozku. Pokud je aktivace nadlimitní, zobrazí se **S** v našem vědomí jako explicitní symbol. To je ontologická úroveň znaku v mozku. Pokud se přerekneme a místo **S**₁ vyslovíme **S**₂, došlo k špatné konexi a naše vědomí „sáhlo vedle“, totiž do „parasémantického okolí“ pojmu. To je dáno věcnými souvislostmi. Parasémantické okolí pojmů je tedy objektivní. Naše asociace k nim však jsou subjektivní a představují vloženou entitu.

¹¹ Základní informace o fyzikálních strunách viz in Hawking, *Stručná historie času*, s. 150-162.

¹² Ve smyslu výroku E. Husserla (který chápal psychologii jako přírodní vědu): „Nesmíme tu však přehlédnout, jak činí psychologie 'dat na desce vědomí', že tato deska sama od sebe a jako taková má vědomí, je ve světě a má o něm vědomí.“ Viz Edmund Husserl, *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, s. 274.

¹³ Viz Frank, *Co je neostrukturalismus*, s. 71.

¹⁴ Viz Greimas, *Strukturele Semantik : Methodologische Untersuchungen*.

¹⁵ Viz k tomu Damasio, *Descartesův omyl; Emoce, rozum a lidský mozek*, s. 96.

Pro naše účely můžeme situaci definovat tak, že S_1 je určeno aktem denotace, kdežto parasémy S_2 a S_3 aktem konotace. Další sémy, např. S_4 , S_5 a tak dál už tvoří „nad-strukturu“; její členy netvoří para-sémy k S_1 , jsou to para-parasémy. Každý parasém přitom může být aktualizován jako základní sém. Vezmeme-li jako příklad sém JABLKO (raději než obecný pojem ovoce), pak k jeho parasémům patří sémy HRUŠKA, TŘEŠEŇ a tak dál., JABLOŇ, HRUŠEŇ a tak dál, TRÁVA, ZAHRADA a tak dál. Ty jsou určeny konotací. Různé další sémy, například ovoce a jídlo, jsou dány konotací k parasémům a tvoří para-parasém.

Sémy a parasémy (denotace a konotace) jsou klíčové při interpretaci textu; všechno, co je asociováno, je subjektivní povahy a nemohu to přísně vzato zohlednit při interpretaci textu či obrazu. To na druhé straně neznamená, že asociace nemůže být interpretačním vodítkem. Například subjektivní asociace agonálních aktivit v zahradě mne upozorní na to, že určitá zahrada (textová, výtvarná nebo skutečná) je bez lidí a nezahradnických aktivit; to je především pro dítě „špatná zahrada“. Aspekty, které v zobrazeném prostoročase bytostně scházejí, se pokouší podchytit takzvaná „anestetika“; ¹⁶ an-estetika konstatuje, že jde o zahradu, která je, jak říkají Němci, „pflegeleicht“ (neobsahuje totiž v krajním případě nic kromě trávníku). Taková zahrada je privativní fenomén a její funkce je spíše negativní než pozitivní. Představím-li si S_1 jako JABLOŇ (skutečný, textový nebo výtvarný obraz), tvoří S_2 , S_3 jeho přirozené okolí. Sém MAMINKA k němu logicky nepatří, patří k němu ale asociativně.

To je nejen pro umění, ale i pro běžnou denní fantazii důležitá věc. Nebude-li totiž v „mé zahradě“ běhat žádné dítě (nýbrž budou tam jen hučet a bzučet zahradnické stroje), mohu věc vyjádřit tak, že do této zahrady se dostane spíš „parní válec“ než děti. V básni, na obraze a ve fiktivních útvarech vůbec lze takovou představu dobře realizovat; pak je na obraze či v básni zahrada „válcována“. S_1 je JABLOŇ, S_2 (psychologicky asociované, v mé fikci však konotované) je PARNIVÁLEC, S_3 (asociované) například nepřítomnost maminky. S_1 , S_2 , S_3 atd. jsou navzájem neidentické, bytostně dvourozměrné znaky, vyskytující se v prostoročase, ať už mozkovém nebo vnějším, skutečném nebo imaginárním, „vedle sebe“. Celistvost estetického „předmětu“ je tím zachována.

Vezměme za příklad výtvarný znak „jabloň“ a považujme ho pro tuto chvíli za realisticky provedený; bude-li to barevná fotografie, na věci se nic nezmění. Máme tu před sebou dvě věci: výtvarné znázornění jabloně a jeho předlohu (o níž u fotografie není pochyb). Předloha je prostorově trojrozměrná, výtvarný znak dvourozměrný; předloha má ve výchozí situaci spíše mimoestetickou, znázornění spíše estetickou funkci. Tam, kde předloha chybí, plní její roli představa (vnitřní představa jabloně), realizovaná výtvarně „jen tak z hlavy“. Objekt v prostoru je naproti tomu v terminologii kognitivní neurologie „vnější představa věci“. Předlohu, ať takovou či onakou, ale v našem příkladu potřebujeme, protože nám jde v první řadě o „přirozený estetický objekt“, jakým je strom. Budeme-li přirozený estetický objekt vnímat jako „objekt bez nápodoby“, pomůže to názornosti našeho výkladu.

Představme si pro začátek abstraktní obraz. Tento krok je výkladově zdůvodněn tím, že aktivita mozku při zpracování abstraktních a non-abstraktních obrazů nevykazuje rozdíly. Oba typy obrazů jsou tedy zpracovávány stejnými zrakovými systémy. Portréty a krajiny, dvě třídy objektů patřící k neabstraktním obrazům, jsou naproti tomu zpracovávány odlišnými částmi „zrakového mozku“.¹⁷ Každý si může zkusit, jak snadno se nám z květinových, abstraktních či prostě jen lisovaných tapet vynořují obrysy lidských tváří; podobně tomu je

¹⁶ Viz k tomu Welsch, Estetické myslenie.

¹⁷ Viz k tomu Koukolík, Lidství : Neuronální koreláty, s. 146.

s podobami zvířat v oblacích. Je tomu tak proto, že zpozorování tváře či kontury zvířete v porostu bylo v hluboké době kamenné (už v době antropogeneze) životně důležité. Zpozorování „zákeřníka za keřem“ může znamenat planý poplach, ale také nemusí; vždy je totiž výhodnější dát se včas na ústup a připravovat se k boji s fikcí než mávnout rukou nad skutečným nepřítelem.

Pokud jde o abstraktní a neabstraktní obrazy, zažil jsem komickou příhodu v ateliéru malíře Milana Janáčka. Není od věci poznamenat, že tento výtvarník proslul jak svými barevně výraznými abstrakcemi na plátně, tak figurativními ilustracemi knih pro děti, které jsou vskutku rozkošné. Měl jsem tehdy v úmyslu koupit od něho obraz, a jeden, poměrně velký, se mi zvláště líbil. Když jsem ale poodstoupil o několik kroků vzad, abych si obraz prohlédl z větší vzdálenosti, vyskočil na mne z barevných ploch a plošek vlk v kalhotách s laclem, stojící na zadních tlapách, dost věrně se podobající vlkovi, kterého český divák dobře zná z ruského kresleného seriálu. Autor obrazu energicky popřel, že by „něco takového“ maloval a řekl, že on „tam“ žádného „vlka“ nevidí. Zda ho tam vložilo podvědomí diváka v procesu recepce nebo podvědomí autora v procesu tvorby, o tom se můžeme jen dohadovat. Pro naše záměry to není důležité. Důležité však je, že „vlk“ a „non-vlk“ tu existují „vedle sebe“ ve smyslu Zuskových dvojznačných obrazců, podobně jako Neckerova kostka. Pak vlka vidíme, nebo nevidíme, máme před sebou konkrétní, nebo abstraktní obraz.

Představme si abstraktní obraz v galerii a zkusme svou představu uzpůsobit tak, že nedokážeme přečíst jeho název, protože jsme si zapomněli brýle. Když k němu přistoupíme, nevidíme nic jiného než barevné skvrny, nanesené na plátno bez patrného záměru. Možná se v tu chvíli budeme ptát sami sebe, co je to za mazanici. Když k nám přistoupí další návštěvník galerie, který vyhoví naší prosbě a přečte nám název obrazu, možná změníme svůj postoj. Dozvíme se třeba, že se obraz jmenuje „Kosmický podzim“. Co je podzim, víme. Podzim asociuje určité barvy a pocity; červená skvrna na obraze „Kosmický podzim“ nebo na obraze „Kosmické jaro“ zřejmě není tatáž estetická entita. Co je kosmos, vesmír, víme „tak nějak“ rovněž; je to hvězdná obloha a snímky galaktických mlhovin, určité barvy a tvary fotografované UV-kamerou a podobně. V důsledku těchto nebo podobných zkušeností začneme asociovat k barevným skvrnám na obraze a uvědomíme si, že jejich uspořádání není zcela nahodilé; jinak řečeno, objevíme v hmotném substrátu určité dominanty a v jejich vzájemných vztazích určitou strukturu. Obraz v nás potom začne vyvolávat estetické emoce; můžeme říct, že začala fungovat jeho estetická funkce.

Člověk ale nepotřebuje znát název obrazu k tomu, aby estetický objekt konstituoval. Bude to umět na samotném hmotném substrátu plátna bez jakékoli vnější dopomoci. Možná estetickou strukturu nepochopí jako znak kosmicity a bude mít asociace jiné; na tom právě nezáleží, podobně jako u Janáčkova „vlka“. Nebo nebude mít žádné asociace, případně je úspěšně potlačí, takže bude umět esteticky vnímat a kontemlovat „tuto“ barevnou kompozici jako takovou; bude se mu líbit, nebo nelíbit, a v důsledku toho bude mít příslušné pocity a emoce. V tuto chvíli platí pro naše abstraktní plátno totéž, co pro obraz stromu. Oba obrazy jsou tvořeny dvěma rozměry a rozestupují se na určité barevné a tvarové dominanty (asi jako když na mne z obrazu vyskočil „vlk“) a „ten zbytek“. Je dost dobře možné, že druhý den budu na obraze vnímat dominanty jiné (a žádného „vlka“ nevidím). Kosmický podzim se mi promění v Kosmické jaro, nebo naopak. Asociace pak determinuje konotaci.

Výtvarný obraz stromu si můžeme představit jako případ, který stojí mezi skutečným stromem (předlohou) a abstraktní olejomalbou. Máme tedy modelovou řadu „strom – obraz stromu – abstraktní obraz“. Malované plátno obsahuje hmotný substrát, který na jedné

straně (třeba při pohledu zblízka) připomíná spíše barevné skvrny než strom; hmotným substrátem obrazu stromu jsou barevné plochy a skvrny. Z nich se ustavuje obraz stromu podobně, jako se z ploch, odrážejících světelné vlny o různé vlnové délce, ustavuje tvar a barvy stromu v našem vněmu. V tomto vněmu se prostřednictvím určité konfigurace dominant konstituuje objekt. Ten bychom mohli v intencích Greimasovy strukturální sémantiky vymezit několika sémiologickými osami, kde by pravděpodobně hrály roli „kolmost“, „zakořeněnost“ a „rozvětvenost“. Všechny barevné konfigurace, které budou „nějak“ připomínat tuto sémiologickou strukturu, budou „tak nějak“ STROM. Je to jako v případě krátkozrakého člověka, který jen stěží rozeznává kontury předmětů. Významová struktura objektu je tu dána několika dominantami, položenými na sémiologické osy.

Výtvarný objekt „strom“ je v první řadě znak: vždy nás ještě zajímá, „co“ to „je“ (zda totiž strom, vlk nebo něco jiného, třeba abstrakce). Funkcí uměleckého obrazu je tedy zobrazení; výtvarná abstrakce je zobrazení abstrakce. Chaotická struktura je zobrazením chaosu; ten bude u obrazu nejspíš barevný. Protože se ale pohybujeme v sálech galerie, předpokládáme u vystaveného obrazu estetickou funkci; ta je u uměleckého obrazu bezpochyby záměrná. Jinak řečeno, vedle ontologického znaku musí být na našem obraze i estetický znak. Ontologický a estetický znak „strom“ se realizují na tomtéž hmotném substrátu.

Objekt, ať už je to vnější nebo vnitřní představa, skutečný strom, nebo jeho fotografie, může být vnímán a pojmán různě: je to strom, o tom nelze pochybovat, mohu však vůči němu zaujmout různé postoje. V naší úvaze hovoříme o postojích **1-4** (totiž o praktickém, kognitivním, agonálním a estetickém). Řekli jsme, že situace **1-4** se liší svou strukturou; praktický, kognitivní a estetický objekt „strom“ vykazují odlišnou strukturu. Ta je determinovaná odlišnými dominantami zájmu: ty jsou v prvním případě praktické (např. hodí-li se strom k výrobě houslí), v druhém kognitivní (např. zda by takový strom šlo vyšlechtit a pěstovat), ve čtvrtém případě estetické (např. hodí-li se k okrase nebo jako předloha zobrazení). Pro dítě je strom agonální objekt: vylezu na něj, nebo nevylezu, budu nejrychlejší, nebo nebudu?

Estetická struktura je dána estetickými dominantami. Estetický objekt není v daném momentu (aktualita recepce) tvořen všemi „body“ dané plochy, nýbrž jen „některými“; ty konstituují estetický objekt. V jiném momentu (aktualita recepce 2, 3 atd.) se ale konfigurace dominant může změnit; pak je tu (strictu sensu) „jiná struktura“, a tedy i jiný „estetický objekt“. Tento „jiný“ estetický objekt však nevzniká abstrakcí orientovanou vertikálně k hmotnému substrátu obrazu, nýbrž horizontálně ve smyslu dvojznačných dvourozměrných obrazců. Pak nevidím buď spodní, nebo svrchní stranu krychle, nevidím buď králíka, nebo kachnu, nevidím buď dívku, nebo stařenu, nevidím buď vlka, nebo abstrakci (ontologické znaky), ale celistvý obraz vedle sebe kladených barevných ploch na dvourozměrném plátně (estetické znaky).

„Estetický zbytek“ se tedy (topologicky) nenachází „pod“ konstituovaným estetickým objektem, ukrytým v hmotném substrátu, nýbrž vždy a z podstaty věci „vedle“ něho, a to jako jeho „druhá“, ale vždy plnohodnotná část. Jen proto může estetická struktura „přeskočit“ do jiné ontologické konfigurace. Znak a jeho okolí (estetický „zbytek“) jsou modelově horizontální jakožto sém S_1 , S_2 , S_3 a tak dále. Parasém S_2 , S_3 atd. zůstávají plnohodnotnými částmi významového pole, které konstituují sém S_1 .

Přesnější by ovšem bylo, kdybychom nehovořili o „dvourozměrné ploše“, nýbrž o „dvou a půl rozměrném náčrtku“. Podle Davida Marra tvoří „dvou a půl rozměrný náčrtek“ kognitivní

základ trojrozměrného objektu. Třetí rozměr do reality „vkládáme“.¹⁸ Jinak řečeno, vnímající subjekt vidí „dvou a půl rozměrný náčrtek“ i v dvourozměrném obraze! Geometrická perspektiva renesančního obrazu vlastně jen využívá a zesiluje tuto přirozenou tendenci, kterou dovádí k dokonalé iluzi trojrozměrného prostoru. Ať už je to jakkoli, můžeme STROM na obraze považovat za sémový znak o určité hodnotě a aplikovat na něj neduální pojem znaku, jak ho ve strukturální sémantice vygeneroval odkaz Ferdinanda de Saussura.

Specifické lsi „dvou a půl rozměrného náčrtku“ využívá moderní malířství, které považuje za zbytečné předstírat trojrozměrnost objektu. Podíváme-li se na akt ženy od Amadea Modiglianiho, ležící zády k divákovi a natáčející k němu tvář s velkýma očima, jde o výrazně plošný objekt. Jde ale také o hyperbolizovaný objekt: tenký pas a velké hýždě i doširoka rozevřené oči zvýrazňují právě ty rysy, které jsou pro muže atraktivní. Modigliani tu využil „efektu karikatury“, to jest na první pohled podivné skutečnosti, že karikatura se líbí víc než realistická kresba. Je tomu tak proto, že karikatura zvýrazňuje estetické dominanty, jejichž „přeháněním“ se zvyšuje atraktivita ženského zjevu. O lidské tváři víme, že její „krása“ je vyjádřena střední hodnotou, a to ve smyslu superpozice fotografií jednotlivých tváří. Co se příliš vzdaluje zprůměrované čáře obrysu, není hodnoceno jako „krásné“. Také tady koexistuje „ideál“ a „estetický zbytek“ vedle sebe ve smyslu sémového znaku. Celistvost estetického předmětu je ale zachována.

Můžeme uvažovat o tom, že výtvarník, ať už vědomě či nevědomě, využívá těchto posunů středních hodnot ve směru plus a minus k vyjádření krásy a ošklivosti lidské postavy i tváře. Podobný „ideál“, vyjádřitelný kvantitativním měřítkem, bychom zřejmě mohli předpokládat u estetického objektu „strom“: symetricky rostlý smrk nebo dub rychle rozpoznáme od nesymetrických. Ty první se nám líbí, druhé nikoli, nebo přinejmenším ne tolik. Proto chceme mít symetrické vánoční stromky. Jak je tomu ale s objektem „městský park“, „budova“, „šaty“ či „šperk“, muselo by být předmětem empirické studie; antropocentrické vyladění však můžeme u takových objektů předpokládat. Všechny tyto objekty, ať už jsou to artefakty nebo naturfakty, však spadají pod neduální, plošný model znaku, vyjadřující jak jeho sémantiku, tak i jeho esteticitu.

Tím zároveň odstupujeme od teze českého strukturalismu, že estetický znak je v opozici k běžnému sdělovacímu znaku „intransitivní“ (nepřechodný)¹⁹ či nontransparentní (neprůhledný). „Pozornost je při estetickém znaku soustředěna k *vnitřní výstavbě znaku samého*,” píše J. Mukařovský, „nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje. Jakožto estetický znak je umělecké dílo na rozdíl od znaků služebných, jakých k svým účelům užívá funkce praktická i teoretická (poznávací), znak svébytný, samoučelný.“²⁰ Jinde: „Při básnickém pojmenování je pozornost soustředěna na *znak sám*, a proto vystupuje do popředí *významový vztah* každého slova k okolní *souvislosti textu*, kdežto při pojmenování sdělovacím spočívá hlavní důraz na vztahu slova k *věci*, kterou toto slovo bezprostředně míní, tedy na tzv. *vztahu věcném*.“²¹ Na jiném místě pak Mukařovský hovoří o „autonomním znaku“.²²

¹⁸ Viz k tomu Francis Crick, *Věda hledá duši : Překvapivá domněnka*, s. 207-208.

¹⁹ Např. „intransitivní percepce“ estetického objektu, viz Vlastimil Zuska, *Estetika : Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, s. 30.

²⁰ Jan Mukařovský, *Umění*, in Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 98-99.

²¹ Jan Mukařovský, *K sémantice básnického obrazu*, in Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 209.

²² Jan Mukařovský, *Umění jako sémiologický fakt*, in Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 208.

Předně je tu jedno nedorozumění: také u „věcného vztahu“ je totiž „v popředí“ významový vztah „každé věci“ k okolní „souvislosti“. Věcný (praktický) vztah ke skutečnosti, pokud není explicitně vyjádřený slovy, je vždy vztahem pojmovým (implicitní verbalita), ať už o skutečnosti přemýšlíme, nebo ji bezprostředně nazíráme; v opačném případě je před námi indiferentní „objekt“ (případně objekt nesrozumitelný). Praktický vztah je vztahem textovým (znakovým), i když se jedná o mluvu, což znamená, že objektivní skutečnost má svou specifickou „texturu“ (strukturu).

Důvodem, proč F. de Saussure ve svém modelu jazykového znaku pominul objekt (v Peirceově modelu „representamen-interpretant-objekt“; u Ogden/Richardse pak „symbol-reference-referent“) ²³ je *jazykovost* lingvistického faktu; jakýkoli jazykový projev pracuje s významy. Skutečnost, že „vztahu mezi významy“ (vnitřní symboly) musí odpovídat „vztah mezi věcmi“ (vnější symboly), je důležitá věc, avšak pro model lingvistického znaku arbitrární. Také umělecký text (jak Mukařovský často zdůrazňuje) zaujímá vztah k mimojazykové skutečnosti, ²⁴ stejně jako je objektivní skutečnost, uchopená například prakticky či teoreticky, vždy specificky významová, a tedy textová. Pokud by tomu tak nebylo, neměli bychom syntetický pojem „literatury“ či „písemnictví“, kam patří i ústní slovesnost.

M. Grygar charakterizuje strukturalistické pojetí následovně: „Zatímco sdělovací znaky míří na nějakou určitou skutečnost, umělecké dílo se vztahuje k celkovému kontextu jevů takzvaných sociálních.“ U Mukařovského: „To je důvod, proč je umění *více než každý jiný* společenský jev schopno charakterizovat a představovat danou 'epochu'.“ Tady je třeba vytknout dvě věci jaksi „před závorku“. To, co bylo „uzávorkováno“, je dvojího typu:

1. „Skutečnost“ je přednostně sociální, a to i v ryze věcné rovině, neboť věci nejsou mimo sociální kontext;
2. Umění jakožto „společenský jev“ je odvozené z reálných „společenských jevů“, a není tudíž schopno „představovat“ danou „epochu“ více než skutečnost sama (sebeoznačující skutečnost). Literární zobrazení lásky či revoluce by pak předčilo jejich reálný prožitek (což neodpovídá lidské zkušenosti).

Ve svých teoretických důsledcích jde o „alibi“ pro strukturalistické pojetí, v němž umělecké dílo (ve shodě s tezemi ruského formalismu) je charakterizováno „oslabeným“ vztahem ke skutečnosti. Výrazy „oslabený vztah ke skutečnosti“ a „více než každý jiný“ tvoří estetologickou dichotomii, kde „text s oslabeným vztahem ke skutečnosti“ vypovídá o skutečnosti více než „neoslabený vztah ke skutečnosti“ a více než realita sama.

V našem pojetí uměleckého díla nejde o oslabený, nýbrž o zesílený vztah ke skutečnosti. To je v plném souladu se sémiovým pojetím znaku, kde nic neustupuje do pozadí a kde jsou přirozené, výtvarné a slovní znaky vrstvami téže skutečnosti. Ontologická méněcennost uměleckých znaků je kompenzována jejich estetickou amplifikací. Rozdíl mezi znaky výtvarnými a slovními spočívá primárně v míře abstrakce, jaké jsou oba druhy umění schopny. Abstrakce znamená sémantický posun. Oba typy znaků jsou tedy rovnocenné ontologicky (různé vrstvy téhož bytí), avšak nerovnocenné gnoseologicky. Oba jsou schopny přesně označit bytí věci, liší se však v míře informace.

Diference mezi estetickým a uměleckým objektem, daná mírou uměleckého vkladu do ryzího estetična, umožňuje odlišit začátečnický literární výkon od skutečné básně. U obrazů je rozdíl

²³ Viz k tomu Michalovič a Minár, Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu, s. 30.

²⁴ Viz Mojmir Grygar, Terminologický slovník českého štrukturalizmu, s. 208.

ještě patrnější. Estetický objekt se posouvá směrem k uměleckému mírou tvůrčího přebytku. Ten může být u slovesného díla rázu sémantického, tropologického, rytmického, eufonického a tak dál. Estetický přebytek, např. nad obvyklou míru rozkvetlá jabloň, není uměleckým přebytkem, i když je součástí výtvarné stylizace. Je ryze kvantitativní.

Estetično a umělečno tu tvoří modelové kontinuum přechodů. Tato diference umožní překlenout i Duchampův paradox. „Ready-mades“ pak jsou estetické, nikoli umělecké objekty. Záchodová mísa ve výstavní síni je estetický objekt. „Umělecká“ je naproti tomu sama výstavní síň, neboť tam očekáváme výtvarné umění. Tvrdit, že záchodová mísa je skulptura, je nonsens. Na téže ose posunů se nacházejí umělecké směry popartu a minimalismu. Bez uměleckého vkladu by Alén Diviš nemusel vystavovat obrazy, stačila by k tomu omítka vězeňských cel. Umělecká řemesla tvoří jen estetické objekty. Architektura je spíše umělecké řemeslo než umění; většina staveb je neumělecká. Současné umění, využívající moderních technologií, ať už výtvarné, nebo slovesné, tvoří obojí typ objektů.