

Nestrukturní verze variační metody – explanační slabost Gestaltu, meze imaginace a odmítnutí Jiného

Vlastimil Zuska; vlastimil.zuska@ff.cuni.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3595484>

Abstract: The article attempts to critically reconsider some of the central motives of Tomáš Kulka's aesthetics, especially his use of the term Gestalt and his concept of versions and alterations. In addition to his own objections, the author focuses on criticism of the above-mentioned parts of Kulka's theory from the perspective of Czech structuralism (Mukařovský) and phenomenology (Husserl).

Keywords: Tomáš Kulka, analytical aesthetics, aesthetic evaluation, artistic criticism, Gestalt.

Ve své poslední, sumarizující a syntetizující monografii nazvané *Umění a jeho hodnoty. Logika umělecké kritiky* nabízí Tomáš Kulka vybroušený přehled a domyšlený celek svých, někdy poněkud provokativních teorií, přesto ve většině případů „věrných“ východiskům (a limitům) analytické filosofie a analytické estetiky (Kulka, 2019). Právě ona „nadstavba“ nad běžnými kánony a opakujícími se prezentacemi analytických tezí skýtá pozornějšímu čtenáři škálu inspirací a provokuje domýšlení konsekvencí i puzení k „dekonstrukci“ argumentační výstavby a zejména jejích východisek. Zvolím jako *pars pro toto* krátkou, třetí kapitolu druhé části knihy, která představuje jeden z pilířů Kulkovy komplexní teorie estetického soudu a soudu o uměleckých hodnotách: *Verze a alterace*.

Kulka zde jasně vymezuje dále používané pojmy: „verze“ tedy není malířské či jiné dílo s obdobným či totožným námětem (jako jsou, příklad autora, dva obrazy Paula Cézanna *Hráči karet*), ale alternativa k témuž individuálnímu dílu ve smyslu „nerealizované možnosti“. Nerealizovaná možnost neboli alternativa je pak výsledkem alterace neboli úpravy. Přeskočíme-li na chvíli do následující kapitoly, probíhá tato úprava pochopitelně v imaginaci hodnotícího diváka¹, který pak ve svém estetickém soudu srovnává vizuálně prezentovanou malbu s alternativou, vytvořenou v jeho imaginaci. Zde narážíme na první, vnitřní rozpor celého, postupně odhalovaného procesu estetického soudu. Jeden člen komparace je tvořen vizuálně přítomnou malbou, tedy je fundován aktuální percepcí, druhý člen (verze) je imaginární, tedy mentální představa-konstrukt. Nesrovnávali bychom tedy na stejné úrovni mentálního zpracování a taková komparace by od počátku trpěla nerovnováhou a byla by vlastně „nespravedlivá“ ve smyslu omezené produktivity. Tato nerovnováha je způsobena nepřipuštěním existence estetického objektu jako mentálního konstruktů v mysli diváka, což je jedno z dogmat (tedy ono nepřipuštění) první fáze analytické estetiky (v hrubém zjednodušení „dickieovské“). Ale, uznaným faktem jak psychology a filozofy percepce, včetně současné neurofilozofie a kognitivních neurověd, je selektivita percepce, tedy výběr pouze části ze stimulujících prvků percepčního pole a na tomto výběru založená, resp. jimi potvrzovaná percepční

¹ Hezký příklad románového ztvárnění reálné, tedy vizuálně vnímatelné alterace najdeme v dětské knize Eduarda Petišky *Birlibán*, kde hlavní hrdina usoudí, že ilustrace v jeho pohádkové knížce potřebuje „vylepšit“ a skončí počáranou zničenou stránkou a obavou z trestu (Petiška, 1959). Podobný osud čeká i obraz v Balzacově *Neznámém arvidile*, ale najdeme i úspěšné reálné alterace klasických děl (ve formě reprodukcí) v pozdní tvorbě slovenského malíře Rudolfa Filly či Reného Magritta.

hypotéza vedoucí ke konstituci mentální reprezentace „vnějších“ objektů. To, že mentální reprezentace se nebuduje z prvků směrem k celku, ale naopak od předchůdného celku, je zjištění jak Gestalt psychologie z 20. let minulého století, tak i současných výzkumů tzv. mikrogeneze vizuálního obrazu. K pojmu Gestalt – i v Kulkové užití – se ještě vrátíme, jak ostatně napovídá i název této studie.

V závislosti na zaměření diváka, přesněji jím zaujatém postoji², pak probíhá tato selekce a konstituce. Srovnávání mentálních reprezentací pak je již principiálně možné a legitimní. Kulka ovšem postuluje, jako bázi alterací, „mimoestetický percepční Gestalt“, tedy obraz „čistě jako zobrazení“, tedy, dodejme, jako čistou, tj. transparentní reprezentaci, kde jde pouze o ono „co“ (je zobrazeno) a ani v nejmenším o to „jak“ (o což jde jinak v umění především). Pojem značně problematický, protože – pokud vůbec – tak pouze obrovským vzepětím vůle a velmi násilnou redukcí lze vytvořit percepční Gestalt, který nezahrnuje také estetické nebo potenciálně estetické vlastnosti, resp. vztahy typu barvených kontrastů či harmonií, právě tvarové kvality (srov. tzv. „dobrý tvar“ gestaltpsychologů). Nelze tedy zobrazit „něco“, aniž by toto zobrazení nezahrnovalo ono „jak“. Přesuny, akcenty, fixace pozornosti, postojové změny atp. mohou jenom posunout váhu toho či onoho pólu celé situace, ale zrušit inherentní povahu percepčního objektu jako konkrétního zobrazení *určitým způsobem* nedokážou.

Další problematickou záležitostí, která vytrvává v dogmatictější pojeté analytické estetice je rozlišení na mimoestetické a estetické vlastnosti. Navíc je třeba vyjasnit, čeho vlastnosti to jsou: fyzického objektu, objektu percepce tedy vnímaného objektu, mentální reprezentace, a tedy estetického objektu ve smyslu fenomenologické, recepční či strukturalistické estetiky? Příklady non-estetických vlastností, které uvádí například Frank Sibley – velký, kulatý, zelený, pomalý atd. – (Sibley, 2006, s. 1) je obtížné vnímat v přirozeném, žitém světě (tzn. *Umweltu*, slovy jednoho ze zakladatelů gestaltpsychologie Kurta Koffky, kterého Kulka cituje ve sledované kapitole), aniž bychom současně nevnímali i vlastnosti jiné. Snadno si představíme estetický objekt, jehož relevantními vlastnostmi, tedy podílejícími se na objektovém pólu procesu estetického prožitku je právě kulatost, zelená, relativní velikost atp. Ale podívejme se krátce na sám pojem Gestalt, jeho genezi a pojetí u jeho tvůrců.

První rozpor s implikací Kulkovy teze, podle níž „základní percepční Gestalt určuje relativní identitu díla“, která mimo jiné implikuje, že takový Gestalt je jediný, který vizuální pole či percepční perimetr, případně můžeme říci fyzický nosič/báze výtvarného uměleckého díla poskytuje, je *jeden*, nabízí bohatý materiál Gestalt psychologie. Očividný příklad tzv. reverzibilní figury. Neckarova krychle, Schroedrovo schodiště, Kachna-králík (kterou/kterého Ludwig Wittgenstein převzal od Josepha Jastrowa) a celá řada dalších, včetně vlastních uměleckých děl typu *Trbu na otroky se zjevením Voltairovy busty* od Salvadora Dalího nebo prací Mauritse Cornelise Eschera, jehož díla jsou co do svého účinku a smyslu založená právě na oscilaci mezi Figurou a pozadím. Kde budeme hledat u těchto děl základní percepční gestalt? Wittgenstein v této souvislosti zavádí pojem *seeing-as* (*vidění-jako*, např. jako kachnu nebo jako králíka), přičemž jde o totožnou kresbu, – jedna báze, dva Gestalty (Wittgenstein, 1993, s. 246). Richard Wollheim dále upřesňuje zjemněním a zavádí pojem *seeing-in*, – vidět něco v něčem, přičemž toto „něco“ nemusí tvořit figuru ve smyslu Gestaltpsychologie (Wollheim, 1980). Opět je zde přesah za „základní percepční gestalt“, stejně jako právě zmíněná Figura, která je pro gestaltpsychology neodlučitelná od pozadí. Což je poněkud v rozporu s konceptem „základního percepčního Gestaltu“, jednak pro zanedbání role pozadí v celkové

² „Estetický postoj“ je další konceptuální „červený hadr“ pro býka rané analytické estetiky. Ale i takový skalní analytik jako Jerrold Levinson je nakonec nucen jeho existenci připustit: „[...] z mého pohledu není pojem estetického postoje ani zdaleka prázdný a může brát roli při určení estetického prožitku jako druhu prožitku objektu, který minimálně typicky nastává při zaujetí takového postoje vůči objektu nebo vůči vlastní interakci s ním“ (Levinson, 2016, s. 29).

strukturu obrazu (např. pozadí Mona Lisy je zásadní pro celkové vyznění/působení obrazu). Pojem „základního percepčního Gestaltu“ by obstál nanejvýš například u policejního identikitu, ale u uměleckého díla sotva. V této souvislosti se snadno vynoří i diktum Paula Kleea, podle něhož „všechny části díla musí pracovat“. Ale i kdybychom použití pojmu Gestalt modifikovali a prohloubili, pořád bude vykazovat zásadní deficit, na který, jak si ukážeme dále, upozornil Jan Mukařovský.

Gestalt je pro Mukařovského typ celku, uzavřeného celku, který „kromě vlastností, daných částmi, má ještě celkovou ‚vlastnost tvarovou‘ (Mukařovský, 1971, s. 90). Struktura, jako typ celku, pro umělecké dílo co do explanační síly jeho významu i ontologického statutu právě silnější nežli uzavřený celek Gestaltu, je hierarchická, tzn., obsahuje složky podřízené a nadřazené a její celkovost se neprojevuje jako *Gestaltquantität*, ale jako souvztažnost složek. Souvztažnost složek ovšem implikuje esenciální víceznačnost vnímaného celku, tedy rozhodně žádný „základní percepční gestalt“, ale množinu „konkretizací“ (R. Ingarden), „percepčních objektů“ (S. C. Pepper) či adekvátních interpretací. Mukařovský dále dovozuje, že „*vzájemné vztahy ve struktuře umělecké jsou do značné míry určovány tím, co předcházelo, živou uměleckou tradicí*“ (Mukařovský, 1971, s. 91). Opět jde o mohutný přesah „základního percepčního Gestaltu“, který ovšem Kulka v nejlepší tradici britského formalismu počátku 20. století (C. Bell) neuvažuje. Ale Mukařovský dočasně abstrahuje od umělecké tradice a analyzuje „jediné umělecké dílo“. Zaměřuje se při tom nikoliv na hierarchii, tedy na odstupňování jejich vztahů, ale na jejich kvalitu. „*Strukturní vztahy pak mohou být dvojího druhu – kladné a záporné, mohou se tedy jevit jako soulady nebo jako rozpory.*“ Rozpor je pak pocíťován jako nesounáležitost, „doprovázená pocitem nezvyklosti, ba nelibosti“ (Mukařovský, 1971, s. 91). „*Také rozpory jsou činitelem v umělecké struktuře, činitelem diferencujícím a individualizujícím. Čím méně má umělecká struktura vnitřních rozporů, tím méně individuální bude, tím více se bude blížit obecné, neosobní konvenci*“ (s. 91). Přesně tento faktor se pak projevuje, resp. nereflektovaná tendence k jeho eliminaci, v Kulkově verzi variační metody, na kterou se následně zaměříme.

Kulkův model hodnocení uměleckých děl vychází z předpokladu, že „*při estetickém posuzování neporovnáváme dané dílo s jinými uměleckými díly, nýbrž s jeho verzemi, na něž můžeme pohlížet také jako na jeho vlastní nerealizované možnosti*“ (Kulka, 2019, s. 88). Tyto verze pak pochopitelně nevytváří tvůrce sám, ale recipient/divák. Pomíneme tedy koncepty intertextuality (J. Kristeva), artworldu (A. Danto), uměleckého pole (P. Bourdieu) i struktury v Mukařovského smyslu a pro účely argumentace přijmeme tuto premisu, třebaže, obávám se, množina všech aktuálních i potenciálních recipientů výtvarných uměleckých děl obsahuje minimální počet těchto modelových diváků, soukromý tip autora je, že maximálně jednoho. Nejde jen o dojem, ale například i o výstupy současné neuroestetiky. Ale dobře, není sice nikde vysvětleno, proč by se divák nesoustředil na dílo samo, na souvztažnost jeho částí, kompozici, barevné kontrasty a akordy, jeho význam a expresivní potenciál a škálu možných interpretací, místo toho se pustí do tvorby verzí díla jako imaginativních variací, které pak porovnává mezi sebou a se zdrojovým dílem. Což nás přivádí ke kořenům zde použité variační metody a jejímu tvůrci, Edmundu Husserlovi.

Husserl formuluje variační metodu jako cestu k nazření esence v několika svých dílech, pro stručnost zvolíme pozdní práci *Zkušenost a soud*. V paragrafu 88, „Metoda zření esence“, v oddílu a) „Volná variace jako základ zření podstat“, vymezuje tuto metodu jako založenou na:

„[...] modifikaci zkoušené nebo představované předmětnosti, přeměněné na arbitrární příklad, který současně přijímá charakter řídicího ‚modelu‘, východiska pro produkci neomezené mnohosti variant. Je tedy založena na variacích. Jinými slovy, pro její modifikaci v čisté imaginaci se necháváme vést faktem, vzatým jako model. Proto je nezbytné, aby všechny podobné představy byly dosaženy jako kopie, jako představy imaginace, které jsou všechny konkrétně podobné originální představě. Volním aktem tedy produkujeme volné variace. [...] Ukazuje se jako evidentní, že jednota, procházející touto multiplícitou následných figur, invariant takových volných variací originální

představy, třeba nějaké věci, je zachycena jako nutně obecná forma, bez níž by takový objekt nebyl vůbec myslitelný. Zatímco to, co odlišuje varianty, je pro nás nepodstatné, ta forma vystupující v praxi volných variací jako neproměnné co, s níž všechny varianty koincidují – obecná esence“ (Husserl, 1973, s. 340–341).

V uvedeném vymezení najdeme společné prvky s Kulkovou variační metodou, například pro všechny varianty/verze společné „co“, což je u Kulky „základní percepční gestalt“, u Husserla ovšem věc či představa v její plnosti. Nicméně, v Kulkově modelu to, co odlišuje varianty je důležité, i když, striktně vzato, to, co odlišuje jednotlivé verze, je jen součást celku jednotlivé verze, lišící se od ostatních. Kulkův modelový estetický hodnotitel tak nedospívá k obecné formě neboli obecné esenci (tou by, při dodržení fenomenologické variační metody byla estetická hodnota), ale k řadě verzí, které může porovnávat. Pomineme časové hledisko, krátkodobou vizuální paměť, pořadí a kontext takových představ, které by jistě finální hodnocení ovlivnily a podívejme se, co by takový hodnotitel nakonec dosáhl. Ještě předtím stojí za zmínku, že v uváděném postupu estetického posuzování by, při nutném požadavku udržet invariant, musel při tvorbě jednotlivých verzí oscilovat mezi non-estetickým „základním percepčním Gestalem“ a estetickým imaginativním (mentálním) objektem/konstruktem. (Pokud bychom připustili existenci „estetického postoje“, potom mezi estetickým a praktickým či teoretickým postojem).

Kulka v rámci logické výstavby svého modelu pochopitelně uvádí a musí uvést kritéria, podle kterých recipient hodnotí/porovnává jednotlivé verze mezi sebou a mezi jimi a výchozím modelem, původním výtvarným dílem. Volí „beardsleyovskou“ triádu *jednota, komplexnost, intenzita*.³ Pojetí jednoty a intenzity je ovšem závislé na individualitě recipienta a zejména, na jeho imaginativní schopnosti, která bude v drtivé většině případů nižší nežli u tvůrce díla. Na námitku, že divák s průměrnou představivostí přece stojí „na ramenou obra“ a tedy dosáhne výš nežli onen obr, lze namítnout, že pokud by pochopil velikost tvůrce, nebude se snažit dílo „vylepšit“, ale vyjít mu vstříc a snažit se odnést si co nejvíce. A co je horší, snaží-li se divák zlepšit „jednotu“, bude eliminovat rozpory, ty části, složky, faktory, které aktuálně prožívá jako nelibé, rušivé, ošklivé a výsledkem bude „učesaná“ verze, která potlačí většinu inovativní, subversivní hodnoty díla, které by mohl rozšířit zkušenostní, kognitivní, emoční horizont recipienta, na místo toho mu poskytne chvilkovou libost, bez jakéhokoli hlubšího, mysl a personalitu restrukturuujícího dopadu. Neboli, řečeno např. s Emmanuelem Lévinasem, převede *Jiné* na *Stejně* (tedy na to, co vyhovuje jeho zažitým, osvojeným preferencím, estetickým normám a konvencím).

Závěrem, Kulkova logická konstrukce estetického soudu a tedy procesu a vyústění recepce výtvarného uměleckého díla tak připomíná létající ostrov Laputa z Gulliverových cest – vznáší se zářivě vysoko v oblacích (reduktivní abstrakce), ale nesmí se dotknout země (reálné recepce výtvarného díla), protože by se roztránila.

Literatura:

- [1] BALZAC, H. de (1909): *Neznámé arvidílo*. Praha: A. Bouček.
- [2] HUSSERL, E. (1973): *Experience nad Judgment. Investigations in a Genealogy of Logic*. Evanston: Northwestern University Press.
- [3] KULKA, T. (2019): *Umění a jeho hodnoty. Logika umělecké kritiky*. Praha: Argo.
- [4] LEVINSON, J. (2016): *Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press.

³ Připomeňme Mukařovského roli rozporu v konkrétním uměleckém díle a směřování k „obecné, neosobní konvenci“ při jeho redukci.

- [5] MUKAŘOVSKÝ, J. (1971): *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Čs. Spisovatel.
- [6] PETIŠKA, E. (1959): *Bírlibán*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.
- [7] SIBLEY, F. N. (2006): *Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- [8] WITTGENSTEIN, L. (1993): *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia.
- [9] WOLLHEIM, R. (1980): *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.

Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.
Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra estetiky
Praha/Česká republika
vlastimil.zuska@ff.cuni.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>
