

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Bakalářská práce

2015

Naděžda Hlaváčková

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Stendhalův syndrom z hlediska teorie psychické
distance**

Naděžda Hlaváčková

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia
Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Stendhalův syndrom z hlediska teorie psychické
distance**

Naděžda Hlaváčková

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a řádně citovala všechny použité
prameny a literaturu.

Plzeň, duben 2015

Poděkování

Ráda bych využila možnosti zde poděkovat PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za cenné rady, užitečné připomínky, za zapůjčení literatury a za veškerý čas věnovaný mně a mé kvalifikační práci.

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Stendhalův syndrom.....	4
3	Interpretace Bulloughovy „psychické distance“	9
4	Diskuze o Bulloughově pojetí distance.....	21
	4.1 Sheila Dawsonová	21
	4.2 Oswald Hanfling	23
	4.3 Allan Casebier	26
	4.4 Vlastimil Zuska	27
5	Slučitelnost Stendhalova syndromu s estetickou recepcí	31
6	Závěr.....	35
7	Obrazová příloha - Bazilika Santa Croce, Florencie.....	37
8	Seznam použité literatury	39
9	Cizojazyčné resumé.....	41

1 Úvod

„Kámen ležící v prachu polní cesty není za běžných okolností uměleckým dílem. Avšak stává se jím, pokud si jej někdo povšimne, přenesení jej do středu své pozornosti a rozehraje s ním uměleckou výrazovou hru“¹.

Vztah člověka, emocionální bytosti, která svým postojem vytváří něco jedinečného, a uměním, které na ni působí, bude hlavním tématem této bakalářské práce. Ve čtyřech tématicky provázaných kapitolách bude prezentován Stendhalův syndrom a jeho slučitelnost se zachováním psychické distance.

V první kapitole se zaměříme na představení Stendhalova syndromu, zvláštního psychosomatického stavu, který se obvykle projevuje zrychleným tepem, závratěmi a zmatením, a který je způsobován intenzivním působením uměleckých děl tak, jak ho zachytil Henry-Marie Beyle, zvaný Stendhal a jeho pozdějšími psychologickými popisy.

Druhá a třetí kapitola budou věnovány problematice estetické distance v pojetí anglického psychologa Edwarda Bullougha především v jeho práci nazvané „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“ (“Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle) a dále nastínění diskuze reagující na vlastní Bulloughovu práci, v koncepcích Sheily Dawsonové a Oswalda Hanflinga, kteří s pojetím distance Edwarda Bullougha povětšinou sympatizují a dále jeho práci rozvíjejí, a Allana Casebiera, který se především vymezuje vůči kritice distance v podání Georgie Dickieho (zabývat se hlouběji jeho kritikou ale nebude záměrem této práce), na závěr pak studii Vlastimila Zusky, které pojem psychické, respektive estetické distance, do jisté míry rehabilitují.

V závěrečné kapitole aplikuji Bulloughovu teorii „psychické distance“ na samotný Stendhalův syndrom a pokusím se, pomocí interpretační a komparační analýzy, prokázat, zda je tento stav změněného vědomí v rámci estetické recepcí udržitelný.

¹ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, Bratislava : Archa, 1996, s. 80.

Protože se jedná o poměrně úzkou, v domácím prostředí málo reflektovanou tematiku, budu vycházet především ze zahraniční literatury a výsledné závěry podložím, kromě představení názorů relevantních autorů, vlastním výzkumem.

Objekt sám o sobě se kýčovitým stává pouze tehdy, nestavíme-li se k němu s pomyšlením „To je krásné!“, ale s úvahou „To je tak krásné, že nás to dojíká!“

Milan Kundera, Nesnesitelná lehkost bytí

2 Stendhalův syndrom

Stendhalův syndrom je většinou definován jako zvláštní chování turistů při setkání s mimořádným uměleckým dílem, kdy je pro tyto stavy charakteristické změněné vnímání reality, panika a úzkost a řada dalších emočních a somatických poruch. Je příznačné pro extrémně citlivé jedince, obdivovatele umění jako jsou básníci, umělci, spisovatelé či studenti umění. Reakce podobné Stendhalovu syndromu na sobě popsal i ruský spisovatel Fjodor Michajlovič Dostojevskij během návštěvy muzea v Basileji před slavným obrazem *Mrtvý Kristus* od Hanse Holbeina.² Jeho těhotná manželka Anna Grigorievna popsala v jakém stavu vytržení jej našla stát před obrazem: „*Zůstal před ním stát jako omráčený. Neměla jsem sílu se na něj podívat, bylo to pro mě velice bolestivé, a to zejména v mém stavu (z důvodu mého těhotenství), a tak jsem přešla do dalších místností. Když jsem se po patnácti nebo dvaceti minutách vrátila zpět, našla jsem ho ve strnulém stavu na stejném místě před obrazem. Na jeho rozrušeném obličejí se objevil určitý druh strachu, který jsem u něj viděla předtím, vícekrát než jednou, na začátku epileptického záchvatu*“³.

Jak už z názvu vyplývá, první, kdo popsal tento druh neobvyklého chování ve své knize *Řím, Neapol a Florencie v roce 1817 (Rome, Naples et Florence en 1817)*, byl slavný francouzský spisovatel Henry-Marie Beyle, známý jako Stendhal: „*22. ledna - především, už když jsem cestou z Apenin dorazil do Florencie, moje srdce začalo prudce bít. Jak dětské! [...] Když jsem opouštěl kostel Santa Croce, ucítil jsem tlukot mého srdce. Život ze mě vyprchával, zatímco jsem šel, obávajíc se pádu*“⁴. Stendhal je často považován za hysterika, který vnímal italské umění neobvykle emotivně: „*Byl to nějaký druh extáze*“, píše. „*Dosáhl jsem citového vrcholu, kdy člověk zakouší nadpozemské vjemy, které se rodí z výtvarného umění a vášnivých citů*“⁵.

Historik a umělecký kritik James Elkins ve své knize *Proč lidé pláčou před obrazy* uvádí, že podobné případy byly poprvé popsány okolo roku 1820, kdy takto postižení lidé při setkání s uměleckými díly plakali, křičeli, upadali do mdlob či

² AMANCIO, E. J. Dostoevsky and Stendhal's syndrome. *Neuropsychiatr*, 2005, s. 1101.

³ Tamtéž, s. 1101.

⁴ STENDHAL. *Rome, Naples et Florence en 1817*. Paris : Libraires-Éditeurs, 1854, s. 205-207.

⁵ ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha : Academia, 2007, s. 42.

dokonce trpěli halucinacemi. Pro ně, stejně jako pro Stendhala, mělo italské umění zcela mimořádný význam, dalo by se říct, že právě jeho dopisy se staly impulsem pro další vlny „turistických hysterií“, kdy se objevovaly skupiny podobně labilních turistů, kteří svírajíc v rukou průvodce, hromadně omdlávali a prožívali neuvěřitelné pocity extáze.⁶

Toto patologické chování popsala italská psychiatrička Graziella Margherini v roce 1989, když porovnávala Stendhalovy deníky s anamnézami 106 turistů, kteří byli v průběhu deseti let hospitalizováni v nemocnici Santa Maria Nuova ve Florencii s podobnými příznaky. Margherini ve svém výzkumu popsala pacienty, kteří byli do nemocnice přijati s akutními psychickými problémy, které obvykle trvaly od dvou do osmi dnů, poruchy byly charakterizovány dvěma typy klinických projevů, duševními a psychosomatickými. Přičemž duševní problémy popsali pacienti doktorky Margherini jako pocity odcizení, změny ve vnímání barev a zvuků a kvalitativní poruchou vědomí spojenou se strachem z pronásledování. Pro psychosomatické symptomy byla naopak typická tachykardie, slabost, pocení, palpitace až bolesti na hrudi, většinou vždy doprovázené úzkostí a zmatením.⁷

Většina pacientů snášela tento syndrom bez větších obtíží. Doktorka Margherini jej přirovnává spíše k příznakům chřipky, které po určité době odezní. Ale objevily se i případy, které měly mnohem vážnější průběh připomínající počínající psychózu.⁸ Obvykle se jednalo o mladší osoby, velice intuitivní a citlivé k okolí, které cestují většinou na vlastní pěst a do styku s uměleckými díly přicházejí bez školeného, profesionálního průvodce.⁹

Španělský neurochirurg Alberto Isla Guerrero zveřejnil v časopise *Neurologie* studii, kde rozčlenil pacienty doktorky Margherini do třech skupin podle závažnosti jejich příznaků. U okolo 66% procent pacientů se projeví poruchy myšlení, u 29% vážné afektivní poruchy, které jsou obvykle spojeny s poruchami nálady a právě již zmíněnými somatickými příznaky a u 5% záchvaty paniky, stavy úzkosti či somatickou projekcí. Účelem studie bylo zhodnocení dopadu tohoto stavu, jeho symptomů a

⁶ ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*, viz výše, s. 43.

⁷ AMANCIO, E. J. Dostoevsky and Stendhal's syndrome. *Neuropsychiatr*, viz výše, s. 1099-1100.

⁸ ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*, viz výše, s. 44.

⁹ AMANCIO, E. J. Dostoevsky and Stendhal's syndrome. *Neuropsychiatr*, viz výše, s. 1100.

možných vyvolávajících faktorů, na homogenní skupinu turistů při setkání s uměleckými předměty během poznávacího zájezdu do Itálie.¹⁰

Stendhal nebyl zdaleka jediným turistou, který popsal podobný stav, stejně tak Florencie není jediným místem, které by tyto mimořádné reakce v turistech vyvolávalo.¹¹ O Dostojevském už jsme se zmínili dříve. Víme, že on sám trpěl epilepsií a tudíž nemůžeme s jistotou říct, že se u něj ve chvíli rozjímání u malby neprojevil epileptický záchvat a nemůžeme také vyloučit, že něco podobného nepostihlo pacienty doktorky Margherini. Jak sama uvedla, žádnému z pacientů nebyl proveden elektroencefalogram, který by tuto možnost vyloučil. Víme ale, že mezi turisty, kteří navštívili nemocnici Santa Maria Nuova ve Florencii, měla více než polovina alespoň jeden předchozí kontakt s psychiatrickou institucí, tedy že byla minimálně jednou za život na návštěvě u psychologa nebo psychiatra.¹²

I když jsou všechny tyto příznaky sporné a z lékařského hlediska obtížně prokazatelné, z hlediska historického vývoje určitě dávají smysl. Souvisí s vývojem tzv. „ciceroni“ nebo-li turistickými příručkami, které byly na počátku 19. století již velice propracované a poskytovaly řadu odborných rad k tomu, jak prožít setkání s uměleckými díly co nejautentičtěji. Můžeme je považovat za předchůdce dnešních *Baedekerů* či *Blue Guides*. James Elkins postuluje, že dnes už by v tomto pojetí podobný přístup nepřežil, Stendhalův syndrom pak bude vždy vnímán spíše jako psychická slabost či jako jakási kulturní zkamenělina 19. století.¹³ Navíc, jak uvádí Guerrero, Stendhal byl ve své době mimořádnou kulturní postavou s výjimečně širokým záběrem. Politik, diplomat, ale především vášnivý spisovatel. Analýza jeho osobnosti je analýzou obrazu romantické Evropy 19. století. Stendhal pak představoval všechno, co bychom mohli nazvat „čistou, nespoutanou a téměř útočnou vášní své doby“¹⁴. Současné umění je ale již zcela jiné, postupně dospělo až k „*post-postmodernismu, v němž se vyspělá kultura mísí s kulturou nižší a převládá cynismus a lhostejnost*“¹⁵.

¹⁰ GUERRERO, A. L. et al. Stendhal syndrome: origin, characteristic and presentation in a group of neurologists. *Neurologia*, 2010, s. 350.

¹¹ Tamtéž, s. 352.

¹² AMANCIO, E. J. Dostoevsky and Stendhal's syndrome. *Neuropsychiatr*, viz výše, s. 1101.

¹³ ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*, viz výše, s. 44-45.

¹⁴ GUERRERO, A. L. et al. Stendhal syndrome: origin, characteristic and presentation in a group of neurologists. *Neurologia*, viz výše, s. 352.

¹⁵ ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*, viz výše, s. 44-45.

Ze všech uvedených poznatků a studií především ale vyplývá, že stále máme velice omezené informace o faktorech, které by vyvolaly stav nazývaný Stendhalův syndrom, popisující příběhy lidí fascinovaných jedinečnou krásou uměleckých předmětů.¹⁶ A přesto, že se současná doba brání intenzivnějším projevům a vášnivým reakcím a preferuje spíše pragmatický přístup, je mým záměrem pokusit se prokázat, že v nás umění může vyvolávat velice intenzivní reakce, a to aniž by se přestalo jevit jako prostředek estetické zkušenosti.

¹⁶ GUERRERO, A. L. et al. Stendhal syndrome: origin, characteristics and presentation in a group of neurologists. *Neurologia*, viz výše, s. 355.

Slzy! slzy! slzy!

Za noci, v samotě, slzy!

Kapající na bílé pobřeží, vsakované pískem,

Slzy, ani hvězda se nezatřpytí, všechno temné a pusté,

Vlhké slzy v očích zahalené hlavy;

Ó kdo je ten duch, ta postava v temnotě se slzami?

Co je to za beztvarou hroudu, sehnutou, přikrčenou tam na písčíně?

Kanoucí slzy, usedavé slzy, bolestí zadržané výkřiky;

Ó bouře, vzrůstající. Ženoucí se podél pobřeží!

Ó divoká, skličující větrná noční bouře – ó soptící a zoufalá!

Ó stíne, mírný a důstojný za dne, s klidným vzezřením

a vyrovnanou chůzí,

Ale v noci, když se nikdo nedívá, uprchneš – ó pak

Odpoutaný oceán

Slz! slz! slz!

Walt Whitman, Slzy (Stébla trávy)

3 Interpretace Bulloughovy psychické distance

Anglický časopis *The British Journal of Psychology* uveřejnil v roce 1912 článek anglického psychologa a filosofa Edwarda Bullougha s názvem „‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip“ (“Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle)¹⁷, ve kterém podrobně rozpracovává pojem psychické distance a možnosti jejího zakoušení. Ta podle něj nastupuje mezi námi (subjektem) a uměleckým předmětem, který na nás v určitou chvíli a za určitých podmínek v praktickém ohledu působí. Nejprve vymezuje tři možné evokace významu pojmu distance v umění na „skutečnou prostorovou“, zcela zřejmou vzdálenost diváka a daného uměleckého předmětu, „reprezentovaně prostorovou“ nebo-li perspektivu, která je prezentována v samotném díle, a nejméně evidentní distanci „temporální“, která nepředstavuje odstup zrakový, ale časový, hraje významnou roli při hodnocení uměleckého díla a bývá častým zdrojem nedorozumění.¹⁸ „*‘Distance’ tu však není pojednávána ani v jednom z těchto významů, ačkoli z této studie postupně vysvitne, že výše zmíněné druhy distance jsou přesněji řečeno speciálními formami zde zastávaného pojetí distance a veškeré estetické kvality, jež jim mohou náležet, se odvozují od distance v jejím obecném smyslu. Tímto obecným smyslem je ‘psychická distance’*“¹⁹.

Na příkladu cestujícího na lodi Bullough ilustruje to, co si představuje pod pojmem „psychická distance“. Řekli bychom, že pro většinu lidí se bude setkání s hustou mlhou na moři rovnat mimořádně nepříjemné zkušenosti. Takový zážitek v nás vyvolá řadu tíživých pocitů od úzkosti, napětí, až po strach z neviditelného nebezpečí. „Zvláštní, tichá úzkost a nervozita“ je pak společným jmenovatelem pro všechny cestující, nezávisle na jejich zkušenosti s mořem. Nemusí tak tomu ale být nutně, odmyslíme-li si nepříjemnosti a možná hrozící nebezpečí (a i ta mohou sehrát svou roli, stejně jako osamělost a odloučenost od světa), může být zdrojem i příjemných a intenzivních zážitků. Jako například lidé milující hory a náročné výstupy, ve chvíli, kdy dosáhnou vrcholu, zapomenou na minulé nebezpečí i momentální vyčerpání a někdy

¹⁷ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, Praha : 1995, s. 10.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Tamtéž, s. 10-11.

jsou schopni dosáhnout libého pocitu i při samotném vyčerpávajícím výstupu či hrozícím nebezpečí.²⁰

V mlze dokážeme vnímat zvláštní krásu mléčného závoje, který zahaluje vše kolem nás a nabízí nám jedinečný dojem z věcí, který zažíváme v těch nejvypjatějších a nejextrémnějších situacích a my jej vnímáme bez praktického zájmu a beze strachu, jako jedinečný, a za tuto zkušenost vděčíme právě nástupu distance. „*V oné mlze je tedy tato transformace distancí vytvořena nejprve takříkajíc vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů*“²¹.

Komplexní mechanismus distance je vázaný na její negativní stránku, na tzv. „inhibiční aspekt“, který nás separuje od praktického postoje a praktické stránky věcí, a na pozitivní stránku neboli vytvoření nové zkušenosti díky působení právě inhibičního aspektu. Positivním důsledkem distance je pak navození estetické zkušenosti na zcela novém základě.²² Tím se pak stává zásadním faktorem v umění jako „*jeden z nejdůležitějších kroků v procesu umělecké tvorby a slouží jako rozlišující rys toho, co je běžně označováno tak neurčitě jako „umělecký temperament“ [...] a jednu z esenciálních charakteristik „estetického vědomí“ - [...] speciální mentální postoj vůči prožívání a náhled na ně, kterýžto postoj nachází nejdokonalejší formu svého vyjádření v různých formách umění*“²³.

Distance je tedy dosaženo oddělením objektu a jeho působení od našeho vlastního já. To však podle Bullougha nutně neznamená vztah neosobní. Problém je právě v termínech osobní a neosobní, podobně jako subjektivní či objektivní, ty podle něj nejsou určeny pro estetické úvahy a stávají se, právě pro svoji nejednoznačnost, zdrojem řady nedorozumění. Vědec se nutně potřebuje dobrat k faktům, a proto je nucen nepřesné pojmy vypustit a snažit se o co nejjobecnější, nezaujatý postoj. Distance je sice příkladem vztahu osobního rázu, ale velice „zvláštního charakteru“, který spočívá v praktickém očištění, doslova „*odfiltrování od praktické, konkrétní povahy*

²⁰ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 11.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž.

²³ Tamtéž, s. 12.

svého působení, aniž by tím však ztratil svou původní konstituci“²⁴. Je tedy nutné, aby byl divák „distancován“ od skutečností, které jsou mu v uměleckém díle předkládány tak, aby je byl schopen vnímat jako něco, co se ho bezprostředně netýká.²⁵ „Osobní, ale distancovaný vztah k uměleckému dílu (jak si dovolím nazývat tento bezejmenný charakter našeho náhledu) směřuje pozornost k podivnému faktu, který se jeví jako jeden ze základních paradoxů umění, navrhuji nazývat jej ‘antinomií distance’“.²⁶

Podle Bullougha očekáváme, že umělecké dílo na nás zapůsobí o to více, čím více na něj budeme připraveni, a skutečně, připravenost umožní hlubší míru pochopení. Úspěch a intenzita jeho působení pak budou přímo úměrné shodě s našimi emocionálními a intelektovými vlastnostmi a především pak našimi specifickými zkušenostmi. Neshody mezi divákem a dílem by se daly považovat za nejobecnější vysvětlení vkusových rozdílů. Bullough uvádí příklad záletné ženy, jejíž manžel navštíví představení Othella. Čím víc budou pocity postavy odpovídat pocitům muže, tím více by se měl vcítit do divadelní hry a ocenit ji. Požitek z představení ale bude ve skutečnosti asi to poslední, co bude cítit. Shoda ho přivede k úvahám o vlastní situaci a pravděpodobně k pocitům žárlivosti, náhlým obrácením perspektivy pak místo Desdemóny uvidí svou ženu a místo Othella sám sebe. Celá situace se tedy změní v důsledku ztráty distance.²⁷

Na druhou stranu, pokud se divákovi podaří udržet distanci mezi průběhem hry a svými osobními pocity, pak je možné proniknout do jejího děje mnohem intenzivněji a skutečně ji lépe ocenit. Tak dosáhneme stavu, kdy je estetický zážitek nejintenzivnější za podmínek maximálního snížení distance, ale bez jejího zrušení.²⁸ Podle Bullougha je to však velice náročné. Na základě této skutečnosti se dá poměrně dobře vysvětlit, proč jsou divadelní odborníci a kritici nejhorším publikem. Jejich přílišná odbornost totiž způsobuje zapojení velkého podílu jejich osobnosti a ta trvale ohrožuje udržení distance. Bullough se domnívá, že tím se vysvětluje, proč se kritika považuje za umění. Protože pro kritika je doslova nutné se neustále „přepínat“ mezi praktickým a

²⁴ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 12.

²⁵ Tamtéž, s. 13.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž, s. 14.

distancovaným postojem, pro umělce to ostatně platí také, ti pak dokáží nejlépe vyjádřit „silně osobní zkušenost“ pouze tehdy, dokáží-li od ní odhlédnout jako od zkušenosti „osobní“ a odtud pochází jeho přesvědčení, že umělecká profese může být vlastně formou katarze. Maximálně žádoucí pak je, a to jak při tvorbě, tak při recepci, „nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty“²⁹.

S tím přímo souvisí variabilita distance, která je podle Bullougha předpokladem antinomie. Umožňuje různé formy odstupňování distance podle povahy objektu, ale také podle schopností každého jednotlivce ji udržet. My k tomu sice podle Bullougha máme vrozené předpoklady, avšak konfrontace s různými uměleckými objekty, dokonce i s různými typy umění, způsobí rozdíly u téže osoby. „*O distanci je tedy možné stručně říct, že se liší jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu*“³⁰.

Stephen Coburn Pepper, který ve svém článku „Emoční distance v umění“ (Emotional Distance in Art) z roku 1946 jako jeden z prvních filosofů používá pojem psychická distance ve svých úvahách, se snaží na Bullougha navázat a najít psychologický mechanismus vzniku distance, protože neschopnost ji dosáhnout podle něj ničí hodnotu uměleckého díla. Zároveň ale k tématu psychické distance přistupuje odlišně než Edward Bullough, nezabývá se její podrobnou analýzou a posouzením jejích jednotlivých částí, ale převážně se soustředí na uchopení a vysvětlení estetických emocí vyvolaných uměním a distanci do celé koncepce spíše dodatečně integruje.

Podle něj existují dva druhy emoční stimulace. Přímá, která je vyvolána dílem, například „vzrušením z rychlého rytmu nebo překvapení náhlého zvuku“ a nepřímá neboli také symbolická stimulace, způsobená různými „postoji, gesty a slovy reprezentovaných postav“. Sám uvádí, že u dobré básně jsou emoce přímo stimulovány jednak výběrem samohlásek, souhlásek, rezonancí rýmů a tak podobně, tuto myšlenku ale více nerozvádí. A nepřímou stimulací na základě charakterů a jednání postav.

²⁹ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 13-14.

³⁰ Tamtéž.

V tomto druhém případě se doslova vcitujeme do emocí postavy, prožíváme je, čímž se s ní podle Peppera ztotožňujeme.³¹

Emoce v umění jsou pak podle Peppera podobné či dokonce identické s těmi ve skutečném životě. Rozlišuje tři stupně emoce, „zdrojovou emoci“ (*source emotion*), která je spojena s vlastním smyslovým zážitkem, například z bolestivého výkonu, a která je z našeho hlediska zcela neovladatelná, nemáme nad ní žádnou kontrolu. Dále emoci spojenou například s očekávanou návštěvou lékaře, která se od zdrojové emoce liší v tom, že jí dokážeme ovládat a její intenzita je mnohem menší. A poslední je emoce, která je vázána čistě na naši představu návštěvy lékaře v situaci, kdy tato návštěva naplánována není. Tuto emoci nazývá „dvakrát odvozeným emočním aktem“ (*doubly derived emotional act*). Předpokládejme, říká Pepper, že dnes odpoledne jdete na vyšetření k zubaři a máte dobrý důvod se domnívat, že pro vás bude celá situace velice nepříjemná. Přirozeně cítíte naplno strach a tento pocit je skutečný emocionální zážitek. Ten se ale liší od minulé emoční zkušenosti při pobytu v zubařském křesle spojené s vrtačkou bolestivě obnažující vaše nervy. Zdrojem této emoce je bývalá zkušenost a její základ tvoří minulé „zdrojová emoce“. Posuňme představu ještě o kus dál. Pripusťme, že dnes odpoledne nemáte skutečnou návštěvu u lékaře, jen si to představujete. Tento předpoklad pro vás ale také má určitou emocionální auru, je to ale „dvakrát odvozený emoční akt“. Tím je vzpomínka na skutečnou schůzku ve vaší paměti, respektive ve zkušenosti, kterou jste udělali v zubní ordinaci. Tyto emoce odpovídají pocitům, které už jste zažili, v době, kdy jste byli skutečně u zubaře. Vzhledem k tomu, že se jedná o akt, který je dvakrát odvozený, jeho intenzita je výsledně mnohem menší.³²

Tyto dvakrát odvozené emoce jsou stimulovány symbolickými nebo výrazovými prostředky a podle Peppera odpovídají uměleckým emocím. Psychická distance pak podle této hypotézy spočívá v rozdílu mezi dvakrát odvozeným emočním aktem a jeho zdrojovým emočním aktem a liší se v následujícím: 1) dvakrát odvozená emoce postrádá všechny nebo alespoň většinu smyslových podnětů (třeba onen strach z bolesti způsobený zubařskou vrtačkou) a instinktivní reflexní dynamiku zdrojového aktu, 2) je

³¹ PEPPER Stephen, C. Emotional Distance in Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1946, s. 235-238.

³² Tamtéž, s. 237-238.

kompletní nebo téměř kompletní a je pod dobrovolnou kontrolou a 3) má výrazně nižší intenzitu. Tyto tři rozdíly tedy představují psychickou distanci mezi emocemi v umění a zastoupenými zdrojovými emocemi v reálném životě.³³

Pepper explicitně uvádí, že umělecké emoce odpovídají emocím ve skutečném životě. Doslova říká, že „emoce v umění nejsou kvalitativně odlišné od skutečného života“³⁴. Dvojnásobně odvozené emoce se vyskytují v každodenním životě mnohem častěji než zdrojové emoce, vzájemně se podobají, ale první zmíněné obsahují faktor distance, a proto se mnohem více hodí právě pro umělecké účely.³⁵

Bude tedy možné Pepperovu koncepci dvojnásobně odvozených emocí na Bulloughovu distanci, potažmo na Stendhalův syndrom, aplikovat? Inspirace Bulloughovým článkem je očividná, přesto je jeho přístup k distanci odlišný. Vlastní význam samotných emocí se pro něj zdá být mnohem podstatnější než jak je tomu u Bullougha, navíc se jedná o emoce vztahující se jen k umění. Zkusme koncept aplikovat na určitý umělecký zážitek, zůstaňme například u již dříve zmiňovaného představení Othella, tak jak ho popisuje Bullough. Pokud dodržíme Pepperův předpoklad, že pro umění jsou přípustné pouze dvakrát odvozené emoce a vlastní distance tkví v rozdílu mezi dvakrát odvozeným emočním aktem a jeho zdrojovým aktem a liší se ve třech již zmíněných bodech (zjednodušeně: nejsou smyslové, jsou kompletní a vědomé a mají nižší intenzitu), pak bychom mohli připustit, že divák, přicházející do divadla již připravený, který si doma představení nastudoval, přečetl recenze, bude již při sledování vlastní hry jistým způsobem připravený, distancovaný. Pocity, které bude při představení prožívat, tedy budou odpovídat emocím dvakrát odvozeným.

Sám Pepper připouští, že se nemusí jednat jen o nepříjemné zkušenosti, stejně tak dobře můžeme prožívat dvakrát odvozené emoce, když jde o příjemný zážitek, jako příklad uvádí očekávání daru nebo setkání s milencem. Můžeme se jen domýšlet, že Stendhal věděl o krásách Florencie a mimořádné architektuře baziliky Santa Croce předem. Jak popisuje ve své knize *Řím, Neapol a Florencie v roce 1817* (Rome, Naples

³³ PEPPER Stephen, C. Emotional Distance in Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, viz výše, s. 235-238.

³⁴ Tamtéž, s. 238.

³⁵ Tamtéž.

et Florence en 1817), už když se přibližoval k Florencii, prožíval velice silné pocity. Jeho pře-připravenost a velké očekávání by mohly odpovídat podmínkám pro vznik dvakrát odvozených emocí, které by byly slabší než vlastní zdrojové emoce a byly by částečně pod vědomou kontrolou.

S udržením distance velice úzce souvisí i způsoby, jak o ni přijít. Bullough popisuje hned dva: „pod-distancování a pře-distancování“, kdy první zmíněný je obvykle způsoben chybou subjektu a v jeho důsledku se umělecké dílo zdá příliš naturalistické, často odpudivě drastické a druhý chybou spíše umění, zvláště pak takového, které se týká minulosti. Z historického hlediska se zdá, že umění, ve snaze pomoci nedostatku distance, vyvinulo až přílišnou snahu, jejímž důsledkem byla přemíra distance vytvářející dojem umělosti, prázdnoty či absurdity.³⁶

Jak již bylo zmíněno, pod-distancování je obvykle chybou diváka a ten má mnohem větší sklony k němu, než k úplné ztrátě distance. Snižování distance pak nemá prakticky žádné hranice. „*Nejen obvyklé předměty umění, ale i nejosobnější hnutí myslí, ať už myšlenky, vjemy nebo emoce je možno teoreticky distancovat, aby se daly esteticky pojímat a hodnotit*“³⁷. V tomto ohledu jsou velice inspirativní umělci, kteří mají pro vnímání uměleckých předmětů a v důsledku i snižování distance pozoruhodné nadání. Naopak průměrný jedinec své možnosti snižování distance velice rychle vyčerpá a dosáhne tzv. „*distančního limitu, tedy bodu, kdy se distance vytrácí a pojetí i hodnocení buď mizí, nebo mění svůj charakter*“³⁸. Podle Bullougha existuje mez, jakési minimum, při které je možné udržet pojmání a hodnocení člověka v estetickém poli a tato mez se nachází výše než distanční limit. Určit její přesné vymezení z důvodu nedostatečných dat, ale i značné rozdílnosti u jednotlivých osob, prakticky nelze.³⁹

Profesor působící na Durhamské universitě Carlos M. P. Sousa postuluje, že psychická distance je založena na vnímání jednotlivce, na jeho individuálních hodnotách a měla by být posuzována na úrovni osobní. Pochopení hodnotového systému jedinců je důležité. Jednotlivci se často dívají na jednu situaci odlišně a právě

³⁶ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 14.

³⁷ Tamtéž, s.14-15.

³⁸ Tamtéž, s. 15.

³⁹ Tamtéž.

jejich hodnoty jsou důležitým faktorem pro vysvětlení konkrétních postojů a chování. Hodnoty primárně určují totožnost konkrétní osoby a mají vliv na způsob, jakým člověk chápe nebo definuje situaci, a jak ji vyhodnocuje. Jsou tedy klíčovým prvkem pro subjektivní posouzení konkrétní události, toho, jak jedinci vnímají svět.⁴⁰

Zajímavá je i otázka dominantních smyslů, které mají zcela jasnou převahu nad ostatními. Přes nemalé snahy tuto situaci změnit, má „umění oka a ucha“ stále výlučný monopol a nemálo k tomu přispívá i prostorová distance, která odděluje subjekt od uměleckého předmětu vidění a slyšení. „*Podobným způsobem vytváří distanci temporální odlehlost a věci od nás vzdálené v čase jsou ipso facto distancovány v míře, jaká nebyla možná pro jejich současníky*⁴¹“. Řada uměleckých děl – obrazů, básní, divadelních her měla spíše ilustrativní nebo výkladový charakter, především pak církevní umění, nebo se snažila o přímý, praktický apel. Plynutím času některá taková díla značně profitovala a dosáhla roviny umění právě jen díky temporální distanci, na druhou stranu jiná utrpěla ztrátu distance pře-distancováním, často překvapivě ze stejných důvodů.⁴²

Bullough hovoří o výrazném kolísání distance pro různé druhy umění. Pro naše účely zmíním několik příkladů týkajících se především vizuálního umění, které nejvíce korespondují s problematikou této kvalifikační práce. Velmi zajímavé jsou úvahy o udržení distance v sochařství. Podle něj, ačkoliv nedochází k použití „živého těla“, jako třeba v případě divadla, „přesto lidská postava ve své plné prostorové materialitě“⁴³ představuje pro distanci hrozbu. Z části je to zřejmě dáno naprostou absencí norem, které by se týkaly tělesné dokonalosti a částečně i díky naší „*neschopnosti uvědomit si rozdíl mezi skulpturní formou a tělesným tvarem, což je jediný, ale fundamentální prvek odlišující sochu od odlité repliky skutečného těla*“⁴⁴. Architektura, stejně ale jako hudba, pro něj reprezentují nejabstraktnější umění, pro které je typické nejvýraznější distanční kolísání. Proto se klasická hudba jeví radě lidí jako pře-distancovaná, naopak populární, velmi melodická a chytlavá hudba už je natolik pod-distancovaná, že pro

⁴⁰ SOUSA, Carlos M. P. a BRADLEY, Frank. Cultural Distance and Psychic Distance: Two Peas in a Pod? *Journal of International Marketing*, 2006, s. 52.

⁴¹ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 15.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž, s. 16.

⁴⁴ Tamtéž, s. 16-17.

řadu odborníků přestává být uměním, ale stává se prostou zábavou. U architektury je silná distance nezbytná, většina lidí není schopna, z řady různých důvodů jako je například směšování budovy s architekturou, ji esteticky hodnotit, s výjimkou nahodilých dojmů z některých „nejvíce očividných, zdobných částí a k nim se vážících asociací“⁴⁵.

Podle Bullougha nejsme bez distančního limitu schopni jakéhokoliv estetického hodnocení, umění přímo vyžaduje onu „psychologickou formulaci obecné charakteristiky umění, totiž jeho anti-realistické povahy“⁴⁶. V rámci běžné koncepce umění v osmnáctém století bylo zásadní tvrzení, že „umění je imitací přírody“. Přestože častokrát vyvráceno, v řadě podob přežívá i nadále. Pakliže je ale umění nápodobou přírody, jak může být anti-realistické? Bullough nabízí řešení právě v podobě „antinomie distance“. Doslova říká, že „imitovat přírodu, aby byl divák uveden v klamně přesvědčení, že to, na co hledí, je příroda, znamená opustit umění, jeho distancovaný duchovní ráz a spadnout pod limit přetvářky, laciné efektivity či banálnosti“⁴⁷.

Co si v rámci teorie antinomie distance zaslouží zvláštní vysvětlení, je existence „idealistického, vysoce distancovaného umění“. Umění, které bylo často podřizováno nějakému výjimečnému poslání, sloužící v historii pro potřeby rituální, posvátné, náboženské či panovnické. Ony objekty či subjekty pak musely být odlišeny od ostatních tak, aby se staly hodny uctívání a splnily svou mimořádnou, exaltovanou roli. Samozřejmě byly takové neobvyklé přírodní předměty, které status nadpřirozenosti získaly snadno, jiné ale byly nutně distancovány uměle, byly uctívány pro svoje domnělé, neobyčejné vlastnosti, stejně tak tomu bylo i u osob. Kromě těchto případů ale byla velká distance brána jako základní rys uměleckosti tohoto umění. V určitých historických obdobích bylo umění „tím, čím je dnes pro určitou část publika melodrama a jeho velká distance byla strážcem uměleckého charakteru“⁴⁸.

Anti-realistický, distanční charakter si umění „jak v námětu, tak ve formě prezentace“ udržovalo odjakživa. Imaginární příběhy, fantastické povídky o

⁴⁵ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 16-17.

⁴⁶ Tamtéž, s. 17.

⁴⁷ Tamtéž, s. 18.

⁴⁸ Tamtéž, s. 18-19.

podivuhodných dobrodružství či pohádková vyprávění byly vymyšleny tak, aby ukojily naši potřebu zázraků, dychtivou touhu po neobyčejném či alespoň utišily obavu z neznámého. Je přirozené, že takové prožitky v konfrontaci s běžnou každodenní zkušeností musí nutně vyvolat silnou distanci. Potom tedy „určité náměty vzaté z mystických a legendárních tradic, z počátku úzce spjaté s konkrétním, praktickým životem zbožného publika, pro nás dnes postupně nabývají distance pouhou silou konvence, stejně jako jejich vnitřním anti-realismem“⁴⁹. Je to samozřejmě dáno řadou faktorů, především pak přirozeným plynutím času a průběžnou proměnou hodnot. Může se stát, že forma prezentace distanci ohrozí, ale mnohem častěji ji naopak významně podpoří. Jako zajímavá, distanci podporující, se jeví i role určitých dekorativních prvků, jako použití piedestalů u sochařství, jevištní iluze a kouzlo kostýmů na divadle nebo dokonce jen rámy obrazů. „Jednotné prezentování všech uměleckých děl“ by pak k udržení distance mělo maximálně přispět. Je potřeba přiznat umění právo být smyslové či dokonce smyslné a tato smyslovost je pak přirozenou implikací „antinomie distance“. Smyslová stránka je následně kompletně očištěna, spiritualizována, „odfiltrována“ distancí „a spirituální aspekt tohoto působení je tím pronikavější, tím osobitější a přímější, čím více by takovým bývalo bylo působení smyslné nebýt přítomnosti distance“⁵⁰.

Na závěr této kapitoly bych se pokusila naznačit význam distance jako estetického principu a charakteristického rysu „estetického vědomí“. Bullough nabízí řešení v podobě odlišení distance, které je „jak jednoduché ve svém mechanismu, tak fundamentální ve svém významu: příjemné je ne-distancovaná libost. [...] těžiště příjemného zážitku leží v já, které zažívá příjemné. Naopak estetický zážitek má své těžiště v sobě nebo v předmětu, který jej prostředkuje, nikoliv v já, které bylo distancováno mimo pole vnitřního zření dané osoby: ‘nikoliv plod zážitku, ale zážitek sám je cílem’“⁵¹. Představme si situaci, kdy potkáme náměsíčného člověka a budeme se ho pokoušet oslovit jménem. Stejně tak je tomu podle Bullougha i s otázkou, zda se nám něco skutečně líbí, kterou někomu položíme ve chvíli jeho velice intenzivního estetického prožitku. Pak nevyhnutelně musí nastat jedině, návrat do jeho konkrétního

⁴⁹ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 20.

⁵⁰ Tamtéž, s. 22.

⁵¹ Tamtéž, s. 23.

já a probuzení praktického vědomí, v důsledku pak k vyloučení celého estetického mechanismu.⁵²

Distance reprezentuje „v estetickém chápání a hodnocení stejně jako v umělecké tvorbě kvalitu tkvící v neosobním, přesto intenzivně osobním vztahu, ve kterém se člověk zabývá uměním, ať už jako pouhý divák, nebo jako tvořící umělec. Je to distance, která činí z estetického objektu 'cíl sám o sobě'“⁵³. Stává se fundamentálním faktorem „estetického vědomí“, jakožto zvláštního způsobu myšlení nebo pohledu na zkušenost a život, který je schopen odlišit praktické hodnoty od hodnot estetických.⁵⁴

⁵² BULOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 23.

⁵³ Tamtéž, s. 29.

⁵⁴ Tamtéž.

Tak tedy je třeba se zdržovat nesmírného smíchu i nesmírných slz a každý muž to má každému doporučovat a za úplného skrývání vší nesmírné radosti a i nesmírné bolesti pokouše se o důstojné chování.

Platón, Zákony

4 Diskuze o Bulloughově pojetí distance

V této kapitole se pokusím nastínit několik koncepcí, které navázaly na práci Edwarda Bullougha, konkrétně pak těch, které, i přes kritická vymezení se vůči ní, jí neodmítají jako celek, v řadě aspektů jí rozšiřují a poskytují zajímavé vhledy do pojetí psychické distance. Mou snahou nebude ani tak jejich hlubší analýza, ale spíše využití pro manifestaci problému udržitelnosti Stendhalova syndromu v rámci teorie psychické distance.

4.1 Sheila Dawsonová

Sheila Dawsonová ve své práci „‘Distancování’ jako estetický princip“ (“Distancing” as an Aesthetic Principle)⁵⁵ hovoří o tom, že především není možné hodnotit umělecké dílo podle stejného vzorce jako v případě hodnocení vědeckého (na to upozorňuje ve své práci i Edward Bullough), konkrétně své tvrzení pak demonstruje na srovnání odlišného přístupu kardiologa a anglického romantického básníka. Podle ní neexistuje žádná možnost definitivního, objektivního závěru, který by mohl dokázat, že naše estetická hodnocení jsou správná a tedy i universálně platná. Každý předmět je jedinečný a stejně tak, každý člověk, který jej posuzuje, je nezávislé individuum a je součástí dané společnosti, která se neustále vyvíjí a mění.⁵⁶

Kdo je tedy schopen rozhodnout, co je a co není krásné? Podle Dawsonové jediný soud, u kterého si můžeme být jisti, je náš vlastní soud. Jestliže shledáváme určité dílo krásným, pak víme, zda je to pravda nebo lež, a pro nás je pak tento postoj definitivní a nezvratný.⁵⁷ Samozřejmě si také ale uvědomuje, že nejsme vždy schopni krásu rozpoznat, proto tedy navrhuje, místo abychom se snažili nutně formulovat definice, studovat vlastní vztah mezi předmětem a individuem. Konečný úspěch

⁵⁵ DAWSON, Sheila: “Distancing” as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*, 1961, s. 155.

⁵⁶ Tamtéž, s. 155.

⁵⁷ Tamtéž.

uměleckého díla pak závisí nejen na jeho skutečné hodnotě, ale také na postoji, který k němu zaujmeme.⁵⁸

Dawsonová chce Bulloughovu teorii upřesnit, také uvádí, že ač jí vděčí za veškeré základní myšlenky, nepředkládá ji v plné délce, protože práce je volně k dispozici. Sama přichází s tvrzením, že nic jako správná distance neexistuje, že je tu tzv. „optimální distance“, která je relativní pro každou osobu, objekt a příležitost. Samozřejmě si uvědomuje, že tímto tvrzením se staví do rozporu s většinou současných zavedených teorií a možná i samotným Bulloughovým konceptem. Ona je ale o správnosti takového tvrzení přesvědčena. Říká, že inteligentní umělec nebo divák je schopen správného distancování a dále postuluje, že existuje „optimální bod“, kterého když dosáhneme, pak nám navození distance umožní nejlepší možné zhodnocení uměleckého díla.⁵⁹

Právě optimální distance by hypotézu slučitelnosti Stendhalova syndromu s konceptem „psychické distance“ podporovala. Jak sám Edward Bullough uvádí, v případě distance je důležitý individuální přístup, stejně jako každému z nás je dána její zcela individuální míra. Ta pak ovlivňuje divákovo estetické zakoušení, ale netýká se pouze vlastní recepce, ale právě také konkrétního uměleckého díla, které se liší v míře distance, kterou vyvolává. Ve výsledku rozhodne, zda si udržíme mentální odstup a dokážeme zaujmout estetický postoj, ve kterém pak budeme schopni nezaujatě vnímat. Pokud existuje optimální distance, individuální pro každého recipienta, pak by byl i emocionální Stendhalův projev obhajitelný.

Sheila Dawsonová hovoří o „potěšení“ z uměleckých děl, ať už se jedná o romány, komedie či tragédie nebo obrazy, podobně jako Bullough o potěšení z mlhy na moři, a vlastní estetickou percepci pak vnímá jako proces, kdy vytváříme kontemplativní (rozjímavý) vztah, který nazývá „distancování se“⁶⁰. V závěru připouští, že ne doslova každý je schopen estetického hodnocení uměleckého díla. Své tvrzení popisuje na analogii krátkozrakého diváka, který je nucen se k uměleckému dílu

⁵⁸ DAWSON, Sheila: “Distancing” as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*, viz výše, s. 156.

⁵⁹ Tamtéž, s. 162.

⁶⁰ Tamtéž, s. 159-160.

výrazně přiblížit, zatímco dalekozraký od něj musí odstoupit dál, aby viděl, ale slepý divák, nemůže uspět žádným způsobem. Pro každého, kdo není úplně slepý, však existuje optimální distance, která mu zprostředkuje skutečnou estetickou hodnotu a možnost kontempace. Člověku, který je k umění slepý, se nepodaří uspět žádným způsobem a pravděpodobně se o to nebude ani snažit, ale každý, kdo není úplně nepřístupný, je schopen dosáhnout určité míry distance, která bude optimální k dosažení estetické zkušenosti.⁶¹ Je ale možné připustit, že bude existovat člověk, který není schopen zcela žádného estetického zážitku? Pokud bychom slepotu nepoužili jako metaforu, právě zrakově postižení umělci mají v mnohém vyvinutější ostatní smysly a prokazatelně svým estetickým vnímáním v řadě případů ostatní předčí.

4.2 Oswald Hanfling

Mezi novější interpretace Bulloughovy distance patří koncepce „*Pět druhů distance*“ (Five Kinds of Distance)⁶² Oswalda Hanflinga. Ten je přesvědčen, že Bulloughova práce je plná zajímavých nápadů, stejně jako podle něj obsahuje řadu chyb a zmatení, především je ale podle něj příliš obecná, a proto ji rozšiřuje rozdělením na pět druhů distance.⁶³

První distance podle něj vzniká v důsledku „oddělení se od praktické stránky věcí“. Jak už zde bylo zmíněno mnohokrát, Bullough poukazuje na zkušenost s mlhou na moři, Hanfling ale namítá, že nejpodstatnější není vlastní zážitek z mlhy, ale právě ono „přepínání se“ z praktického na estetické a naopak. Zmiňuje, že o tom hovoří již Wittgenstein, který popisuje rozdíl mezi viděním aspektu a viděním toho, jak „věci jsou“ neboli přímým viděním. Vlastimil Zuska ve své práci upřesňuje, že v praxi se jedná o tzv. reverzibilní obrazce, například známá Neckarova krychle nebo dvojznačné obrazce (kachna/králík či moje žena/tchyně), které poprvé předvedl americký psycholog Joseph Jastrow.⁶⁴ Umělecké předměty ale nutně nemusí, dokonce by se dalo říct, že podle Hanflinga nemají být praktické, protože byly vytvořeny za jiným účelem, jsou to

⁶¹ DAWSON, Sheila: “Distancing” as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*, viz výše, s. 172-173.

⁶² HANFLING, Oswald: Five Kinds of Distance. *British Journal of Aesthetics*, 2000, s. 89.

⁶³ Tamtéž, s. 89-90.

⁶⁴ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Praha : Triton, 2001, s. 31.

předměty estetického zájmu. Na druhou stranu ale podotýká, že znalost jejich praktického využití může napomoci k jejich docenění právě z estetického hlediska.⁶⁵ Na hodině Gestalt terapie mi kolega nedávno vyprávěl svůj zážitek z divadelního představení, které se mu zdálo neuvěřitelně špatné, a toužil divadlo opustit. Zůstal v podstatě jen ze slušnosti vůči svému partnerovi, ale pak ho napadla myšlenka zkusit představení „opravit“ a začal si v mysli vytvářet abstraktní konstrukt toho, jak by mohlo představení vypadat, aby bylo lepší. V podstatě bychom řekli, že se dokázal přepínat z estetického postoje k praktickému a zpět. Díky ztrátě praktického postoje nakonec nejenže neodešel, ale dokázal vůči představení zaujmout estetický postoj a ocenit ho.

Příklad druhé distance, kterou nazývá „vztahem mezi pocity fiktivních postav a publika“, popisuje na Bulloughově příkladu žárlivého manžela, který v divadle sleduje představení Othella a v důsledku ztotožnění se s postavou u něj dochází k nutnému poddistancování. To platí jen při ztotožnění se s postavou Othella, jak ale bude divák vnímat pocity Desdemony? Není pro skutečné zhodnocení vlastní hry potřeba vzít v potaz i její pocity, ptá se Hanfling. Sotva by ale žárlivý manžel mohl pochopit pocity falešně obviněné manželky a uvidět v podobné situaci vlastní ženu. Ale přeci není možné, aby divák pochopil její pocity jen v případě, že by dotyčná byla žena. Abychom byli schopni dílo skutečně uznat a ocenit jeho estetický význam, musíme být přece schopni se ztotožnit se všemi postavami, říká Hanfling. Na závěr uvádí, že mezi prvními dvěma druhy distance je inverzní vztah a je možné je spojit v jednu. Podle něj Bulloughovu „maximálnímu snížení distance“ odpovídá maximální oddálení se od praktické stránky věcí a pak by se distance (2) týkající se vztahu fiktivních postav a publika dala zařadit pod distanci (1), která pojednává o oddělení se od praktické stránky věcí. Pak je divák více vtažen do uměleckého díla, včetně vyšší citové angažovanosti s fiktivními postavami a je více distancovaný od praktické stránky problémů.⁶⁶ Proč by tedy nemohl Stendhal, okouzlen jedinečnou architekturou, právě potlačením praktické stránky pociťovat mimořádné pocity spojené s nestandardními fyzickými projevy? Ty by pak byly způsobené nepřímou, distancovanou zkušeností, jež nám podle Hanflinga poskytne zcela speciální druh potěšení, kterého přímá zkušenost není schopná.

⁶⁵ HANFLING, Oswald: Five Kinds of Distance. *British Journal of Aesthetics*, viz výše, s. 90-91.

⁶⁶ Tamtéž, s. 91-93.

„Mezi uměním a realitou“, tak nazývá Oswald Hanfling třetí druh distance, která se týká spíše uměleckého díla jako takového, než diváka a reprezentuje ji tzv. umění „statické“ – malířství, fotografie a sochařství. Předměty, které tento druh umění zobrazuje, představují ve skutečném životě pohyblivé objekty, které jsou v těchto dílech umění „zmrazeny“ a zůstávají nepohyblivé, a to je podstatou kouzla těchto umění. Tento druh distance, zahrnující stagnaci vůči pohybu, není přítomen, pokud je reprezentovaný objekt sám statický, což se překvapivě děje mnohem méně často než bychom očekávali. Lidský obličej také bývá jen zřídka statickým způsobem, jak je tomu na obraze a tento rozdíl opět přispívá k naší estetické zkušenosti.⁶⁷

„Vztahu mezi uměleckým dílem a jeho příjemcem“ se věnuje čtvrtá forma distance. Hanfling uvádí, že může být navozena různými způsoby a svou myšlenku demonstruje na příkladu z dětské literatury, kterou jsme četli jako malí a pořád si pamatujeme, v čem na nás kniha zapůsobila, ale pokud si knihu přečteme v dospělosti, objevíme zcela nové vhledy, které jsme jako děti nepochopili. Vzděláním, získáním životních zkušeností a nakonec i vlastní snahou danou pečlivým čtením jsme schopni knihu lépe ocenit a dosáhnout mnohem hlubšího zážitku.⁶⁸

V rámci tohoto druhu distance se Hanfling zabývá vztahem mezi pod-distancováním a pře-distancováním, ideální je podle něj rovnováha mezi nimi, ale její udržení není vůbec snadné. Na velmi civilním příkladu vyprávění vtípů prezentuje možnosti pře-distancování a pod-distancování. Vtip či vtipná poznámka způsobí pře-distancování, jestliže bude pointa příliš složitá a v důsledku tedy vtip nepochopíme. Nejlepší vtipy jsou pak ty, jejichž pointa je na první pohled zřejmá. Samozřejmě i ony vyžadují určité úsilí vedoucí k porozumění, případně i určité vědomosti, ale přinášejí zaslouženou odměnu v podobě pobavení. Větší míra distance mezi uměním a čtenáři nakonec může být podle něj víc výhodou, než nevýhodou, protože naše estetické potěšení, v důsledku většího oddálení od praktické stránky, pak může být vyšší.⁶⁹

Bullough říká, že podstatný je právě specifický postoj recipienta při zakoušení určité umělecké skutečnosti, který se ale od běžného vnímání podstatně liší. Stendhal by

⁶⁷ HANFLING, Oswald: Five Kinds of Distance. *British Journal of Aesthetics*, viz výše, s. 95.

⁶⁸ Tamtéž, s. 100

⁶⁹ Tamtéž, s. 99-100.

pak mohl vnímat, jak na něj samotné prostředí baziliky Santa Croce působí a díky distanci prožít mimořádný estetický zážitek. A právě menší míra distance by nejen umožnila intenzivnější prožitek, ale byla by i možným vysvětlením pro neobvyklé reakce, které Stendhal popsal.

Pátou a závěrečnou distanci nazývá „vztahem mezi uměním a jeho autorem“, kterou, jak sám uvádí, zmiňuje spíše pro úplnost a v podstatě se týká umělce pod-distancovaného či pře-distancovaného vztahu k vlastnímu dílu.⁷⁰

4.3 Allan Casebier

Allan Casebier formuluje svůj postoj k tomuto tématu v práci „*Koncept estetické distance*“ (The Concept of Aesthetic Distance)⁷¹ a až na úplném konci práce dodává, že pojem distance používá především z důvodu předchozí dlouhodobé tradice uplatňování tohoto termínu.⁷² Ačkoliv se podle něj jedná o termín v oblasti umělecké kritiky značně zakořeněný, v žádném případě není srozumitelný všem, a to platí i pro fundované estetické teoretiky. Také není podle něj nikde závazně uvedeno, že je distance nutnou podmínkou k ocenění vlastního uměleckého díla.⁷³ Přesto ji neodmítá, ale na rozdíl od Bullougha se vymezuje proti možnosti být „pod-distancovaný či pře-distancovaný“, podle něj divák buď distancovaný je nebo prostě není. Casebier upozorňuje na to, že je důležité si uvědomit, že existuje více než jeden pojem distance, který se používá v teoretických a kritických diskuzích týkajících se estetického hodnocení a přichází, podobně jako Hanfling, s více typy distance, konkrétně se v jeho případě jedná o typy dva – distanci pozornostní a emocionální.⁷⁴

Pozornostní distance je podle něj taková, která se zabývá vztahem pozorovatele a objektu, způsobem, jakým k němu pozorovatel přistupuje. Na druhou stranu emocionální distance je zodpovědná za emoce, které pozorovatel k objektu pociťuje. Jak sám uvádí, spojení mezi nimi ale není nutné. Podle něj, při snaze se uměleckému

⁷⁰ HANFLING, Oswald: Five Kinds of Distance. *British Journal of Aesthetics*, viz výše, s. 101.

⁷¹ CASEBIER, Allan: The Concept of Aesthetic Distance. *Personalist*, 1971, s. 70.

⁷² Tamtéž, s. 90.

⁷³ Tamtéž, s. 70.

⁷⁴ Tamtéž, s. 77.

dílu maximálně přiblížit či se s ním identifikovat, můžeme cítit řadu velice silných emocí, způsobujících silné pocity uspokojení, často až hlubokého pohnutí, tyto ale brání skutečným estetickým emocím a jako takové jsou s prožitkem uměleckého díla neslučitelné. Podle něj nesmíme být k uměleckému dílu příliš citliví, pokud tedy chceme distanci udržet.⁷⁵

Na první pohled by se zdálo, že Casebierova koncepce by pak nahrávala spíše „turistické hysterii“ než estetickému ocenění uměleckého díla a Stendhalův syndrom by byl definitivně ztracený v přehnané emocionalitě. Silnější reakce na umění vyvolávající citové pohnutí by byly pouze projevem naší přecitlivělosti a neschopnosti udržet si odstup. Podle Casebiera je distance především prostředníkem, který nám napomáhá ocenit estetické hodnoty uměleckého díla. Explicitně uvádí, že záleží na přítomnosti a souhře určitých prvků, aby distance zůstala zachována. Pokud bychom tedy byli ochotni připustit, že pocity, které Stendhal zažíval, nebyly přehnané, že se jednalo o percepce, která byla založená jak na distanci pozornostní, tak na emocionální (ne nutně propojených). Stendhal by pak, snahou věnovat zvýšenou pozornost nádherné bazilice, vnímajíc jedinečnou architekturu či podél stěn umístěné náhrobky slavných umělců, dokázal pocítit mimořádnou atmosféru, *génia loci* jedinečného místa a esteticky jej ocenit.

4.4 Vlastimil Zuska

Jedním z posledních autorů, který se fenoménu psychické, respektive estetické distance intenzivně věnuje, například v knize *Mimésis – Fikce – Distance*⁷⁶ či v publikaci *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*,⁷⁷ je Vlastimil Zuska. Jak explicitně uvádí, pojem psychická distance prozrazuje svůj původ – v psychologii⁷⁸, ale postupně se z něj stává nosný estetický pojem.⁷⁹ „*Estetická distance je variantou více psychologicky orientovaného konceptu „estetického postoje“, mnohými estetiky pokládaného za nutnou a postačující podmínku každého estetického prožitku, zejména*

⁷⁵ CASEBIER, Allan: The Concept of Aesthetic Distance. *Personalist*, viz výše, s. 77-8.

⁷⁶ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – Fikce - Distance*, Praha: Triton, 2002, s. 118-132.

⁷⁷ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 51-61.

⁷⁸ Pozn.: Edward Bullough byl především psycholog.

⁷⁹ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 51.

*pak prožitku uměleckých děl*⁸⁰. Zároveň ale uvádí, že se také jedná o pojem velice problematický, který byl kontroverzním tématem řady kritik, odsuzujících jej jako „koncept určený do koše odřezků Occamovy břitvy“⁸¹. Nejprve vysvětluje distanci v obecnějším pojetí, jak už zde bylo zmíněno, prvotně jako vzdálenost prostorovou, která je podmínkou percepce pomocí „distančních smyslů (zrak a sluch)“⁸² a časovou, tedy vzdálenost na časové ose „minulost – přítomnost – budoucnost“. Některá umělecká díla dozrávají až po určité době, zkouška časem je pak jedním ze základních měřítek umělecké hodnoty. Podobně je tomu u vyzrálosti publika, které až postupně dospívá k určitému stupni vývoje, kdy je schopno ocenění uměleckého díla přijetím odpovídající estetické distance.⁸³

Zuska dále hovoří o hranicích distance a již také zmíněném pod-distancování, kdy je estetická „vzdálenost“ od díla příliš malá. Například tehdy, kdy si divák přestává uvědomovat, že je pouhým pozorovatelem a začne umělecký objekt spoluvytvářet a reprezentovanou scénu pak považovat za skutečnou. A pře-distancování, kdy je naopak oddálení od objektu tak velké, že dochází ke ztrátě estetického zájmu. Toho lze dosáhnout dvěma způsoby. Takzvaným „chladným přístupem“, tedy jakési absence vcítění se a to z řady různých důvodů, příklad, který Zuska uvádí, je poměrně obvyklý postoj odborných kritiků, kteří se příliš soustředí na technické složky objektu a vlastní soud si ponechávají až na konec, po ukončení vlastní recepce či na příkladu kulturních snobů, kteří k prožitku z uměleckého díla potřebují potvrzení jakési vyšší instituce. Druhým způsobem, pře-distancováním, je naopak přílišné se zaměření na svoje vlastní prožitky, které způsobí upozadění vlastního uměleckého objektu. Na tom má velký podíl nejen divák, ale i umělecký objekt sám.⁸⁴

*„Sama možnost vstupu, nastolení distance a udržení se v ní po celou dobu recepce estetického objektu je v tomto smyslu průsečíkem několika protichůdných sil či tendencí“*⁸⁵. Jako psychologizující faktor Zuska uvádí tzv. „ego obranu“ neboli sílu, která má tendenci bránit se proti změnám a především se snažit o zachování stabilní

⁸⁰ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 51.

⁸¹ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – Fikce - Distance*, viz výše, s. 118.

⁸² ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 52.

⁸³ Tamtéž, s. 51.

⁸⁴ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 53-4.

⁸⁵ Tamtéž, s. 56.

struktury osobnosti. Prokazatelně má tento faktor hodně společného i s věkem, v závislosti na vyšším věku se jeho tolerance snižuje. Čímž autor ospravedlňuje oblibu „nekonečných seriálů“ u starší generace. Zuska vychází z historických souvislostí a upozorňuje na to, že ego obrana může fungovat i obráceně. Velké množství příkladů najdeme v historii, kdy některé státy, ve snaze zachovat svou integritu, volili tzv. „zákopovou“ politiku. Druhou formou reakce byla naopak expanze, vedoucí k obsazování nových území nebo prosazování nových technologií a hodnot. Tato víceznačnost v kontaktu s uměleckými objekty je naopak blízká mladým až adolescentním divákům a vysvětluje velké nadšení pro žánry jako je sci-fi nebo fantasy.⁸⁶

Umění, stejně jako neumělecké předměty estetické zkušenosti, pracuje s distancí ještě jiným způsobem. Distance zde funguje jako „jistý prostor“, na jehož podkladě je možné dosáhnout určité slasti, například prožitku krásy. Divák potlačí přirozenou, praktickou stránku a je schopen vnímat věci, které by v běžném životě odmítl. „*Právě estetický objekt umožní vnímateli, aby se v rámci sebereflektujícího dlení v estetické distanci dostal sám sobě „pod kůži“ a, aby se třeba díky vcítění do románových či filmových postav [...] ocitl v situacích, v nichž se otevírá problémům, před kterými by ho jinak jeho ego obrana zaštitila*“⁸⁷. Podobně slouží estetický prožitek k odbourávání stereotypů, předsudků a zažitých vzorců chování.⁸⁸

Záměrem této kapitoly nebylo podat podrobnou komparaci jednotlivých koncepcí, které na Bulloughovu práci reagují, ale spíše snaha o její hlubší pochopení v širším kontextu a v pojetí jiných autorů. Některé z nich poskytují zajímavé myšlenky a nastiňují možný přesah původní koncepce, jiné s ní nejsou zcela v souladu a často vykazují mnohá nepochopení Bulloughova záměru, přesto, pro potřeby této práce, poskytují inovativní a často signifikantní vhledy potřebné pro analýzu, která bude následovat v další kapitole.

⁸⁶ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 56-57.

⁸⁷ Tamtéž, s. 57-58.

⁸⁸ Tamtéž, s. 58.

„O čem nemůžeme mluvit, k tomu se musí mlčet“.

Ludwig Wittgenstein

5 Slučitelnost Stendhalova syndromu s estetickou recepcí

„Slovem "krásný" a dalšími, obdobnými výrazy - "působivý", "hezký", "ušlechtilý", "nádherný" či "skvělý" – většinou označujeme něco, co se nám líbí.“⁸⁹. V průběhu let se náš pohled na krásu výrazně proměňoval a vždy se našly okamžiky, kdy daná historická epocha rozpoznala existenci mimořádných uměleckých objektů, které si „zaslouží náš obdiv nezávisle na touze, již při setkání s nimi zakoušíme“⁹⁰.

Podle Jacquese Aumonta většina lidí instinktivně ví, co je a co není umění a přesto je pro ně tak obtížné je definovat, určit jeho meze a pole působnosti. A o to více se cítí zmateni, když dojde k posunu jeho hranic nebo hranic jeho definice. Pak se neubráníme údivu, když je nám jako umění prezentována hromada uhlí, hniјící jablka, jak se tomu často děje například v Centre Pompidou. Základy tohoto cynického postoje vystavěl Marcel Duchamp ve svém *ready-made* umění, a pokud může být záchodová místa považována za umění, pak tedy může být vystavována v galeriích a muzeích.⁹¹ Bulloughův postoj k tomu by byl pravděpodobně záporný, pro přílišnou, vysokou realističnost takového umění, by pro něj byla distance v případě takových děl neudržitelná. Hanfling je také přesvědčen, že u *ready-mades* umění není estetické uspokojení možné, právě z důvodu ztráty distance, ale podle mě není důvod si to myslet. Pravděpodobně dojde k pod-distancování, ale proč nutně ke ztrátě distance? Většinou, když jdeme navštívit podobnou formu výstavy, jsme jistým způsobem připraveni, očekáváme, že se nebude jednat o tradiční umělecký zážitek, což by mohlo umožnit, díky naší vyšší připravenosti, distanci udržet.

Jak funguje vlastní recepce u esteticky nehezkých, nepříjemných děl? Zuska hovoří o paradoxu ošklivého, kdy cosi odpudivého a šeredného může být za určitých okolností vnímáno jako pozitivní a krásné. Holisticky pojímaný estetický objekt je syntézou všech složek, které ho reprezentují, „kde šeredné je pouze částí celku a díky integraci s esteticky pozitivními kvalitami většinou výsledná hodnota převáží do oblasti

⁸⁹ ECO, U. *Dějiny krásy*. Argo, Praha, 2005, s. 8.

⁹⁰ Tamtéž, s. 10.

⁹¹ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 298-317.

⁹¹ Tamtéž, s. 315-317.

*positivní*⁹². Jistě nalezneme díla, která „světlo krásy“ záměrně postrádají, ale i u nich nalezneme prvky „esteticky pozitivní kvality“. Zachováme-li estetickou distanci, výsledkem bude zážitek, třeba i nepříjemný, který vyústí k jakémusi očištění, osvobozujícímu zážitku, který už Aristotelés nazýval katarzí a připisoval jí nemalý význam v rámci estetické recepce.⁹³ Bylo by tedy možné připustit, že určitá forma katarze, uvolnění, třeba v podobě slz a podobně emocionálně nepřiměřených reakcí, by byla pochopitelná či dokonce slučitelná se zachováním estetické recepce?

Jak vlastně vnímáme umění? Jacques Aumont je přesvědčen, že obrazy nevznikají bezdůvodně, vznikají právě proto, aby byly vnímány. Pak je potřeba vidět oko jako orgán, který zdaleka není neutrální a nevnímá jen na základě relevantních dat, je to část lidského těla, která nám zprostředkovává nazírání vnějšího světa ve spojení s naší nervovou soustavou.⁹⁴ Nás především bude toto spojení zajímat v souvislosti s uměním. Proč pro nás tolik znamená, proč ho pozorujeme. A hlavně, jak ho vnímáme.

Každé umění musí být viděno, konzumováno, hodnoceno a přivlastněno pozorovatelem, co je ale mnohem podstatnější, toto konzumování má být především provázeno potěšením.⁹⁵ Umění neoddiskutovatelně působí na naše emoce. Je to jistě dáno řadou okolností, naším momentálním psychickým, ale i fyzickým stavem, predispozicí k přehnaným reakcím, pohlavím, mírou empatie nebo i souvislostí s nějakou, pro nás podstatnou životní zkušeností, to vše vyvolává reakce, kterým se bráníme jen těžko. James Elkins se zabývá otázkou, proč jsme schopni proplakat kapesníky u romantických, mnohdy umělecky pokleslých filmů a přesto u obrazů a obecně u vizuálního umění, podobné reakce necítíme. Proč je tak těžké si k němu vytvořit silnější citový vztah. A přesto jsou lidé – a Elkins to prezentuje na desítkách dopisů, které dostal od svých přátel, známých, ale často i zcela cizích lidí, kteří popisují radost, smutek či zlost, tedy výrazné emoce, které v nich vizuální umění vyvolalo. Stejně jako tomu bylo u Stendhala.

⁹² ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 58.

⁹³ Tamtéž, s. 58-59.

⁹⁴ AUMONT, Jacques. *Obraz*, viz výše, s. 71-72.

⁹⁵ Tamtéž. 315.

Zuska už v úvodu své práce „*Mimésis – Fikce – Distance*“ uvádí, že podle něj „nedostatek distance brání syntéze, přívál empirických dat, tj. estetických studií, vývoje umění, médií, vkusu, estetických norem, zabraňuje mnohdy jasnému vidění podstaty“⁹⁶. A pro estetickou recepci je podle něj zcela zásadní faktor sebereflexe toho, kdo umělecký objekt vnímá a „zvnitřnění“ estetického objektu, doslovně jeho vtažení do prožitkové sféry subjektivity.⁹⁷ Jedná se tedy o hysterii, kterou popisuje doktorka Margherini nebo o přirozenou emocionální reakci vyvolanou uměním? Sám Elkins popisuje dvě skupiny lidí, skupinu, kterou bychom mohli nazvat jako následovníky Stendhala a představitele tohoto syndromu, u kterých umění podobné prožitky vyvolává a skupinu pokračovatelů Marka Twaina, který byl zastáncem přesně opačného postoje, jakési Twainovy letargie, která slučitelnost umění a emocionálních reakcí naprosto a rezolutně odmítá.

Jak to tedy bylo se samotným Stendhalem, když stál obklopen nádhernou architekturou baziliky Santa Croce a náhle ucítil pocit závratí, bušení srdce a další psychosomatické reakce, které bychom se asi nebáli nazvat jako hyper-senzitivní? Jednalo se o literárně zaznamenanou hysterii velice umělecky založeného, bezesporu nadaného člověka, který měl k podobným projevům sklony nebo je tento postoj v rámci estetické recepce skutečně obhajitelný? Stendhal jistě věřil, že pocity, které prožívá, jsou skutečné, přesto byl jeho postoj v tuto chvíli oproštěn od zcela praktického vnímání a pak, podle Edwarda Bullougha, nastal jedinečný, zcela osobní a distancovaný vztah, který umožnil jistou formu ztotožnění s dílem. „Osobní, ale distancovaný vztah k uměleckému dílu“⁹⁸, tedy základní umělecký paradox nazvaný Bulloughem „antinomie distance“. Navíc, jak sám Bullough uvádí, hlavním předpokladem antinomie je variabilita, která umožňuje různé formy jejího odstupňování. Distanční limit je otázkou jednotlivce a jako takový je nesmírně individuální a pak je možné distancovat i ta nejosobitější hnutí myslí. Veškerá smyslovost, či dokonce smyslnost, poté co prošla „filtrací“ distance způsobí, že výsledný estetický zážitek je intenzivnější a osobnější.

⁹⁶ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – Fikce - Distance*, viz výše, s. 9.

⁹⁷ ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, viz výše, s. 42.

⁹⁸ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, viz výše, s. 13.

Kdybychom se vrátili v historii, našli bychom řadu studií, které s Bulloughovou teorií značně korespondují. Podle Vlastimila Zusky bychom objevili stopy už u lorda Shaftesburyho, konkrétně u jeho „estetické nezainteresovanosti“, Edmunda Burkeho v rozdílu mezi vznešeným a hrozivým a samozřejmě Kanta a jeho bezzájmového zalíbení. Velice zajímavou souvislost najdeme paradoxně v samotné Bulloughově definici estetické distance, v níž používá termín „put out of gear“⁹⁹, což se dá mimo jiné přeložit i jako „přeřazení na neutrální“. Estetická distance by pak byla stavem, kdy naše mysl „běží na neutrální“, což je jistě více než výstižná metafora.¹⁰⁰

Pak by i Stendhalovy na první pohled nepřiměřené reakce mohly být obhajitelné. Jednalo se přece o zkušenost, při které došlo k vyřazení praktické stránky a tudíž i menší sebekontroly. Kdybychom s ním silně zatřásl, pravděpodobně by se vrátil do svého praktického postoje a vnímal by normálně.

Stejně jako si lidé na moři, při pozorování jedinečné, sametově krásné mlhy, neuvědomují nebezpečí, Sheila Dawsonová k tomu dodává, že by přece nikdo nejásal radostí při vědomí, že se během několika minut srazí s ledovcem. Stejně tak si možná Stendhal nebyl schopen uvědomit, že jeho reakce možná není obvyklá a jen si užíval krásu baziliky Santa Croce.

⁹⁹ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – Fikce - Distance*, viz výše, s. 132.

¹⁰⁰ Tamtéž.

6 Závěr

V této práci jsem se nejprve pokusila prezentovat Stendhalův syndrom, tak, jak byl popsán v 19. století a především tak, jak na něj poté reagovala odborná psychologická a především psychiatrická obec. Jedná se o patologický jev projevující se atypickým chováním, které u postižených vyvolává změněné vnímání reality, paniku, úzkost a řadu dalších emočních a somatických poruch.

V další části jsem představila koncept „psychické distance“ Edwarda Bullougha, který popsal ve svém slavném článku „‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip“ („Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle), nastínila jeho hlavní momenty a pokusila se jej v náznaku komparovat s prací Stepheny Coburny Peppera „Emoční distance v umění“ (Emotional Distance in Art). Především pak z toho důvodu, abych byla schopna v závěrečné části práce prokázat slučitelnost Stendhalova syndromu s touto koncepcí a tím obhájit vytyčený cíl bakalářské práce.

V další části předkládám některé interpretace Bulloughova konceptu, mnou zvolenou skupinu tvoří především autoři, kteří s Bulloughem sympatizují, a kteří jeho práci obhajují - Sheila Dawsonová, Oswald Hanfling, Allan Casebier a Vlastimil Zuska. Tato práce se nesnaží o hlubokou analýzu jednotlivých studií, které na Bulloughovu práci reagovaly, ale spíše o prohloubení jeho konceptu s úmyslem poukázat, jak by se daly tyto interpretace použít pro naplnění původního záměru – tj. slučitelnosti se Stendhalových syndromem.

Dawsonová se nechala Bulloughovou teorií inspirovat, s relevancí samotného konceptu se ztotožňuje, jen někde ho upřesňuje nebo se snaží o jeho přesah. Inteligentní divák je v jejím pojetí schopen správného distancování, a to díky navození „optimální distance“, která je pak relativní pro každého z nás, stejně jako pro každý objekt i příležitost. Hanfling se nespokojil s pojetím estetické distance podle Edwarda Bullougha a přišel, z mého pohledu s možná komplikovanější a v důsledku méně přehlednou koncepcí, která rozděluje distanci na pět různých typů. Některé z těchto typů distance jsem využila pro argumentaci a podpoření vlastní hypotézy. Podstatná je

práce Allana Casebiera, zvláště jeho rozdělení distance na pozornostní a emocionální, jež je zodpovědná za emoce pozorovatele ve vztahu k objektu a tudíž je pro demonstraci Stendhalova syndromu velice inspirativní a v neposlední míře práce Vlastimila Zusky vysvětlující a rehabilitující celou Bulloughovu koncepci v řadě bodů.

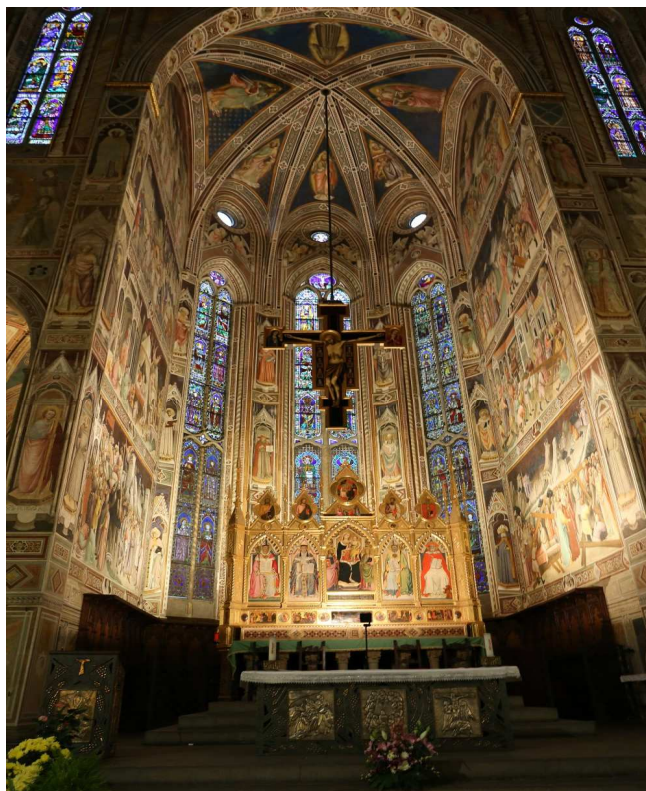
Cílem této práce bylo na základě interpretační a komparační analýzy prokázat, že je sám Stendhalův syndrom v rámci estetické recepce udržitelný. Osobně věřím, že to, za jistých okolností, skutečně možné je, a že argumenty, které jsem použila pro prokázání této hypotézy, byly dostatečné a byly použity takovým způsobem, že se podařilo původní záměr obhájit.

7 Obrazová příloha– Bazilika Santa Croce, Florencie

1) Bazilika Santa Croce – hlavní loď



2) Oltář - polyptych s Geriniovým zobrazením Madony a světců



3) Náhrobek Michelàngela Buonarrotiho



4) Bazilika Santa Croce – kaple Pazziů



8 Seznam použité literatury

Primární:

BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 32, č. 1, Praha : 1995. ISSN: 0014-1291.

BULLOUGH, Edward: “Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, Vol. 5, No 2, 1912.

BULLOUGH, Edward: The „Perceptive Problem“ of Aesthetic Appreciation of Single Colours. *British Journal of Psychology*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, Vol. 2, No 4, 1908.

STENDHAL. *Rome, Naples et Florence en 1817*. Z francouzského originálu přeložila autorka bakalářské práce. Paris : Julliard 1964.

Sekundární:

AMANCIO, Edson José. Dostoevsky and Stendhal’s syndrome. *Neuropsychiatr*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, roč. 63, č. 4, 2005. ISSN: 2333-9721.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN: 80-7331-045-7.

CASEBIER, Allan: The Concept of Aesthetic Distance. *Personalist*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, Vol. 52, 1971.

DAWSON, Sheila: “Distancing” as an Aesthetic Principle. *Australian Journal of Philosophy*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, Vol. 39, No 2, 1961.

DICKIE, George: The Myth of the Aesthetic Attitude, *American Philosophical Quarterly I*, 1964.

ECO, Umberto. *Dějiny krásy*. Praha : Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy: Příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*. Praha : Academia, 2007. ISBN: 978-80-200-1509-9.

GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*, 1. vyd. Bratislava : Archa, 1996. ISBN 8071151203.

GUERRERO, A. L. et al. Stendhal syndrome: origin, characteristics and presentation in a group of neurologists. *Neurologia*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, 2010. [Cit. 7.7.2014]. Dostupné prostřednictvím: <http://zl.elsevier.es/es/revista/neurologia-295/sindrome-stendhal-origen-naturaleza-presentacion-un-grupo-13154268-originales-2010>. ISSN: 0213-4853X.

HANFLING, Oswald: Five Kinds of Distance. *British Journal of Aesthetics*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, Vol. 40, No 1, 2000. ISSN: 0007-0904.

PEPPER Stephen, C. Emotional Distance in Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, Vol 4, No 4, 1946.

SOUSA, Carlos M. P. a BRADLEY, Frank. Cultural Distance and Psychic Distance: Two Peas in a Pod? *Journal of International Marketing*. Přeloženo autorkou bakalářské práce, Vol 14, No 1, 2006. ISSN: 1547-7215.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. vyd.. Praha : Triton, 2001. ISBN: 80-7154-194-3.

ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis – Fikce – Distance*. 2. vyd. Praha : Triton, 2002. ISBN: 80-7254-285-0.

Zdroje obrazové přílohy:

Soukromý archív autorky bakalářské práce.

9 Resumé

In my thesis, I first tried to present the Stendhal syndrome the way it was described in the 19th century and above all the way it was viewed by professional psychological and psychiatric community in particular. It was considered pathological phenomenon and atypical behavior that caused changed perception of reality, panic, anxiety and many other emotional and somatic disorders in affected patients.

In the next section, I introduced the concept of famous Edward Bullough. The concept was described in his well-known article „'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle“ and I outlined its main features. That specifically helped me demonstrate the compatibility of the Stendhal syndrome with this concept in the final part of my thesis and thus defend the pre-set goal.

If we went back in history, we would find a number of studies that do correspond with the Bullough's theory. And then, primarily with the aim to better understand the original theory and possibly extend its scope, I continued analysing Bullough's concept through the works of artists and his followers. The group I chose consists mostly of authors who sympathize with Bullough, and who advocate his work - Sheila Dawson, Oswald Hanfling, Allan Casebier and Vlastimil Zuska. This work does not aim to offer a deep analysis of individual studies that responded to Bullough's work, with the intention to point out how these interpretations could possibly meet the my initial intent – i.e. compatibility with the Stendhal syndrome.

The aim of this work is to demonstrate on the basis of interpretative and comparative analysis whether the Stendhal syndrome itself is sustainable in the aesthetic reception. I do believe that, under certain circumstances, it is indeed possible, while, at the end of this work, I would also like to point out the extraordinary position of the Bullough's concept of aesthetic distance and its timeless appeal.