

Devátá úvaha o estetickém objektu

Estetická struktura jako místo znaku

Milan Exner

V první úvaze o estetickém objektu jsme řekli, že estetický postoj je latentně přítomný v našich vněmech, představách a soudech a že je připraven kdykoli se aktualizovat. Aktualizuje se estetickou distancí, jež dává vyvstat estetickému objektu. Estetická distance odsouvá do pozadí ostatní životní postoje; „pozadí“ tedy tvoří latenci estetického objektu. V naší úvaze rozlišujeme čtyři základní postoje: (1) praktický, (2) teoretický, (3) agonální a (4) estetický. K otázce „pozadí“ se ještě vrátíme v souvislosti s výstavbou estetického objektu. Kterýkoli předmět, např. jablko, může být pojednán kterýmkoli z těchto postojů a způsobů: praktický nás vede k užitku, teoretický ke zkoumání, agonální k rivalitě a estetický k zalíbení, případně znelíbení. To jsou přirozené sklony lidského subjektu a jeho základní vyladění. Za modelový opak každého z nich nepovažujeme zbývající tři postoje či některý z nich, nýbrž autonomní, imanentní popření každého z nich vycházející ze sebe sama. V tomto smyslu je opakem (1) nepraktický postoj, opakem (2) postoj naivní, opakem (3) pasivní postoj a opakem (4) postoj (esteticky) indiferentní.¹ Mohou tedy být v našem životě chvíle, kdy jsou všechny postoje (1)–(4) deaktualizovány. Vyjmutí objektu z bezprostředního dosahu zbývajících postojů neznamená, že jsou ve své působnosti zrušeny. Aktualizace kteréhokoli z nich „odsouvá“ ostatní tři do „pozadí“, odkud skrytě působí a odkud mohou být kdykoli reaktualizovány. Estetické distancování je ze své podstaty aktivní, konstitutivní akt, vydělující objekt jednak z estetické indifferencie, jednak z dosahu působnosti postojů (1)–(3). Estetická distance „přibližuje“ estetický objekt. Jeho „pozadí“ vzniká (modelovým) „přibližováním“ estetického objektu, nikoli „oddalováním“ (1)–(3) v jejich aktualitě. Existence „pozadí“ znamená, že „čistý“ estetický objekt, jak si věc představovala transcendentální estetika, je nemožný a v živém vněmu nedosažitelný.² Působnost „pozadí“ v estetickém postoji si můžeme představit spíše jako „prosakování“ 1–3 ve smyslu mechanismu potlačení než jako izolování v transcendentální objektivitě.³ „Přiblížení“ estetického objektu nastoluje tenzi ve vztahu k „pozadí“ (které tím vykazuje tendenci k reaktualizaci). Termíny vyznačené uvozovkami („odsouvá“ a „přibližuje“, „popředí“ a „pozadí“) považujeme za provizorní. V tuto chvíli však jsou v plném souladu s termínem estetické distance a odpovídající teorií znaku.

Když přes noc napadne sníh, bude nejspíš mou první starostí, jak se dostanu do práce; to je praktický vztah ke skutečnosti a postoj ke sněhu. Budu-li hovořit s nějakým přírodovědcem, vyslechnu patrně se zájmem jeho improvizovanou přednášku o sněhu a budu překvapený, kolik se v té kypré bílé hmotě ukrývá tajemství; to je teoretický vztah ke skutečnosti a postoj ke sněhu. Bude-li za dveřmi má zimní dovolená a já jsem přiměřeně dobrý lyžař, budu se pravděpodobně těšit, jak si zajezdím nebo zaběhám na

lyžích; to je agonální vztah ke skutečnosti a agonální postoj. A konečně nebudu-li nucený razit si cestu závějemi na opožděné dopravní spoje a zůstanu-li v klidu doma, mohu se kochat krásou vysoké bílé deky, závějemi a vířením sněhových vloček; to je estetický vztah ke skutečnosti a postoj ke sněhu. Zaujmu-li vůči sněhu estetický vztah a postoj, zůstávají zbývající tři typy v „pozadí“. Během lyžování se všechny čtyři mohou střídát, aniž si to explicitně uvědomuji, a to i během samotného sportovního výkonu.

V této chvíli máme před sebou konstituovaný estetický objekt, řekněme strom. Otázkou pak je, čím se tento (konstituovaný) objekt liší od ostatních (rovněž konstituovaných) objektů (1)–(3); máme tedy před sebou objekt „strom“ ve verzích (1)–(4). Odpověď nemůže být jiná, než že se situace objektů (1)–(4) liší svou strukturou. Struktura (1) bude určena praktickým zájmem, například k čemu se dřevo stromu hodí, zda skýtá stín nebo táhne vlhkost; struktura (2) je vědecká a může klást otázky různého druhu, například v čem se liší dřeviny a jejich druhy, v jakých klimatických podmínkách a nadmořské výšce se jim daří nebo jakou půdu vyžadují; struktura (3) je určena rivalitou, třeba soutěží o největší či nejkrásnější keř, ve šplhu na strom nebo v jejich kácení; mohu však soutěžit i sám se sebou a svými možnostmi. V tomto smyslu mají praktický, teoretický a agonální objekt „strom“ odlišnou strukturu. Ptáme se tedy po struktuře estetického objektu.

Český strukturalismus a post-strukturalismus rozlišuje dvě úrovně „před-mětu“ v estetické distanci: materiální substrát a estetický objekt; obě označíme společně jako estetický předmět. Jan Mukařovský používá pro hmotný substrát (uměleckého díla) termín „dílo-věc“, někdy také termín 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.“⁴ 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.⁵

K otázce hmotného substrátu chceme napřed uvést jednu poznámku, resp. doplnění. Definice „díla-věci“ je vyvozena z umění, v první řadě z literatury (což je patrně nejkompexnější a nejsložitější objekt zkoumání). Otázku aplikace lingvistické teorie na estetický znak ponechme na chvíli stranou. Má-li však být definice estetického objektu univerzální, musí zahrnovat i přirozené objekty, jakými jsou např. strom a jablko, ba 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 zavádím vzhledem k němu komplementární termín „naturfakt“. Naturfakt znamená „dílo přírody“ (evoluce) v protikladu k „dílu člověka“ (vědomého subjektu). Nakolik je „krása“ antropocentrická a představuje pro nás vždy základní formu krásy, která nutně stojí v centru estetické pozornosti, existovalo posuzování přírodou vygenerovaných estetických jakostí dříve než jakékoli umění a muselo se nutně projevit už v procesu antropogeneze, jak vyplývá z poznatku neodarwinistické antropologie.⁶

K problému estetického objektu píše 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, považují 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.“⁷ 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 mozkiem 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,

bázi, na níž probíhá tvorba estetického objektu díky aktivitám vnímatele.⁸ A dále: „Metaforicky řečeno, přechody ve vnímání dvojnásobných obrazců probíhají horizontálně, přechod *percepční objekt – estetický objekt* vertikálně.“⁹ Dvojnásobným obrazcem je třeba Neckerova krychle, kterou můžeme „vidět“ buď z pohledu, nebo z nadhledu. Protože se tu naše vidění mění v obou dimenzích dvourozměrné plochy, nezbyvá než uzavřít, že estetický objekt se vůči hmotnému substrátu nachází v topologickém vztahu třetího rozměru. „Vlastní estetický objekt tedy nejen není cosi hmatatelného, trojrozměrného, ale je i takovým typem jsoucna, které *není* beze zbytku *vnímatelné*.“¹⁰ Dvourozměrný „estetický objekt“ tedy v aktu estetického distancování „vertikálně“ opouští svůj hmotný nosič (tj. „přibližuje se“ z hmotného substrátu k vnímateli).

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“. To je estetologická dichotomie a my se musíme ptát: co tvoří onen „estetický zbytek“, který není v aktu estetického zření vnímán, ale vnímán být může, a kde se nachází? I kdybychom totiž termín „kolektivní vědomí“ definovali jako intersubjektivitu, potíže se tím nezmenší, ba spíše naopak. 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 (na rozdíl od estetického objektu) je „přístupný všem bez jakékoli rezervy“, neodpovídá živému přístupu k artefaktu. Ten je totiž vždy vnímán jako „něco“, tedy interpretován, resp. „předinterpretován“. Je tedy ve své hmotnosti nějak chápán (totiž právě jako opak naturfaktu). Řeknu-li, že „toto je mazanice“, je to interpretace artefaktu, nehledě k estetické takového soudu. Ocitáme se pak v situaci, kdy není „beze zbytku přístupný“ jen estetický objekt, nýbrž už (a daleko spíše) hmotný artefakt. Nemožnost existence artefaktu v čisté hmotnosti je dána jeho charakterem znaku. Aby estetický předmět nebyl duální (identita hmotného substrátu a estetického objektu), musíme zřejmě zavést jiný topologický model. Výrazy, které jsme označili jako provizorní („odsouvá“ a „přibližuje“, „popředí“ a „pozadí“), musejí být zřejmě reinterpretovány či nahrazeny jinými termíny.

Ferdinand de Saussure se snažil, aby jeho model lingvistického znaku nebyl chápán dualisticky. V *Kursu obecné lingvistiky* uvádí dva příklady, které „dvoustrannost“ znaku vymezují čisté modelově, topologicky. První příklad je z meteorologie, kdy přirovnává plán idejí a plán zvuků k amorfním masám vzduchu a vody. To je pomyslný stav, který je *strictu senso* „bez jazyka“: zvuky jsou neurčité a o nic určitější nejsou ani ideje, jak to můžeme vidět třeba u batolat. 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.“¹¹

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,¹² totiž povrchem vody a vzduchu; to se však nestalo. 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.“¹³ Stříhání tu (tedy) představuje souběžnou delimitaci jednotek v obou plánech. Papír má ovšem dvě vždy neidentické strany (a pokud by na tom záleželo, dokázali bychom je i nějak oddělit). Skrytý dualismus je také 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.¹⁴ Toto „dříve“ a „později“ je dáno skrytou prací mozku, jak o tom pojednává Robert Pollack v monografii příznačně nazvané *Chybějící okamžik*.¹⁵ „Skrytost“ 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 druhého. V prvním případě je tu čistý signifikant, v druhém případě se na signifikant napojuje jiný signifikát.

Tento problém by se dal vyřešit zavedením pojmu „jazyková struna“ (*string*), převzatým z fyziky; struna za sebou při pohybu prostoročasem zanechává tzv. světočáru, což znamená informaci o její povaze.¹⁶ Jazykový znak by potom představoval informační

kvantum, které má určitou šíři a žádnou tloušťku, ale jehož dvě strany jsou od sebe dobře odlišitelné.¹⁷ 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, pokud chce zůstat vědou, musí na ní trvat);¹⁸ druhá charakteristika (určitá šíře 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,¹⁹ systematicky pak s ním pracoval Algirdas Julien Greimas.²⁰ Základem Saussurova monistického řešení je pojem „sém“ (*sème*), definovaný prostě jako „místo značení“. Místo značení je dvourozměrné. Tak například sém JABLKO je identický se svou grafickou matérií, která se od jiných sémů odlišuje výlučně „horizontálně“ (v intencích Zuskova modelu dvojznačných, tj. *odlišných* obrazců); naopak například sém HRUŠKA je takovou entitou, která je svým tvarem (se sémem JABLKO) neidentická, odlišná. Tato specifická „matérie“ je zdrojem informace (že „jablko“, že „hruška“ ap.). Označující a označované mají též plochý rozměr, jazykový znak nemá modelově žádnou „tloušťku“.

Jablko a hrušku si nicméně můžeme splést, např. v cizím jazyce, nebo pokud se přeslechneme. Sém HRUŠKA (neidentický se sémem JABLKO) se přitom nachází vně místa značení sému JABLKO, řečeno s Greimasem, tvoří jeho „parasémantické okolí“. Greimas by uvedený příklad strukturoval nejspíš tak, že základní sém (S1) je sém OVOCE, jehož parasémantické okolí tvoří sémy (či parasémy) S2 a S3, JABLKO a HRUŠKA. Lingvisté hovoří o sémantických hnízdech či pavoucích, Greimasova sémiologie však jde směrem takzvaných „sémantických os“, jejichž struktura je přísně vzato logická, nikoli asociativní. Pro naše účely však daný příklad vyhovuje.

Tento monistický model znaku je plně kompatibilní s poznatky kognitivní neurologie. Neuronální struktury mozku pracují právě s takovými „místy značení“, kde S1, S2, S3 atd. jsou neidentickými strukturami, danými takzvanými implicitními symboly. Tak například implicitní symbol grafického znaku S je ve zrakové 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 stovek 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; například recepce sému S v podprahové reklamě je nevědomá.²¹ Pokud se překneme a místo S2 vyslovíme S3, došlo ke špatné asociaci a naše vědomí „sáhlo vedle“ (totiž do „parasémantického okolí“ daného pojmu, daného asociativními spoji).

Pro naše účely můžeme situaci definovat tak, že S1 je určeno aktem denotace, kdežto parasémy S2 a S3 aktem konotace. Další sémy, např. S4, S5 atd., už tvoří „nad-strukturu“; její členy netvoří para-sémy k S1 a jsou určeny aktem asociace. Každý parasém přitom může být aktualizován jako základní sém (S1 k S2, S3 atd.). Vezmeme-li jako příklad sém JABLKO (raději než obecný pojem ovoce), pak k jeho parasémům patří sémy HRUŠKA, TŘEŠEŇ atd., JABLOŇ, HRUŠEŇ atd., TRÁVA, ZAHRADA atd., PLOT, LOUKA atp. Ty jsou určeny konotací. Všechno ostatní (jako třeba hod jablkem do dálky) je asociováno.

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. 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 nebo skutečná) je opuštěná, bez lidí a hraje si děti; to je především pro dítě „špatná zahrada“. Aspekty, které v zobrazeném prostoročase bytostně scházejí, se pokouší zachytit tak zvaná „anestetika“;²² an-estetika například 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 S1 jako JABLKO NA DLANI (skutečný, textový nebo výtvarný obraz), tvoří S2, S3 atd. 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-li tam jen hučet zahradnické stroje), mohu věc vyjádřit tak, že do této zahrady se dostane spíš „parní válec“ než děti. Pak ovšem

mohu říci: ty vaše záhony bych přejel parním válcem! V básni, na obraze a ve fiktivních útvarech vůbec lze takovou představu dobře realizovat; pak je na mém obraze a v mé básni zahrada „válcována“, a to reálně. S1 je JABLKO NA DLANI, S2 (psychologicky asociované, v mé fikci však konotované) je PARNÍ VÁLEC, S3 (asociované) například nepřítomnost maminky. S1, S2, S3 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“.²³ Předlohu, ať takovou či onakou, ale v našem příkladu potřebujeme, protože nám jde v první řadě o „přirozený estetický objekt“, jakým je strom nebo žena. Budeme-li přirozený estetický objekt vnímat jako „objekt bez nápodoby“, pomůže to snad 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 non-abstraktním obrazům, jsou naproti tomu zpracovávány odlišnými částmi „zrakového mozku“.²⁴ Každý si může zkusit, jak snadno se nám z květinových, abstraktních či prostě jen perforovaných tapet vynořují obrysy lidských tváří; podobně tomu je například 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 v keři“ může znamenat planý poplach, ale také nemusí; vždy je totiž výhodnější dát se 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 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 podstoupil o několik kroků vzad, abych si obraz prohlédl z větší vzdálenosti, vyskočil na mne z barevných ploch a plošek vlk v kalhotách s lacllem, stojící na zadních tlapách, dost věrně se podobající vlkovi, kterého český divák dobře zná z ruského kresleného seriálu „Jen počkej, zajíc!“ Autor obrazu však popřel, že by „něco takového“ maloval a řekl, že on „tam“ žádného „vlka“ nevidí. Zda ho tam vložilo podvědomí diváka v procesu recepce nebo 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 dvojnásobných 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 apod. V důsledku těchto nebo podobných zkušeností si začneme barevné skvrny na obraze spojovat s určitými představami 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. Asociace se ukázala být konotací.

Esteticky kompetentní subjekt ale nepotřebuje znát název obrazu k tomu, aby estetický objekt konstituoval; bude to umět na samotném hmotném substrátu plátna bez jakékoli vnější pomoci. Možná estetickou strukturu nepochopí jako znak kosmicity a bude mít asociace jiné; na tom právě příliš nezáleží. Konečně nebude mít vůbec žádné asociace nebo je úspěšně potlačí a bude umět esteticky vnímat a kontemplovat „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 vyskočil „vlk“ z Janáčkovy obrazu) a „ten zbytek“. Je dost dobře možné, že druhý den nebo po určité prodlevě budu na obraze vnímat dominanty jiné: z příkladu s dvojnásobnými obrazy je zřejmé, že pak v dané chvíli žádného „vlka“ neuvidím. „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 frekvenci, ustavuje tvar a barvy stromu v našem vněmu.²⁵ 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 určující roli entity „kolmost“, „zakořeněnost v zemi“ a „rozvětvenost proti nebi“. Všechny barevné konfigurace, které budou „tak nějak“ připomínat tuto sémiologickou strukturu, budou „tak nějak“ STROM. Je to jako v případě krátkozrakého člověka, který jen stěží rozeznává kontury předmětů, nebo v případě dalekozrakého, který je rozeznává na takovou dálku, kde ostatní nic nevidí. Ontologická struktura objektu je tu dána několika dominantami, položenými na sémiologické osy.

Výtvarný objekt „strom“ je v první řadě ontologický znak: vždy nás v první řadě zajímá, „co“ to „je“ (zda totiž strom, vlk nebo něco jiného, např. abstrakce). Ontologickou funkcí uměleckého obrazu je tedy zobrazení; výtvarná abstrakce je zobrazení abstrakce. Protože se ale pohybujeme v sálech galerie, předpokládáme u vystaveného obrazu estetickou funkci; ta je u uměleckého obrazu bezpochyby záměrná. Jinak řečeno, „vedle“ ontologického objektu musí být na našem obraze i estetický objekt. Ontologický a estetický objekt „strom“ se realizují na tomtéž hmotném substrátu.

Ontologický objekt, ať už je to vnější nebo vnitřní představa, skutečný strom nebo jeho fotografie, může být vnímán a pojímán různě: je to strom, o tom nelze pochybovat, mohou však vůči němu zaujmout různý postoj. V naší úvaze hovoříme o postojích 1–4 (totiž o praktickém, teoretickém, agonálním a estetickém postoji). To jsou antropologické univerzálie, a ty mají akční povahu. Vybízejí nás k akci, a pokud tomu tak není, nepřenechávají automaticky aktivitu svým konkurentům, nýbrž popírají sebe samé; pak tu stojí „ontologický objekt“ ve své indiferentnosti (nepojednaný prakticky ani teoreticky, agonálně ani esteticky). Estetický objekt „strom“ se realizuje na „ontologickém substrátu“, značícím „strom“, prostřednictvím estetické distance. Pak je ovšem lhostejné, máme-li před sebou skutečný strom, jeho fotografii či realistickou, impresionistickou nebo abstraktní malbu.

Řekli jsme, že situace 1–4 se liší svou strukturou; praktický, teoretický, agonální a estetický objekt „strom“ vykazuje odlišnou strukturu. Tato (odlišná) struktura je determinovaná odlišnými dominantami zájmu: ty jsou v prvním případě praktické (například hodí-li se k výrobě houslí), v druhém teoretické (například zda by takový strom šlo vyšlechtit a pěstovat), ve čtvrtém případě estetické (například hodí-li se jako předloha zobrazení). 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 (*stricto sensu*) „jiná struktura“, a tedy i jiný „estetický objekt“, jak o tom hovoří čeští strukturalisté.

Tento „jiný“ estetický objekt však nevzniká abstrakcí orientovanou vertikálně k hmotnému substrátu obrazu, nýbrž horizontálně ve smyslu dvojnásobných obrazců; pak nevidím spodní, nýbrž svrchní stranu krychle, ne králíka, nýbrž kachnu, nikoli mladou

dívku, nýbrž stařenu, ne vlka, nýbrž abstrakci. „Estetický zbytek“ se tedy (topologicky) nenachází „pod“ konstituovaným estetickým objektem, ukrytý („bez jakékoli rezervy“) v hmotném substrátu obrazu (stromu, krajiny, ženy), nýbrž vždy „vedle“ něho, a to jako jeho „druh“, ale vždy plnohodnotná část; jen proto může struktura „přeskočit“ do jiné konfigurace. Ostatně prostřednictvím „skoků“ strukturuje realitu i evoluce, jen v jiných prostoročasových plochách. Co z toho plyne pro samotnou strukturu, však budeme muset ještě zvážit.

Estetický objekt „žena“ je distancovaný objekt: praktický (sexuální) zájem na něm musí být distancován, aby subjekt adekvátně zhodnotil jeho komplexní zjev. Z toho vyplývá, že objekt „nahá žena“ se stává „estetickým objektem“ jen za specifických podmínek. Estetický objekt žena je vedle toho redukován objekt: v plnosti hmotného zjevu „žena“ jsou určující právě ty dominanty, o kterých byla řeč v předchozí studii a z nichž nejdůležitější je index pasu a boků. Víme, že jeho střední hodnota je 70 % (index 0,7), která se líbí nejčastěji a nejmíc (což některé autory vede k tomu, že ji považují za vrozenou matici ženské krásy). Víme také, že odchylky 0,6–0,8 se rovněž líbí, odchylky 0,5–0,9 už méně, pokud je však zachován tvar „přesýpacích hodin“ (písmeno X), je ženská postava stále atraktivní. Postava s nulovým indexem či indexem záporným se naproti tomu nelíbí.

Přísně vzato má „ideální“ poměr pasu a boků málokterá žena; „index“ 0,7 je však v reálných ženských postavách geneticky „zakreslen“. Víme, že vyjadřuje „genetické fitness“ ženy (schopnost donosit plod a porodit zdravé dítě). To je nevědomý motiv zalíbení v „přesýpacích hodinách“, jeho „faktor X“. Mozek tuto biologickou informaci „překládá“ z jazyka kvantity (*quantia*) do řeči kvality (*qualia*); genetické fitness se tím mění na „estetické fitness“. Podobně, jen s jiným indexem, je to u mužské postavy, a poněkud jinak u dítěte, kde hrají roli jiné strukturální dominanty. Říkáme-li, že „estetický ideál“ s indexem 0,7 je v postavě ženy „zakreslen“, znamená to, že „estetická dominanta“, určující strukturu, a „estetický zbytek“, tvořící její „pozadí“, koexistují „vedle sebe“, tj. v dvourozměrné ploše, ať už se jedná o obraz ženy nebo ženu skutečnou.

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 totiž do reality „vkládáme“.²⁶ 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 postavu ženy považovat za sémový znak o určité hodnotě (vyjádřené specifickým „indexem“), tzn. že na ni jakožto estetický objekt můžeme aplikovat nevědomý 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 otevřené 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 ty estetické dominanty, jejichž „přeháněním“ se zvyšuje atraktivita ženského zjevu, jako třeba plné rty, velké oči nebo výrazný index boků. O lidské tváři víme, že její „krása“ je vyjádřena střední hodnotou ve smyslu superpozice fotografií jednotlivých tváří; také tady koexistuje „ideál“ a „estetický zbytek“ vedle sebe ve smyslu sémového znaku. Celistvost estetického předmětu je 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“: zdravý smrk nebo dub dost dobře rozpoznáme od nezdravých jedinců; ty první se nám líbí, druhé nikoli (genetické a estetické fitness stromu). Jak je tomu například s objektem „budova“ nebo „krajina“, by muselo být zjištěno empirickou studií; antropocentrické vyladění však můžeme u takových objektů předpokládat se značnou jistotou. 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, že estetický znak je v opozici k běžnému sdělovacímu znaku *intransitivní* (nepřechodný)²⁷ či nontransparentní (neprůhledný). „Pozornost je při estetickém znaku soustředěna k *vnitřní výstavbě znaku samého*,“ píše 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, samoúčelný.“²⁸ 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*.“²⁹ Na jiném místě pak Mukařovský hovoří o „autonomním znaku“.³⁰

Předně je tu jedno nedorozumění: také u „věcného vztahu“ je totiž „v popředí“ významový vztah „každého slova“ k okolní „souvislosti textu“. 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 „ontologický objekt“ (případně objekt ontologicky nesrozumitelný). Praktický vztah je vztahem textovým, třebaže povětšinou mluvně, což znamená, že objektivní skutečnost má svou specifickou „texturu“ (strukturu). Důvodem, proč Ferdinand de Saussure ve svém modelu jazykového znaku pominul objekt (v Peirceově modelu „representamen-interpretant-objekt“; u Ogdena a Richardse pak „symbol-reference-referent“),³¹ 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,³² stejně jako je objektivní skutečnost, uchopená například prakticky či teoreticky, vždy specificky textová.

Z toho vyplývá, že jakýkoli typ znaku, a tedy i estetického, je specificky přechodný (tranzitivní). Anebo naopak, že jakýkoli typ znaku, a tedy i teoretického, je specificky nepřechodný; intransitivita znaku by pak spočívala ve vztahu k jeho parasémantickému okolí neboli k textu (který podléhá nároku logicko-pravdivostní soudržnosti). Pojem „transparence“ znaků (jejich průhlednosti) přitom z logických důvodů opouštíme: důvod spočívá v opuštění „vertikálního modelu“ estetického objektu („pod nímž“ se nachází hmotný substrát). Estetický znak je tedy *neprůhledný*, avšak *přechodný*: jeho „neprůhlednost“ je dána „nulovým rozměrem“ estetického předmětu, jeho „přechodnost“ horizontálním pojetím znaku. Totéž platí u všech zbývajících typů vztahu ke „skutečnosti“. U estetického znaku tedy nevidíme ontologický „objekt“ v topologickém prostoru „za“ ním, nýbrž „ve“ znaku samotném, vždy vepsaný v jeho specifické struktuře, to jest v plošné obsažnosti sémového znaku, jehož „rozsah“ i „vztah“ jsou v rámci monistického modelu orientovány horizontálně. Zda o skutečnosti vypovídá více estetický nebo teoretický či praktický postoj (jak o tom spekuloval Mukařovský), je případ od případu jiné: vždy totiž záleží na členitosti odpovídající specifické funkce a horizontálním přechodu typů znaku v sebe navzájem.

Poznámky:

1 Každý z popřených postojů 1–4 může být obsazen různými variantami, tak za případy 2 – naivního postoje – můžeme považovat dětský postoj, infantilní postoj, humorný postoj, postoj snové logiky, postoj náboženský apod.

2 V první úvaze jsme situaci modelovali tak, že jsme si představili kruh rozdělený na čtyři čtvrtiny (antropologické postoje 1–4) s menší kružnicí uprostřed, která znamenala pudové jádro, společné všem čtyřem postojům. „Upozadění“ všech ostatních částí v postoji 4 si v intencích evoluční estetiky nepředstavujeme jako „bezzájmovost“ beze „vztahu k libosti/nelibosti a žádací schopnosti“, čistě „kontemplativní“, „indiferentní k existenci předmětu“ a „nezaložené na pojmech“, tj. bez významu pro poznání, jak věc definoval Kant („Můžeme říci, že mezi všemi třemi druhy zálibení je zálibení vkusu v krásnu jediným a výlučným nezainteresovaným a *svobodným* zálibením, neboť žádný zájem, jak smyslu, tak rozumu, si tu nevynucuje souhlas.“),

neboť preferovaným pojmem estetiky je krása, která je antropocentrická. K „bezzájmovosti“ estetického vztahu viz Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel, Praha, Odeon 1975, s. 55–56.

3 Přijímáme tedy Freudovu estetologickou devizu, že „láska ke kráse se jeví jako dokonalý příklad podnětu potlačeného v jeho smyslu.“ K tomu dodává Nancy Etcoffová: „To znamená, že krása je odvozena od sexuálního vzrušení, jež musí být odkloněno od jeho pramene.“ Viz k tomu Nancy Etcoff, *Proč krása vládne světu*, přel. Lucie Ryšavá, Praha, Columbus 2002, s. 25. Naproti tomu Kant (*Kritika soudnosti*, s. 71) říká, že „vzory vkusu v oblasti slovesných umění musí být napsány v mrtvém učeném jazyce“, a to proto, „aby nepodléhaly změnám“. To je osový výrok Kantovy estetiky, která je „mrtvou estetikou“ do té míry, do jaké si neuvědomuje, že změny, které postihují živý jazyk, působí na interpretaci mrtvého jazyka. Transcendentální filozofie tvoří naprostý opak filozofie hermeneutické, jak se formovala v 18. století právě v německém prostředí.

4 Jan Mukařovský, „Umění jako sémiologický fakt“, in: Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, Brno, Host 1999, s. 190.

5 Viz Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 190.

6 Těmito problémy jsme se zabývali v 1., 2. a 8. úvaze.

7 Jan Mukařovský, „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“, in: Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 193.

8 Viz Vlastimil Zuska, *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha, Triton 2001, s. 30.

9 Viz tamtéž, s. 32. [Kurzíva ME.]

10 Viz tamtéž, s. 34. [Kurzíva ME.]

11 Viz Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák, Praha, Odeon 1989, s. 140.

12 Ve smyslu Derridovy „diferance“, tedy „prezentování“ takového „jsoucna“, které se samo a jako takové „nikdy neprezentuje“. Viz Jacques Derrida, „Diferance“, in: Týž, *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček jr., Bratislava, Archa 1993, s. 149.

13 Viz Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, s. 140.

14 „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 Jaroslav Peregrin, *Význam a struktura*, Praha, OIKOYMENH 1999, s. 63.

15 Viz k tomu Robert Pollack, *Chybějící okamžik: Jak nevědomí utváří moderní vědu*, přel. Pavel Gronich, Jan Martinec, Luboš Snížek a Petr Žák, Praha, Mladá fronta 2003.

16 Pro základní informace o fyzikálních strunách viz Stephen W. Hawking, *Stručná historie času*, přel. Vladimír Karas, Praha, Mladá fronta 1991, s. 150–162.

17 Viz k tomu Milan Exner, „Monismus a dualismus jazykového znaku“, in: *Otázka a odpověď*, Liberec, Scholé filosofie 2002, s. 53–63.

18 Ve smyslu výroku Edmunda 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*, přel. Oldřich Kuba, Praha, Academia 1996, s. 274.

19 Viz Manfred Frank, *Co je neostrukturalismus*, přel. Miroslav Petříček jr., Praha, Sofis – Pastelka 2000, s. 71.

20 Viz Algirdas Julien Greimas, *Strukturale Semantik: Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig, Friedrich Vieweg + Sohn 1971.

21 Viz k tomu Antonio R. Damasio, *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*, přel. Lucie Motlová a Alžběta Hesová, Praha, Mladá fronta 2000, s. 96.

22 Viz k tomu Wolfgang Welsch, *Estetické myslenie*, přel. Ladislav Kiczko, Bratislava, Archa 1993.

23 Explicitní symbol může mít buď formu *percepční* představy (vnější) nebo formu představy *vybavené* (vnitřní). Percepční představa je objektivní a splyvá s věcí, která se nachází v prostoru mimo nás; vybavená představa je subjektivní a představuje reprezentaci věci v naší fantazii. Poznání vnější věci je podmíněno překrytím obou rovin. Viz k tomu Francis Crick, *Věda hledá duši*, přel. František Koukolík, Praha, Mladá fronta 1997, s. 113–115.

24 „Podle očekávání aktivovaly odlišné kategorie obrazů, zejména portréty a krajiny, odlišné, na zpracování těchto tříd podnětů funkčně specializované části zrakového mozku, a další mozkové oblasti. Porovnání aktivity mozku při zpracování abstraktních a ne-abstraktních obrazů

neukázalo rozdíly.“ Viz k tomu František Koukolík, *Lidství: Neuronální koreláty*, Praha, Galén 2010, s. 146.

25 Představa vnějšího objektu ve vědomí subjektu je konstruktivní, a to znamená dvě věci: předně že jde o „konstrukci“ (ne „odraz“) věci ve zrakové kůře (přesnost naší představy vzhledem k „předloze“ je podle Cricka dána výkonností centrální nervové soustavy), a dále že je tato „představa“ v každém jednotlivém případě vytvářena vždy znovu. Dívám-li se tedy na strom a pak zavřu oči a následně otevřu oči, vidí můj mozek „dva různé stromy“. Implicitní symbol ve zrakové kůře je přitom vždy přibližný a ani explicitní symbol vědomí neodpovídá přesnému matematickému tvaru. Přesnější tvar v představě předpokládá vědomá mysl. Viz k tomu Francis Crick, *Věda hledá duši*, s. 207–208. Zpracovávání abstraktních a neabstraktních obrazů týmiž zrakovými systémy je funkční fenomén: tvar věci, např. tváře v keři nebo v perforaci tapet, se vždy konstituuje z indiferentního („abstraktního“) seskupení detailů. Mozek je ale vždy postaven před úkol, aby v takové „abstrakci“ provedl „kon-kretizaci“, tedy aby ji „přečetl“ smysluplným způsobem.

26 Vědomí vnímaného objektu vzniká podle Marra postupně, a to ve třech krocích: 1) prvotní náčrtek (*primal sketch*), zachycující hrubý tvar věci (barva, jas a detaily povrchu jsou v této fázi upostraněny); 2) dvou a půl rozměrný náčrtek, který obráží skutečnost, že obsahem bezprostředního zrakového vědomí je jen přední část věci; automaticky přitom soudíme, že například odvrácený člověk má tvář; 3) úplné trojrozměrné vidění, které je dáno tím, že do skutečnosti vkládáme nevědomý trojrozměrný model věci. Mezi vědomím a objektem stojí jednotky zpracování, vytvářející interpretační rastr skutečnosti. Viz k tomu Francis Crick, *Věda hledá duši*, s. 207–208.

27 Např. „intranzitivní percepcí“ estetického objektu, viz Vlastimil Zuska, *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, s. 30.

28 Jan Mukařovský, „Umění“, in: Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 98–99.

29 Jan Mukařovský, „K sémantice básnického obrazu“, in: Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 209.

30 Jan Mukařovský, „Umění jako sémiologický fakt“, in: Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 208.

31 Viz k tomu Peter Michalovič a Pavol Minár, *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*, Bratislava, Iris 1997, s. 30.

32 Mojmír Grygar to charakterizuje následovně: „Zatímco sdělovací znaky míří na nějakou určitou skutečnost, umělecké dílo se vztahuje k celkovému kontextu zjevů takzvaných sociálních.“ U Mukařovského: „To je důvod, proč je umění *více než každý jiný* společenský zjev schopno charakterizovat a představovat danou ‚epochu‘.“ Viz Mojmír Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, s. 208. Jde o teoretické „alibi“ pro 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 „text s neoslabeným vztahem ke skutečnosti“.