



# ESPEES

The Slovak Journal of Aesthetics

## Aesthetics in Korea Thematic Symposium

Vol. 11, No 1  
June 2022

Reproduction:  
**Dagmar Rosůlková**  
Kocúr biely, 1959  
Slovenská národná galéria, SNG  
Source: Webumenia.sk

### **Editor-in-Chief**

Adrián Kvokačka (University of Prešov, Slovakia)

### **Editorial Board**

Aurosa Alison (Politecnico di Milano, Italy) | Andrea Baldini (Nanjing University, China) | Piroška Balogh (Eötvös Loránd University, Hungary) | Matilde Carrasco Barranco (University of Murcia, Spain) | Monika Bokinić (University of Gdansk, Poland) | Gerald Cipriani (National University of Ireland Galway, Ireland) | Elisabetta Di Stefano (Università degli Studi di Palermo, Italy) | Roman Dykast (Czech Academy of Sciences, Czech Republic) | Jale Adile Erzen (Middle East Technical University, Turkey) | Lisa Giombini (Roma Tre University, Italy) | Arto Haapala (University of Helsinki, Finland) | Slávka Kopčáková (University of Prešov, Slovakia) | James Kirwan (Kansai University, Japan) | Haewan Lee (Seoul National University, Republic of Korea) | Sanna Lehtinen (Aalto University, Finland) | Irina Mitrofanovna Lisovets (Ural Federal University, Russian Federation) | Jacob Lund (Aarhus University, Denmark) | Lukáš Makky (University of Prešov, Slovakia) | Jana Migašová (University of Prešov, Slovakia) | Ancuta Mortu (University of Bucharest - New Europe College, Romania) | Peter Milne (Seoul National University, Republic of Korea) | Joosik Min (Yeungnam University, Republic of Korea) | Boris Viktorovich Orlov (Ural Federal University, Russian Federation) | Max Ryyänen (Aalto University, Finland) | Mateusz Salwa (University of Warsaw, Poland) | Miloš Ševčík (Charles University, Czech Republic) | Petra Šobánková (Palacky University, Czech Republic) | Miodrag Šuvaković (University Singidunum, Serbia) | Małgorzata Szyszkowska (University of Warsaw, Poland) | Polona Tratnik (Alma Mater Europaea, Slovenia) | Krystyna Wilkoszewska (Jagiellonian University, Poland)

### **Advisory Board**

Renáta Beličová (Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia) | Markus Cslovjecssek (University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland) | Tomáš Hlobil (Charles University, Czech Republic) | Zdenka Kalnická (University of Ostrava, Czech Republic) | Christoph Khittl (University of Music and Performing Arts, Austria) | Peter Michalovič (Comenius University, Slovakia) | Piotr Przybysz (University of Gdańsk, Poland) | Artem Radeev (Saint Petersburg State University, Russian Federation) | Zoltán Somhegyi (Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, Hungary)

### **Editors**

Jana Migašová (University of Prešov, Slovakia) | Lukáš Makky (University of Prešov, Slovakia)

### **International Editor**

Lisa Giombini (Roma Tre University, Italy)

### **Staff Members**

Swantje Martach (Independent Scholar, Germany)  
Tomáš Timko (University of Prešov, Slovakia)

Faculty of Arts, University of Prešov, Slovakia & Society for Aesthetics in Slovakia.

© 2022

ISSN 1339 - 1119

## TABLE OF CONTENTS

EDITORIAL	4
SYMPOSIUM	
Aesthetics in Korea: Traditions and Perspectives Joosik Min	7
Yanagi, Ceramics and the Craft Values of Korean Aesthetics Rosa Fernandez Gomez	18
Appropriating <i>Gugak</i> and Negotiating K-Heritage: K-Pop's Reconstruction of Korean Aesthetics in the Age of Digital Globalization Hee-sun Kim	27
Cho Jihoon's Korean Aesthetics: the Concept of 'Meot' Soohyun Kim	40
No Extravagance in Poems: A Linkage between Toegye's Poetic Aesthetics and Life Realm Zheng-ying Ma - Heng-dong Xu	50
The Spectrum of Aesthetic Issues in the Modern Development of the <i>Joseon</i> Literati Genre <i>Gagok</i> (歌曲) Mikyung Park	58
A Study of Korean Aesthetic Consciousness in New-Media Art Yeonsook Park	76
Korean Aesthetic Consciousness and Colour Preference in Clothing Style Nakyung Shin	87
RESEARCH ARTICLES	
Contemporary Perspectives on Susanne K. Langer's Concept of Mind (SK) Agáta Košičanová	99
Notes on the Text. The (Non)Violations of Recipients' Expectations as Part of the Author's Strategy (CZ) Ondřej Krátký	115
SHORT ESSAYS AND DISCUSSION PIECES	
<i>Flâneur</i> from South Moravia. An Appendix to ESPES 10(2) Lenka Lee	153
BOOK REVIEWS	
Marginalia to the Figure of the Jester in the Arcinarratives. Thematological-Cultural Contexts (SK) Bernadette Pažitná	166
Highbrow Somaesthetics of Sex Max Rynnänen	171

# Editorial

Dear Readers,

All of us at ESPES have high hopes that the current freedom to travel and attend events in presence will persist in the future. However, we editors have also learned much from the pandemic years regarding how to improve and implement publishing processes. As editor-in-chief, I am delighted to inform you that our editorial efforts have recently been rewarded as the journal has been approved for inclusion in both the Scopus and Web of Science indexing services. We consider this as a milestone for all of us – editors, authors, and readers – as we expect that indexation will contribute to boosting the visibility and discoverability of the journal.

Being included in the most relevant indexation services also implies that there are increasing demands on us to maintain and enhance the reputation that the journal has already started to gain. While we hope that this positive news will give rise to new ideas, proposals, and projects, our greatest commitment will remain to offer content that is both interesting and scientifically valuable for our readers.

In this respect, we are continuously working on bringing new themes with the help of our guest editors. We can already anticipate that the next issue, volume 11/2 (2022), guest-edited by Aurosa Alison, will explore issues related to the aesthetics of dwelling, whereas volume 12/1 (2023), to be guest edited by Valery Vinogradovs, will feature a symposium dedicated to the aesthetics and philosophy of ageing. We are also planning a series of thematic symposia focused on the aesthetics of minor senses, to be released in the upcoming years. Stay tuned!

Let me now guide you to the present issue of ESPES: *Aesthetics in Korea. Traditions and Perspectives*. Collaboration with guest editor Joosik Min started already in 2019 and resulted in the idea of offering both an overview of the theoretical foundations of Korean aesthetics and an introduction to Korea's traditional and contemporary artistic production. I am grateful to Joosik Min for the many debates we have had while preparing this issue and for his dedication in evaluating the submissions. Certainly the time invested in the publication of this symposium has been well worth the effort, and I am confident that the variety of topics covered therein will be of interest to our readers.

Finally, I would like to thank those in the editorial team who have helped me finalise this issue of ESPES. I acknowledge and thank Jane Migasova and Tomas Timko for their graphic assistance in designing the attention-grabbing cover of this issue of the journal. Many thanks go to the members of the Editorial Board for their various support and to the many anonymous peer-reviewers of this journal who contributed with their time and dedication to

improving the quality of the contributions. Finally, I am grateful to our international editor Lisa Giombini. Without her involvement and continued support, ESPES would not be what it is today. For all this various help I am deeply indebted to her.

I wish you all a pleasant reading!

Adrián Kvokačka



# AESTHETICS IN KOREA

**Guest editor**  
Joosik Min

# Aesthetics in Korea: Traditions and Perspectives

Joosik Min

This paper aims to introduce the historical traditions of Korean aesthetics, focusing on the views of prominent thinkers, and further examine the contemporary tasks of Korean aesthetics. Thanks to ‘chinoiserie’ and ‘japonism’, Chinese and Japanese aesthetics were introduced to Europe relatively early, but Korean aesthetics has received little attention until recently. Korea has developed a great art culture with a long historical tradition and unique language in East Asian culture, and has accomplished its own specific achievements in aesthetics. | *Keywords: Korean Aesthetics, Pungryu or Aesthetic Way of Life, Inner Beauty, Naturalness, Cultivation of Character*

## 1. Preface

Today, academic and cultural circles in Korea are displaying a keen interest in reaffirming the nation’s cultural identity and discovering the historical roots of their own unique cultural traditions. The craving for ethnic identity may be a universal phenomenon in humans. Due to the special historical and cultural context in which their nation struggled to survive and develop, Koreans have a greater need to establish clear and obvious cultural self-identity. Since the beginning of history, the Korean people have been forced to contend with powerful neighbouring countries. Even now, a strong Western influence is being exerted over the nation in the process of rapid modernization. The influence also applies to circumstances pertaining to academia. In reality, most of the work conducted in universities and research institutes relies on foreign imports. Just as our forefathers struggled for hundreds of years to master the ideas of Confucius and Laozi, Korean aesthetic researchers today devote their intellectual efforts and time to studying Kant and Hegel, Nietzsche and Heidegger, Foucault and Deleuze, Dewey and Dickie. But aren’t we really overlooking what’s important to us? Until the present, have we not been too negligent in expounding Korean aesthetics and traditional Korean thinking about aesthetics?

However, does ‘Korean aesthetics’ really exist? If so, in what sense does it exist? What else is it about? We need to think seriously about this question. Aesthetics is the expression of the human spirit, and aesthetics history develops as it relates to politics, society, culture, and religion that form the worldview of each era. Korean ideological traditions were formed by Shamanism, Confucianism, Buddhism, and Taoism. Therefore, the contents of traditional aesthetics are also affected by these factors. No one can doubt the value and vitality of Korean aesthetics in the sense of academic exploration of its own tradition. However, it is not important to insist solely on discovering the unique and characteristic Korean elements in such exploration. Such stubbornness leads to narrow nationalism in the intellectual sphere and distorts our views. What is important is to understand and evaluate the aesthetic achievements of our forebearers in the proper historical context. It is necessary to recognize that these aesthetic traditions and the achievements of excellent thinkers are related to the universality and generality of aesthetics. While pointing out the universality of aesthetic problems and methods and focusing on solving such tasks, we should push beyond cultural and historical limitations in our aesthetic thinking.

## 2. Historical Survey

I argued earlier that the source of traditional Korean aesthetics should be found in the concept of *pungryu* which can be translated into the word ‘elegant life’ in English (Min, 1999, pp. 131–132). I think *pungryu* (or *fengliu* in Chinese and *furyu* in Japanese) is the basic concept of East Asian aesthetics as well as Korean aesthetics, which comprises three main aspects of aesthetic studies, namely, beauty, fine arts and sensual cognition. *Pungryu* means ‘the stream of wind’ in the literal sense of the word. It implies giving full play to one’s free-spirited and prodigious mind. In Eastern thought, the concept of *pungryu* is able to integrate and accommodate various aspects related to aesthetic issues. It has had an important and continuous role in the historical development of Korean aesthetics. In short, *pungryu* has the tendency to enhance the ordinary life to the aesthetic state or the world of art. Therefore the full import of *pungryu* is tantamount to the aesthetic way of life. I think it is necessary to consider the historical transition process of Korean aesthetic thinking from the perspective of the genealogy of *pungryu*. The outline is as follows.

The first usage of the word *pungryu* was in Preface to Nanrang Inscription written by Choi Chiwon in the late ninth century in the Silla period (B.C. 57–A.D. 935). According to the record, ‘the way of *pungryu*’ (*pungryu-do*) was the main practical idea of education. Its contents included the thoughts of Confucianism, Buddhism and Taoism. It was originally derived from ancient traditional Korean ideas and was afterwards combined with those three foreign teachings. The idea of *pungryu* had been established in conjunction with the *hwarang* corps which was an educational and military organization meant to train and cultivate the youth. Perhaps it was called ‘the way’ of *pungryu* in the sense that it was the educational idea of *hwarang* to nurture an aesthetic man. Its main contents are as follows: firstly, to learn morals and



beautiful customs; secondly, to enjoy music in daily living; and thirdly, to play with beautiful nature. The way of *pungryu* was a principal idea in Silla culture, especially as an educational idea for *hwarang*, and it contributed a great deal to national prosperity (Min, 1999, pp. 136–137).

The Silla era monk Won-hyo (617–686) was well versed in Buddhist scriptures and behind left many writings. The essential core of his idea lies in combining and harmonizing the hundred schools of thoughts, that is, ‘the principles of dialogues’ (*hwajaeng*), and as a practice method, he displayed a free-spirited behaviour that was not bound by strict commandments. Although he was a monk, he dressed as a commoner, and even though he was an aristocrat, he acted as a clown. In other words, he wandered around performing songs and dances as a person characterized by a style of ‘boundlessness’ (*mu-ae*). As a monk and aristocrat, he first tried to eradicate his own privileged consciousness. As the phrase the ‘Unconstraint of Won-hyo’ intimates in *The Heritage of the Three States*, it is entirely appropriate to refer to his behaviour as unconstrained if we review historical records regarding his lifestyle (Yil-yeon, 2022). It goes without saying that there is no bondage. He sings if words are not enough, and dances if songs are not enough. Dancing or singing in him is a way to convey the truth.

The newly pioneered Zen Buddhism philosophy that arose in the middle of the Goryeo Dynasty (918–1392) led to a change in intellectual history by deeply exploring the problems of human survival, the universe and nature, and human freedom. The monks of the Zen temple thought that abandoning fame and wealth and secluding themselves in the forest would restore human nature. As their ideological tendencies reach the realm of art, so-called Zen poetry rises. In such poetry, there is an idea to change the values of the world, where we can feel a unique vitality. It is understood that there is a beauty associated with Zen arising from the Zen thinking, and it is the unique rhetoric that enables the expression of vitality. Hye-sim (1178–1234) broke away from stereotypes through expressions of uncommonness and unconventionality, and Gyeong-han (1299–1374) pursued a state of indifference that became one through contact with nature. This is nothing but the spirit of *pungryu* that tries to escape the mundane world and be free. The level of enlightenment pursued by the monks was the world of mental beauty from a focused mind.

Lee Gyu-bo (1169–1241) was a literary official during the Goryeo Dynasty and discussed the literary theory of ‘meaning and spirit’ based on his unique personality and progressive worldview. He appreciated the vitality of vocabulary and the vivacity of the poetic mind and placed an emphasis on magnanimous vigour. Vitality and vivacity are the core contents of *pungryu*. He had a prodigious appetite for poetry, calligraphy, zither, alcohol, etc. as a medium for *pungryu*. He highly appreciated naturally flowing poems, rather than poems that he had worked hard to produce. According to him, if a poet develops an outstanding personality through discipline and study and has mature ideas, his character and thoughts will overflow spontaneously. There is no formality at such time. It is really like a new meaning is being

created. In his literary theory, the term of ‘dignity’<sup>1</sup>, such as ‘magnanimous’, reflects his own character and at the same time represent the spirit of *pungryu* and the content is freewheeling (Usami and Aoki, 2014, pp. 207–214).

The Joseon Dynasty (1392–1897) established Confucianism as part of its national policy and used the ideologies of ‘courtesy and music’ and ‘respect for writing’ as its cultural foundation. In the early days, a refined elegant culture blossomed to the backdrop of political and social stability. Seo Geo-jeong’s theory of a ‘shining country’ that seeks to make the country shine through literary art and Seong Hyeon’s music theory of ‘harmonization’ reveal the ethical and aesthetic values of this era.

Seo Geo-jeong (1420–1488) enumerated three functions of literary art. Firstly, it plays a role in reorganizing the cultural system and raising the cultural level of the people; secondly, it promotes fame through a talent for poetry; and thirdly, it serves as the basis for exchanges with foreign envoys or writing diplomatic documents. For him, the mission of literary art is to evoke an emotional world of joy, happiness, and peace. This world of emotions is called *pung-a* or elegance. In short, he thought that it was the task of the king and his subjects to spread the energy of peace, and that literary art must be helpful in this task. He valued ‘abundance’ and ‘magnificence’ as denoting the dignity of literary art, which exemplifies the style of royal statesmanship.

Seonghyeon (1439–1504) was also a representative bureaucratic scribe of the early Joseon Dynasty. In particular, he showed outstanding talent in arts such as calligraphy, painting, and music. He said in his biography that he enjoyed poetry, landscape exploration, and playing the musical instrument zither, which illustrated his life of enjoying *pungryu*. Furthermore, he had a great interest in national culture. In particular, he served as the director of the Music and Dance Management Institute and the Academic Research Institute. He visited China three times during his tenure, and was always involved in entertaining Chinese envoys in Joseon. He put the most importance on and effort into realizing ‘order by courtesy and music’ in society. What makes society peaceful, and what makes human emotions gentle, is his aesthetics of harmonization (Usami and Aoki, 2014, pp. 215–222).

In the middle of the Joseon Dynasty, the ‘Confucian scholar faction’ (*sarimpa*), which was not in a position of political power, advocated the ideal politics of Confucianism with the contents of virtue and courtesy. Based on the spirit of fidelity, they oppose the tyranny of the ‘aristocratic faction’ (*hun-gu-pa*) and aimed for ‘people-oriented ideas’ and ‘the good of the people’. Lee Hwang and Lee Yi are representatives of this Confucian scholar faction. They considered purifying human nature to be the most important role of learning.

For Lee Hwang (1502–1571), who lived during the peak of Korean Confucianism and achieved many notable successes, it was the goal of *pungryu* to promote personal cultivation by standing aloof from the fame or wealth of the world and

<sup>1</sup> The word dignity is a translation of *pum-gyok*, which refers to the foundation of a person and his natural character, and also to the class felt in objects. It can be said to be a stylistic normative criterion used to evaluate works of art or human character.

instead to love nature. He declared that he naturally got excited when he encountered good scenery and enjoyed it for a long time, and he loved walking around in nature such as in mountains and valleys. When he came across a scenic spot, he stopped and recited a poem alone, and he became lost in his own thoughts. In addition, he built a study room in a place where the river meandered and became absorbed in reading. And when he encountered beautiful scenery, he floated a small boat in the river and played while rowing until the excitement subsided. Lee Hwang placed the most importance on the dignity of 'tenderness and gentleness' (*onyu-donhu*). This means the most desirable and complete character is one that is generous and decent. It can be said that his *pungryu* was an aesthetic life aimed at the formation of character.

Lee Yi (1536–1584) theoretically systematised the 'temperament aesthetics'<sup>2</sup> of the Confucian scholar faction following Lee Hwang. For him, it was the purpose of *pungryu* to discover the highest and truest emotional state that could be obtained from nature and to help him cultivate his personality. Such views can also be found in his literary thinking. Lee Yi was not just a person who enjoyed singing about the wind and moon or played with the decoration of the sentence. He was not merely a poet, but rather a Neo-Confucian scholar and a high-ranking official. For him, the poem refuses to decorate the words beautifully because it must wash away the dirt from the heart and help him to cultivate himself. Therefore, his poems were seemingly dry and plain, and showed an aesthetic sense of 'decorating without decorating' with little literary modification. 'Natural flavor' denoted the dignity of poetry that best represents this aesthetic consciousness.

The late Joseon Dynasty became the era of 'practical study'<sup>3</sup>, and *pungryu* was also associated with an active attitude toward reality in keeping with the trend of this era. Therefore, there was a keen interest in human natural emotions, people's lives, and social contradictions.

Hong Dae-yong (1731–1783)'s starting point of practical study was in a strict confrontation with 'false study'. At that time, he conducted outstanding studies in military science, built an astronomical observatory, and compiled mathematical books that were useful for practical tasks. Furthermore, he showed exceptional talent in music, and played various music instruments. According to him, writing poetry is more effective than drinking alcohol, and playing zither is more effective than writing poetry to forget the troubles that occur in our worldly life and to dispell the suffering of melancholy. Music, which represents human natural emotions, is recognized as a means of cultivation to those who sing and play it, and as a means of exhortation to

<sup>2</sup> 'Temperament aesthetics' is based on the external objects and the subject who perceives them. As Neo-Confucianism takes personality cultivation through introspection as an important core, Neo-Confucian temperament aesthetics focuses on aesthetically shaping this inner temperament.

<sup>3</sup> 'Practical Study' (*sil-hak*) refers to a new academic style that flourished from the 17th century to the 18th century in the late Joseon Dynasty, aiming for the benefits of real life. It valued scientific academic attitude and promotion of public welfare, respected technology, and studied the improvement of national economic life.

those who listen to it. He stated that 'pure nature inherent in man' and 'heavenly spirit' were the criteria for evaluating works of art. And folk songs were said to be more beautiful than others because they are based on nature and come from heaven. The heavenly spirit is the original state of mind of a human being before being bound by desire. It was his *pungryu* that revealed the human mind in a natural manner.

Park Ji-won (1737–1805) said that art was a creative activity based on the lives of people in each era, and the role of an artist was to create works with 'true taste' based on reality. This is also an argument for originality in art creation, but it can be said to be an innovative attitude diverging from ways of ancient worship that prevailed at that time. He argued that the ancient Chinese texts should be interpreted in an independent manner so that they could be applied to the reality of Joseon by using the method of 'keeping up with the changes'. Here he proposed a strategy 'to create new things by imitating the old ones'. He criticized the trend of indiscriminately copying and plagiarizing Chinese writings from the past, while insisting on creating unique and original writings based on the reality in which the author exists. He tried to realize this based on a thorough observation of objects and perception of reality. So, he argued that the author should see through to the truth of things and express it in a sincere and honest manner similar to 'the innocence of childhood'. And he enjoyed comparing writing to fighting on the battlefield, because writing to him was combative (Usami and Aoki, 2014, pp. 223–230).

Jeong Yak-yong (1762–1836) expressed more mature ideas after enduring a long exile. He thought it was the scholar's mission to widely understand the hardships of the people and find solutions to them, regardless of his own circumstances. For him, artistic activities should promote a harmonious mind, and orientate resentment or adoration in a positive direction. In addition, art must be helpful in promoting 'patriotism', 'social criticism' and 'encouraging good and punishing evil'. In short, it is the mission of art to lead human relations and to reform society. For this reason, he regarded 'a spirit of intense anguish' as an example of the dignity of poetry. In addition, if it was a poem criticizing the contradictions afflicting society, it was considered to be a kind of tragedy. For him, the spirit of *pungryu* was characterised as being a strong criticism of politics and society, or satire (Usami and Aoki, 2014, pp. 231–238).

Kim Jeong-hee (1786–1856) was a prominent literary figure and master of calligraphy in the late Joseon Dynasty. He established his own individual style of calligraphy called the 'chusa style', and possessed excellent connoisseurship. By combining his natural talents with a wide range of scholarship, he achieved brilliant results in various fields such as poetry, calligraphy, painting, and seal engraving. In addition, based on the similarities between these arts and Zen Buddhism, the theory of literati art was pursued. He emphasized the need to break away from narrow viewpoints and strive toward the universal path of art, and to study the masterpieces and authenticity of the old masters. In particular, he considered the beauty of 'rough and clumsy', shown by clerical scripts, as the highest ideal, and pursued the mature beauty of simplicity, not the beauty of skillfulness. He believed that the quality of excellent art was only

possible by the artist's outstanding personality and learning. And he especially emphasized that in order to reach the level of noble art like that conveyed in Orchid Painting, the sincerity of 'not fooling oneself' must be presented. For him, the goal of *pungryu* was to pursue the formation of a noble personality, as the dignity of clerical scripts and Orchid Painting showed.

### 3. Characteristics

As a result of examining the history of Korean traditional aesthetics from ancient times to before modern times, it was found that there was a characteristic aesthetic consciousness in each era. It can be summarized in the art evaluative term 'dignity', which is a concept corresponding to aesthetic quality or aesthetic characteristics. In the Silla period, 'tidiness' was a typical example, and in the Goryeo Dynasty, the beauty of 'freshness' or 'magnanimousness' was pursued. In the Joseon Dynasty, the beauty of 'refinement' became the norm in the early days, and in the mid-term, the beauty of 'naturalness' became the ideal, and in the latter half, the beauty of 'clumsiness' was pursued.

If we summarise the traditional aesthetics of Korea, the following several points can be said to be continuously bequeathed. First of all, the traditional aesthetics of Korea places more importance on inner beauty rather than external sensory beauty. In other words, it does not pay close attention to the beauty of form or the surface. It values the energy and spirit inherent in the object and takes a position that respects the aspect of creation in art, especially the inner world of the artist. This sense of beauty is well seen in the idiom of 'abandoning flowers or appearance while protecting fruits or content'. Fruit is the essence and source of things. In order to find such fruit in art, one must not be forced into focusing on flowers or decorative things that are only trivial.

Secondly, the aesthetic consciousness of Koreans is not directed to the flashy and luxurious, but to simple, frugal, and plain beauty. It is supported by the consciousness of seeking to return to nature that exists by itself without adding human artificiality. From this point of view, the dual evaluation of good and evil, beauty and ugliness, technique and clumsiness is avoided, and instead, nature itself can be maintained intact only in a state where the object is viewed in its totality or 'oneness'. This aversion to artificiality is a characteristic of Korean beauty. This is the art philosophy of Lee Yi's 'decoration without decoration'. From the Korean perspective on nature, nature is 'so in itself', and beauty and art follow this law of nature.

Thirdly, the value of beauty and art is not just for the self-satisfaction of the creators or the appreciators, but for its pragmatic role in contributing to human life in a broader sense. In other words, true art is considered to realize practical purposes such as purifying human nature and educating society. For this reason, beauty and art are not valued for their uniqueness, but are accepted as having a close relationship with human ethics and politics. Korean aesthetics starts with a sense of character. Here, it is impossible to think of art



that deviates from human formation or life. Art is a method of cultivating the completion of character and is valuable as the manifestation of noble character.

The above three characteristics, namely, the spirit of abandoning flowers while protecting fruits, the preference for naturalness or simplicity, and the ethical and practical tendency are elements of an aesthetic consciousness that aims for spiritual nobility away from the bondage of the world.

#### 4. Formation of Korean Modern Aesthetics

However, since the end of the 19<sup>th</sup> century, Korea has undergone great social upheavals due to political turmoil and foreign invasions. Entering the 20<sup>th</sup> century, the situation regarding academic research took on a completely different character disconnected from tradition. The formation of modern learning in Korea was not carried out based on independence and autonomy, but was forced to commence with and incorporate foreign elements as a result of invasions by Western powers and the establishment of Japanese imperialism (Min, 2020, pp. 16–17). Regarding aesthetics research, we cannot help but mention Ko Yu-seop, the only Korean who majored in aesthetics at Gyongseong Imperial University, founded in 1924.

Ko Yu-seop (1905–1944) was the first Korean scholar to study aesthetics as a modern academic discipline, and at the same time also an art historian who tried to elucidate the aesthetic characteristics of Korean art. He was engaged in academic activities during dark and difficult times, but his achievements have had a significant impact up until the present day. He studied mainly modern German aesthetics, especially psychological aesthetics and the science of art, from his Japanese teacher Ueno Naoteru (1882–1973) (Ueno, 2013; Kim, 1992). Ko submitted *The essence and significance of artistic activities* (1930) as a bachelor's degree thesis, which summarizes the art theory of Konrad Fiedler, the founder of *Kunstwissenschaft*. After graduation, Ko tried to develop the learning he had acquired from Japanese scholars in his own way to discover the essence of Korean beauty from his own perspective. So he studied art historical methodology, such as style history, spiritual history and social history, and by applying those methodologies to Korean art history, he wrote *Studies on Korean Buddhist Towers* (1936) and *Celadon of Goryeo Dynasty* (1939). Furthermore, he defined the characteristics of Korean beauty as 'a savoury big taste', 'asymmetry', 'skills without skills' and 'quiet humour' (Ko, 2007, vol. 1, pp. 106–113).

Park Eui-hyun (1909–1975) graduated in 1936 with a major in philosophy and worked as Professor Ueno's assistant at Gyongseong Imperial University. He led aesthetic education at Seoul National University since the founding of the Republic of Korea. Park seems to have devoted himself to philosophical aesthetics, especially German idealistic aesthetics and the aesthetics of realism through lectures such as *Theory of Aesthetic Object and Theory of Aesthetic Experience*. From a realistic point of view, he acknowledged that aesthetic research not only serves as a shield for art to suggest methods and principles on art criticism, but also enhances sensibilities, which is the ability

to appreciate. He summarized the tasks and directions of aesthetics as follows. According to him, the structure and content of each aesthetic phenomenon are different, but overall, it is under the control of a unified aesthetic principle. It naturally pursues aesthetic norms as a unifying principle that considers all aesthetic attitudes, aesthetic appreciation, art criticism, and art creation. Therefore, aesthetics should borrow a philosophical methodology that deals with unified principles and norms (Park, 1963).

The Department of Aesthetics of Seoul National University was the only educational institution of aesthetics for a long time after national liberation in 1945. The Korean Society of Aesthetics was founded in 1968 with members of the Faculty of Aesthetics at the centre, and the first issue of the journal *Aesthetics (mihak)* was published in 1971. Around this time, Kim Jeong-rok (1907–1982) took charge of Eastern aesthetics courses, expanding the scope of aesthetic research. While discussing the three perfections of poetry, calligraphy, and painting, Kim summarized the main features of Eastern aesthetics into six concepts: moderation, forcefulness of strokes, state of old age, tranquillity, nature, and Buddhist beauty. In the inaugural address of the first issue of the journal *Aesthetics*, he argued firstly for spreading awareness of aesthetics and using aesthetics in promoting art culture, secondly for the empirical exploration of aesthetic or artistic phenomena based on specific experiential facts, and thirdly for establishing a legitimate value for unique art culture by accepting foreign cultures (Kim, 1971).

On the other hand, Korean studies researcher and poet Jo Ji-hoon (1920–1968) contributed to the clarification of the characteristics of Korean aesthetic consciousness by analysing the meaning of the word *meot* in his *A Study on Meot* (1964) and structuring the concept. And Paik Ki-soo (1930–1985), who succeeded Park Eui-hyun and Kim Jung-rok, argued that art is a phenomenon of value closely related to human life, and that aesthetics should be considered in order to establish an aesthetic man, to set up an aesthetic environment, and to create an aesthetic life (Paik, 1978, pp. 255–256).

## 5. Current Situation and Tasks

The Korean Aesthetics Association and its journal *Aesthetics* have led the discourse on aesthetics while forming the centre of the academic world of aesthetics. However, it is not free from the criticism that it is too focused on the import of Western aesthetics to study Korean aesthetic thinking. Analysing the papers published in *Aesthetics* so far, the number of those dealing with Western aesthetics and artistic philosophy is overwhelmingly large. In the case of dealing with Eastern aesthetics, Chinese aesthetics features fairly prominently, but Korean aesthetics is underrepresented. In fact, Korean aesthetics accounts for only about 7% of all papers. A more serious problem is the fact that the number of papers on Western aesthetics has increased over time, recently reaching 85%.

Looking at the research trends in the 1970s and 1980s after the establishment of the Korean Society of Aesthetics, it can be seen that the focus was on the understanding of the history of Western aesthetics, especially German

idealistic aesthetics propounded by figures such as Kant and Hegel. There were also translations and introductions of aesthetics written by Anglo-American scholars, but full-fledged research on Anglo-American aesthetics by Korean scholars was conducted only by several researchers who returned home from studying in the United States after the 1990s. They mainly conducted aesthetic research based on analytic philosophy, and in most cases, it is regrettable to say that they mostly discuss issues unrelated to Korean life or cultural roots. In the 2000s, research on French aesthetics as expounded by such figures Foucault and Deleuze became more and more active. Recently, young researchers are showing great interest in film aesthetics, aesthetics of popular art, and aesthetics in the new media era.

As such, most of the current aesthetic research in Korea is in the Anglo-American, German, and French domains, and next, research on Chinese aesthetics occupies a certain part, but unfortunately, research on Korean traditional aesthetics is still not very active. Most of the research results on Korean aesthetics are not by professional aesthetic researchers, but rather are artistic studies dealing with related studies such as musicology and art history, or reviews by critics or essayists. The reality is that most Korean or Eastern aesthetics researchers do not have a strong knowledge of Western aesthetics or contemporary aesthetics, and they also have little interest in them. Therefore, in terms of problems and methods, there is a disconnection between Korean and Western aesthetics, and there has been little progress in exploring Korean aesthetic thinking in terms of it being part of the universal phenomenon of aesthetics.

In the global era, dialogue between the East and the West is becoming more important in aesthetics. Historically, European and East Asian aesthetics have formed two major axes. The 18<sup>th</sup> century's chinoiserie and the 19<sup>th</sup> century's japonism had a great influence on European cultural history. Thanks to this influence, Chinese and Japanese aesthetics were introduced to Europe relatively early, but until recently, Korean aesthetics received little attention. Korea has cultivated a great art culture with a long historical tradition and unique language in East Asian culture, and has formed its own aesthetics. Since the 20th International Congress of Aesthetics was held in Seoul, Korea in 2016, many people have become interested in Korean aesthetics. In addition, performances by young Korean artists, including the pop group BTS, have recently become popular around the world. Today, we can see the active 'Korean Wave' throughout the world, which is not limited to popular areas such as K-Pop and TV dramas, but is expanding to high-quality artistic areas.

Considering these waves, it becomes clear why Korean aesthetics should pursue universalization and globalization in the future. Therefore, the future task is to derive new results by applying logical ways of thinking and problem presentation, accumulated through Western aesthetic research, to the actual situation in Korea. For example, it is expected that researchers majoring in analytical aesthetics will not be immersed in the logic of Western thinking, but will use Korean classical writings in a more in-depth manner to contribute to the clarification of the meaning and significance of Korean aesthetics.



Meanwhile, a comparative study of Eastern and Western aesthetics will be conducted. Through this process, it is expected that the significance of Korean aesthetics will be discovered and become widely known to the world. Among the topics currently being enjoyed in contemporary aesthetics, it is necessary to recognize that fields such as ecological aesthetics, environmental aesthetics, and living aesthetics have occupied an important position in the Korean tradition.

## References

- Jo, J.H. (1968) 'A Study on Meot', in *Korean People and Literary Thoughts*, Seoul: Yiljogak, pp. 377–460.
- Kim, J.R. (1971) 'An Inaugural Address', *The Korean Journal of Aesthetics*, 1, The Korean Society of Aesthetics, pp. 1–2.
- Kim, M.H. (1994) 'Prehistory of Korean Modern Aesthetics', in *A Preliminary Study on Korean Aesthetics*, Korean Studies Center, Korea University, pp. 297–342.
- Ko, Y.S. (2007–2013) *The Complete Collection of Uhyeon Ko Yuseop*, 10 Volumes, Seoul: Yeolhwadang.
- Min, J.S. (1999) 'Fengliu, the Aesthetic Way of Life in East Asian Culture', *Filozofski vestnik*, 20 (XIV ICA Supplement), Institute of Philosophy of the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, pp. 131–139.
- Min, J.S. (2000) 'The Foundation of Korean Aesthetics: Ko Yu-seop's Theory of Korean Art', *The Eastern Art*, 1, The Korean Society of Eastern Art Studies, pp. 263–284.
- Min, J.S. (2002) 'Aesthetic Ideal of Ceramics in East Asian Culture', in *The Eastern Art* (DongyangYesul), Vol.5, The Korean Society of Eastern Art Studies, pp. 253–272.
- Min, J.S. (2011) 'Korean Modern Reactions to Western Aesthetics', *The Korean Journal of Aesthetics*, 65, The Korean Society of Aesthetics, pp. 1–38.
- Min, J.S. (2020) 'The Formation of Korean Modern Aesthetics', in *Encyclopedia of Aesthetics* (Bigaku no Jiten), The Japanese Society for Aesthetics, Tokyo: Maruzen, pp. 16–17.
- Paik, K.S. (1978) *Aesthetics*. Seoul National University Press.
- Park, E.H. (1963) 'Aesthetics', in *Dictionary of Philosophy*. Seoul: Hakwonsa.
- Ueno, N. (2013) *Aesthetics Lecture*. Edited by Moon-hwan Kim. Seoul National University Press.
- Usami, B. and Aoki, T. (2014) *Anthology of Classical Writings on Art Theory, The Eastern Part*. Kyoto: Geizyutsu-gakusya.
- Yil-yeon. (2022) [1281] *The Heritage of the Three States* (Samguk Yusa), Korean History Database, National History Compilation Committee. Available at: [http://db.history.go.kr/item/level.do?levelId=sy\\_004r\\_0010\\_0070\\_0020](http://db.history.go.kr/item/level.do?levelId=sy_004r_0010_0070_0020) (Accessed: 25 May 2022)

Joosik Min  
Graduate School of Yeungnam University  
Department of Aesthetics and Art History  
280 Daehak-ro, Gyeongsan, 38541 South Korea  
[jmin@ynu.ac.kr](mailto:jmin@ynu.ac.kr)

DOI: 10.5281/zenodo.6639720

# Yanagi, Ceramics and the Craft Values of Korean Aesthetics

Rosa Fernández Gómez

The long Japanese tradition of Korean ceramics appreciation, closely associated with the Zen tea ceremony (*chanoyu*), has played an important role in the development of Korean aesthetics in the twentieth century. The art critic and philosopher Yanagi Sōetsu was instrumental in this process during the occupation period, since, continuing in this tradition, he particularly valued Joseon ceramics for their aesthetic qualities — such as naturalness, nonchalance, and simplicity — akin to praised values in Zen Buddhism. Yanagi's pioneering writings might have been influential in the prevalence of those traits when defining Korean art and aesthetics in general. After a brief presentation of key expressions defining Korean art and aesthetics, the paper focuses on Yanagi's aesthetic assessment of Joseon ceramics and particularly on his proposal of its appreciation beyond the modern Western division between art and craft. | *Keywords: Korean Aesthetics, Craft, Yanagi Sōetsu, modern System of the Arts, Everyday*

## 1. Introduction

The seminal conception of Korean aesthetics took place in the twentieth century under the conceptual framework of a double colonialism: a firsthand and direct experience, derived from the political occupation of the peninsula by Japan (1910–1945) and similarly a second hand and indirect one, exerted through the Japanese filter and derived from the Western paradigm of the modern art system.<sup>1</sup> Since the Meiji period (1868–1912), Japan itself had been in the process of assuming and emulating some aspects of Western culture as a way to legitimize its hegemonic position within East Asia, while at the same time rejecting others from a nationalistic defensive attitude. The complexity of the tensions involved in this double intellectual influence (Japanese/Western) shows well with regard to ceramics, a craft form in which Korea's production is renowned and whose pieces have been deeply appreciated in Japan in the context of tea culture (with the expression *korai chawan*) for the last seven centuries (Brandt, 2000).

<sup>1</sup> I am following here Larry Shiner's expression 'modern art system' (Shiner, 2001).

There are two reasons for this: first, in the Western modern art system ceramics was excluded as it fell on the side of crafts, as opposed to fine art; and second, in Japan, ceramics was highly appreciated in aesthetic terms but from criteria entirely different to the European fine art standards, being one of the most striking contrasts the additional value that the marks of use sometimes attached to the pieces.<sup>2</sup>

In particular, this was the case with the aesthetics of Joseon ceramics styles (fifteen to nineteenth centuries) most valued by Japanese *connoisseurs*: the *buncheong* and *baekja* or white porcelain styles.<sup>3</sup> *Buncheong* is characterised by its coarseness, free and lively decorative patterns, its unfinished and apparently carefree outlook and *baekja* by its elegant simplicity and sober restraint; whereas *buncheong* could be seen more in accordance with Zen Buddhist values, *baekja* reflected the Neoconfucian ideal of austerity that was prevalent in society by mid Joseon dynasty.<sup>4</sup> In this sense, despite their many differences, there was a familiarity between both ceramic styles reflected in the ethical values of poverty and austerity they both portrayed. After a brief review of some of the main authors who have attempted to define Korean art and aesthetics in the twentieth century, I shall concentrate on the aesthetics of ceramics proper as exposed by Yanagi.

## 2. The Colonial Beginnings

The first author to write a monograph on Korean art in a Western language was the German André Eckardt (1884–1974), with his *Geschichte der Koreanische Kunst* (1929).<sup>5</sup> In this work the influence of European authors of the time is already evident: the ‘style theory’ of Alois Riegl in particular, which will lead the author to uphold the classic beauty (*gojeonmi*), understood as symmetry in structure, balance, and so on, as a trait of Korean art. The fact that he centers his reflection on arts such as architecture and sculpture, which are ranked high from a European perspective but which according to East Asian canons have a low status in comparison to the so called ‘arts of the brush’ (calligraphy, poetry and

<sup>2</sup> Shiner in this regard has remarked how also in the ancient European tradition of the art/craft system, that lasted until 17th century, form and function were appreciated in an undivided manner whereas with the establishment of the modern art system, art and craft were separated and from then on, fine art instead of being defined by its differentiation to nature, became defined in opposition to crafts. Whereas in the ancient art/craft system wearability and use were highly valued, in the modern art system, the most important criterium to distinguish an artwork was its opposition to use and functionality (Shiner, 2001, p. 141).

<sup>3</sup> For a general introduction to Korean Ceramics see Kang (2008).

<sup>4</sup> Regarding *buncheong* ceramics, art historian Lee Soyoung (2020, p. 327) remarks that [in comparison to its immediate predecessor, Goryeo celadon] it is “more robust and organic, the designs sometimes infused with a sense of playfulness or wit” and that “the central appeal of *punch’ong* lies in its materiality: the texture of the relatively coarse clay and of the thickly applied white slip; and the quality of the surface designs, which are organic and earthy on the one hand and delightfully modern on the other” (Lee, 2020, p. 329). This author also highlights the Japanese fascination with this variety of ceramics: “that unrefined, earthy quality, however, was precisely what the Japanese consumers, primarily tea aficionados ranging from the *daimyō* to the merchant, valued from the sixteenth century onwards” (*Ibid.*).

<sup>5</sup> In this section I will follow the detailed historical account provided by Kwon Young-pil *The Aesthetic in Traditional Korean Art and its Influence in Modern Life* (Kwon, 2007).

painting), creates already a first distortion with the colonial imposition of the Western artistic canon. Interestingly enough, German art historian Eckardt is the first of a long list of authors to mention ‘artless naïveté’ and the lack of excessive decoration as important features. In his recent assessment of Korean aesthetics, Kwon Yong-pil suggests that Gombrich’s notion of simplicity in Western art, praising moderation and rejecting ornamentation, was at work as an aesthetic ideal that Eckardt tried to find in Korean art (Kwon, 2007, p. 14).

Also in this early period, Japanese philosopher and art critic Yanagi Sōetsu (1889–1961), from 1914 onwards developed a sustained interest in Korean folk crafts, particularly ceramics, and from 1920 on wrote numerous essays dealing with Korean art. His famous ‘aesthetics of sorrow’ (jap. *hiai no bi*) – in reference to the tragic history of successive invasions in the country – can be claimed as the first attempt to describe a native Korean aesthetic sensibility.<sup>6</sup> Besides its obvious paternalistic bias, ‘sadness’ as an aesthetic category might have been attractive for Yanagi as it was closely linked to the Japanese *awareness* (‘sadness for the perishability of life’) and also close to the Western notion of *pathos* or ‘the tragic’. As already mentioned, Yanagi, as a native East-Asian author, focused on the vindication of specific Korean arts which, although considered ‘minor’ in the West, were prominent in Japan: ceramics in particular and also various forms of folk art. Still, in his beginnings he departed also from the strong influence of the Western Arts and Crafts movement. In the next section, I will deal *in extenso* with his contribution.

The third relevant author and the first Korean one was the art historian and aesthetician Go Yuseop (1905–1944). In his approach, we can already identify another trait: the close connection between art history and aesthetics derived from his Japanese educational background. In his short life he laid the foundation of Korean art history, trying not only to develop a formalistic approach but also to understand the deeper cultural meaning of works of art within their historical contexts. He also wrote about aesthetics, especially in two articles published in 1940 and 1941. There he identified “technique without technique,” “artless art,” “planless planning,” “disinterestedness,” “an overall sense of pleasure” and “a lingering sense of delight” as essential features of Korean art (Kim, 2010, pp. 83–84). Go provided many examples of Korean artworks to illustrate his positions and one such example is the crooked beams of the Gakhwangjeong Hall of Hwaeomsa Temple.

In a typically colonial vein, Korean aesthetics was qualified with adjectives such as ‘naïve’ or ‘childish’. The recurrent use of paradoxically negative expressions to refer to Korean art may also show how far apart the East Asian aesthetic framework was from the modern European parameters.

<sup>6</sup> One of the documents that attest to his still ambiguous colonial defense of Korean art is his *A Letter to my Korean Friends*, published in 1920. An English translation can be found in Yanagi, Sōetsu (2017) *Selected Essays on Japanese Folk Crafts*, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, pp. 195–211.

The ‘artlessness’ is indeed related to the philosophical notion of spontaneity (ch. *tzu ran*), which became an artistic and aesthetic ideal in East Asia’s higher arts, the so-called ‘arts of the brush’ (calligraphy, poetry and painting).<sup>7</sup> It also resonates with the Zen Buddhist ideal of ‘no-mind’ (jap. *mushin*).

In the sixties, Choe Sun-u, a prominent disciple of Go, went a step further centering his research only on Korean pottery and woodcraft and defining their aesthetic characteristics as “simplicity and naïvete” (Kwon, 2007, p. 19). Also, the English ceramic collector Godfrey Gompertz, in his monographs about Korean ceramics published in 1963 and 1966, presented the work of the Korean potter as “careless or inexpert with technique,” more concerned with producing artistic effects and less interested in details (Gompertz 1964, p. 2). Two more articles from the late seventies are relevant: one by art historian Dietrich Seckel and another by Korean archaeologist Kim Won-yong. Both will again characterize Korean art with traits such as ‘simplicity’, ‘spontaneity’, ‘liveliness’ and ‘informality’, which entirely apply to the description of Joseon *buncheong* and, to a lesser extent, to *baekja* or white porcelain (Seckel, 1977; Kim, 1979).

From the above-mentioned descriptions, the important role that Joseon ceramics played as an inspirational source for defining Korean aesthetics as a whole may seem clear. This centrality of Joseon ceramics was closely linked to two factors: to Japan’s own aesthetic tastes, associated with Zen Buddhist values and to its ambiguous position as colonial political power with regard to Korea and towards Western culture. The combination of a paternalistic attitude, associated to all sorts of imperialisms, with the ethical and aesthetic values promoted by Zen Buddhism (somehow antithetical to it), influenced the reception and idealization of Korean crafts during the occupation period. Yanagi’s own evolution in his aesthetic assessment of Korean folk crafts, being more and more influenced by what he called a ‘Buddhist idea of beauty’, with ceramics at its centre, might prove instructive. It may help not only to cast light on the complex issues derived from a double colonial process but also on finding new avenues to solve or at least avoid typical contradictions and dichotomies of the Western modern art system.

### 3. Korean Ceramics in Yanagi’s Eyes: the Power of the Collective, Use and the Everyday

Yanagi Sōetsu has eloquently been called ‘A Japanese William Morris’ (Kikuchi, 1997), having contributed like no other author to develop an Eastern ‘craft aesthetics’. Yuko Kikuchi (2004) and Kim Brandt (2007, 2000) have underlined the significance of his encounter with Korean art in the second decade of the twentieth century for his subsequent development of *mingei* theory.<sup>8</sup> Kikuchi

<sup>7</sup> Again, there is a very important body of research done on unintentionality and spontaneity in art from the perspective of the Chinese tradition, connected with Daoism, mainly but also referred in the case of the Japanese aesthetics in connection to Buddhist notions. With regard to China, see for example Bruya (2002).

<sup>8</sup> In Kikuchi’s words: “Yanagi’s involvement with Korea is extremely significant because his interest in Korean crafts preceded his interest in Japanese folkcrafts and predated his creation of the ‘criterion of beauty’” (Kikuchi, 2004, p. 126).



specifically mentions the originality of Yanagi's own hybridisations, first with regard to the Western Arts and Crafts movement, and then in relation to Zen Buddhism (Kikuchi, 2004, pp. 136–137; Yanagi, 2013, pp. 127–157). The latter is relevant in so far as it will mark the difference between his positions and the British movement founded by Morris (Kikuchi, 2004, pp. 201–202; Kikuchi, 1997, p. 43).<sup>9</sup> With this distancing from a Buddhist background, he may indeed have laid the foundation for a more original aesthetic appreciation of Korean traditional craft objects beyond the Western modern dichotomy between arts and crafts.<sup>10</sup>

Thus, whereas in the first two decades of his intellectual production he was clearly under the influence of the Western art system, even if only to reject it – following the Arts and Crafts movement of resistance (Shiner, 2001, pp. 239–245) – in the last part of his life Yanagi imbued his contentions with a Buddhist religious halo (Kikuchi, 2004, pp. 136–137; Yanagi, 2013, pp. 127–157). According to Buddhist precepts, Yanagi contended that the main human problem was the perception of duality, primarily between life and death and between oneself and others (Yanagi, 2013, p. 128), or, in aesthetic terms, between beauty and ugliness.

His ideal *Unknown Craftsman* was inevitably inspired by the idealized image of a Korean potter, particularly one of those who, according to his view, produced his beloved pieces of *buncheong* ceramics in a state of non-duality:

Korean work is but an uneventful, natural outcome of the people's state of mind, free from dualistic, man-made rules. They make their asymmetrical lathe work not because they regard asymmetrical form as beautiful or symmetrical as ugly, but because they make everything without such polarized conceptions. They are quite free from the conflict between the beautiful and the ugly. Here, deeply buried, is the mystery of the endless beauty of Korean wares. They just make what they make without pretension. (Yanagi, 2013, 123)

In this passage his colonial and paternalistic bias is still evident in the sense that it will still be “the Japanese eyes” the ones who perceive consciously, whereas the Korean artisan acts naturally and almost unconsciously (Yanagi, 2013, p. 176). Yanagi's assertions were mostly inspired by a romanticized and poetic view which lacked any sort of historical documentation. Nonetheless, we can still read between the lines of his contentions, mostly focused on Korean craft examples, interesting ideas and suggestions for the eventual arousal of a third art system: a moment of fusion where crafts, collectivity and the everyday may be more harmoniously intertwined.

<sup>9</sup> According to Kikuchi Yanagi can be considered one of the first ‘oriental orientalists’. She states: “his initial narrative of the ‘beauty of sadness’ (*hiai no bi*), was a Japanese variant of the Orientalism creating an exotic Other from the Japanocentric view in the colonial power relation. This was articulated in the same manner as the Europeans who created exotic Others in Asia, the Near and the Middle East and in Africa” (Kikuchi, 2004, p. 140). Kim Brandt specifically refers to the complex tension in Yanagi between the acceptance and the rejection of the modern art system when, for example, vindicating Korean art as an epitome of craft or folk aesthetic values. Brandt states: “[Yanagi’s] earliest efforts to promote Korean art were conducted [...] within the parameters of a highly Europeanized frame of reference” (Brandt, 2007, p. 27).

<sup>10</sup> I am deeply grateful to an anonymous referee for the suggestion of this idea. I would also like to thank Vanessa Trost for her disinterested help with the English language editing.

Yanagi's Buddhist ideas might find a perfect illustration in the classic processual arts (ending with the suffix '-do' in Japanese) associated with Zen Buddhist values from the outset, being the *Way of Tea* (*cha-do*) the paradigmatic example of them. However, in the case of ceramics and the potter's work (having ideally in mind the Korean potter) the situation varies for a number of reasons that are inherently linked to the material conditions imposed by pottery's own nature. On the one hand, pottery, although it can be practised individually, has traditionally been developed as a collective activity in which, as the process of kiln firing illustrates, one has to rely on external means and acknowledge that complete control is impossible. On the other hand, the very clear utilitarian dimension, often in the context of the everyday life of the people, links so much of this activity to our human needs that it is hard to focus on the making process individually and as an end in itself. As a result, the state of 'no-mind' is achieved 'as a matter of fact', in an unintentional manner and due to the instinctive response to human needs that have to be met on a daily basis. Yanagi would have seen here a way to 'solve the riddle' of the non-intentionality in the figure of the illiterate Korean potter who acts unconsciously. He would time and again contrast him to the Japanese one, too affected and limited by his own intellectual knowledge.<sup>11</sup>

Yanagi truly saw these external conditioning factors of pottery as potential advantages. From a Buddhist perspective, practical everyday activities are perceived as an antidote against egocentrism as they remind us of our fragility and ontological dependence on others. In this context, Yanagi referred to the "way of grace" and "the way of Other Power" to emphasize the collective dimension of folk crafts and invoked "tradition" as another collective preserver of a non-egocentric order (Yanagi, 2013, pp. 132–136).

A paradigmatic example for Yanagi was the Korean *buncheong* ceramic wares decorated with a technique that the Japanese called *hakeme*. All the apparent constraints to which this decorative technique responded were turned into virtues for the Japanese eye, expert in appreciating the beauty of poverty and scarcity. About this decorative style Yanagi writes:

The Korean *hakeme* pottery was made by sweeping the leather-hard green pot with a large, coarse brush full of white clay. The technique is a simple one, and Korean potters employed it in an extremely casual manner; they also worked very quickly, because the white clay adheres to the pot better when so treated [...] Here, where the craftsmen do their work as a matter of course, is 'the everyday mind' of the Zen Buddhists. (At one time this was the cheapest pottery in the world.) [...] In Zen terms, Korean *hakeme* is produced prior to the formation of the concepts of beauty and ugliness, while the Japanese imitation is produced after the separation of the two. (Yanagi, 2013, p. 139)

In another passage Yanagi continues to explore the connection between the non-conceptual 'everyday mind' of Zen Buddhism and utility, stating that it is precisely the particular circumstance of the daily use that these objects are

<sup>11</sup> This is even more obvious in his essay about the Kizaemon tea bowl, where he compares the famous ceramic piece to the Japanese Raku style bowls which are defective precisely because they try to imitate the Korean one (Yanagi, 2013, pp. 190–196).

intended for, what favours their realization from that state of no-mind. In his words:

Utility does not permit unsoundness or frailty, for between use and beauty there is a close relation. Utility demands faithfulness in objects; it does not condone human self-indulgence. In creating an object intended for practical use, the maker does not push himself to the foreground or even, for that matter, to the surface. With such objects, self-assertion and error – if present at all – are reduced to a minimum. This may be one reason why useful goods are beautiful. (Yanagi, 2013, p. 143)

Yanagi often spoke in moralistic and affective terms about this traditional 'craft aesthetics', with expressions such as the above mentioned 'faithfulness', 'honesty' and 'health'. He particularly invoked 'trust in nature' and 'grace' as the way in which the anonymous Korean potter received his inspiration.

#### 4. Conclusion

Two decades ago, Shiner (2001, p. 307) remarked how the dualistic divisions of the modern art system were responsible for the progressive disconnection of the realm of art from the life of the people and pointed to an eventual overcoming of this fracture. In his words: "A third system of the arts transcending the divisions of the modern fine art system has yet to establish itself [...] The answer to a divided art is obviously not to reject such ideals as freedom, imagination and creativity but to unite them with facility, service, and function." (Shiner, 2001, pp. 306–307). As a response from Yanagi's side, we might enrich the meaning of 'freedom, imagination and creativity' if we change the individualistic egocentric perspective we usually ascribe to those terms (as it is based on a dualistic framework), thus making room for the integration of the complementary ones of 'facility, service and function'.

Again, in Shiner's terms, "the great value of the traditional craft object, which links it to the old idea of art before it was split into fine art and craft, is the craft work's relation to touch, use and the body" (Shiner, 1999, p. 453). This somatic dimension of traditional crafts, rooted in function and everyday use, could well fit in the Zen Buddhist idea to avoid intellectualization and non-conceptualization (the no-mind or *mushin*). The reunification of creativity and imagination with service, use and function is also welcome and fostered in the previously mentioned atmosphere of a craft aesthetics where a more body-oriented consciousness in a collective environment easily prevails over the individualistic one.

Craft values, like the ones here exposed, could still be inspiring for this enterprise of reuniting art and life, as they don't imply so much the art vs. craft exclusivist division that arose in the European enlightenment. Specifically, the way in which Yanagi understood the beauty in connection to use, as exemplified through ceramic wares used on a daily basis, shows a path to overcome the dualistic model of detached contemplation so typical of the Enlightenment aesthetics.



Today, for growing fields of research on the margins of *artcentrism*, such as everyday aesthetics, we may gain inspiration from Yanagi's proposals which intended to go beyond Western categorizations. Through his guidance, I have attempted to present an alternative reading of the main traits ascribed to Korean aesthetics, trying also to hint at suggestions on how to overcome some of the dualisms of the modern art system and attend to a new third hybrid system where utility and form, the extraordinary and the ordinary, may reconcile in a continuum of activities that promote values similar to those that utilitarian crafts inspire. The need to recognize our vulnerability, co-dependence and embeddedness in a human collectivity but also in a wider natural environment may be some of the outcomes of the 'craft values' that are associated with Korean traditional aesthetics but which Yanagi, in his later years, associated with Buddhist values in a more general and universal scale.

## References

- Brandt, K. (2007) *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*. Durham and London: Duke University Press.
- Brandt, K. (2000) 'Objects of Desire: Japanese Collectors and Colonial Korea', *Positions* 8(3), Duke University Press, 713–746.
- Bruya, B. (2002) 'Chaos as the Inchoate: The Early Chinese Aesthetic of Spontaneity', in Marchiano, Grazia (ed.) *Aesthetics & Chaos: Investigating a Creative Complicity*. Turin: Trauben, pp. 115–135.
- Gompertz, G. St, G. M. (1964) *Korean Celadon and Other Wares of the Koryo Period*. London: Faber & Faber
- Gompertz, G. St. G. M. (1968) *Korean Pottery and Porcelain of the Yi Period*. London: Faber and Faber.
- Jungmann, B. (2010) *Life in Ceramics – Five Contemporary Korean Artists*. Los Angeles, Calif.: Fowler Museum at UCLA.
- Kang, K.S. (2008) *Korean Ceramics*. Seoul: The Korea Foundation.
- Kikuchi, Y. (2004) *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. London: Routledge.
- Kikuchi, Y. (1997) 'A Japanese William Morris: Yanagi Sōetsu and Mingei theory', *The Journal of the William Morris Society*, 12 (2): 39–45.
- Kim, Y. (2010) 'The Achievements and Limitations of Ko Yu-seop, a Luminary in Korean Art History', in *Archives of Asian Art*, vol.60, pp. 79–87.
- Kim, W.Y. (1979) 'Philosophies and Styles in Korean art – a Prelude to the Study of Korean Art', *Korea Journal*, 19(4) (April), pp. 24–33.
- Kwon, Y.P. (2007) "The Aesthetic" in traditional Korean Art and its Influence on Modern Life", *Korea Journal* 47(3) (Autumn), pp. 9–34.
- Lee, S. (2020) 'Ceramics and Culture in Chosōn Korea', in Park, J.P., Jungmann, B. and Rhi, J. (eds.), *A Companion to Korean Art*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, pp.321–342.
- Min, J. (2002), 'Aesthetic Ideal of Ceramics in East Asian Culture', in *The Eastern Art* (동양 예술), Vol.5, The Korean Society of Eastern Art Studies, 2002, pp.253–272.
- Shiner, L. (2001) *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shiner, L. (1999) 'Craft', in Kelly, M. (ed.) *The Encyclopaedia of Aesthetics*. Oxford University Press, vol. I, pp. 450–453.
- Seckel, D. (1977) 'Some Characteristics of Korean Art', *Oriental Art*, 23, pp. 52–61.
- Yanagi, S. (2013) [1972] *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, [Ed. and transl. Bernard Leach]. New York: Kodansha International.

Yanagi, S. (2017) *Selected Essays on Japanese Folk Crafts*. Tokyo: Japan Publishing Industry Foundation for Culture.

Rosa Fernández Gómez  
University of Málaga  
Department of Philosophy 29071 Málaga (Spain)  
[rosafernang@uma.es](mailto:rosafernang@uma.es)

DOI: 10.5281/zenodo.6622522

# Appropriating *Gugak* and Negotiating K-Heritage

## K-Pop's Reconstruction of Korean Aesthetics in the Age of Digital Globalization

Hee-sun Kim

This paper explores global K-pop's negotiation and reconstruction of Korean aesthetics via the dismantling, adoption, appropriation, and transfiguring of central elements of Korean traditional culture. Recently, K-pop groups have been incorporating traditional music and dance (*gugak*), traditional attire (*hanbok*), traditional houses (*hanok*), and old palaces (*gogung*) into music videos disseminated globally over digital platforms like *YouTube*. In their efforts to incorporate more 'Korean-ness' into their musical productions and neutralize criticisms of their use of the 'K' prefix as inauthentic and unconnected to Korean aesthetics, groups like BTS and BLACKPINK are redefining 'K-heritage' for music consumers worldwide. Along with other globally consumed *Hallyu* productions like K-movies, K-dramas, and K-games, K-Pop is in the process of reconstructing Koreans' and the world's view of the meaning of Korean-ness. | *Keywords: Korean Traditional Music, K-heritage, K-pop, Korean Aesthetics, Digital Globalization*

### 1. Introduction

The label 'K-pop' currently refers to globally consumed popular music produced by the Korean entertainment industry. Even though it originates in Korea, there are two dangers in talking about Korean aesthetics in the context of K-pop. First, many will argue it is improper to discuss Korean aesthetics in a popular music context in the same way Korean aesthetics are discussed in the realm of 'traditional music', which is thought by essentialists to constitute the core of Korean-ness. Second, deep-rooted doubt exists about whether there can be any value in including global popular music in a discussion of cultural or national aesthetics.

As Lee Su-wan (2016, p. 79) observes, "the key point in understanding K-pop lies in the tension between 'K', which signifies Korea, and 'pop', which signifies

'American popular music'. There is no apparent Korean identity corresponding to the K in K-pop". Lee goes on to question whether K-pop is even 'genuine Korean' music.

At the opposite pole, Korea's mass media often cites the global success of K-pop as proof of the superiority of the Korean people, directly associating it with strong nationalism, much like the media's past treatment of *Hallyu* ('Korean Wave'). Nationalistic assertions are also sometimes made by scholars, some of whom seek to authenticate K-pop's immanent roots by tying it to elements of *gugak* and others suggesting that K-pop is inherent in the "DNA of the Korean people" (ChoHan, 2003, p. 22). But many also warn against asserting a strong nationalistic perspective when analysing the global success of K-pop.

Either way, in contemplating K-pop's 'Korean aesthetics', it is important to distinguish K-pop today from its earlier iterations, as groups like BTS and BLACKPINK have begun to incorporate traditional arts and culture, including *gugak*, Korean traditional performing arts, and various other elements of K-heritage, into their videos, disseminating certain images, sounds, and sentiments of contemporary Korea globally over digital platforms like *YouTube*. This new phase raises fresh issues concerning 'Korean-ness' and Korean aesthetics in K-pop.

This paper examines K-pop's negotiation and reconstruction of Korean aesthetics in its dismantling, adoption, appropriation, and transfiguring of Korean heritage, including elements of traditional music. I begin by reviewing earlier debates over the degree of Korean-ness in K-pop, then move to an analysis of current examples that reveal K-pop's efforts to lay claim to its Korean aesthetics and the resulting emergence of K-pop/*gugak* hybrids.

## 2. Three Common Views on the Degree of 'Korean-ness' in K-pop

Since its inception, the question of Korean-ness in K-pop has given rise to disputatious exchanges revolving, for the most part, around the relationship of 'K' to 'pop'. The debate exhibits the inherent tensions between globally standardized pop music's cosmopolitanism and local music (Lee, S., 2016) or between 'pop internationalism and *gayo*<sup>1</sup> nationalism' (Shin, 2013). Arguments over the degree of Korean-ness in K-pop can be grouped into three points of view:

### 2.1. K-pop is Local Commodity created for Global Consumers

First is the assertion that K-pop, as a global commodity manufactured in Korea, should be treated as other Korean products like Hyundai automobiles or Samsung mobile phones, which are not normally associated with 'Korean-ness'. In musical terms specifically, K-pop is considered a variant or local

<sup>1</sup> *Gayo* is the term used since the 1950s to indicate Korean popular music, including several genres like trot, folk, ballad, rock, dance music, and others. K-pop is used today to specifically indicate 'globally consumed idol dance music' with Hip hop, R&B, electronic, rock-based dance music produced by the Korean entertainment industry since the 1990s while *gayo* refers solely to locally produced and consumed Korean pop songs. Each term signifies its historical context and differences of cultural context within Korea.

imitation of global music genres, including pop, rock, electronic, dance, and hip hop, none of which, whether measured by a Western or global standard, is specifically Korean. Further, K-pop is but a perfectly recognized local transformational example of globalization led by Western music, such that the 'K' in K-pop signifies merely a marketing brand of Korea's "export-oriented cultural economy" (Shin, 2013, p. 31; see also, Lie, 2012; Lee, S., 2016; Jeong, 2013; Lee, D.Y., 2006, 2011a, 2011b, 2012; Yang, 2011).

In addition, although K-pop is a product of Korea, it is created for global consumption. This trait of K-pop underscores its 'nationless-ness' or global 'cosmopolitan' utility, under which 'Korean flavour' tends to get erased. Adhering more to global music conventions and employing collective production systems involving agencies of various nationalities ensures K-pop's success on the global market. The signifier 'K' in K-pop does not function as an imperative and cannot be taken to signal anything about ethnically 'Korean' identity.

Lie (2012, p. 361) goes further, asserting that K-pop actually forfeits and disrupts Korean culture and tradition. Among his arguments are that the singing style and major scale of K-pop do not match *gugak*; K-pop fandom does not embody traditional Confucian values, and the physical appearance of K-pop's idols is far from Korean people's traditional appearance and aesthetics. Notably, Lie's location of the roots of Korean-ness in the Joseon Dynasty has itself been severely criticized (Lee, K., 2016; Kim and Kim, 2015).

## 2.2. K-pop's Success Flows from its 'Korean-ness', including its *Gugak* Roots

The second point of view attributes K-pop's global success not only to its inherent 'Korean-ness' but to the innate superiority of the Korean people. Though this view is most often found in Korean media, it also has its proponents in academia, where scholars have asserted that, musically, K-pop is based on *jangdan* (rhythmic cycles) and that it bears traditional Korean characteristics, like *hon* (spirit/temperament), collectivism, and Confucianism. It has been argued that many *Hallyu* products feature the aesthetics of other Korean arts, like *sinmyeong* (cheerfulness) (ChoHan, H., 2003, p. 22; Lee, D-S., 2011). From this perspective, K-pop should seek to reinforce its existing cultural connections by incorporating more *gugak* elements, so the criticisms of those like Lie (2012) who accuse K-pop of existing outside of and even corrupting Korean traditions might be put to rest.

## 2.3. K-pop Embodies Cultural Traits of Korea

The third view asserts that K-pop is 'Korean' in various cultural dimensions, even if it is a musical variant of Western popular music. The 'K' in K-pop from this perspective is a signifier of cultural distinction. The studies enquire into the elements of Korean-ness in K-pop, while taking caution not to fall into culturally essentialist theory or claims of national superiority. In assessing the Korean-ness signified by the 'K' in K-pop, scholars in this group look beyond the music itself to the Korean-ness in the internal culture of the bands and their production companies, marketing strategies, and fan relations.

Lee Gyu-tag (2020) contends that all local variants of pop music possess both the universality of global pop and certain local characteristics, making K-pop ‘Korean’ music. His analysis of the ‘K’ in K-pop takes into account a variety of elements, including Korean lyrics, modes of musical hybridity, stage designs, group dancing and costumes, music video production qualities, the idol system of entertainment companies, an emphasis on moralistic principles, and fandom culture, in addition to its traits as local pop music. Similarly, Shin and Kim (2013, pp. 258–259) note that K-pop has a contemporary Korean origin in which Korean-ness indicates the very Korean production strategy of a ‘systematic recipe’. Further, the business of K-pop incorporates a Korean *jaebeol* (conglomerate) business approach, as vertically integrated organizations build a brand identity with global business market directivity, all features of K-pop entertainment corporations’ in-house systems.

Kim Sujeong and Kim Sooah (2015, p. 18) find Korean-ness in the culture surrounding K-pop’s artists and their fans, e.g., in the borrowing of expressions of Korean ethos, specifically naming ‘collective moralism’, an important ethic of contemporary Korean culture, as an organizing principle. Their analysis cites K-pop’s educational system for trainees as the key component of K-pop’s in-house production systems and its emphasis on good behaviour as reflective of Confucian values. Some point to the lyrics of K-pop love songs, which exclude the sex, violence, and drug subject matter commonly found in American pop, and in the humility and sincere gratitude K-pop’s idols consistently communicate to their fans.

The above three existing views on Korean-ness in K-pop all acknowledge that, while the degree of ‘Korean-ness’ in K-pop may be debatable, K-pop does possess and project certain Korean aesthetics. But the recent phenomenon of K-pop groups incorporating more *gugak* and K-heritage elements into their performances signals a new K-pop phase that requires a reframing of the discussion around its Korean-ness.

### 3. K-pop’s Recent Negotiation of Tradition and Reconstruction of ‘Korean-ness’

#### 3.1. *Gugak*’s Ambiguous Status in Modern Korea

Before analysing the implications of K-pop’s recent incorporation of *gugak* into its performances, the ambivalence and isolation of *gugak* in modern Korean society should be mentioned. Literally ‘national music’, *gugak* refers to all the transmitted musical genres from the Joseon Dynasty (1392–1919), including royal court music, elite music, professional folk music and folk community music. During the Japanese colonial period, the term denoted Korean music, differentiating ‘local’ music from ‘foreign’ music. Among the music and other media popular in that period, *gugak* was considered ‘pre-modern’ compared to Western and other foreign and local contemporary musical forms. After independence from Japan in 1945 and establishment of the Republic of Korea in 1948, *gugak* became ‘national music’ symbolizing Korea’s spirit, history, and culture (Kim, 2012a, p. 9; Kim, 2022, p. 119). *Gugak* began to be seen as ‘museum’ music, valuable to keep as a heritage but not for everyday



enjoyment by modern Koreans. For a long time, *gugak*'s location in modern Korean society has thus been ambiguous, i.e., culturally valued but socially marginalized.

### 3.2. K-pop's Appropriation of *Gugak*, 2010 - present

The earliest attempts at integrating *gugak* and K-heritage into K-pop occurred in the early 2010s. An impressive early piece, 'No Mercy', was released in 2012 by boy group B.A.P. (TS Entertainment). The piece climaxes with *gugak* sounds produced by various traditional instruments: *kkwaenggari* (small gong), *jing* (large gong), *buk* (drum), and *gayageum* (12 string zither), with the *chuiimsae* (exclamation, vocal encouragement) 'eolssu' (which appears in traditional folk music) as part of the lyrics. *Bullandan-ga* from the Korean hip hop crew BULLHANDANG, released in 2013, begins with an excerpt from the *pansori* (narrative singing) *Jeokbyeokga* (The Story of the Red Cliff). In 2014, boy group Topp Dogg released *Arario*, where even the title of the piece is borrowed from the famous folk song *Arirang*. The piece begins with an intro by *gayageum* ensemble and incorporates various *gugak* sounds, including *buk*, *taebyeongso* (conical double-reed oboe) and *pungmul* (farmers' band music), along with *chuiimsae* 'eolssu' and 'jota', and various folk plays like *talchum* (mask dance), and *sajachum* (lion dance). The group's official music video is filled with various K-heritage signifiers, including *hanbok*, *gat* (traditional horsehair hat), *byeongpung* (folding screen), *mapae* (King's medal), *buchae* (traditional folding fan), and *gisaeng* (female entertainers). *ANTHEM* by boy group iKON (YG Entertainment) is a 2015 single by members B.I. and BOBBY. The Korean title of the piece *Irioneora* (Call for admission) is a traditional entry greeting for the elite *yangban* class; the lyrics include 'eolssu' and 'deonggi deok kung deoreoreoreor' (oral mnemonic of the *jangdan* rhythm). Boy group VIXX (Jelly and Fish Entertainment)'s *Shangri-La* in 2017 inserted the sound of *gayageum* and images of *buchae* fan and *hanbok* attire to express a dreamlike oriental fantasy. SM Entertainment's boy group TEN's 'Dream in a Dream' from 2017 employs various images from K-heritage. The most impressive attempt was made by the world-renowned BTS (HYBE Entertainment)'s 'IDOL' (BTS, 2018a), the official music video for which includes various Korean images of the pavilion, *hanbok*, *buchae*, pine tree, and tiger, with *chuiimsae* 'eolssu'. Further, BTS's 2018 MAMA stage performance begins with a long intro section with traditional performance of *samgomu* (three drum dance performance), *pungmul*, *talchum*, *sajachum* with *gayageum*, and *taebyeongso*, while members wear *hanbok* and hold *buchae* fans (BTS, 2018b). 'FIANCE', a piece released by idol rapper MINO (YG Entertainment) in 2018, also incorporates various K-heritage images of court, the musical instrument *bipa* lute, *buchae* fan, and *hanok*. In 2019, the boy group ONEUS (RBW Entertainment) released 'LIT', utilizing various traditional sounds and images, including *hanbok*, *minyo* folk songs, a traditional rope-walking performance scene, *daegeum* (transverse bamboo flute,) *buk* (drum), pavilion, *daego* (large drum), and *taekwondo* (Korean martial art); their stage performance shown on the Mnet TV program 'Road to Kingdom', also incorporated *taekweondo*. 'Follow', by boy band MONSTRA X in 2019, shows traditional *hanbok* in the music video. The girl

group Oh My Girl's cover of 'DESTINY' (originally released by the girl group Lovelyz) transformed the piece with full *gugak* sound.

In 2020, K-pop's appropriation of *gugak* and K-heritage was put in full view with the release of two major global hits from the idol groups BTS and BLACKPINK. The first was BTS member Sugar's 'Daechwita' (August D, 2020), a single released under his artist name August D. The title borrows that of a representative *gugak* form, the court military marching band music for the King's leaving and return to the palace during the Joseon Dynasty. The music begins with the original soundtrack of 'Daechwita' from the National Gugak Centre with the full sound of *gugak*, continuing and blending with August D's rap and electronic sound. The music video captures various scenes from the palace and marketplace overlapped with contemporary scenes; most of the scenes evoke a historical K-drama or K-movie. 'How You Like That' from girl group BLACKPINK (YG Entertainment), which features the members wearing modified *hanbok* at the end of the official 2020 music video, made big news in and outside of Korea (BLACKPINK, 2020). Following these, boy group A.C.E. released two pieces, 'HJZM: The Butterfly Phantasy' and 'Goblin' (2020), with main themes borrowed from tradition. Project group Woozoo Hipjaengi released the piece 'Hallyang', a hip hop song with various *gugak* elements, which the producers dubbed 'Joseon Hip Hop'. More recently in 2021, the boy group Stray Kids (JYP Entertainment) released 'Sorikkun' (Stray Kids, 2021), which resembles a historical K-movie, with the music video featuring various traditional sounds and images, like a folding fan, old palace, *hanbok*, *pungmul* band, *daechiwta* band, and *sajachum*. Even the title 'Sorikkun' equivocally references *pansori* singers and the idols themselves. More and more productions like boy group ONEUS Theatre's 'LUNA' (2021) and RAVI's 'Asura' (2019) and 'Beom' (2021) are incorporating *gugak*'s sounds.

### 3.3. Three Elements of *Gugak* found in Contemporary K-pop Performances

The ways K-pop artists are negotiating and constructing Korean-ness through appropriating *gugak* and K-heritage can be divided into three categories: music, visuals, and performance. These correspond well to K-pop's core traits, as forged in the genre's 'trans-media' strategy (Hong, 2014, p. 130), which transformed K-pop from aural music to audio-visual performing arts and turned singers into performers. Visual elements, such as hi-tech staging and music videos, costumes, make-up, and storytelling narratives in both music videos and stage performances have become essential complements to K-pop's perfectly produced music and dance choreographies.

The first element of K-pop's appropriation of *gugak* is music. But the devices of appropriation are diverse in terms of depth and analysis. The most popularly utilized methods involve borrowing the sounds of specific musical instruments, use of part of the *jangdan* rhythmic cycle, incorporation of parts of specific *gugak* genres, and insertion of *chuimsae* into the lyrics. For the most part, these are superimposed in fragments often digitally deformed or distorted by synthesizers.



The visual elements, usually seen in music videos and stage performances, utilize various Korean images like wearing modified *hanbok* and various symbolic images of old houses, pavilions, palaces, folding fans, folding screens, and tigers. Often these Korean images mirror the main theme and narrative of the music video, mimicking images of K-dramas and K-movies.



Figure 1: BLACKPINK “How You Like That” Source: Caption from You Tube, BLACKPINK “How You Like That” Official MV by the author. Copyright: YG Entertainment INC.



Figure 2: STRAY KIDS “Sorikkun” Source: Caption from You Tube “Sorikkun” Official MV by the author. Copyright: JYP Entertainment



Figure 3: August D “Daechwita” Source: Caption from You Tube  
 “Daechwita” Official MV by the author. Copyright: HIBE Co.

In the performance dimension, the most significant display of *gugak* in a live K-pop piece was BTS’s MAMA (Mnet Asian Music Award) performance of ‘IDOL’ in 2018. *Bukchum*, *talchum*, *pungmul*, fan dance, lion dance, and various *gugak* performances opened the stage as the intro for ‘IDOL’ with BTS members. Other K-pop groups’ music videos also insert fragments of *gugak* performances into scenes filled with symbols of K-heritage.



Figure 4: BTS “Idol” MAMA Stage Performance Source: Captions from You Tube  
 BTS “Idol” MAMA Stage Performance by the author. Copyright: HIBE Co.

A very recent phenomenon related to this topic is the growing interest in contemporary *gugak* and K-heritage by major Korean media outlets.<sup>2</sup> In 2020,

<sup>2</sup> For the interest on globalization of *gugak*, see Kim (2012b).

the *pansori* based band LEENALCHI released ‘Beom Naeryeo Onda’ (‘Tiger Is Coming’), and their music video series ‘Feel the Rhythm of Korea’, produced by the Korea Tourism Organization and featuring the Ambiguous Dance Company, became a big hit (LEENALCHI, 2021). Consisting of three female and one male *pansori* singer with electronic bass and drum, LEENALCHI’s music became a soundtrack to the pandemic era. Through *YouTube*, their music rapidly reached global audiences, with media outlets dubbing their music ‘Joseon Pop’ and ‘Gugak with Hip’. Along with other contemporary *gugak* bands including Jambinai, Ssing-ssing, Lee Hee-moon, and ADG7, the *gugak* syndrome has moved into the centre of popular culture and extended its global reach.



Figure 5: LEENALCHI and Ambiguous Dance Company “Beom Naeryeo Onda” Source: Captions from You Tube, Feel the Rhythm of Korea by the author. Copyright: Korean Tourism Organization

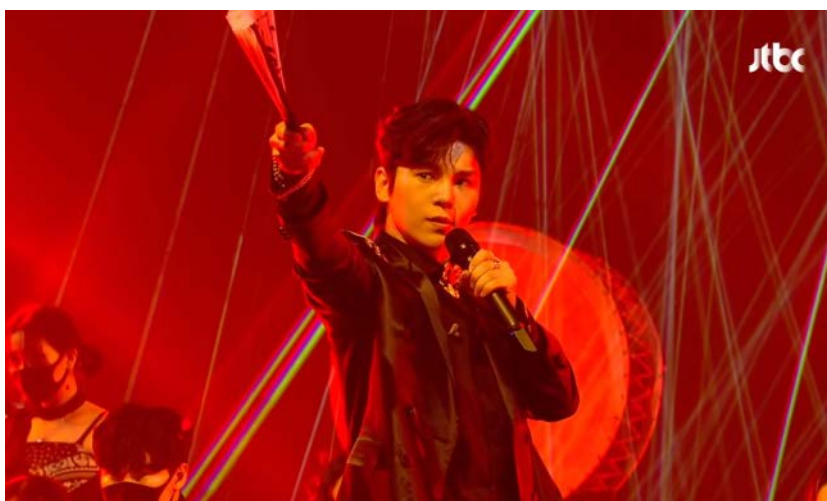


Figure 6: Kim, Jun-su “Daechwita” Source: Captions from You Tube “Daechwita” Pungnyudaejang by the author. Copyright: JTBC Music



Recently, two TV audition shows, including Joseon Pan Star (MBN, 2021) and Pungnyudaejang (JTBC, 2021), featured hybrids of *gugak* and *gayo* music, with various K-pop numbers sung by *gugak* singers in *gugak* style, often borrowing from *pansori* narratives. It remains unclear and arguable whether these hybrid kinds of music should be called *gugak* or K-pop. However, it is certain that with the advent of these contemporary *gugak* in Korean popular culture, K-pop is increasingly affiliating its image with more authentic, trained *gugak* musicians. It is equally certain that K-pop is gaining ground in its effort to achieve 'Korean-ness' by negotiating elements learned and borrowed from *gugak*. For example, the music video for 'Hallyang' (2021), produced by project group Woozoo Hipjaengi and released after the big hit 'Beom Naeryeo Onda', resembles a kitsch-hip performance with LEENALCHI and the Ambiguous Dance Company. In addition, August D's 'Daechwita' (Kim, 2021), BTS's 'IDOL', BLACKPINK's 'How You Like That' (Jang, 2021), and others were sung by various *pansori* and *minyo* (folk song) singers in the TV shows mentioned above, resulting in a brand-new style of K-pop. Meanwhile, several K-pop groups' stage performances accompanied by *gugak* orchestra have been attempted (Tomorrow x Tomorrow, 2021).

These phenomena of hybrid *gugak* and K-pop, and K-pop's adoption, appropriation, and transfiguration of K-heritage, are gradually widening its spectrum and now raise expectations for the construction of a new contemporary hybrid Korean aesthetics. At the same time, the music is reaching global audiences through SNS, with the potential for expanding international exposure to and understanding of *gugak*.

### Conclusion

Today, K-pop is solidifying its 'Korean-ness' through various strategies, opening an interesting new phase of global K-pop. Over its first decade, K-pop did not consider incorporating 'local' flavour, or intentionally excluded it in service to its global cosmopolitan image. However, the recent transformation of K-pop, which has earned its 'K-brand' status, indicates an aspiration to be the lead purveyor of Korean aesthetics on the world's stage. The above-cited examples of K-pop's embrace of tradition and heritage provide appropriate texts for introducing new discussions on Korean aesthetics. As examined earlier, when K-pop artists borrow *gugak*, the result is neither *gugak* nor crossover music. However, it is clear that their musical, visual, and performance elements increasingly lean strongly on *gugak* and Korean heritage.

Is there now an argument to be made for embracing the 'Korean-ness' in K-pop? While finding the answer requires a careful case-by-case examination of the whole process of production and consumption, this paper advocates doing so for three broad reasons.

First, K-pop's attempts to bolster its 'Korean-ness' provide concrete proof of the bands' current confidence in their place behind the 'K' and will likely accelerate the removal of any earlier doubts as to K-pop's 'Korean identity'. For its Korean fandom, K-pop evokes feelings of Korean national identity and cultural pride, while for its fandom abroad, the 'K' in K-pop declares its 'Korean-ness'.

Second is K-pop's global responsibility as a representative of Korea, as asserted by music critic Kim Young-dae in his analysis of BTS's 'IDOL' (2019, p.198). While K-pop historically excluded Korean sounds to enhance its universal marketability, today, globally renowned K-pop stars like BTS and BLACKPINK are displaying more confidence in showing their Korean-ness to the world.

Third, certain elements of *gugak* and K-heritage are being incorporated into musical, visual, and performance materials as new, strange, and curious ingredients that add 'flavour', as is often done in the world and local pop music. Often in the past, K-pop's treatments of *gugak* have been musically 'stateless', while visual images emphasized 'oriental fantasy', thus giving rise to the denouncement of the idea that these appropriations relate directly and exclusively to 'Korean-ness'.

In K-pop, 'Korean-ness' is negotiated and constructed. Its negotiated and constructed Korean aesthetics, dismantle, borrow from, appropriate, adopt, and fragment forms believed to be inherently Korean but cannot, in themselves, be considered 'essentially Korean'. By negotiating tradition, K-pop is claiming its Korean-ness by constructing a new contemporary Korean aesthetics as popular aesthetics. The K-aesthetics of K-pop and its hybrids lie outside the debate on 'authenticity' since the question of aesthetics is local and not a measure of pop music's value. Another phenomenon of *gugak*'s appropriation by K-pop is the possibility of creating a new contemporary hybrid of Korean aesthetics, which will be an interesting subject of study in the near future.

By embracing K-heritage, K-pop's performers are successfully neutralizing doubts about their right to the prefix 'K' as a signifier of Korean cultural identity. Regardless of the claim by essentialists that K-pop only inherited 'genuine' K-aesthetics by coupling with various globally consumed *Hallyu* productions, including K-movies, K-dramas, and K-games, K-Pop has the potential to lead 'K-heritage' in the reconstruction of K-aesthetics in the age of digital globalization. At the same time, it is apparent that K-pop's negotiated K-aesthetics will be considered 'contemporary Korean aesthetics' globally since K-pop is so bound up with global production and consumption. Thus, today's K-pop becomes an apt vehicle for carrying forward the debate over what constitutes authenticity when it comes to Korea's traditions and the continued utility of splitting Korean arts aesthetics between 'pure/elite' and 'popular' arts.

## References

- August D (2020) *Daechwita* Official MV. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qGjAWJ2zWWI> (Accessed: 6 March 2022)
- BLACKPINK (2020) *How You Like That* Official MV. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ioNng23DkIM> (Accessed: 6 March 2022)
- BTS (2018a) *IDOL* Official MV. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=pBuZEGYXA6E> (Accessed: 6 March 2022)
- BTS (2018b) *IDOL* Special Stage (BTS focus) @ 2018 MMA-BTS. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ayGl-igrwy8> (Accessed: 6 March 2022)
- ChoHan, H. (2003) 'Hallyu Fever Reading by Global Changes of Landscape (Global Jigakbyeondongui Jinghuro Ikneun Hallyu)', in ChoHan, H. (ed.) *Hallyu and Asian Popular Culture (Hallyuwa Asiaui Daejungmunhwa)*. Seoul: Yonsei University Press.

- Hong, S. (2014) *Globalization and Hallyu in the Era of Digital Culture (Segyehwawa Digital Munhwasideaui Hallyu)*. Seoul: Hanul.
- Jang, S. (2021) *How You Like That, Pungnyudaejang*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=liVtky-ZlJ0> (Accessed: 6 March 2022)
- Jeong, I. (2013) 'A Study on the Nature of Korean Pop Music and Its Overseas Expansion (Hanguk Daejungeumakui Haeoejinchul Hyeonhwangwa Gwaje)', *Korean Journal of Popular Music (Daejungeumak)* 11, pp. 109–168.
- Kim, H. (2012a) 'Performing History and Imagining the Past: Re-Contextualization of Court Ensembles in Contemporary South Korea', *The World of Music* (new series) 1, pp. 81–102.
- Kim, H. (2012b) 'Between Global and Local: Twenty-First Century Korean Music-Making', *Asian Musicology* 20, pp.5–33.
- Kim, H. (2022) 'Place as Brand: The Role of Place in the Construction of Contemporary Traditional Music in South Korea' in Howard, K. and Ingram, C. (ed.) *Presence Through Sound: Music and Place in East Asia*. London, UK: Routledge, pp.118–131.
- Kim, J. (2021) *Daechwita, Pungnyudaejang*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=liVtky-ZlJ0> (Accessed: 6 March 2022)
- Kim, S. and Kim, S. (2015) 'The Ethos of Collective Moralism: The Korean Cultural Identity of K-Pop (Jipdanjeok Dodekjuui Ethos: Honjongjeok K-popui Hangukjeok Munhwajeongcheseong)', *Media & Society (Eollongwa Sahoe)*, 23(3), pp. 5–52.
- Kim, Y. (2019) *BTS: The Review: A Comprehensive Look at the Music of BTS (BTS: The Review: Bangtansonyeondaneul Reviewhada)*. Seoul: RH Korea.
- Lee, D-Y. (2006) *Imagining Asian Cultural Studies (Asia Munhwa Yeongureul Sangsanghagi)*. Seoul: Greenbi.
- Lee, D-S. (2011a) *Where is Our Music? The Roots of K-Pop (Urieumak Eodi Inna: K-popui Ppuri)*. Seoul: Heowon Media.
- Lee, D-Y. (2011b) 'K-Pop: Neo Liberalism Era Transnational National Icon (K-Pop: Sinjayujuui sidae Chogukjeok Gungminmunhwauui Icon)', *History Tomorrow (Naeilreul Yeoneun Yeoksa)* 45, pp. 234–252.
- Lee, D-Y. (2012) 'Style of K-Pop (K-popui Style)', *Korean Journal of Popular Music (Daejungeumak)* 9, pp. 167–181.
- Lee, G. (2020) *Conflict, K-Pop (Galdeunghaneun K, Pop)*. Seoul: Three Chairs.
- Lee, K. (2016) 'Review: K-pop: The Soundtrack of Korea's Globalization', *Journal of Contemporary Korean Studies* 3(1–2), pp. 321–335.
- Lee, S. (2016) 'K-Pop: a Peculiar Encounter of Korean and Pop Music – Inquiry into K-Pop's Korean Authenticity (K-pop, Koreangwa Pop Musicui Gimyohan Mannam: K-Popui Hanguk Daejungeumakjeok Jinjeongseonge daehan Tamgu)', *Journal of Humanities (Inmun Nonchong)*, 73(1), pp. 77–103.
- LEENALCHI (2021) *Beom Naeryeo Onda, Feel the Rhythm of Korea*: Seoul Official MV. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3P1CnWI62Ik&t=5s> (Accessed: 6 March 2022)
- Lie, J. (2012) 'What is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity', *Korea Observer*, 43(3), pp. 339–363.
- Lie, J. (2015) *K-Pop: Popular Music, Cultural Amnesia, and Economic Innovation in South Korea*. Oakland: University of California Press.
- Shin, H. (2013) *Gayo, K-Pop, and Beyond: Cultural Prizm to Read Korean Popular Music (Gayo, K-pop, geurigo Geu Neomeo)*. Seoul: Dolbaegae.
- Shin, S. and Kim, L. (2013) 'Organizing K-pop: Emergence and Market making of Large Korean Entertainment Houses, 1980–2010', *East Asia: An International Quarterly* 30(4), pp. 255–272.
- Stray Kids (2021) *Sorikkun* Official MV. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=EaswWiwMV8> (Accessed: 6 March 2022)
- Tomorrow x Tomorrow (2021) *Blue Hour*, Joseon Pop Again Official Cam, Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=DmUrw-MuG44> (Accessed: 6 March 2022)

Yang, J. (2011) 'Glocal Strategies and Hybridity of K-pop: The Sociocultural Landscape of K-pop in the Age of Post-Hallyu (K-popui Glocal Jeollyakgwa Honjongjeongcheseong: Post-Hallyu sidae K-popui Sahoemunhwajeok Jihyeonge daehan Sogo)', *The Journal of Music Application Studies* (Hangukeumak Eungyonghakhoe) 4, pp. 19–37.

Hee-sun Kim  
Kookmin University  
Jeongneung-ro, Seongbuk-gu, Seoul, Korea  
[hekst10@hotmail.com](mailto:hekst10@hotmail.com)

DOI: 10.5281/zenodo.6639744

# Cho Jihoon's Korean Aesthetics: the Concept of 'Meot'

Soohyun Kim

Cho Jihoon's aesthetics is based on the Confucian literati's spirit, *choesado*, and on the Buddhist idea of non-duality. He presented the theory of *meot*, meaning taste originally, as a Korean-specific aesthetic category in his *Study of Meot*, where he synthesized the previously discussed theories of other scholars into twelve elements. Discussing the formal characteristics of works that have the aesthetic quality of *meot*, he took unrefinedness as basic, and cited diversity, eurhythmy, and curvature as its subtraits. Discussing the compositional power or method of expression that provokes *meot*, he took hyper-standard as basic, and the subtraits include maturity, distortion, and playfulness. Furthermore, he discussed *meot* as an emotion or idea that Koreans live with, where the most basic one is otiosity (impracticality), and assimilation, moderation, and optimism are its subtraits. Finally, he identified *meot* as the ultimate aesthetic state with *pungryu*, a lifestyle in harmony with Nature, which is originated from the ancient Silla period. | Keywords: *Taste, Meot, Non-duality, Pungryu*

## 1. Introduction

Cho Jihoon (1920-1968) was a modernist poet, an essayist, and a critic active in the fields of artistic and political criticism. He published a wide range of articles on the history, folklore, language, and arts of Korea. Cho (1996b) was a professor of Korean literature at the Korea University, where he also served as the first director of the Institute for National Culture.

Cho's aesthetic theory was based on the Confucian literati's spirit, *cheosado*, emphasizing the human posture of constancy and the reclusive attitude, and on the Buddhist idea of non-duality to break the dichotomous discrimination. In particular, he applied these theories to the characteristics of Korean aesthetic consciousness, synthesizing the famous debate<sup>1</sup> in his days around the aesthetic concept of *meot*. Cho formalized his own theory of *meot* in a long essay entitled *Study of Meot*, published in 1964.

<sup>1</sup> The debate about *meot* started in the field of Korean language and literature at the end of the 1950s and gradually expanded to discussions of aesthetics. It was initiated by Jo Yun-Jae (1958), who refuted that *meot* could not be Korean-specific beauty. After a rebuttal by Lee Hee-Seung (1959), Jeong Byeong-Wook (1959) and others participated in this debate.



Although it is possible to find out some feature of *meot* in ancient Korean works of art, the word *meot* itself is a neologism derived from *maat* (meaning taste, or appetite) in the 19<sup>th</sup> century, when it was marked by turbulence of traditional and modern cultures. It is used as an aesthetic concept in an evaluative sense, referring to one of the typical artistic qualities of Korean arts. In this respect, it is like the Indian aesthetic concept of *rasa*, which implies both gustatory taste and aesthetic relish. Therefore, *meot* may be understood as Korean *rasa* or, for short, K-*rasa*.

*Meot* reflects an objective feature as well as a subjective feeling, which is specific to the Korean disposition found in traditional culture and lifestyle. It is both a formal quality of trans- or hyper-standard on its objective side, and an emotional quality of the arousal of aesthetic feeling on its subjective side.

In its widest possible definition, *meot* can be equated with the beautiful (*areumdaum*), whereby it refers to beauty in general, and also includes the fine (*goeum*) and even a modern taste. Before Cho, scholars tried to define the characteristics of Korean aesthetic consciousness based on a unitary principle. But Cho treated *meot* as one of the aesthetic categories that, along with the beautiful and the fine, compose the Korean aesthetic consciousness. It was important to him that *meot* ought to be a specific aesthetic category that is to be differentiated from other Korean aesthetic concepts.

## 2. Perspective in the Korean Art History

In a short essay<sup>2</sup> about Korean art tradition, Cho showed a glimpse of his view on Korean art history, which he divided into four periods. The first era from the tribal alliance to the Three Kingdoms (BC 56–AD 675) is characterized by the Art of Power. The second era from the time of King Munmu to King Heungdeok of the Unified Silla (676–935) brought forth the Art of Dreams, which was highly influenced by Buddhism. These eras of constructive creation were followed by the eras of succession and imitation. The third era span from the late Unified Silla to the Goryeo period (936–1392), and Cho Jihoon characterized it as the Art of Sorrow. In the fourth position, Cho defines the art in Joseon period (1392–1910) as the Art of *Meot*.

Cho said that the Art of Power focused on heroic majesty rather than details; and the Art of Dreams was a balanced expression between a vibrant mind (content) and an ideal body (form). The Art of Sorrow, Cho said, is connected to the idea of the Pure Land and Zen in the condition of people's discouragement and indifference as they were struggling with the hardships of a feudal society. The latter art can unfold in two directions. One is to shift from emptiness and sorrow to hedonistic romance. At that time, "the standard is scattered, and the regulation is laid down, and the technique is uneven and starts to flow in an asymmetrical way". The other is to seek a romantic utopia by purifying complex emotions in sorrow, such as is materialized in Goryeo porcelain. Then, "the sorrow of emptiness achieves the beauty of chastity, and the spirit of non-symmetry and imbalance represents the climax of the nature-like artificiality" (Cho, 1996d, p. 295).

<sup>2</sup> The essay is titled as *Prototypes of Korean Art* (Cho, 1996d, pp. 291–297) published in 1948.

The Art of *Meot* is characteristic of the arts of the Joseon Dynasty, which adopted Confucianism as its ruling ideology. In its early days, “the ideas of naivety and integrity against luxury and fragility” was the spirit of that time. Accordingly, the Art of *Meot* was at first based on the beauty of naivety and eurhythmy. However, as such intentions dwindled, the ideology of reclusion based on *cheosado* was born.

Cho Jihoon’s perspective on art history responded to the task of reconstructing Korea’s national art just after the liberation from Japanese occupation. The scholar anticipated that “only in the unity of power and dreams can the weakness of the Art of Sorrow and of *Meot* be overcome” (Cho, 1996d, p. 297). He apparently felt a certain problem within the art and culture of his days, when sorrow and *meot* were mainstream emotions throughout the period of Japanese occupation, and until after the Korean War. That is to say, the passive aspect of the Art of Sorrow is “to spend time in decadence or praying, engulfed in self-derision, despair, and resentment”; and the negative aspect of the Art of *Meot* flows “from reclusion, rebellion, and expectation, consistently with lamentation and confidence”. I can interpret Cho’s vision of Korean art for the future as follows: The decadent traits in the Art of Sorrow are to be overcome through its union with the Art of Power. And it is suggested that the Art of *meot* ought to be united with the Art of Dreams to acquire classical harmony or moderation.

Cho’s view on Korean art history has the practical content to describe the aesthetic consciousness of each era. Therefore, words such as power, dreams, sorrow, and *meot*, that represent each era, function as aesthetic concepts as are respectively the heroic, the harmonious, the sorrowful, and the *meot*. As the word *meot* is difficult to translate into English, almost all scholars have argued that it is a unique characteristic of Korean aesthetic consciousness, and by consequence untranslatable. “The Art of *Meot* would proudly have the power of confidence in the midst of sorrow, being characterized by brightness and sophistication amidst simplicity and rough-savor” (Cho, 1996d, p. 296). It is difficult to find any foreign term that corresponds to an aesthetic predicate expressing such complex and ambivalent properties.

### 3. The Study of *Meot*

It is remarkable that Cho had published an essay<sup>3</sup> on *meot* almost 20 years before he completed his study in 1964. Therein, he presented this concept as an almost metaphysical, primordial idea. This indicates that his vision was to encompass the three religions of Confucianism, Buddhism, and Taoism from early on, and that he finally found a source of his theory of *meot* in the ancient Korean *pungryu*<sup>4</sup> ritual of the Silla period.

<sup>3</sup> The essay is titled as *Treatise on Meot* (Cho, 1996c, pp. 56–59), written in 1941.

<sup>4</sup> The literal meaning of *pungryu* is wind-flow. However, it has diverse meanings such as a kind of music, nature-like lifestyle, and the ancient ritual institution (*pungryu-do*). It is also a Korean-specific aesthetic concept, which comprises subtraits such as naturalness, humour, and *meot*. Min Jooshik (1986; 2005) discussed *pungryu* in relation with the theory of *meot*.

His *Study of Meot*<sup>5</sup> first begins by linguistically distinguishing it from general aesthetic concepts. The distinction between the beautiful (*areumdaum*), the fine (*goeum*), and the *meot* is as follows: While *areumdaum* is a word that represents general, world-wide beauty; the other two represent Korea's specific sense of beauty. Cho claims that *meot* is the most unique form of Korean beauty. The impossibility of translating it builds the basis of the argument that *meot* represents Korea's unique consciousness of beauty.

Cho's theoretical system provides a framework for discerning aspects of *meot* as an aesthetic concept. He discussed the aesthetic contents of *meot* by dividing it into three: (a) formal beauty, (b) expressive beauty, and (c) spiritual beauty. (a) and (b) are developed by dividing the theory of *meot* into an inner moment and a creative moment of an artwork, which are related to aesthetic consciousness. (c) deals with the characteristics of the traditional spiritual ideology or philosophy of life, that support the Korean aesthetic consciousness of *meot*.

Each of these three moments is explained by dividing it into one basic trait and three subtraits. Cho Jihoon's description of those twelve traits are as follows:

- a.1. **Unrefinedness**: module of a form not completely geometric
- a.2. **Diversity**: expression of disposition to escape from monotonous, flat, dull style by varying it
- a.3. **Eurythmy**: state of dynamism in which motions to stop occur incessantly
- a.4. **Curvature**: linear form of cursive shape in mobility
  
- b.1. **Hyper-standard**: entering into a standard and coming out again to give birth to a new one
- b.2. **Maturity**: mastership, craftsmanship
- b.3. **Distortion**: deformation
- b.4. **Playfulness**: creative principle from the feeling of leisure and gaiety
  
- c.1. **Otiosity**: impracticality, disinterestedness, non-usefulness, superfluosity
- c.2. **Assimilation**: harmonious order and enjoyment without any serious conflict between ultimate reality and mundane world
- c.3. **Moderation**: feeling guided by intellectual temperance, not riotous or indulgent
- c.4. **Optimism**: cheerfulness without risk or urgency

<sup>5</sup> The *Study of Meot*, first published in 1964, is compiled in Cho Jihoon's *Complete Works* (Cho, 1996e, pp. 357–443). It is also included in his essay collection *Stone Aesthetics* (Cho, 1996a, pp. 63–170). In this paper, citations of this text are from the former.

#### 4. Formal Beauty

What kind of form is *meot*? What are the formal characteristics of a work that accompanies the aesthetic quality of *meot*? Cho took unrefinedness, diversity, eurythmy, and curvature as its formal traits. This theory is a compilation of works of previous theoreticians since 1940's, who focused on *meot* as a formal characteristic of the Korean art.

##### a.1 Unrefinedness

Some kind of Korean artworks has the form characterized by having a module that is not completely measured in geometric scale. Such an opinion was previously proposed by Koh Yu-Seop, the first modern scholar of aesthetics and art history. In *Essay on Some Characteristics of Korean Culture of Art*<sup>6</sup> Koh said that unrefinedness in architecture comes from Korean people's rich imagination ("abundance of fancy and constructive power") (Koh, 2005, p. 18). Cho extended this opinion to art in general. According to Cho Jihoon, among traditional Korean music of the pentatonic scale, a wonderful rhythm can be found in "the use of chromatic semitones that break regularity and normality of achromatic progression" (Cho, 1996e, p. 419). Such can be found in a song of *yukjabaegi* or *gayageum sanjo*, which is a piece of music played on *gayageum*, a twelve-stringed zither-like instrument. The formal freedom of breaking out of traditional versification is an example of unrefinedness as a formal beauty of *meot*.

##### a.2. Diversity

Diversity is an expression of the will to escape from monotony and to make subtle changes. In this sense, the opinion that diversity is a formal attribute of *meot* can be found also in Koh's saying that "*meot* is an expression of diversity through action" (Koh, 2005, p. 18). On the other hand, Lee Hee-Seung (1959) talked about characteristics of the 'more than necessary' and the 'spree' as elements of *meot*, that also indicate diversity of a form. He said, for example, that the length of a Korean costume called *hanbok* is very uncomfortable, but the reason one endures such inconvenience is because of one's own style, which is *meot-daelo*. This opinion suggests an important point about *meot* as a formal beauty, namely that *meot* is contained in an excessive form that is impractical. Like the clothes in *hanbok*, for us to feel stylish, patience is required to endure the inconvenience. It hence can be said that the formal characteristic of *meot* is an over-decoration, which is tolerated in the case of *meot*. What Cho said about diversity also refers to this kind of excessive decoration.

##### a.3. Eurythmy

One feels a certain pleasure when those extra forms have rejoicing rhythms. Such beauty is "the beauty of dynamics", that is, "the beauty seen in varying processes of presentation" (Cho, 1996e, p. 424). According to Cho, *meot* appears in the process of shifting from one movement to the next. Therefore, the essence of the formal beauty of *meot* is 'dynamic stability'. The beauty of

<sup>6</sup> Koh Yu-Seop's article was originally published in *Chosun Ilbo* in 26-27 July 1941.

a form lies in the movement rather than in the static state, to be more precise, in the fine movement rather than the turbulence. Therefore, a brief pause while moving quickly creates a higher level of *meot*.

#### a.4. Curvature

Curvature is curved linearity. Lee Hee-Seung (1959) said that Koreans with a taste of *meot* just feel bland about a straight and flat thing, they do not enjoy it. The curved shape represented by the roof of a traditional Korean house, *hanok*, contains such a savour, which can be said to be spicy and not bland. But Cho Jihoon mentioned that there is no taste in an excessively curved form. In other words, the curvature of *meot* is achieved through harmony with straight lines. Furthermore, Cho noted that the characteristics of line are freedom and change, and that linear form represents a state of mobile tendency (Cho, 1996e, pp. 427f.).

In summary, the rough-savoury taste accompanied by asymmetrical form, the lavish taste of various forms with excessive decorations, the spree taste contained in rhythmic form, and the spicy taste permeated in the curved form are included in the category of the *meot* as a formal attribute of Korean beauty.

### 5. Expressive Beauty

*Meot* as expressive beauty refers to the creative aspect that instils it in artworks, and as such stands in relation to the artist's power of composition or artistic skills.

#### b.1. Hyper-standard

Cho had defined *meot* as a hyper-beauty distinguished from the normal beauty of the fine (*goeum*). Therefore, when discussing hyper-standard, Cho takes it as the basic trait of *meot*. Hyper-standard means “entering into a standard and coming out again to give birth to a new one” (Cho, 1996e, p. 429). And its subtraits are maturity, distortion, and playfulness.

#### b.2. Maturity

For Cho Jihoon, maturity means not just getting used to a standard, but also having completed enough training to overcome it. Therefore, maturity is “skillfulness and standard of Nature acquired through artful exercise at last” (Cho, 1996e, p. 429). In this sense, *meot* is not something that is made and practised, so much as something that is spontaneous and evoked from within. In this way, when *meot* overcomes artificial intention and becomes a natural flow, its maturity appears as the beauty of ‘graceful naivety’.

#### b.3. Distortion

Distortion is deformation in style. Examples are: Putting a cap on sideways; placing the keyhole of a door plate in the centre of the circle, but somewhat obliquely drilled on one side of the upper radius; decorating a closet or shop repair in a very simple way, and suddenly engraving a subtle distorted pattern on the ankle. Such distortions are “to create a unique or higher-order taste that is not felt in normal forms” (Cho, 1996e, p. 431). According to Cho,

distortion takes on the spiritual tints of transformation, ingenuity, humour, and abstraction.

#### b.4. Playfulness

Playfulness is a principle of expression that stems from the feeling of leisure and gaiety. It is based on the surplus coming from maturity, and the humour coming from deformation. Mature technique in string-instrumental music expresses *meot* through playing vibrato (*nong* in Korean). Similarly in dance, the subtle movements of the shoulders and fingertips are seen as the expression of a gentle playfulness. And in the traditional Korean sword dance, *meot* comes from the performer's distorted costume and playful movement. Cho came to understand that it is playfulness that expresses the excitement of *meot*.

However, Cho believes that playfulness is the most dangerous element corrupting *meot*. If *meot* loses the standard of harmony and moderation, he said, "it falls into a variety show of skills and gets beyond a joke" (Cho, 1996e, p. 434). In other words, playfulness can cause a moment which turns *meot* to nonsense. This is what Ko Yu-Seop (1941) had pointed out before, and Cho also saw it as a weak point of *meot* that had to be overcome.

### 6. *Meot* as Spiritual Beauty

Cho said that the most basic in *meot* as spiritual beauty is otiosity (impracticality). At the lower level of it, assimilation, moderation, and optimism are its subtraits. These go beyond the limits of aesthetic categories. In other words, these are elements of the traditional ideology or life philosophy. This theory also embraces the pioneering ideas of Shin Seok-cho (1941) and Lee Hee-Seung (1959). Shin regarded the nature-friendly life philosophy of literati in the Joseon Dynasty as a key idea that operates on the basis of the aesthetic consciousness of *meot*. And this opinion has been shared by Cho.

#### c.1. Otiosity

Cho did not give any definition of 'impractical' or 'practical' in relation to spiritual beauty. He just referred in this context to the common theory of traditional aesthetics such as that of disinterestedness and play drive. The question I would like to pose here is: Why did Cho Jihoon view the essence of *meot* as impractical? I suppose it has something to do with a theory brought forth by Lee Hee-Seung (1959), who defined the latter as the excessive, the 'more than necessary'. In this regard, there exists an English translation of *meot* suggested by Yangha Lee, who once called the Korean lifestyle to be otiose.<sup>7</sup>

#### c.2. Assimilation

Assimilation refers to the union with dust, *héguāngtóngchén* in the Taoist classic *Tao Te Ching* by Lao-Tzu, which means to soften the inner light and

<sup>7</sup> Zoh Johann (1999) noted that Yangha Lee, a scholar of English literature, translated the term *meot* as 'otiosity' in English.



become like the dust of the world. In the sense of hiding one's talents and assimilating with worldly people, it is also called *xuántóng*, unfathomable non-discrimination. Accordingly, Cho defines *meot* as “a world of harmony, order, and joy free of strife, conflict, and reclusion” (Cho, 1996e, p. 437). Assimilation contains both nobleness and popularity at once. In *meot*, both the spicy posture of constancy of *cheosado* and the unsettled nonsense of over-abundance are avoided at all.

### c.3. Moderation

Even if there is luxury in the otiosity of *meot*, it must be balanced by moderation. True *meot* should be supported by high culture and noble thought, followed by cultivation and temperance. This theory is based on the way of harmonious fitting, once suggested by Shin Seok-cho (1941). In a word, it can be said to be moderation rather than indulgence in emotional expression. As *meot* has balance and stability, harmonious fitting can be regarded as contradicting itself with its features of unrefinedness and distortion. Harmonious fitting, however, is not at odds with the harmonization of diversity and the modulation of unrefinedness. In other words, the harmonious fitting of *meot* is eurhythmy through distortion, that is, of modulation. Thus, Cho explains, “if modulation is done as it is, even in a text that seems to be frenzied or sloppy, the *meot* is established” (Cho, 1996e, p. 438).

### c.4. Optimism

Optimism is based on harmony and moderation, sincerity and prudence, and refers to a leisurely life in nature, and a state of spontaneity, a lofty spirit. On the level of optimism, one can calmly enjoy the essence of *meot* in oneself without looking for it in a bustling state of mind. It is also in the sense of *meot* that *cheosado*'s ideology of reclusion causes a passive rebellious attitude in modern Joseon literature.

Cho explained that the ultimate *meot* is “the state of extreme delight that free indulgence suits standard” and “the state of non-obstacle that spontaneous act suits standard” (Cho, 1996e, p. 439). And he identified the ultimate *meot* with the state of *pungryu*, a life that enjoys the beauty of harmony with Nature (Cho, 1996e, p. 443).

## 7. Beauty of Non-Duality

*Meot* is one of the historically established aesthetic concepts of Korean beauty. Unlike the beautiful or the fine, the *meot* is much younger in that it has been coined and used since the late 19<sup>th</sup> century only. Therefore, it is closely related to the common Korean aesthetics of the period of modernization. Cho described the aesthetic concept of *meot* as both transformative and tasteful. Accordingly, the aesthetic feeling of the *meot* as tasteful (*meot-sreoum*) occurs when a form deviates slightly from the standard, and thus has a break-through, so that extravagance arises. It is not enough to find the tasteful in things that are out of the way or are arbitrary. The stylish result of *meot* produces not only an unconventional taste, but also a harmonious aesthetic relish. Seen in this way, the formal characteristics that give rise to *meot* include both the formal

and the transformed, the harmonious and the discordant. Furthermore, it is not a logical contradiction but a case of aesthetic category conditioned historically, that both taste and elegance are included in *meot*.

In retrospect, Cho's aesthetics is a product of intellectual pursuits undertaken during a period when Koreans called for the reconstruction of national culture after independence from Japan's annexation. It is also true that his theory shows some limitations today. In particular, the aesthetics of dynamic force exerts greater appeal than the traditional aesthetics that had been based on seclusion and serenity. This is probably because, as Cho hoped, the aesthetics of sorrow and *meot* had reached a point where they were united with the aesthetics of power and dreams. The elements that make this change possible are included in his *meot* theory itself. This is because *meot*, as an aesthetic concept, is characteristic of non-duality, that moves beyond the modern thinking in dualisms.

The complexity of the concept of *meot* logically encompasses or transcends the positive and the negative. In Buddhist aesthetics of Zen, a concept related to such a logic is the beauty of non-duality. "There is no difference between imperfection and perfection, to grasp perfection in imperfection and to see the absolute in relative things" (Cho, 1996e, p. 326). What we find here is a logic that transcends an ordinary level of discernment, which would hold that perfection is to be beauty and imperfection to be ugliness. In delineation thereto, Cho mentioned that the world of Zen is not the land of balance, symmetry, harmony, and logic, but of in-congruent harmony, illogical logic, and purposefulness without purpose.

By consequence, the here outlined theory of *meot* is about the beauty of non-duality on the basis of the highly developed Buddhist thoughts of Avatamsaka and Tathāgatagarbha.<sup>8</sup> According to Cho, "[the aesthetic property of] *meot* is neither secular nor profane. To call it classical, it has a vulgar aspect; and to call it ordinary, it has a secular exultation. Indeed, there is a subtle tightrope that crosses the subclass and does not fall on either side, and on that thin line there is a great way of *meot*" (Cho, 1996e, p. 439). In his aesthetics of *meot*, such a state of enveloping logic is latent. It is the product of mental relaxation and free play. And it also goes hand in hand with *pungryu* since it is like wind-flow trembling and flowing with a sense of beauty.

## References

- Cho, J. (1996a) *Stone Aesthetics*. Seoul: Nanam Publishing.  
Cho, J. (1996b) *Complete Works 3: Literary Theory*. Seoul: Nanam Publishing.  
Cho, J. (1996c) *Complete Works 4: Essay Aesthetics*. Seoul: Nanam Publishing.  
Cho, J. (1996d) *Complete Works 7: Introduction to Korean Cultural History*. Seoul: Nanam Publishing.  
Cho, J. (1996e) *Complete Works 8: Korean Studies*. Seoul: Nanam Publishing.

<sup>8</sup> The Buddhist thought of Avatamsaka (*Hwaeum* in Korean) is a philosophy of totalistic organism. And the Tathāgatagarbha (*Yeoraejang* in Korean) doctrine is a kind of soteriology or gnoseology of Buddha's round totality and human immanent perfection.

- Jo, Y.J. (1958) 'The Word Meot', *Freedom Literature*, Vol. 3, November, pp. 264–269.
- Jung, B.W. (1959) 'The Traditions and Conventions of Korean Literature', *Essays on Korean Literature*. Seoul: Shingu Munhwasa.
- Koh, Y.S. (2005) *Big Rough Savor*. Seoul: Dahaol Media.
- Lee, H.S. (1959) 'On Meot Again', Part 1. *Freedom Literature*, Vol. 4, February, pp. 208–215.
- Lee, H.S. (1959) 'On Meot Again', Part 2. *Freedom Literature*, Vol. 4, March, pp. 256–263.
- Min, J.S. (1986) 'Aesthetic Thoughts on Pungryu-do', *Aesthetics*, Vol. 11, pp. 3–23.
- Min, J.S. (2003) 'Pungryu: Koreans' Aesthetic Consciousness', *Korean Meot and Beauty*. Seoul: Institute for the Advancement of Korean Studies, pp. 9–27.
- Shin, S. (1941) 'Treatise on Meot', *Sentence*, Vol. 3, No. 3, pp. 147–153.
- Zoh, J. (1999) *An Exploration of Korean Aesthetic Beauty*. Seoul: Yeolhwadang.

Soohyun Kim  
Gyeongsang National University  
Jinju, South Korea  
[kshh@chol.com](mailto:kshh@chol.com)

DOI: 10.5281/zenodo.6639784

# No Extravagance in Poems

## A Linkage between Toegye's Poetic Aesthetics and Life Realm

### Zheng-ying Ma – Heng-dong Xu

Experiences in the heart is one matter and literary writing is another: Toegye (1501–1570, a famous Korean Confucianist), however, would rather regard the two as a completely unified process, which amalgamates an immanent quality and a literary style, without isolation between them. Toegye stressed and valued the purity of the first experience, i.e., the filtered and the purified in the heart, which would flow into the second experience and purify it as well, ultimately cultivating it into a complete aesthetic experience. Poetry should be solely triggered by positive emotions, being aesthetically clear and pure, with no extravagance inside. A plain and ordinary style of literary writing is thereby formed and is regarded as a natural access of transcendence to a philosophical, ethical, and aesthetic connotation which is pure, rich, and profound, 'shaping to Sagehood' in Confucianism. Emotion plays the role of a cementing force that unifies all these factors and sections for life aestheticization. | *Keywords: Toegye, Poetic Aesthetics, Plain and Ordinary, Life*

Yi Toegye (1501–1570), a famous Korean Confucianist, honoured as 'Zhu Zi in Korea' and 'Eternal Master of Koreans', devoted himself to temperamental rationalism which is not philosophy or moral ethics only, but of aesthetics like art philosophy. In literature, Toegye wrote more than 2000 poems in total. In theory, his poems and poetics not only contain aesthetic thoughts of poetry, but also show his realm of personality and life aestheticization.

#### 1. An Aesthetic Experience in Fulfilment from Writer to Literary Style

Confucianism ascribes importance to ethics, giving a perspective of inward reflection and examination to ultimately realize personal/moral cultivation and perfection. Referring to literature, it is required to unify immanent quality (especially moral quality) and literary style, principle probing and literary writing as a whole. Hence, "All literary writings flow from the heart, so the works are like nature itself, in high quality, with remarkable texture, reasoning and righteousness" (Toegye, 1997, p. 98–99, Vol. IV). What Toegye

indicated is rightly the unity between literature and morality – the quote “all literary writings flow from the heart” means the literary writings should be in unity with natural morality. In the opinion of American aesthetician John Dewey, “We have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfillment”, such as finishing a piece of work or a problem receiving its solution, “Such an experience is a whole and carries with it its own individualizing quality and self-sufficiency. It is *an* experience.” (Dewey, 1934, p. 36–37). As separated, those experienced in the heart are defined as one experience and literary writing another experience, but Toegye would rather regard the two as one complete experience in fulfilment. The experience of literary writing comes from the one in the heart, that is to say, in case of disunity between immanent quality and literary style, i.e., isolation between them, the more attractive, singular, or majestic the poem is, the uglier and worse the writer is.

Referring to the relationship between immanent quality and literary style, there was no lack of discourses in history. In France, Buffon (1957, p. 151), proposed “the style is the man [*le style, c'est l'homme*]” which is controversial in a literary regard, and is always erroneously identified as the unity between writing and writer. According to Qian Zhong-shu (1984, p. 165), a contemporary Chinese scholar, “It’s a misinterpretation out of context that we always quote Buffon’s ‘*le style, c'est l'homme*’ as an analogy when talking about ‘the writing is the writer’. In fact, Buffon’s ‘*discours*’ indicates that the knowledge is out of man [*hors de l'homme*]. As for literary writing, each writer has his own method, which is based on himself (*[de]l'homme même*).” It should be elaborated from two sides: the reader gets to know the writer from his writing and the writer writing with what he owns. The conformity between immanent quality and literary writing, in the opinion of Qian, lends itself only to those existing cases for moral judgment, and the standpoint aforesaid shows a lack of foresight. In fact, as for the objects the literature writes, it may dissemble the hypocritical, but the style of expression may often unintentionally reveal the immanence. “That ‘the writing is the writer’, just lays here, not there” (Qian Zhong-shu, 1984, p. 163), as stated poetically by Qian. Concretely, the relationship between writing and writer should be synthetically considered from the factors including thought, emotion, personality, temperament, selfhood, form and rhetoric, aesthetic preference, art aptitude, etc. Furthermore, a millimetre miss is as good as a thousand miles miss, so it is important to accurately set the adaptation scope and limit, just like the afore-quoted “lays here, not there”.

As for Toegye, his view that “all literary writings flow from the heart”, i.e. unity between literary writing and natural morality, lays particular stress on an innate ideal moral quality, which is a kind of study starting from the writer’s inward world and then radiating to his writings rather than a study on the external relationship between the two factors, being similar to Qian’s view “here, not there” to a certain extent. In this sense, Toegye highly praised Tao Yuan-ming’s literature and morality: In respect to the immanent morality, Tao was “upright and outstanding, free from vulgarity”, in the sharp sense of

“justice and integrity”; in respect to poem writing, he was “elegant and indifferent to prosperity, no intention to rhetoric, but consequently wording in nature and in high quality, with classical connotations inside”; in respect to aesthetic reception, “readers leave a lasting and pleasant aftertaste, feeling free from the world and from everything limited”; and in respect to cause and outcome, “the justice, purity and rectitude formed firmly and more inside, and were then presented in writing as external, naturally without any artificialness” (Toegye, 1988, p. 314, Vol. IV). On inference with “an experience” consisting of two experiences aforesaid, if the former experience is its connotation, then the latter experience is its form. The former experience, i.e. Tao’s immanent morality “upright and outstanding, free from vulgarity” and sharp sense of “justice and integrity”, is the essence, then the latter, i.e. his literary writing, is the art. The two conjointly form a richened and complete aesthetic experience in fulfilment, that is, unity between literature and immanent morality, in which the process evolves “naturally without any artificialness”. “In such experiences, every successive part flows freely, without seam and without unfilled blanks, into what ensues. At the same time there is no sacrifice of the self-identity of the parts” (Dewey, 1934, p. 37–38). Because of the integrity of the two parts, Toegye’s aesthetic experience is different from Dewey’s “an experience”, but indeed has the same characteristics of the relationship between the “successive part” and “what ensues” (Ibid.) since they undergo “naturally without any artificialness” (Toegye, 1988, p. 314, Vol. IV).

Conforming to the view aforesaid, Toegye stressed and valued the purity of the first experience, i.e., the filtered and purified, and emphasized the effect of the first experience flowing into and purifying the second. In a poetic review, “In your poem, there are many good verse lines, but it’s a pity that they are mingled with some unnecessary words and sentences which lower down the overall poem quality. I wonder such shortage should not be existing since you are quiet of temperament and honest of learning, maybe in your heart are there many unnecessary weeds mingled which cannot be extirpated timely?” (Toegye, 1997, p. 110, Vol. III) What Toegye commented here implied different relationships between the two experiences: In a valuable sense, the first experience, when it is “quiet of temperament and honest of learning”, would freely and naturally flow into the second experience, then the second experience would consist of natural and high-quality literary writing, and finally this process forms one complete aesthetic experience. Contrarily, if the first experience is not pure, with “unnecessary weeds mingled”, without improvement inside, that is to say, there exist some “seam” and “unfilled blanks” between the two experiences, as a result, the first experience could not flow forward because of the obstacles, and in such case, we could not form a complete aesthetic experience, even being inferior to common letter writing, letting literary writing alone.

In the flow, whether the literature shows immanent quality or not lies in emotion. In Toegye’s poetry criticism, emotion is a key word: “Poem writing, even though a trivial skill, roots in emotion as essence” (Toegye, 1997, p. 206,



Vol. II). “Poetry, as an art presented in wordings, should be out of emotion for achieving the fulfilment of immanent quality and reasoning in it. The one who is really gentle and sincere will naturally present upright and harmonious verses, on the contrary the one who is flighty and fidgety will present flashy compositions” (Toegye, 1988, p. 314, Vol. IV). That is to say, the poems written by those who are rooted in loyal love and sincere integrity are generally far more superior. In this case of emotion, the writing is the writer himself and poems become much more significant since they are the visible forms of writers’ inward world, even though poem writing is regarded as a trivial skill. It may seem that Toegye’s poetry criticism takes emotion theory at its philosophic foundation. He regarded emotion as a cementing force conforming to the literature and immanent quality and reasoning. It unifies confined artistic verses with infinite connotations and integrates different experiences into one aesthetic experience in fulfilment. “Emotion is the moving and cementing force. It selects what is congruous and dyes what is selected with its colour, thereby giving qualitative unity to materials externally disparate and dissimilar. It thus provides unity in and through the varied parts of an experience. When the unity is of the sort already described, the experience has aesthetic character even though it is not, dominantly, an aesthetic experience” (Dewey, 1934, p. 44). What Dewey says is nearly close to Toegye’s thought here, but in Toegye’s unity with emotion as a cementing force, the consecutive and fulfilled experience in two has an aesthetic-dominated character or, it is an aesthetic experience at all.

In Confucianism, emotion is divided into an immanent one and an individual one. In Toegye’s view, poetry and emotion are in constant dialogue: poetry roots in immanent emotion in the sense of philosophy, and reacts to individual emotion. However, individual emotion is always varied, positive or negative, so emotion’s uprightness and its launching depend on spiritual access to the clearness and rightness (in daily life and in literary writing), the heart responds to external things and then reflects inward to improve our emotion. “Poetry never misleads anything, but man always misleads himself / While poetic taste and emotion cannot help rising.” On one hand, this poem of Toegye called *Singing Poem* tells the effect of a negative emotion and on the other hand, it emphasizes the cementing role of positive emotion. “It’s totally wrong to look down upon the literature, with which the heart may be set right” (Toegye, 1997, p. 34, Vol. IV). The “heart” here indeed refers to individual emotion, just like his poem *Shinhae Early Spring IV*: “Since versing may well wipe out melancholy / I’d like to sing poems repeatedly.” Furthermore, the experiences of emotion and poetry, as well as landscape in daily life, are unified and, “Poetry becomes indispensable for whenever we encounter landscapes and emotion rises” (Toegye, 1997, p. 103, Vol. IV). His poem *Re-Rhyming after the Former Poem II*: “See floating dust, from window and in sunset / Sing poems and verse frequently like wheel shift / Never laugh at literary writing as trivial / It would convey those subtle in the heart to be visible and real in art” also echoes this thought. In all, the so-called “heart”, “melancholy” and “subtle”, as well as the daily life of “landscape”, “floating dust” (a metaphor) etc. are dyed with the colour of upright emotion, thereby conjointly forming an aesthetic experience in fulfilment.

## 2. A Natural and Free Aesthetic Flow between Literary Writing and Life

According to the records of Toegye's speeches, "Toegye liked writing poems and reading Tao Yuan-ming and Du Fu's poems and loved Zhu Zi's poems especially in his later years. He wrote poems in an elegant and beautiful style in his early years, later on in an unadorned style without any extravagance, returning to a classical, honest, quiet and brief style of prose. It is thus evident that he who has virtue must present good literary works, and a talented gentleman is not a mere vessel [...] His poems are primitively simple, briefly and unadorned, conformed to himself internally and externally" (Toegye, 1997, p. 20, 103, Vol. IV). By inference, as corresponded to the unity between immanent quality and literary style, reasoning search and literary writing aforesaid, the literary writing style of Toegye may, as induced, be primitively simple, classical, elegant, fresh, honest, brief, peaceful, quiet, easy, plain, ordinary, and unadorned without extravagance (referred as plain and brief in this paper hereinafter).

Those categories alone have been regarded as important artistic characters and aesthetic tastes in daily life. Since originating from nature, they are conformed to natural essence, opposite to the factitious, artificial, unnatural, extravagant etc. With such settings, they are applied to standards of arts and judgments on people. Only when poems have such aesthetic characters, can they be highly graded. Zhu Zi highly praised Tao Yuan-ming, and commented that his poems "are peaceful and quiet, as from nature" (Li Jing-de, 1986, p. 3324). Successively, Toegye highly praised Zhu and Tao's poems, meanwhile commented his own poems "are brief and nothing inside, so not well-liked" (Toegye, 1997, p. 103, Vol. IV). Against the modest linguistic description, it is indeed a high literary skill that is difficult to reach, because it requires presenting meaningful and long-lasting aesthetic tastes from a natural, plain, and amiable writing style. Outwardly it seems easy, plain, and ordinary, but inwardly it is endless.

Those categories, in addition to evidently referring to an external style, are also contained in the relationship between style and content and in the thought of poetry, being in a mutual and equal status. "Down and out, not to know years passed though / Get up to lofty tower again and sing poems while wandering / Wipe extravagance out from poetry / Overlook the jade islet in river while smiling without speaking." In this poem *Lofty-Stone Tower* by Toegye, the so-called "extravagance" refers to bursting, flourishing and prosperousness, diverseness, material utility, restlessness, and flightiness etc. in daily life. So in a contradictory sense, the verse leads to a quiet and indifferent mood, shown both in style and content. For instance, a poem recording a travel in a famous mountain, would describe inevitably the mountainous beauty, magnificence, and singularity as the main content, but these characters are different, so the description should be made at an opportune point to juxtapose these feelings. Conversely, "Once one likes perplexing eloquence or paradox, or overstates by sophistry, eventually he will be untamed and infatuated, fall into heresy and fail to seek back his lost mind" (Toegye, 1997, p. 206-207, Vol. II). In Toegye's view, going beyond the limit is as bad as falling short, so are the mind and literary writing.

Firstly, the stylistic relationship between elegance and content, just as between form and content, is also plain, easy, and equal when communicating with each other. Toegye insisted that readers have no time to contemplate when reading flowery and unconventional words, even though they are attractive, encouraging, and exciting. It is tongue-tying to read uncommon and awkward-sounding words, and those whose understanding is vague will bewilder the reader more. Therefore, it is best to wipe out the odds, the uncommon, the excessive and the vicious, in a word, just for plainness and ordinariness. Secondly, the connotation itself shows in purity. Choe Geun-deok, a Korean scholar, commented on Toegye's poems from the stance of purity, concluding that, since the *Li* (like reasoning), refined in perfectionism, is a clear, bright and pure entity, so Toegye did his utmost to uphold it, which shows his will to pursue purity. Thereby in poetry composition, "Toegye took the water (sea, pool or river), moon, snow, sunshine, cloud, mirror etc. as a recurring poetic metaphor, where most of these images symbolized purity" (Choe Geun-deok, 1998, p. 76-77). The concept "purity" here refers to Toegye's devotional pursuit for pure philosophical, ethical and aesthetic connotations in poetry – The categories such as simple, quiet, unadorned etc. aforesaid are most likely equal to purity. In this sense, it can be generally and alternatively called Sagehood, which is the superlative ideal personality of Confucianism, including the sense of social responsibility, awareness of national eventualities, rational spirit, broad mind, spiritual transcendence, natural and free feelings. As in literature, it is contained and symbolized in a plain and ordinary style. In another word, such style is an extension and pursuit of the Sagehood, and additionally, the pursuit for purity of Sagehood plays a decisive role, and the corresponding style is the embodiment of such Sagehood and pursuit. This just evidences the unity between immanent quality and literary style, but here it is a natural and free mutual flow between the experience of literary style as form and the experience of Sagehood as connotation.

The transcendence from the plainness and ordinariness of literary style to a philosophical, ethical and aesthetic connotation which is pure, rich, and profound, is just a kind of 'shaping to Sagehood' in Confucianism. On one hand, the poetry will be rigid and too serious if there is only connotation inside but no plain and ordinary style; on the other hand, it will be too simple and vulgar if there is no connotation inside. This is an expression of the Neo-Confucianist idea on the relation between artistic conception and Sagehood. At first glance, Toegye's poems are indifferent and empty, but meaningful after a long time, as they "are ordinary but magnificent, deficient but filled, quiet but active, because soundless and restless nature reasoning is laying in" (Choe Geun-deok, 1998, p. 86). Such unifying attributes could also be depicted from the angle of "harmony of man and nature". "In deep spring, flowers cast the colours of themselves on bamboos / In breeze, rain inclines into small pools / In silence, spring fountain twitters / In a whisper, seemingly reciting my poems." This poem *Mungyeong Kyeongwun Pavilion II* by Toegye describes the scenery and is also written in metaphors. The images including spring, flower, bamboo, breeze, pool, mountain etc. are clear, plain, and ordinary, so is

the literary style, so are my heart, my poem, and philosophical, ethical and aesthetic connotation; the spring is singing poem, its voice is just the song, vice versa; the spring is singing while telling the reasoning and aesthetics... All those flow naturally and freely to each other to be complete in harmony between man and nature.

In the same aforementioned ways, emotion plays a role in cementing force in the flow. In Toegye's aesthetics, poetry is sourced from the immanence which is embodied from the heart as an integrating centre where all reasoning is possessed. The heart, without material boundary, without interior and exterior, exercises control over the immanence and everything where it is comprehensive and universalised. Emotion keeps silence in the heart, and acts when flowing out from it, "It is like water. Reservoir is the source of stream, and stream is from reservoir. When emotion is in the heart, there leaves no trace, like the reservoir; when it flows from heart, it is presented, like the stream. They are both consisting of water, not different from emotion" (Toegye, 1997, p. 41–42, Vol. IV). When emotion launches and flows out, it responds to and dyes external things, in a dynamic status, becoming an aesthetic feeling and thereby reaching the realm of plain and ordinary but transcendental Sagehood. As for literature, "Whenever inspired by emotion, one will compose poem for it" (Toegye, 1997, p. 383, Vol. II). Those thoughts are also shown aesthetically in his poem *Living in Seclusion and Singing Poems in Four Seasons*, "To see my emotion in garden flowers / And a beautiful world in courtyard grasses." The flowers and grasses are dyed with human emotion; the emotion dyes not only the natural objects like flowers and grasses limited in a small space, but also the universe and everything with its vibrancy, and the limited transcends to the unlimited. Therefore, as the natural objects like flowers and grasses in the gardens and courtyards become aestheticized, so do the universe and everything.

So does daily life. The pure (plain and ordinary) should be adopted in daily life, being equal to the unity between immanent quality and literary style, as "conformed to himself internally and externally" (as aforementioned). It is a kind of everyday literati aesthetic taste. Toegye believed that if the heart is pure, the poetry will be pure, and so will be the landscape and life; if the emotion is pure and plain, the body will be pure and relaxed, and consequently so will daily life. This is the application or extension, in daily life, of his verse aforesaid about wiping "extravagance out from poetry". Daily life is just aesthetic and ordinary life, when it is linked with literary writing with no extravagance, it becomes plain and ordinary as well, and a complete aesthetic experience in fulfilment is formed. "Poetic imagination flies around the cosmos / Though awkward at making a living, aesthetic tastes long lasts." As indicated in this poem *Re-rhyming after Kim Sun-geo's Poem II* by Toegye, literary writing is not only harmonious with the world but also integrated into daily life, no matter if one is poor or better off, man shall never lose his pure-poetic interests and aesthetic tastes, aestheticizing the daily life. Toegye, on his last day alive, had the potted wintersweet watered, since "getting naturally real, pure and aesthetical in daily life when sitting at leisure by

wintersweet” (Toegye’s poem *Wintersweet Secluding at Lonely Mountain*). Daily life is just like the wintersweet because it is called “my brother” as a metaphor of aesthetic taste in daily life. Furthermore, poetry is well-matched with daily life. The “sitting” is a kind of common daily life and the “sitting at leisure” is a kind of life aestheticizing. When the “sitting at leisure” is written into poetry, the poem is alive and the life is poetic; with the association of poetry, daily life of “sitting” becomes “leisure” and “real, pure and aesthetical” in beauty. In this way, the daily life aestheticization is also a kind of Sagehood.

### Conclusion

The reasoning, as supreme noumenon, is the source of every phenomenon, so as in Toegye’s poetic aesthetics, the reasoning as noumenon and the poetry and life as phenomena get unified without any seam, in which positive emotion (being aesthetically clear, pure, and so on, no extravagance inside, like in poetry as an instance) plays the role of a triggering and cementing force. By the relationship between noumenon and phenomenon, Toegye put poetry and life into the frame of man and nature, in which all factors and sections flow naturally and freely to each other and unify as a circulating circle with the cementing force of emotion. Those factors, sections and their opposites, including essence vs. phenomenon, generality vs. particularity, content vs. form, connotation vs. image, and arts vs. daily life, etc., were integrated into “an experience” (a varied experience compared to Dewey) by Toegye, which is one aesthetic experience in fulfilment consisting of selected and filtered experiences without any seams or unfilled blanks. It is not a simple-mixed paste, and in each branch experience “there is no sacrifice of the self-identity” (Dewey). As compared, it may be called “an experience” of harmony between man and nature.

### References

- Buffon, D. (1957) ‘*Discourse of the Style*’, in Mao Dun (ed.) *Literary Translation*, Issue No.51. Beijing: People’s Literature Publishing House.
- Dewey, J. (1934) *Art as Experience*. New York: Penguin Group.
- Choe Geun-deok. (1998) *A Study on the Thoughts of Korean Confucianism*. Beijing: Academy Press.
- Li Jing-de. (ed.) (1986) *Classified Analects of Zhu Zi*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Qian Zhong-shu. (1984) *Notes on Literature and Arts*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Toegye, Y. (1988) *Collected Works of Doesan*. Seoul: Toegyehak Study Institute.
- Toegye, Y. (1997) *Collected Works of Toegye*. Seoul: Press of Sungkyunkwan University.

Zheng-ying Ma – Heng-dong Xu  
College of Literature and Media, Guizhou University  
Huaxi District, Guiyang City 550025, Guizhou Province, China  
[zhengyinggz@163.com](mailto:zhengyinggz@163.com) – [875646441@qq.com](mailto:875646441@qq.com)

DOI: 10.5281/zenodo.6639812



# The Spectrum of Aesthetic Issues in the Modern Development of the *Joseon* Literati Genre *Gagok* (歌曲)

Mikyung Park

To Korean people by the end of the 19th century who had previously enjoyed only traditional music genres, the music introduced by the hands of the missionaries must have been very new and unfamiliar. One hundred and a few decades since the meagre beginning of the meeting between the two has now passed, Korea has transformed into a modernized society where all kinds of music are performed and enjoyed, among which Western classical and popular music exist with considerable weight. In the course of the development, there were constant exchanges between Korean traditional music and Western music. Korean traditional music has been subject at one end to defensive modification under the motto of transmission and at another end to aggressive destruction of some core aspects of the tradition under the motto of re-creation. This phenomenon creates important aesthetic issues in this study deals with the spectrum between the two ends drawn up by the traditional vocal genre, *gagok*. | *Keywords: Pungryu* (風流), *Sijo* (時調), *Poetry Song* (詩歌), *Heterophony*, *Korean Cultural Treasure*

## 1. Introduction

At the end of the 19th century, music introduced by Christian missionaries must have been very new and unfamiliar to Koreans, who had until then enjoyed only their own inherited music genres. More than one hundred years on since the first encounter, Korea has transformed into a modernized society in which all kinds of music are performed and enjoyed, but chief among them are now Western classical and popular music genres.

More recently, Korean traditional music has been supported and protected by the government against the influence of Western art and popular music genres. It has been a subject of both, at one end, defensive modification under the motto “transmission,” and at other, aggressive destruction of some core elements of tradition under the motto “re-creation.” These contrasting



phenomena have engendered various reactions by both artists and audiences, and raised important aesthetic issues.

The fact that *Joseon* Dynasty (1392~1910)'s literati enjoyed the poetry song (詩歌) genre *gagok* until the early 20th century makes us wonder at the factors in its current obsolescence. This paper tries to answer the question by examining the status of its current existence. It also attempts to summarize its theoretical heritage by examining its musical and aesthetical features. I will review various contemporary performance reproductions and critically diagnose what elements were kept and which were disposed of.

## 2. Hold Fast to Traditional Performance Styles or Pursue Modern Audiences?

Hoping for Korean traditional music to be fully revitalized, Korean traditional music has been supported through government policy. Currently, the vitalization of *gugak* (國樂 literally "National Music") has become a noticeable phenomenon in our society. However, this paper asked if the result is not simply only quantitative? The number of concerts, performing groups, broadcasting frequency, and percentage of Korean music materials in textbooks etc. has increased, but what is happening to the music itself?

It seems that the performance culture of Korean traditional music has moved only toward polarized ends, with little in between. On one side, the institution of the cultural treasure system, which designates only one or two "treasures," and emphasizes preservation, has led to fossilization of the included genres. At the same time, on the other side, *gugak*, as "national music" for the 21st century, is expected to be newly created music for the future. As a result, preserved traditional music has been antiquated and newly created music remains obscure. Modern *gagok* performance practices also lie along the spectrum from fossilized to be disqualified.

*Gagok* best exemplifies Korean music's aesthetics, we have believed. It is a genre with melody, rhythm, tempo, texture, form, structure, and organization, all of which are unique. These elements are in harmony with each other, accomplishing a particular musical totality of sound.

*Gagok* appears, however, very strange to modern Koreans familiar mainly with Western or popular music. To them, the melody is too windy, the rhythm too complex, the tempo too slow, and the texture and harmony either too simple or aesthetically beyond one's comprehension. Such domestically "foreign" qualities in all these elements often block an audience's ability to perceive the form and structure, and its aesthetics of the music.

The description and traditional scores are difficult to comprehend. Of the various Korean traditional music genres, *gagok* is now the most avoided and least understood genre by contemporary Koreans. It is ironic because the genre has received the most serious academic attention from scholars. It has become a highly researched area, producing significant results. Some of the fruitful result of their research on the uniqueness of *gagok* will be shown below.

### 3. Traditional Performance Styles of *Gagok*: its Identity and Uniqueness

#### 3.1 What is the Poetry Song Genre, *Gagok*?

There is a long history of its creation, development, & ascendancy, during the Joseon (Yi) Dynasty (1392-1897). We have nearly 100 music manuscripts and 150 song collections through which its history may be constructed. Research has divided in two ways by scholars of music and literature, the former the music, the latter the lyrics. Music scholars treat this as a music piece; literature scholars approach it mainly as a poetry *sijo* (時調).

The singing poetry genre is difficult to deal with seriously because of its dual identity. The final product of it is not to be read but to be heard. Its final channel is the performance not the paper. While the aspect of the sound in the genre is, a crucial element, it is often excluded from its due treatment. While the division between music and lyrics seem clear, but certain tonal or rhythmic prerequisite of the lyric poetry may belong to the realm of music. Recitation or ballad in poetry genre, and rap or recitativo in music genre are actual fill-ins between the artificially drawn differentiating areas of poetry versus song. However, the dualistic genre identity must have not been easy to maintain, finally settled into two divided disciplines. Pro and con debate on the division appeared actively around in the early 20<sup>th</sup> century. *Gagok* is currently viewed as a music genre. Its basic text, earlier *sijo*, has transformed now as a literary piece. *Sijo* became a representative Korean literature. On the other hand, *gagok* is a rather a well-finished art, a musical masterpiece, considered as a cultural treasure. The situation makes us wonder what its modern version look like. Would modern *sijo* writer write a new piece with expectation ever to sing to any of *gagok*'s song-type? Would any modern composer create any new song-type, let alone a new performance set?

#### 3.2 Performing Identity of *Gagok*: its Construction and Characteristics

Most of the song collections provided information on what kind of song-type (曲調) is to be sung in order in a performance, and in addition to each song-type, what *sijo* piece may be sung. The structure of a *gagok* as a full cycle performance was gradually build up historically as new variant song-types were added one by one dove-tailing to the original or existing song-types set. Since no further accumulation took place at the end of the 19<sup>th</sup> century, and there are three song-types set, proof materials of the original, which appeared in the early 17<sup>th</sup> century's music score, the tradition shows its concrete flow of 300 years. Meanwhile in addition three performance versions (according to singer's identity) evolved, one each for male and female, and for male and female in alternation. Eventually in result, about 66 variant song-types developed to cover the three performance versions. During these times, thousands of *sijo* poems were produced and collected with information to what song-types they are made to sing to.

In the early *Joseon* Dynasty, *gagok* was thought to be the music to cultivate moral culture based on the idea of Confucianism by the ruling class and Confucian literati (Figure 1). By the middle of the dynasty, changes occurred so

that the middle-class people joined into the *gagok* performance culture with expressions mainly of their city life. Such change is clearly engrained as shown in the structure of the full cycle of *gagok* performance. While in the beginning and end the slow earlier song-types of a dignified and noble class dominate, the middle is filled with fast ones with various atmosphere expressing the joys and sorrows of middle class' life. The slow song takes about ten minutes, while the faster songs in middle take about three to four minutes each.



Figure 1. Sin Yun-bok (no date) *Sangchunyaheung*. *Gagok* Performance Scene in 18<sup>th</sup> Century.

It depicts the scene of a banquet held at the patronage of a noble family on a spring day when azaleas started to bloom. By the red belt worn over the coat of arms, the protagonists seem to be nobles with the class of the dang-sang. Two gisaeng (妓生) and three musicians were called for the banquet.

The full-fledged scale of a *gagok* performance takes hours to perform without a break. It became a full-day amusement. All the songs in the performance are introduced by the names of the song-type, not by individual titles nor the incipits of their *sijo* poems to which the music is set, although these may seem sometimes used as a secondary title.

Performers of *gagok* songs are one or two vocalists, and six to eight instrumentalists (Figure 2). In the stage, the vocalist(s) sit in centre front, behind whom sitting instrumentalists in a line (Figure 3). The vocalist and accompanying ensemble together<sup>1</sup> perform a constant flow of polyphony. The ensemble play the same melody as the vocalist but provide spontaneous

<sup>1</sup> There are four chordophones, three aerophones, and one membranophone: *geomungo* (zither with frets), *gayageum* (zither with bridges), *sepiri* (oboe), *daegeum* (flute), *haegeum* (bowed lute), *yangeum* (dulcimer), *danso* (flute) and *jangu* (hourglass drum).

deviations idiomatic to each instrument. The interaction between accompanying ensemble and voice create a rich heterophonic texture that is characteristic of Korean traditional music. In addition to playing with vocal melody, the ensemble undependably provides prelude (大餘音 before or after of each song-type) and interlude (中餘音 between its 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> part).

*Gayageum Haegeum Daegeum Sepiri Janggu Geomungo*



*Namchang gagaek* *Yeochang gagaek*  
(Male singer) (Female singer)

Figure 2. Typical Stage Scene of *Gagok* (歌曲) Concert



Figure 3. Layout of Accompanying Instruments

### 3.3 Tonality and Tone Management

The melody of *gagok* is based on two types of mode, *ujo* (羽調) and *gyemyeonjo* (界面調), and *ujo* is a pentatonic scale in Sol mode, *gyemyeonjo* a tri-tonic scale in the La mode. *Ujo* expresses a magnificent and peaceful, whereas *gyemyeonjo* the sadness or pleading mode. The modal structure of the full version of *gagok* performance starts with an *ujo* at the first song-type, and in the middle, turns into a *gyemyeonjo*, and again back to *ujo* and finally returns and end in the *gyemyeonjo* song-types. The main notes of the scales are the tones that the player articulates on while in singing the melody, the technique of

controlling those tones between and around is a unique element in *gagok*. It can be discussed within the broad framework of tone-management or vocalization, and it is expressed as *sigimsae* (飾音 technics of fluid use of tones, especially of various and delicate timbre).’ Of particular, importance is a specialized technique for the ensemble’s tone management, the methods of variously trembling (*yoseong* 搖聲 ‘vibrating sound,’ *teoseong* 退聲 ‘sliding down sound,’ *chuseong* 推聲 ‘pushing up sound,’ *jeonseong* 轉聲 ‘stamp sound’), and particularly for singers the unwinding the vowels in vocalization.

### 3.4 Forms Individual Set up for Poetry and Song

The text of *gagok* is the poetry genre *sijo* with three lines of four feet (音步) each. This three line/four feet form was not used with the musical treatment of the *sijo*, interestingly. Instead, the first line of *sijo* was divided into two separated musical phrases and second line became the third musical phrase. The third line of *sijo* was not cut in half but oddly divided into first foot and remaining three feet. From a poem with a similar length of three lines of four feet each, five parts of long and short phrases (長短句) were conceived, and the climax of the shortest passage was nailed in the fourth part, prepared by the third part’s dense accumulation and thus finalized in an amazing new poetic structure for a musical treatment (Figure 4).

(詩) Poetic Form: 3 lines (行): 3 lines with 4 foot each	Syllable meter
初章: (이려도) 太平聖代 저려도 (태평)성대.	3 4 3 4
中章: 堯之日月 이요 舜之乾坤 이로다.	4 2 4 3
終章: 우리도 태평성대니 놀고놀려 하노라.	3 5 4 3
(歌) Music Form: 5 parts (章): 5 parts of long and short phrases	Syllable meter
1 장 (이려도) 太平聖代.	3 4
2 장 저려도 (태평)성대로다.	3 4
3 장 堯之日月 이요 舜之乾坤 이로다.	4 2 4 3
4 장 우리도.	3
5 장 태평성대니 놀고놀려 하노라.	5 4 3

Figure 4. Forms of Poetry and Song in Comparative Format of *Taepyeongga* (太平歌)

#### Transliteration of *Taepyeongga*

1st line: (I-ryeo-do) tae-pyeong-seong-dae jeo-ryeo-do (tae-pyeong-) seong-dae ro-da.

2nd line: yo-ji-ir-weor i-yo sun-ji-geon-gon i-ro-da.

3rd line: u-ri-do tae-pyeong-seong-dae-ni nol-go-nol-yeo ha-no-ra.

#### Translation of *Taepyeongga* (National Gugak Center, 2018)

Here is the great peace of the age of the sages, and there, too, the age of the sages,  
Yao's sun and moon, Shun's heaven and earth  
We too live in the great peace of the age of the sages, so we will play, and play.





Figure 5. *Namnyeochang Gagok, Kyemyeonjo Taepyeongga 'I-ryeodo'* (9:00).

*Taepyeongga* is the last song-type sung in every gagok performance version and is the only male/female duet song-type. The song title is often used as such but its official song-type is *Isakdaeyeop*, and its mode is *kyemyeonjo*.

In the video subtitles, you can find information on singer, mode, the title of the song-type and incipit of the sung poetry *sijo* in Korean-style quotation marks (<...>). See (Namnyeochang Gagok, 2013).

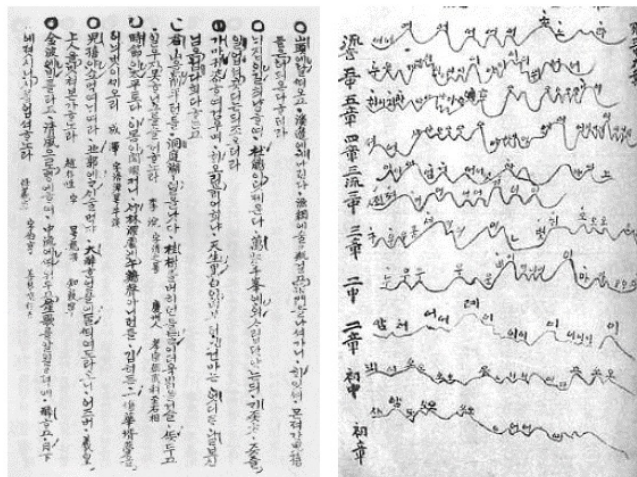


Figure 6. Notations of the *Gagok* with various musical symbols *Yeoneumpppyo* (連音標) (Left) and *Supabo* (水波譜) (Right) (Sin, 2008, p. 149).

The left is a notation that adds a symbol indicating the intonation, pitch, length, and other musical expressions of the tune to the melodic transcription of a vocal piece such as *Yeoneumpyo*. The right is a water wave notation that expresses melodic progression. There were the two types of music scores for the Joseon Dynasty's songs: in the 18<sup>th</sup> century, "Supa-type" scores were mainly used, and in the 19<sup>th</sup> century, "*Yeoneum-pyo*" scores were mainly used.





### 3.5 Rhythmic System and Laying out the Text

The rhythmic aspect is highly complex. It is very difficult to follow since its repetitive base is not typical 2 or 3 beats but 3, 3, 2. Most of the song-types in the *gagok* genre are performed to a 16-beat rhythm cycle (*jangdan* 長短) with the typical grouping, 3, 3, 2, 3, 3, 2, which may appear odd to someone used to Western music. Expressed as a fast tempo, the result would be syncopated with many off beats and thus easy to perform. However, in a slow tempo it is very difficult to sing. In the 16-beat cycle, the important percussion strokes occur on the 1st, 4th, 7th, 9th, 12th, and 15th beats. Over this mysterious frame, the syllables of the lyrics are laid mostly on the 1st, 2nd, 4th, 6th, 12th, 13th, and 15th beats. For the fast kind of song-types usually found in the middle of the cycle, such as *Nong-Nak-Pyeon* (弄·樂·編, lit. “Playing with, enjoying, and remaking”), a 10-beat condensed rhythmic cycle has evolved.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
●			○					○			●			○	
											태			평	
			성		대										
저			려		도						성		대	로	
			다								요	지		일	
	월		이		요						순			지	
			건		곤	이		로			다				
우			리									도			
											태			평	
성			대		니						놀			고	놀
			려								허			노	
			라												
(3)	(3)	(0)	(9)	(0)	(5)	(1)	(0)	(1)	(0)	(0)	(8)	(2)	(1)	(7)	(1)

Figure 8. *Taepyeongga's* Text Laying over Rhythmic Frame (Typical grouping, 3, 3, 2, 3, 3, 2 in 16-beat rhythm cycle (長短)).

The types of information in the table is as follows. First line: beats in the set of rhythmic cycle. Next line: percussive beats of *janggo*. Next block of lines: steadfast notes on which text syllable laid. Last line: statistics of text laying beats.

### 3.6 Aesthetics of Gagok Performance: From the Perspectives from Modern Viewers versus Traditional conventions of the Its Performance Culture

As discussed above, *gagok* is a genre with an outstanding musical style that is unique in its melody, rhythm, form, texture, dynamic structure, etc. and the resultant totality is nowhere else to be found in the world. In line with that

substantial quality, *gagok* performance culture has cultivated appropriate aesthetic concepts and developed a tradition that communicates between and binds together both performers and appreciators. It is a monumental art work taken 300 years to arrive at its final shape. Unfortunately none of the characteristics of Western music and aesthetics are very helpful in the *gagok*'s introduction. It is not a song cycle, not a variation, not a suite, not a sequence, not a canon, not multi-movement, even though all of these terms appear in descriptions of the music in dictionaries, etc.

Attempts to describe it tend to dwell on what it is not and thus feel unfair. It goes mostly negative command of expression as below:

- Total seven to nine voices move and intermingle with one melody
- Not homophony with chord progression
- Not polyphony with imitation
- No change in texture in the middle of a song or a performance
- No use of repetition for stress or relief
- Meaning of the text not easily catchable by the breaking up the vowels in singing.
- Foreign tone management, especially in vocalization and timbre
- Unplayable rhythmic frame of 332332,
- Not the triple or quadruple repeated rhythmic base
- Not a composition written by a composer

In spite of all that, I consider it the most beautiful genre among Korean traditional music. Is it not a wondrous but archaic monument? However, for these negative elements of "foreign-ness," modern Koreans mostly Westernized also do not understand the music.

Previous generation of these modern Koreans must have enjoyed grappling with its aesthetical values. Since while *gagok* performance culture was gradually grown and established, aesthetic discussions on *gagok* had also become core contents in many song collections and manuscripts as critical activities related to the performance.

Most of all there two important concepts, *pungnyu* (風流, lit. 'wind flow') and *pungdo* (風度, lit. one's appearance and attitude) were covered frequently. While the concept of *pungnyu* had applied and discussed almost all over and around the Korean culture, *pungdo* was specifically focused on *gagok* performance culture. *Pungnyu* is "a native Korean ideology, embracing the foreign philosophies such as Confucianism, Buddhism, and Taoism, that is East Asian Cultural base, had become the profound duty for young to achieve, *Hwarangdo*, during the Silla Period (BC 57 – AD 935). It further continued its tradition through the literati ideology during the Joseon Dynasty. In his fifth chapter of "Aesthetic Significance of *Pungnyu* Thought" Min ju-sik insists that the *pungnyu* is an equal concept of East Asian aesthetics (東洋的美로서의 風流) (Min, 1986, p. 18).

In line with this basic quality, *gagok* was cultivated with appropriate aesthetic concepts to stimulate the tradition. Many notable song collections had dealt with the aesthetic affairs as *Gajipungdo Hyeongyong* (歌之風度形容 literally, 'Adjective of song's expression and meaning'). More specifically, *pungdo* of each song of *gagok* was expressed in a condensed form of Chinese couplet of four characters: it has metaphorically described the theme of a song, and its musical atmosphere, and the dramatic emotional state or feeling of the singer. The *pungdo* of the above dealt song-type *Isakdaeyeop*, considered as the representative of *gagok* genre's music style, was described in 19<sup>th</sup> century song collection, *Gagokweollyu* (歌曲源流 Sourcebook of *Gagok*),<sup>2</sup> as follows: '杏臺說法 雨順風調' which can be loosely translated as "Confucius Message at Apricot Rostrum, Rain is Soft and Wind is Harmonious" (Mun, 2004, p. 115).

Given the premise that the *pungdo* adjectives described songs individually as well as their group in the songbook and were ultimately the result of a performance enjoyed at this particular site and time, the performers and viewers must have enjoyed on the spot the diversity and dynamics of *gagok* as a cycle and its songs.

The composition of a *gagok* as a full cycle was historically formed as new variant song-types were added one by one and woven into the original or existing song-types. Since no further accumulation took place past the end of the 19<sup>th</sup> century, and proof materials on the original's first existence were dated as the early 17<sup>th</sup> century, the tradition showed a concrete flow of 300 years (Jang, 1975, p. 8). Eventually in result, 20 or more various song-types were evolved to sing as a few performance cycles. During this time, thousands of *sijo* poems were collected giving information on what types they are to sing. The diversity of song-types gives a new base and taste while expanding the aesthetic ground of *sijo* singing. Even though all new song-types were born from one existing basis, new song-types added were original not only in new lyrics, but in also such music elements as melody, rhythm, harmony, timber, form and expression, etc.

Considering only the reality of such a thing, it is a work of art that is recognized as a magnificent artificial tower that has grown over 300 years, or well over 500 years considering the developmental stage (Kim 2005). It seems unlikely it would have been enjoyed for so long with creative input continuously if it were just a music or literary genre. It seems this history must be based on the uniqueness of a convergent poetry/song genre. The *gagok* is now defined by the perspective of an outsider with a negative identity no more than one of the variations made by a composer. The *gagok*, central to scholarly discussions in the past of nature and philosophy of life, is now likely to be briefly introduced as just an art song category. It may now face light treatment as an individual item on stage that has lost its original aura as an imposing artistic tower of cultural history.

<sup>2</sup> *Gagokweollyu* 歌曲源流, Pak Hyo-gwan and An Min-yong ed. 1876 contains *sijo* collection of 856 pieces. Also included is <*Gajipungdohyeongyong Sibojomok*, Style characters of 15 song-types> is included as a preface.

#### 4. Spectrum of Contemporary Performances of *Gagok*: From its Museum Showcase to its Disintegration and Disqualification

There are varieties of common descriptions that critics and audiences have use to describe *gagok* performance. Expressions such as slow, simplicity, luxurious, elegance, beauty, esoteric, show that positive values toward *gagok*. These frequently are seen along with phrases and ideas such as taste for the arts, affection, scholarly, intangible heritage, etc. On the other hand, springing from the opinion that *gagok* is weird, boring, and just not fun, there are some views showing dislike or reluctance or even aggressiveness. Now in the modern performance stage, *gagok* is commonly performed as one or a few individual songs. As samples of contemporary response to such performances, the following comments were reviews of audience who listened the various *gagok* concerts.

*Gagok* remains the most secretive genre in *gugak*. This is because the expression or technique is so unique and extraordinary that only a few viewers encounter it easily. [...] Anyway, overwhelmed by too aristocratic a relaxation and posture, our ordinary viewers had to gaze at the stage with the feeling of an empty vacuum without even breathing properly. The feeling when the light was back on after the performance is like the moment when patient who has just finished dialysis in bed sits back and returns to everyday life again. (lee0who, 2011)

*Gagok* is [...] a vocal genre. I introduce it here to show that such slow music exists. *Gagok* [...] uses the *saseol* [辭說 song text] of a short length, *sijo* and as you see, it proceeds long enough not to know how many times you are going around your neighbourhood only to sing a few syllables. (no1biggold, 2013)

Reading such viewer's comments on the performance, some will ask why *gagok* be staged so rigidly and solemnly as to be seen as so far outdated. This performance is a type of 'fossilization.' The Joseon Dynasty ended around 1910 when Korea became colonized by Japan. After the liberation from Japan in 1945, Korea pursued Westernization without much longing for her past. In the course of time, due to strong support by Korean government for Korean heritage, modern Koreans are being asked to change their attitude to the traditional Korean music as well. However, it can still be difficult to current audiences being presented with the form of an antiquated and snobbish entity as something to enjoy.



Figure 9. Park Min-hui, No Longer Gagok (2017) *Four nights* (3:00)



At the other end of the spectrum from ‘fossilization’ is what we might call ‘disqualification.’ In fact, the word was derived from young *gagok* performer Park Min-hui’s performance series, titled *No Longer gagok*, two concerts in the series being, ‘Four Nights (2012),’ and ‘Room 5 (2014).’ She explained the series as ‘disqualifying the statuses of *gagok*. Literally, it was the declaration “I inherited *gagok* but it is now without any use facing paradoxical fate.” Lee So-young wrote a critical essay about the ‘Four Nights’ concert,

*No Longer Gagok: Four Nights* is a story about the anxiety of a *gagok* singer looking at it in the process of disappearing, yet hoping to live as a singer [...] This is because although *gagok* has already lost its ‘persona’ since the late 20<sup>th</sup> century, even when its role is no longer relevant, the original *gagok* is dried off and twisted in the back corner still without taking off its mask. (Yi, 2014, p. 111)

Description of the performer Park Min-hui show her firm directional change. Her activities are described as carrying out ‘multi-genre experiments,’ dismantling music as ‘an avant-guard,’ ‘interdisciplinary artist,’ crossing over the boundary of art and “moving forward to the aesthetic exploration containing her own artistic desires.”



Figure 10. Tori Ensemble (2013) *Isacdaeyeop* 二數大葉 *Beodeureun* (12:03).

This video is a performance of *Isacdaeyeop*, *Beo-deur-eun*, a recording of Tori Ensemble, i.e. one singer, and *geomungo*, *daegeum*, *janggo* players. When clicking on the video, there is a comment by the *geomungo* player while he keeps talking with the singer about the first entry of *Isakdaeyeop*. As the performance started soon no single element remained of the original identity and setting of the song.

‘Beodeureun siridoego’ [The willow tree becomes threads].  
 “kkoekkorineun bug-idoeeo,” [Nightingale becomes a loom shuttle]  
 “kusipsamchun chanaeneuni, nausireum,” [For the ninety days of the  
 three spring months, weaving my sorrow] “nuguseo nogeum  
 bangchoreul,” [Who said the season of green shade and fragrant  
 grasses] “seunghwasira hadeungo.” [is better than the season of



flowers]. It's a love song. The singer will sing only the first phrase, to "sirideogo, today." "But then sometimes she goes further to 'kkoe-kko-ri-neun'. O My! Did men of old times sing a love song so slowly? Exhausted while over listening, those coming will stop and gone. It is an extremely slow song. We tried making it with 'our own colour.'<sup>3</sup>

She is saying that the ensemble will perform only one-sixth portion of the original. This means that out of 3 lines of the *sijo* (that is 6 phrases), the singer will sing only the first line and continue something new. After her comment, she starts a lone geomungo melody over which is then joined by the singer singing the word of three syllables *Beo-deur-eun* in extremely slow tempo, even slower than the original. As the instrumentalists join to play, they do what they please. None of them follows authentic melodic lines as expected. Over pop-like constant rhythmic flow of the drum, and the arpeggio patterns of the zither, extremely slow singing linger for a while. Finally the singer jumped into bizarre sound, not onomatopoeic, but shouting all the way down to the end.

Have they done their best so that the audience might be free of the burden of enduring the extremely slow movement of the original song, by putting in new melodic and rhythmic fillers? Was 'the song long enough to turn the neighbourhood many times round' 'adjusted' not to feel long at all by putting in 'all unaccustomed sound so that the audience may endure the song'? Would the implication here be that the audience has no capacity, or perhaps no patience to listen to such lengthy and slow unacquainted music? The full length of the original piece was around 9 minutes, but their performance was stretched further as covering the first line of text only. The performance reminded us of Hwang Byeong-gi's modern composition for *gayageum* (Korean zither) *Maze*.<sup>4</sup>



Figure 11. Park Min-hui (2013) *Kyemyeonjo Urak* 羽樂 *Baramyeun* (The Wind Is) (6:50)

- <sup>3</sup> The poetry text of this song is three line with 4 foot. The full versions is as follows.  
<sup>4</sup> A sharp, chilling and terrifyingly haunting *gayageum* piece with assisting vocals. Known for its use in the psychological horror game *White day* (Hwang, 2012).

Above video, *Urak Baramyeun* by Park Min-hui, is to celebrating, KBS Gugak Grand Prize Award in 2012 Park Min-hui's song sounded unusually plain and indifferent, while players of *haegeum*, *piri*, and *daegeum* did not supply skillful heterophonic melodies to the singer's but just doubling ones or not well matched ones, so they were not blended with each other. Heterophonic continuity was broken by the repetitive rhythmic short pattern of *janggu* and accompanying arpeggio of 24-string *gayageum*, providing plain triple subdivision of rhythmic cycle instead of 332 set. With such instrumentalists and players' low level of authenticity, it seemed there is no way for Park Min-hui to reveal noticeably long expressive phrases and proper formal and rhythmic structure, especially in dealing with the climax of the 4th part. Gugak Grand Prize in 2012 seems to be given to a very unauthentic performance. The ground for winning the prize was expressed as "She has narrowed the distance between *gagok* performers and the public with various activities and attempts by taking away the formality and applying a new color."

The following clip is a record of a performance by the well-known Gagok Ensemble Souljigi. The *Eonyagi neujeo gani* (As the Promise is Delayed) video, was awarded the grand prize at the 2014 '21C Korean Music Project'. The group consist of three female singers, instead of one as in the traditional group, and three instrumentalists with a synthesizer, 24-string *gayageum*, and *shengwhang* (mouth organ) featured. All three are harmonic instruments.



Figure 12. Jeongga Ensemble Souljigi (2014) *Gyemyeonjo Isacdaeyeop Oeonyagi* (As the Promise Delayed) (4:36).

Here, *Isakdaeyeop* as sung by three female singers certainly intends to create 3-part sound. The most distinctive feature of the performance is its melodic character, which not at all long and windy, but straightforward with clear skips. The text has expanded to show clearly the message of the original. In some poetic lines, one singer took a lead with the first phrase, and then all following phrases were sung in harmony with the other singer. In other lines, following phrases entered in a contrapuntal manner. They seemed to try to reset the song by a compositional technique.

Original vocal excerpts seem randomly laid over the whole piece. The first phrase of the poem keeps the original tempo and slow windy melody, but from the second phrase on the song quickens and is clearly articulated as if it tried to condense the *gagok*'s genre character into it. In addition, 16-beat structure and heterophony are abandoned, and of the long melody of *gagok*'s unique vocal style, only a trace is left.

The commentator of the award giving ceremony commented on the performance as follows:

By creating a new song with sound or *sigimsae* (tone management) used in *gagok* [...] they expected people to listen to traditional melodies through a unique attempt at mixing tradition and creation.

Is this an attempt to fill the gap that does not ever seem to be filled between the original/characteristic *gagok* style and that familiar to average modern audience?

## 5. Conclusion

Through the discussion of various modern renditions of *gagok*, we have seen how the style of *gagok* is broken and dismantled. In addition, we can clearly see how the Western expression, its stylistic characteristics, performance and compositional techniques, and modern and postmodern concepts were mobilized and how Western and popular aesthetic thinking has spread and permeated in modern Korean society. Perhaps the most critical phenomenon under this change seem to be the concept of creating a "work," which obviously came from Western concepts of "composing" and "composer," thus would justify joining the esoteric flow of modern music of the West.

Now, some *gagok* performers receive new songs from composers that are far from traditional *gagok* style. There come 'works' that are contrived and difficult to perform, unfamiliar to audience, and hard to digest for performers and viewers. There are even attempts to instigate declarative acts sending messages, such as that the *gagok* genre is dead. Some performers on the other hand either create the soft or simple style of Western classical or light music with harmonic progression, or pop oriented texture with the multi-layered, repetitive and driving rhythm.

When Korean *gagok* genre won an award as UNESCO World Heritage in 2010, the National Center for Korean Traditional Performing Arts held a feast for five days. All five days programs were free to audiences. Even though the occasion was to celebrate the *gagok*'s newly earned identity, only a two-day program was centering on the traditional *gagok*, and those were not even the complete cycle of *gagok* performance, instead the number of *gagok* songs in each program was only four. Who of our ancestors of 150 years ago would have been satisfied when they are accustomed to listening to a whole set of 27 songs in one event of *gagok*? The other programs in the feast included the royal ancestral rites music, *pansori* and some new Korean compositions. In addition, even the specific *gagok* items seemed selected in the program to assist the audiences hearing in concert trading on the empathy of other arts, that is,

pictures, poetry reading, stories, commentary, etc. It is as if we are forgetting that music has a value in itself just by listening to it.<sup>5</sup>

Now have we lost our ability to devote ourselves to and understand *gagok* on its own? Perhaps it is very difficult to feel the beauty of *gagok* style from either authentic or modern performances carried out while sitting in an audience, gazing at a far off stage. Moreover, will dismantling something out from *gagok* and filling anything instead with popular and familiar or disparate elements ever be satisfactory? The audience who has never acquired a taste for the traditional style and form cannot even enjoy or 'disqualify' the *gagok*. Confronting the claim that the current song is important and thus old version must inevitably disappear, we should make an effort to find a space in some corner so that form can exist and be enjoyed as a unique and orthodox art itself. Without its existence through live performances, it will disappear immediately, as those performances end, and its digital records cannot replace its existence.

## References

- 21C Hanguk Eumak Projekt- Jeongga Angsambeul 'Souljig.' Eonyagi Neujeogani ro Taesang' (2014). Available at: <https://fusiongugak.tistory.com/23217> (Accessed: 13 June 2022).
- Babbitt, M. (1958) Who Cares if You Listen? Available at: <http://www.palestrant.com/babbitt.html> (Accessed: 13 June 2022).
- Hong, W. (Ed.) (1981) *Namnyeochang Gagokbo*. Honginmunhwasa.
- Hunminjeongeum (1446) Wikipedia. Available at: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hunminjeongeum&oldid=1092789103> (Accessed: 13 June 2022).
- Hyewon pungsokdo (2020) Wikipedia. Available at: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hyewon\\_pungsokdo&oldid=936498032](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hyewon_pungsokdo&oldid=936498032) (Accessed: 13 June 2022).
- Hwang, B. (2012) *The Labyrinth*. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_HrXfWsThU](https://www.youtube.com/watch?v=a_HrXfWsThU) (Accessed: 19 June 2022).
- Jang, S. (1975) 'Study on Gagok', *Hangukeumak Yongu*, 2, pp. 7–58.
- Jeon, I. (2006) 'The Aesthetics of Korean Traditional Music in View of the Aesthetics of Korean Visual Arts', *Yihwa Eumak Nonjop*, 10 (2), pp. 161–198.
- Jeongga Angsambeul Souljigi (2017) "Eonyagi Neujeogkani." 2014. 21C Hanguk Eumak Projekt daesanggok 2014.08.18. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=U3TOaRba4G8>.
- Kim, J. (2005) 'On the Process of Establishing the Sijo Style--In Association with Musical Forms', *Hanguksiga Yeongu*, 5, pp. 1–20.
- lee0who (2011) 'Gagok (歌曲) Sesang eseo Gajang Uahan Norae'. 27 January 2011. Available at: <http://blog.daum.net/lee0who/7685288>
- Min, J. (1986) 'Aesthetic Thought of Pungnyudo', *Aesthetics*, 11, pp. 3–25.
- Mun, J. (2004) 'Pungdohyeonyong e gwanhan gochal', *Hanguk Jeontonguemakhak*, 5, pp. 111–130.
- National Gugak Center (2018) *Pureosseun Jeongga* (Classical Vocal Music of Korea Reinterpreted). Available at: <https://www.gugak.go.kr/site/program/board/basicboard/imgviewer?groupId=9> (Accessed: 13 June 2022).
- Namnyeochang Gagok (2013) *Kyemyeonjo Taepyeongga 'Iryeodo'*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Sd7jy90d8Jc> (Accessed: 13 June 2022).

<sup>5</sup> "By adding visual effects to songs that can be boring due to their long and slow sound, they plan to enrich the performance without being boring." (Yuneseuko Muhyeogmunhwayusan deungjae Chukha Gagok Hanmadang, 2011)

- no1biggold (2013) "Sanjo reul Jal Moreurpsseoyo - 3. Mungchimyeon Sinawi," Café Daegeumoi Hyanggi reul chajaseo. 2013.09.06. <http://cafe.daum.net/no1biggold/MTH9/30?q=%B9%DA%BA%B4%C3%B5%20%C7%D8%BF%DC%20%BF%AC%C1%D6&re=1>
- Park, Miyoung (1996) 'Critical Examination on the Current Notation of Female Gagok:-Focusing on the Vocal Notation of Isakdaeyeop (Beodeureun)', *Hanguk Eumak Sahakbo*, 17, pp. 9–38.
- Park, M. (2013) *Kyemyweonjo Urak 'Baramyeun'*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=1qVBeYRkpuI> (Accessed: 13 June 2022).
- Park, M. (2017) *No Longer GAGOK Four Nights*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=oLqUWStkI6I> (Accessed: 13 June 2022).
- Seo, H. (2001) 'Musical Characteristics of the Traditional Gagok', *Hanguk Jeontong Eumakhak*, 12 (2), pp. 65–81.
- Sin, K. (2008) 'The meaning of Kwon Sup's Gabo (歌譜) in score history', *Urieomuonyeongu*, 30, pp. 145–175.
- Sin, Y. (no date) *Sangchunyaheung*. Kansong Art and Culture Foundation. Available at: <http://kansong.org/collection/sangchunyaheung/> (Accessed: 13 June 2022).
- Yi, S. (2014) 'A Female Gagok Singer: Her Musicking and Psychology: Based on GagokSilgyeok (NoLongerGagok) by Park Min-hee', *Hangukhak Nonjip*, 54, pp. 93–114.
- Tori Ensemble (2013) *EBS Speiseu Gonggam - The ebs space 705 hoe*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=6BGU6GoaRPA> (Accessed: 13 June 2022).
- Yuneseuko e teungjsaedoin uri gagok eul asinayo (2020) Available at: <https://tinyurl.com/cafedaumnet> (Accessed: 13 June 2022).
- Yuneseuko Muhyeogmunhwayusan Deungjae Chukha Gagok Hanmadang (2011) Available at: [http://www.sisatoday.co.kr/board/magazine.php?board=ma\\_4&code=read&uid=8000](http://www.sisatoday.co.kr/board/magazine.php?board=ma_4&code=read&uid=8000) (Accessed: 13 June 2022).

Miyoung Park  
 Emeritus Professor  
 Keimyung University, Daegu, Korea  
[profpmk@hanmail.net](mailto:profpmk@hanmail.net)

DOI: 10.5281/zenodo.6639350



# A Study of Korean Aesthetic Consciousness in New-Media Art

Yeonsook Park

Korean Naturalism focuses on inner discipline by taking nature as a criterion. In this context, at the core of Korean aesthetic consciousness are inner virtues beyond superficial beauty. It may be too radical to apply Korean Naturalism to the current practice of new-media art. Nevertheless, some contemporary artists who attempt to bring back Korean tradition from a new perspective experiment with Korean Naturalism. In this study, I consider the method and concept those artists pursue as evolved Naturalism with new media and a new zeitgeist. When a classic Korean painting transforms into a moving image, it is possible to experience an inward immersion and contemplation through the calm instilled in dynamism. In addition, through the installation art that intentionally composes a blank space, visitors can viscerally experience the space and unconsciously fill it with their narratives. The present-day artist's task is to correctly interpret the message contained in the tradition, rather than imitate the appearance of traditional art without the spirit. The artist should inculcate this attitude to accomplish historical continuity, which is an essential element for experimenting with conventional Korean artworks and aesthetic consciousness. | *Keywords: Evolved Korean Naturalism, New-Media Art, Calmness in Dynamism (動中靜), Historical Continuity, Natural Immersion*

## 1. Introduction

This study focuses on Korean new-media art. The mid-20th-century saw the rise of some pioneering Korean media artists, but the masses grew familiar with this kind of artwork only after the advent of globalisation. As IT has played a pivotal role in globalisation that expands from multicultural trends, it is not easy to classify and assert genuine Korean identity by applying IT. Similar to the emergence of localisation as a reaction to globalisation, several new Korean media artists seek to find clues in the image text in traditional Korean artworks. This study discusses the aesthetic consciousness of Korea by investigating such new media artworks.

## 2. Evolved Naturalism

Generally, a nation's aesthetic consciousness evolves in several ways depending on the times. Regarding Korean aesthetic consciousness, Naturalism is a principle that constitutes the uniqueness of Korean beauty



in the arts and leaves a lasting impact. It has appeared as a form of expression of the vitality of nature through music, literature, and performance. Further, Naturalism is a philosophy that presupposes a deep understanding of nature and the essence of being human. As a principle of aesthetic consciousness, it aims for something greater than what constitutes human achievement.

Joosik Min argues that the character of Eastern art is fundamentally dominated by Naturalism. However, 'Naturalism' has a distinguishing trait from Western Naturalism, which is regarded as an intentional artistic attitude. As Herbert Goddard suggests, Naturalism, in Western art history, is an artistic principle that intends to capture fealty to nature by modelling artworks on nature (Goddard, 1969, p. 416 in Min, 1992, p. 168). In Western aesthetics, nature is nothing more than the source of inspiration for intentional art. It refers to the lower-order beauty of fine art and stays within the realm of potential intentionality (Min, 1992, p. 172).

'Intentionality' should be wholly ingrained into the artwork, so that it is unnoticeable before the artwork. Well-planned artwork leads people before it to contemplate its underlying intentionality. Naturalism may imply an apparent unintentionality. It does not focus on natural appearance but solely on the nature of objects. The Korean art historian, Whee-Jun Ahn considers Naturalism to be an attachment to nature and a complete acceptance of natural phenomena. The property of nature that Ahn discusses is a soft harmony that does not collide with nature, and the artistic will pursuing it is called Naturalism. Rather than implying a lack of technique, he considers Naturalism as the simplicity that reflects Korean aesthetic consciousness that transcends beyond technique (Ahn, p. 147, 1984).

Here, transcendence cannot be the amateur attitude of an artist but an invisible technique that allows artworks to open toward spectators for individual interpretation. Applying Naturalism to new-media art can be a rough approach. But we must think about a kind of Naturalism that evolves based on technology. Once, while explaining the objective of designing for IT, which hides immense complexity behind a simple, seamless experience, the former Apple executive and BeOS founder, Jean-Louis Gassée, said, "Simple is hard. Easy is harder. Invisible is the hardest" (Farber, 2008). Simply put, the experience of cutting-edge should be natural and without the noticeable involvement of technology.

In terms of experiencing New-media Art, Naturalism has the potential to be the invisible technology that allows for a quick and natural immersion into artworks. Although Korean new-media art applies this evolving Naturalism, the idea cannot be restricted to Korean artists. There certainly exist art pieces, other than Korean, that exhibit similar characteristics. This similarity has made it difficult for us to distinguish Korean aesthetic consciousness from other artworks. I think historical continuity may give us the clue to figure it out among the similarities.

As contemporary art exists at the juncture of hybridization and fragmentation, it is difficult to appraise the eligibility of Korean aesthetic consciousness

through traditional images only. By now, when it comes to Korean aesthetic consciousness, it is indisputable that an artist must be qualified for historical continuity with Korean tradition. In other words, if an artist follows or brings ideas from one's traditional realm, he or she should clearly recognise what the ideas connote.

Furthermore, the artist of the piece should be conscious of historical continuity at a certain level in their creative process. The artist practices historical continuity with the pursuit to interpret the intentions of the original artists' by correctly grasping the underlying meaning rather than simply transferring the images. When Korean artists attempt to apply some Korean traditional paintings, they should be aware of the concept the paintings were produced with and what meanings they imply. It is historical continuity that can distinguish Korean aesthetic consciousness from the homogeneity of several new-media artworks.

However, there remain the questions that how we can measure historical continuity and its appropriate levels. It is superficial but easy to estimate with iconographic symbols and images repeatedly found in Korean traditional artworks to judge that the Korean aesthetic consciousness permeates a work of art. Still, it is challenging to evaluate the decent level of historical continuity to approve that an artist properly follows it. This problem can be somewhat solved by relying on the artist's intention and claim that how profoundly the artist recognises historical continuity.

### 3. Experience of Calmness in Dynamism (動中靜)

A distinguishing trait of new-media art is the vividness and movement of technology. New-media artist Lee-Nam Lee reproduces the images contained in traditional paintings into modern Korean illustrations by editing the images of classical Korean paintings, inserting, erasing, and combining others. His works are transformed into dynamic and energetic artworks, using modern technology on classic Korean art pieces.

Given his combination and technique, the image transcends time and space flexibly and naturally. "Rather than parodying traditional works or implying a critical attitude toward the cultural reality of the time, Lee-Nam Lee creates a new story with a positive attitude. The core of his transformed vision lies on the power of technology and movement" (Kim, 2013). The artist breathes life into the potential movement of the images in classical Korean paintings through his imagination which acts as the driving force. "Lee does not pursue exaggerated changes and additions to the screen, but subtly reveals the impression in a way that emphasizes his converted images or expands the original artist's intentions" (Kim, 2013). When he applies computer technology to make the Korean traditional painting moving images, he continues new story-telling as the images consecutively unfolded. Lee extends the narrative from the original linear image.

The work *New-Pak-Yeon Falls* (Fig. 1) is a LED TV installation that runs for 3 minutes and 50seconds. In the painting of *Pak-Yeon Falls* (Fig. 2) by Seon

Jung (1676-1759), a master of landscape painting, he exaggerated and transformed the fall greater as 100metre high and 4metre wide compared to a human figure. Jung added and changed to create a different view from actual falls, revealing the majestic nature that humans cannot help but be in awe of.



(Fig. 1) New- Pak-Yeon Falls by Lee- Nam Lee, 2011



(Fig. 2) Pak-Yeon Falls by Seon Jung, 1750

He also attempted to express the sensation of the roaring sound of a waterfall that hits the rocks and leads to an echo (Kim, 2020). Pak-Yeon Falls seems not a painting for viewing but for listening as he visualized the sound of the waterfall. Lee-Nam Lee reminds us of this idea when we stand in front of his New-Pak-Yeon Falls with its roar of splashing water over the giant waterfall.

Lee improves classical texts with a modern perspective while at the same time revealing poetic depictions and romantic brushstrokes through the insertion of subtle image texts Lee composes an image of nature that does not exist anywhere else. It is an attempt to approach the essence of the space full of thoughts beyond the representation of reality.

Nature is a metaphor for the inexpressible and is ultimately encompassed by the broader realm of 'nothingness 無.' However, in the East, 'nothingness' does not mean there is nothing but symbolizes something infinitely large. The 'ego' trapped within one's limits disappears, and something greater comes in and fills it up (Kim, 2020, pp. 163-164).

When the fixed image gains movement, the viewer has an intuitive experience through repetition. Entering the realm of the static mind from this dynamic image is akin to the paradox of entering the flow of the active mind from a static image. Dynamism 動 connects the mental transition and calmness 靜 to inward reflection.



To explain ‘Self-forgetting nature experience’, Min claims unintentional technique and thinking of an artwork as natural relates to natural experience with which we forget ourselves (Min, 1992, p. 171). When humans are overwhelmed by the magnificent nature, they forget themselves and immerse themselves in the sight. An artificial environment that makes spectators uneasy and awkward cannot lead people to immerse or self-forgetting.



(Fig. 3) 靜中動 動中靜 (Calmness in Dynamism, Dynamism in Calmness) by Ye-Seung Lee, 2020

Media-art Jung-joong-dong(靜中動), Dong-joong-jung(動中靜) (Fig. 3), by Ye-Seung Lee is the audience participation media facade. Lee composes the ‘objects’ that can be found in the traditional Korean coloured ink still-life paintings on the screen. The stuffy, static, flat objects gradually change colour and move three-dimensionally and vividly. By applying augmented reality (AR) technology, people can interact with them without the fixed frame called outer wall media. Lee tries to include the spirit of the East beyond simply borrowing Korean patterns under the garb of ‘modern reinterpretation of tradition’.

Various objects within the 3D image fill the screen and float. As the screen transitions from being three-dimensional and vivid to showing black-and-white drawings, it is flattened again and flows down like a thin sheet of paper, and is blacked out. This continuous scene appears to be an organic whole, and the viewer is immersed in the changing image. Lee expects people to experience the unity of the ego and the external world (物我一體) as viewers turn into participants (Lee, 2021). This experience, in my opinion, is comparable to the ‘Self-forgetting nature experience’. Although, here, Lee constructs nature using technology, spectators interact the same way as they would with actual nature. This is the ultimate objective of modern technology in terms of applying to media-art pursuing Korean Naturalism.

When applying innovative technology to art, in most cases, the producer plans to evoke an arousing effect. This is because the physiological stimulus is what sophisticated technology immediately delivers to human beings. Technology has the characteristic of a rarity in nature. Since it is the first impression the viewer registers, the process of appreciation may hover over the artwork’s surface. Compared to artworks that use colourful and complex image texts for

stimulus, media using traditional Korean paintings guide the viewer into an emotional calmness beyond arousal. Traditional Korean ink painting is a process involving discipline that nurtures the inner-self and impacts one's consciousness. Some media artworks remind us of this disciplined purpose and provide time to think of the inner sphere beyond the works of art.

#### 4. Blankness (空) as Fullness (滿)

One of the differences between the composition of traditional Western and Eastern paintings must be, obviously, blankness versus fullness. Previously, blankness made the Western viewer view an art piece as unfinished or insufficient. Fortunately, due to worldwide communication systems, today, most people perceive it as being intentional. The blankness in Eastern art plays the role of completing the whole by expressing difficult or even impossible parts as nothingness. According to German art historian, Wilhelm Worringer (1964), decoration-abstraction is mechanical, based on Raumscheu or the horror of space. That is, intentional decorative patterns stem from the horror of or hostility against the naturalness of plain ground. Western audiences often pointed out that unfilled space occupies more expansive areas than the images in Chinese paintings. In Chinese painting, there is a peculiar artistic will opposite the 'horror of space'. It is the artistic will that trends toward harmonious recurrence of the earth. We can name it naturalizing abstraction (Min, 1992, p. 173).

Joosik Min must have brought the property of Chinese painting to explain Korean Naturalism because of the similarity of the composition, brush strokes, the technics, and concepts. Under the Chinese effects on almost every area, the nobles of the Jo-Sun Dynasty from the 17th to early 20th century were willing to implement Chinese thinkers, Confucius and Mencius, etc. Despite this, some scholars and nobles with pioneering spirits tried to establish Korean aesthetic consciousness and its independent culture. So, there were two main streams, one that accepted Chinese culture and the other that sought to pave the way for the styles of the Jo-Sun Dynasty. In terms of using blankness in Korean traditional paintings, the way of Chinese and Korean painting compositions has considerable affinity but a slight difference exists.



(Fig. 4) There is No Place by Ki-bong Rhee, 2012

The new media installation that effectively embodies the blank space is *There is No Place* (Fig. 4) by Ki-Bong Rhee. He composed it to occupy an entire wall of the exhibition hall. The silhouette of a giant weeping willow stands in a vague and constant fog. The artist effectively visualized the sublime impression of the morning mist, using lights and water vapour to create the dreamy image of the early morning. The installation tries to narrow the gap between pictorial representation and the three-dimensional experience by connecting them and realizing the atmosphere of traditional ink painting.

Compared to the picture, Rhee emphasized the sense of the depth of the installation space through the material property of water, which changes the image by obscuring the original appearance of an object or existence and approaches the transcendent realm. In the installation comprising a black silhouette of a willow tree within a space enclosed by glass, Rhee set the tree in a way that gradually changes direction. 'Ki-Bong Rhee is concerned with the fundamentally delicate balance between an eternal moment and a fleeting moment, while his poetic installation evokes a rare balance of sensuality and contemplative distance' (Kim, 2014). Although it is composed of materials, the subtlety of the blank space created by the fog appears to be a dream-like reproduction. The unfamiliar slowness and picturesque space lead the viewers to reach their inner realm through contemplation.

In front of the artwork, we experience blank space as being full of insight and empathy. We can see that the expression of blankness in contemporary art is used as an imaginary space that allows for audience participation. The fictional space of audience participation is not to interpret and understand the work as the artist intended but to interpret and understand the space of the work using their individual imagination. Therefore, the blank space is freely interpreted and understood from the standpoint of the viewer.

The viewer, therefore, becomes an active participant in the artistic process who interprets the work by adding various information to the blank space by means of imagination, rather than passively appreciating the information appearing in the artwork (Oh, 2004, p. 20).

Active appreciation does not end with simply perceiving what we see but involves returning it to the cognitive system. In other words, the primary purpose of active appreciation is to expand a given image, and this is the infinite power of imagination as implied by the blank space.

The Seoul Media Art Project selected *Pivotal Tree*, a media artwork (Fig. 5) by Pivotal Lab, to express the beauty of Korean tradition in media art. The Seoul Foundation for Arts and Culture held a public contest under the goal of 'modern reinterpretation of tradition', where *Pivotal Tree* was awarded. The members of Pivotal Lab reinterpreted it as a symbol of a wish for well-being and peace in a modern society that is chaotic and unstable.

The video represents a virtual object but adds a sense of reality by reflecting the building and the environment around its exhibition place as the ground for the artwork. Its charming trait is the vivid change of image in the *Pivotal tree*,



with the seasons and the weather, and its overwhelming size on the exterior wall. In addition, as the media facade is real-time online art, the citizens can hang their wishes on the pivotal tree on the screen. One of the Korean folk cultures is hanging wishes on the Pivotal Tree, which was regarded as a square in the past. The artist group brought it to the Koreans living in a technology-oriented society. With this, viewers turn into participants and produce image texts together. In this video, the participants keep filling the blanks with their stories, and the images change perpetually; it is never completed but only progresses. The tree stands in the middle of the majestic screen, and as its background changes to black, messages from all over Korea keep expanding, much like growing leaves. As ideas from the public fill the blank with Hangul, Korean, the black-coloured blank extends.



(Fig. 5) Pivotal Tree by Pivotal Lab, 2020

The magic of the blank space lies in its capacity to enlarge the screen through the viewer's imagination, and this space is what artists need to free their imagination and play in the infinite space of the universe. In other words, the blank space is not simply a space of emptiness but a space that accommodates the perception of the viewer. In this way, the audience journey from the surface to the depths of thinking, thereby completing the blank with each one's thoughts and deepening the topic so that the so-called 'emptiness (空)' can transcend the 'fullness (滿)'.

It surpasses representation and reaches the essence. The blank in Eastern ink painting is now established in real space as installation art and new media, so the audience is not fixed in one frame but freely wanders in the space (Zang, Lee, 2017, p. 125). The blank space stimulates our imagination by transcending the layers of thought, and the audience can reach the stage of thinking that raises the level of life while quietly meditating on it (Park, 2019, p. 235). It seems possible for us to experience

the contemplation and insight while being immersed in new-media works. It cannot be claimed that such contemporary media arts stem from the concept of Eastern Naturalism. Though, if the media artists attempt to bring back Korean tradition from a new perspective of experiment with Korean Naturalism, I consider the method and concept those artists pursue as evolved Naturalism with new media and a new zeitgeist.

## 5. Conclusion

What appreciation of art provides is not only a sensory and intuitive experience but an insight for a deeper level of awareness. By obtaining a balanced one, people can encounter harmonious practice, and it offers the audience a vivid combination of experiences. For the analysis of organic experiences, under the possibility of Eastern Naturalism, this study examined the expansion of the original meaning and the appreciation when the artist constructs the images of traditional Korean paintings in a physical environment and when fixed images are imbued with movement.

In the past, the blank used as an essential factor in spatial construction in Eastern paintings has played a significant role in organizing the entire screen into one general nature by combining individual tendencies to establish relationships between objects. When this traditional blank adds vitality to the current technology, the blank conveys a three-dimensional and vital depth. The space in contemporary art is not a single point in time. The blank proposed from various points of view is a substantial but unrealistic spatial experience. The blanks in Eastern classical works also allow the audience to experience the process of imagination and meditation. Still, an environment presented explicitly in the physical environment can allow for a more vivid experience.

In the combination of constant repetition, emptying, and slowness, the viewer experiences the beauty of Dong-Joong-Jung, calmness in dynamism. Rather than being fixed and silent, the blank space of silence in reverse vitality helps direct our attention back to the external world. Moreover, it allows us to taste a moment of encountering ourselves during deep silence. Thus, we will enter a 'self-forgotten state' between meditation and imagination through the familiarity of the context of our tradition, not a vague encounter with the unfamiliar spectacle poured out by innovative technology. There should be thorough understanding and precedent research if the artist highlights the lesson contained within superficial images to restore vitality to traditional Korean images.

In respect of New-media Art, technology lets an artist imitate and produce the awe, calmness, and dynamism of nature. Thus, it is possible to regard that evolved Naturalism is to employ contemporary technologies that lead the artworks to balance and blend with nature without any seams between artworks and the technology. In front of the effect of the blank space composed high-tech, the viewer may be able to read the artist's message and use imagination to fill the blank beyond the stimulus of the technology.

Another nature constructed by current technology will be naturalism as an alternative to keep pace with the changing times.

## References

- Farber, D. (2008) 'Launchpad Chicken: MobileMe and sync trouble'. Available at: <https://www.cnet.com/culture/launchpad-chicken-mobileme-and-sync-trouble/> (Accessed: 03 April 2021).
- Graham, G. (2002) *Genes: a philosophical inquiry*. New York: Routledge.
- Kim, H.R. (2013) 'Digital Naturalist Lee Lee Nam'. Available at: <http://www.myragalleries.com/leeleenam/index.html/> (Accessed: 10 October 2021).
- Kim, J.K., and Kim, R.N., Moon, M.D., and Ahn, W.J. (1984) *Aesthetic Consciousness of Korean Art*. Seoul: Institute of Korean Spirit Culture.
- Kim, T. (2014) 'Imminent Terrain'. Available at: <http://immanentterrain.wordpress.com/2011/05/17/kibong-rhee-is-no-place/>(Accessed: 13 October 2021)
- Kim, W.Y. (1985) *The Study of Korean Beauty*. Seoul: Yeolhwadang.
- Kim, Y.H. (2020) 'Park Yeon Fall by Jung Seon: The Sound clear our mind'. Press of Mail-Kyung-ki, 2 Nov. 2020. Available at: <http://www.migg.kr/news/articleView.html?idxno=14552> (Accessed: 28 November 2021)
- Kim, Y.K. (2020) *The Aesthetic Consciousness of Korean Modern Art*. Seoul: Misulmunhwa.
- Kim, Y.K. (2001) 'An Understanding of Korean Beauty', *The Culture and Thoughts of East Asia*, 6, pp. 264–290. Available at: <http://www.earticle.net/article/A20092> (Accessed: 10 October 2021).
- Jung, S. (1750) *Pak-Yeon Falls*. Available at: <https://livemiri.tistory.com/1> (Accessed: 16 June 2021).
- Lee, J.Y. (2011) 'A Study of Korean Aesthetic Consciousness and the Classification Through Its Types', *The Journal of Aesthetics and Science of Art*, 34, pp. 384–426. DOI: 10.15727/JASA.34.0.13.
- Lee, L.N. (2011) *New Pak Yeon Fall*. Available at: <https://mam.daegu.go.kr/collection/archive01> (Accessed: 3 May 2022).
- Lee, Y.S. (2021) 'Traditional culture media art 'Jungjung-dong, Dongjung-dong' displayed on the outer wall of COEX', Chosun Media. Available at: <https://www.chosun.com/culture-life/art-gallery/2021/01/08/IAZU3C5PEVCVTLANMBJS565634/> (Accessed: 20 November 2021).
- Min, J.S. (1992) 'The Aesthetics of Naturalism in East Asian Arts', *Aesthetics*, 17, pp. 167–177. Available at: <https://kiss.kstudy.com/thesis/thesis-view.asp?key=904953> (Accessed: 18 November 2021).
- Min, J.S. (2001) 'The Foundation of Korean Beauty – Myth and Aesthetic Consciousness', *Oriental Art*, 4, pp. 147–166. Available at: <https://www.earticle.net/article/A16817> (Accessed: 11 November 2021).
- Min, J.S. (2003) 'The Structure of Korean Traditional Aesthetic Thoughts', *The Journal of Aesthetics and Science of Art*, 17, pp. 23–43. DOI: 10.15727/JASA.17.0.04.
- Min, J.S. (2005) 'Traditional Arts and Korean Aesthetics', *The Journal of Aesthetics and Science of Art*, 21, pp. 91–116. DOI: 10.15727/JASA.21.0.04.
- Oh, S.K. (2004) 'A 'Study of Margins' as an Acceptor's Interpretative Space- Based on the Expression of 'Margins' in Contemporary Korean Style Painting -', *Journal of Basic Design & Art*, 5(4), pp. 13–24. Available at: <http://www.riss.kr/link?id=A104164214> (Accessed: 15 November 2021).
- Park, Y.S. (2019) 'A Study on Spatial Concept of Eastern Painting Applied to Contemporary Art', *Korean Bulletin of Art History*, 52, pp. 217–239. DOI: 10.15819/rah.2019.52.217.
- Pivotal Lab. (2020) *Pivotal Tree*. Available at: <https://m.news.nate.com/view/20201219n06601?hc=920227&mal=01> (Accessed: 20 March 2022).
- Rhee, K.B. (2011) *There is no place*. Available at: <https://www.artscene.co.kr/1103> (Accessed: 13 April 2020).

Zhang, Y.T. Lee, D.H. (2017) 'Research of the Expression of `Blank-Leaving` in Modern Films', *Journal of Communication Design*, 59, pp. 114–127. Available at: <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO201734756092297.page> (Accessed: 15 November 2021).

Yeonsook Park  
Faculty of College of Music & Arts in Kyungpook National University  
Daegu, South-Korea  
[pyssummer@gmail.com](mailto:pyssummer@gmail.com)

DOI: 10.5281/zenodo.6639562

# Korean Aesthetic Consciousness and Colour Preference in Clothing Style

Nakyung Shin

This study examines the Korean aesthetic consciousness of colour by focusing on the preference for white in clothing culture. A nation's symbolic use of certain colours develops over time as a tradition representing the national sentiment and philosophy of life. In this way, traditional colours not only influence the senses but also evoke ideas about a country's social customs. For example, white clothes without bleaching, artificial processing, or fancy patterns have a simple and pure beauty. This paper discusses the Korean partiality toward such clothing as representative of the spiritual virtues of purity and holiness. A comparison is drawn with China and Japan, where traditional clothes feature other colours despite some shared concepts across the cultures, such as yin-yang and the five elements. | *Keywords: Korean Aesthetic Consciousness, Colour Preference, Clothing Style, the Yin-Yang (陰陽論), the Five Elements (五行論)*

## 1. Introduction

In today's global age, it is not easy to identify the collective sensibilities of the Korean public. Throughout the nation's thousands of years of history and contemporary culture, contradictory or conflicting characteristics have emerged. Nevertheless, by paying attention to trends, we may be able to draw an overview of Korean aesthetic preferences to some extent. This paper examines the Korean taste in colour, focusing on clothing culture.

Cultural preferences for colour are an important topic in examining Korean aesthetics. In any country, the symbolic use of colour develops over time as a tradition representing the national customs and philosophy of life. Thus, the choice of colour in clothing style holds cultural meaning beyond visual aesthetics. For this reason, the cultural and historical implications of colour are multi-layered. For example, purple is considered a noble colour in many countries, but in Brazil and India it represents sadness. Especially in Brazil,



purple and yellow are very unlucky colours. Then, green is a symbol of peace and youth in many countries, but in the eastern United States, green awnings represent a funeral service (Park, 2012, p. 54). Since ancient times, Koreans' preference for white has been much discussed, to the extent that Koreans have been called *Baekuiminjok*, or the "white-clad race" (白衣民族) because of their traditional white clothes.

To understand Korean colour preferences, it is helpful to compare the situation with neighbouring countries that share some elements of culture, namely, China and Japan. The three countries are geographically close, and they share histories of Confucianism and Chinese character culture. Yet despite such similarities, they have very different national cultures, including the use of colour for clothes. In this study of the Korean taste in colour as seen in clothing culture, we discuss the trend of wearing white as culturally representative of virtues such as purity and holiness in comparison with clothing styles found in China and Japan.

## 2. Obangsack (Five Colours) and Korean Culture

Koreans have long believed that one's life will be happy and the country prosperous by following the principles of yin-yang and the five elements, and all ceremonies at the centre of Korean life are carried out according to such principles. In this context, colour has a symbolic meaning and ideological significance.

The yin-yang and five elements (陰陽五行論) were developed around the 1st century B.C. in the Pre-Han period of China and prevailed in ancient China (Late Han). As its name suggests, the theory combines the concepts of yin-yang (陰陽論) and the five elements (五行論), where the yin-yang ideology explains the creation and development of all things based on the confrontation and interdependence of two opposite qualities, yin and yang, the basis of all existence in the world and the five elements theory sees all things in the world as Golden, Wood, Water, Fire or Earth (金,木,水,火,土).

The yin-yang and five elements were developed and inherited to exemplify a universal concept for recognizing nature and objects; it had a substantial influence on Korean thinking and cultural emotions, such as those involved in social systems and customs. Therefore, the Yin-Yang Five Events Awards have a crucial position at the centre of Korean traditional culture and are unconsciously internalized into the Korean system of perception.

*Obangsae* is the Korean colour system that expresses the yin-yang and five elements. First, the East is the place where the sun rises, where there are many trees and it is always blue. Here blue signifies spring and a cheerful place of birth. Second, as there is a lot of iron in the West, white (i.e. the colour of iron) symbolises this direction as well as autumn. Third, in the South, the sun is always strong, so it is red. Here, everything is lush, so it is a place full of yang, or summer. Fourth, the North is considered to have water because there is a deep valley. It is symbolised by black, which also denotes winter. Lastly, the centre is the centre of the earth. As it is considered to be the closest to the sun, so it is expressed as yellow, which also symbolises light (Fig. 1).





Fig. 1. Obangsaek (five elements)



Fig. 2. Nokuihongsang  
綠衣紅裳



Fig. 3. Jogakbo

Typical examples of the five colours used in a magical sense in everyday life are wearing a *saekdong jeogori* (rainbow-striped top) on stones or holidays to prevent bad energy and praying for longevity with a magical colour ritual. For *saekdong* clothes, pink and green were used instead of black to symbolize *yin*(=shade), and various colours of yellow, red, blue, yellow, white, pink, and green were used. Also, brides customarily wear a green *jeogori* and red skirt (綠衣紅裳, *Nokuihongsang*) (Fig. 2) with the same meaning. To drive away evil spirits, brides may apply *gonji* (the red spot on a bride's brow) at the wedding ceremony. Other examples are building a house with reddish ocher, painting a red amulet on New Year's, painting *dancheong* (traditional multicoloured paintwork on wooden buildings) in palaces and temples, making crafts such as *jogakbo* (patchwork) (Fig. 3), and the construction of Goguryeo's tomb murals.

The yin-yang and five elements explain Korean colour symbolism, and in this respect, it should be noted that the sense of colour is ideological. However, given that Korea, China, and Japan have developed different formative arts and cultural life, even if they are influenced by the same concepts of yin-yang and the five elements, it can be seen that the colour symbols of Korea are also more closely related to national emotions. Then, let us consider what colour Koreans prefer the most.

### 3. White Clothes

Although there are individual differences in preference, of course, in the case of China, it has been noted that red has been preferred since ancient times, and according to a research study conducted by Net Mile Research<sup>1</sup> in Japan in November 2011, even in modern times, Chinese people prefer red over other colours. Traditionally in China, red is associated with celebration or joy as well as good luck and wealth, as it generally represents the vigour of spirits or things, such as passion or vigour. Red is also thought to bring good luck and wealth. For this reason, red damask decorations and gifts wrapped in red are given to each house to the extent that it is said the whole area is dyed red on New Year's Day. Specifically in contemporary times, red is used in the logo of the Beijing Olympics and for the Shanghai Expo China Pavilion. Of note is that, in China, white has a very negative image as it is traditionally associated with death or bad luck. Even now, there is a tendency to avoid white in gift wrapping paper and gift envelopes.

Meanwhile, Japan has developed a variety of colours from an early age, causing the sensation of Japonism in Europe. Unlike in China and Korea, however, there is no known colour that is prominently preferred in the culture. For clothing, blue was the colour of the common people in the Edo period. This is because when the Luxury Ban Ordinance was implemented in the Edo period, dark blue and various other blue dyes were inexpensive, so they were not regulated by the luxury ban. Also, blue was recommended because of its excellent fastness and practicality, and thus it was a colour favoured by ordinary people and warriors. In particular, the *kimono* of colour dyed with indigo (藍染) was said to have a colour that prevented pests and kept poisons away from the body, and it was used as a blanket for travellers. In the same period, a *noren* of indigo colour was hung at the boundary separating the inside and outside of the house, meant to prevent evil-causing diseases and the invasion of demons (Kobayashi, 2000, p. 15).

In contrast to China and Japan, Korea has a long-held preference for white clothes. Percival Lowell, who made Korea known to the West as the "Land of the Morning Calm," provides the following description in his book *Chosun: The Land of the Morning Calm: A Sketch of Korea* (2010, p. 83):

Seoul is the most gloomy city I have ever seen, except for one thing. The one exception is the white clothes that people wear [...] A white robe with a bluish aura from a distance certainly brightens the street.

<sup>1</sup> Net Mile, which conducts online research, was established in November 2000 as a subsidiary of Mitsui & Co., Ltd. The common point programme "Net Mile" on the Internet was started in April 2001, and currently has about 630 member sites and about 2.55 million members. This number makes it one of the largest point programme services on the Internet.

Also, Asson Grepst noted, “Coreas generally dress warmly regardless of the season. They wear a single layer of white, including vests, outerwear, and overcoats, layer by layer” (Grepst, 2005, p. 124). (Fig. 4).

During the Imjin War, Japanese soldiers disguised themselves in white clothes to confuse the Ming Dynasty soldiers. The following is what Jang Un-ik reported to Seonjo, the King of Korea at the time:

A Chinese soldier who had just returned from the battlefield in Jiksan said, “Unexpectedly, between Cheonan and Jiksan, the Japanese soldiers all dressed in white and covered the fields, so the Chinese soldiers thought they were Koreans at first and didn’t attack. But suddenly, the Japanese enemy fired their cannons first, so the Chinese soldiers ran out at once and killed each other, fighting for a long time.”

There have been many different theories about why Koreans adore white or jade colour. Among them are four main theories: 1) the prevalent beliefs of an importance of character and moral of Confucianism during the Joseon Dynasty, as well as an avoidance of colour, 2) wearing white mourning clothes for a long time, 3) dyes were not developed, and 4) idolisation of white colour.



Fig. 4. Slash burn farms of Jeju Island, by Chijun Minmurrayama, during the Japanese Occupation

In fact, Confucianism, which dominated the spiritual domain and lifestyle during the Joseon Dynasty, taught Koreans to keep away from human emotions and instead value character, formality, and morals. As a result, even the palace could not be painted in splendid colours and was built with minimal decorations. Also, there were many restrictions on clothing colours based on class, so many commoners simply wore white. Confucianism further required people to wear mourning clothes, which were white, for an extended time. Colour culture could not be developed actively during the Joseon Dynasty due to this background.

However, this is not enough to explain why Koreans have held on to white clothes for so long. If anything, white clothes require much more labour to keep them clean, in comparison to dyed clothes. The record says that even government officials, who could have easily bought luxurious clothes of

different colours, preferred white clothes. If they really wanted to, they could have made natural dyes just like nowadays with modernised *hanboks* (Korean traditional clothes). So, it is probably more accurate to say that they simply did not prefer coloured clothes rather than to assume that colour dyes were not developed. Moreover, the fact that government officials have tried changing their “white clothes” to a different colour in the past and have failed solidifies the argument.

For example, in the 39th year of King Seonjo’s reign (1606) in the Joseon Dynasty, there was a proposal to change the white clothes worn by Korean envoys dispatched to Japan to a Chinese style. In addition, during the reign of King Hyeonjong, people were formally banned from wearing white clothes, but the ban was not implemented due to the people’s longstanding habits and preference for white clothes (Song, 2010, p. 157).

Confirmation of Koreans’ national preference for white clothes also appeared during the Japanese colonial period. *The Manners and Customs of Koreans* compiled by the Japanese Government-General of Korea says, “Koreans seem to like white clothes enough to call themselves white-clothed people” (J.G.K, 1937, p. 33). The Japanese Government-General of Korea demanded that Koreans wear black instead of white because white clothes symbolise Korean nationality, become dirty easily, and need to be washed frequently. To enforce this, on market days, Japanese officials sprayed paint on people who wore white at the market or banned them from entering. In addition, as a tough measure, they did not stop at spraying paint, but also banned people wearing white clothes from entering government offices or excluded them from jobs as field workers (Koh, 2001, p. 121). According to Cho Hee-jin’s *Seonbi (Scholar) and Piercing* (Cho, 2003, pp. 127-129), the Japanese forbade Koreans from wearing white robes for two reasons. One was that the white coat symbolised the spirit of Korean resistance, so it was judged as a code for unity. The other reason was to convert the labour force of women who washed white clothes into social production activities for modernisation.

However, we can tell that the white clothes culture did not disappear easily by looking at a photograph of the March 1st Movement, in which everyone is wearing white during the Japanese colonial era. The anecdotes above illustrate that Koreans held on to white clothes by their own will, not someone else’s.

Moreover, Koreans’ love for white is not limited to clothing preference. For instance, Korean customs include sharing *baekseolgi* (steamed white rice cake) with neighbours on a baby’s 21st day of life or 100th day of life and eating white noodles on a wedding day, where white represents the sacredness of birth and a bright future. Also, even though many coloured ceramic methods, such as Goryeo celadon and Inlaid technique, were developed early, white porcelain was the most loved by both royals and commoners in Joseon. White was favoured for women’s clothing as well as *beoseon*, (traditional Korean socks), and even Koreans’ favourite alcoholic drink was *makgeolli* (white rice wine).



#### 4. Sosaek (素色) and Gyeol (결)

Why do Koreans love white so much? The egret, which appears frequently in Korean literature, is known for its white feathers and elegance, in contrast to the black crow. The egret is used as a metaphor for a person who is clean and noble, while the crow represents a person who is dirty, disgraceful, and low. Therefore, the white egret symbolises a man of virtue. Furthermore, Koreans value integrity, innocence, contentedness, and honest poverty – virtues that are part of the spirit of *seonbi*, a noble man. The common characteristics of these virtues are purity and innocence, and the fact that the spirit of *seonbi* found pure and innocence as noble probably affected Korea's high government officials' *baekeuihosang* (白衣好尙), preference for white clothing). Therefore, it seems that the white colour preference originated from a willingness to limit decorations and artifice and move toward the spiritual values of nobility and goodness, even as white symbolised cleanliness and sacredness in ancient East.

White includes various shades. In the case of fabrics, white may be obtained by bleaching, or it may be the fabric's *sosaek* (素色, original colour). In the past, Koreans used various bleaching methods to make original white fabrics even whiter. They preferred wearing a snow-white coloured clothes, sometimes described as “white as jade.” (This phrase likely originated from the common characteristics of white and jade, which are clearness and pureness. Therefore, white was valued and idolised for its pureness.)

The Korean method of bleaching consisted of boiling and beating the fabric numerous times to make it whiter. Furthermore, there was a manufacturing process called *pussae* that involved starching fabrics and mending the strands. *pussae* was effective at stabilising the fabric form with starch and it making the fabric appear whiter because of the light reflecting off the white starch. After the *pussae* process was complete, the fabric was made smooth and glossy through *dadeumijil*, a pounding process. *Dadeumijil* was an important task for women during the Joseon Dynasty because it created a luxurious gloss to the fabric, as if a light were beaming from the inside, and emphasised the elegant texture of the fabric. Clothes made with the *pussae* process looked very neat, tidy, and crisp and did not sag or cling to one's body.

In Korean dress aesthetics, the beauty of *pussae* is called *tae* (態), and it is a beauty that harmonises with Korean manners. Wearing such clothing gives one the appearance of being clean and elegant. *Tae* which makes men look charismatic and strong while women look disciplined and elegant (Kim, 2009, p. 91).

According to the yin-yang and five elements, blue and white, and red and white are incompatible. However, Koreans' preference for white is also partially based on Taoist shamanism, which shows a strong preference for white in the application of primary colours, with a combination of white and blue, and white and red, which can be called the five colour applications.





Fig. 5. Hyewon, Yeondapcheong (年少踏青)

In addition, evidence of white colour preferences is found in the genre paintings of Kim Hong-do and Shin Yoon-bok of the late Joseon Dynasty. In Hye-won's paintings, more than half of all clothes are white. White is the most frequently seen colour for men's clothing, and white and blue are the most common for women's clothing (see Fig. 5).

Moreover, white is used in *dongjeong* (a thin white cloth-covered paper collar for Korean traditional clothes) or *geodeulji* (a thin layer of fabric attached to the sleeves of Korean traditional clothes) to create a pure and clean look through a similar or contrast effect.

*Hanbok* (Korean traditional clothes) are modest and simple in comparison to the Mandarin gown, which is decorated with various patterns, and the Japanese *kimono*, which is modern and uses *gansaek* (間色, a combination of five cardinal colours) (see Figs. 6-8). Of course, in the case of court costumes or ceremonial clothes such as *hwarot* (bridal wear) and *jeokui* (a red coloured clothing), the wearer's status and dignity were emphasised by decorating the entire outfit, but everyday clothing was relatively simple and modest with minimal decoration.

The important part of *hanbok* was its texture, called *gyeol*, which means something that has been sharpened and shaped over a long period of time, also seen in words like *soom-gyeol* (breath), *namoot-gyeol* (wood), *mool-gyeol* (water), *meorit-gyeol* (hair), *dol-gyeol* (stone), *baram-gyeol* (wind), *kum-gyeol* (dream) and *bidan-gyeol* (silk) (Cho, 2004, p. 612).



Fig. 6. China's Mandarin gown (qi-pao dress), 19c.



Fig. 7. Japan's kimono



Fig. 8. Traditional hanbok by Lee Young-hee

## 5. Conclusion

As noted previously, in Korea, the use of colour has undergone development through a natural philosophy involving Yin and Yang events. The use of these colours had a crucial influence on various forms in Korean life even in modern times.

The use of five colours is inherited in traditional costumes, such as *saaekdongjeogori*, and in food, other clothing, crafts, and the decoration of buildings prepared at events, such as events, weddings, and New Year's celebrations. Further, modern Koreans may have inherited these customary

traditions without knowing the customary use of colours and their ideological correlation in detail. However, if the period of unconscious inheritance of traditional customs is long and if you use a certain type and colour in your life, this tends to influence the identity of the people.

Of course, white clothes that have traditionally been favoured by Koreans will not have the same strong charm or ideological meaning as before for modern Koreans. In contrast to the past, modern people can have various options for numerous colours when living in the global era. Nevertheless, some recent studies on the preference of modern Koreans still show that young Koreans tend to prefer white and achromatic colours. For example, as per a study on purchase preferences in fashionable Korean markets over the three-year period during 2005–2007, the most preferred colour by far during the spring and summer was white, whereas dark achromatic colours were generally preferred in autumn and winter (Ryu, 2008, pp. 66–67).

Furthermore, Jung Ji Won's investigation also finds that Koreans' preference for white is higher in spring and summer (Jung, 2013, pp. 39–40).

These research results have limitations, in that the timing and space are limited but the colours and characteristics of traditional clothing have a partial influence on modern fashion, and collective thinking on ethnically embedded clothing still appears in modern times. Therefore, the ideology of traditional color will continue to have a significant effect on the national identity long into the future. Subsequently, more in-depth research on the relationship between national preferences and ideology is needed.

## References

- A son Grebst (2005) 'I walk in Korea 100 years ago', in Kim, S. Y. (ed.) *Seoul*. Cumibro Publishing.
- Cultural Heritage Administration (2011) *Love of Cultural Heritage*. Daejeon: Cultural Heritage Administration, 77.
- Jung, J. W. (2013) *A Study on the Relationship between Traditional Costume and Contemporary Street Fashion in Korea and China*. Master's thesis. Chonnam National University. Available at: <https://library.cnu.ac.kr/> (Accessed: 7 March 2018)
- Kim, S. O. (1999) *A Study on the Expression of Colours by Yin-Yang and Five Elements in Korean Art: Focusing on the Five Elements*. Master's thesis. Chosun University. Available at: <http://library.chosun.ac.kr/> (Accessed: 5 July 2020)
- Kim, Y. J. (2009) *The Beauty of Korean clothing*. Seoul: Gyeongchunsa Publishing.
- Kim, Y. S. (1988) *Study on Traditional Colours in Korean Clothing*. Ph.D. thesis. Sookmyung Women's University. Available at: <https://lib.sookmyung.ac.kr> (Accessed: 4 January 2021)
- Kim, H. J. (2010) *Comparative study of traditional aesthetic consciousness expressed in Korean and Japanese modern fashion*. Ph.D. thesis. Sungshin Women's University. Available at: <https://lib.sungshin.ac.kr/> (Accessed: 8 May 2020)
- Kobayashi, T. (2000) *What colours are Edo and Tokyo: Reading colour expressions*. Tokyo: Kyouiku Publishing.
- Koh, B. J. (2001) *100 Years of Our Lives, Clothes*. Seoul: Hyeonamsa Temple.
- Kwon, Y. G. and Kim, N. R. (2005). 'A Study on the Meaning and Symbol of Red in the Three Kingdoms of Korea, China, and Japan', *Journal of the Korean Society of Colour Studies*, 19(2), pp. 21–36.

- Korean Government-General (1937) *Manners and Customs of Koreans*. Seoul: Jungchuwon.
- Cho, G. H. (2004) *Fashion Aesthetics*. Seoul: Soohaksa.
- Cho, H. J. (2009) *Seonbi(Scholar) and Piercing*. Seoul: dongasiabooks.
- Park, W. H. (2009) *Understanding China as a Culture*. Korean Academic Information. Available at: <https://www.kstudy.com/> (Accessed at: 8 May 2020)
- Park, H. R. (2012) *30 Years of life of Dyeing Researcher Lee Byung-chan*. Seoul: National Folk Museum.
- Percival L. (1986) *Chosön; the Land of the Morning Calm: A Sketch of Korea Paperback*. Seoul: Daegwang Cultural History (大光文化社).
- Ryu, K. H., Park, S. J. and Shin, O. (2008) 'A study on Preferable Colors in Korean's Fashion Market—With a focus on recent three years (2005-2007)', *Journal of Korean Society of Color Studies*, 22(3), pp. 65-78.
- Seo, B. H. (2014) 'Discussion on the background of the phenomenon of Baeg-uihosang (白衣好喪) in Korea—Focused on Yu Changseon's Baeg-uihosang', *Journal of the Korean Society of Costume*, 64(1), pp. 152-164.
- Song, K. H. (2010) *Get married and marry*. Seoul: Seoul National University Publishing & Cultural Center.

### List of figures

- Fig. 1 *Obangsaek* (five elements) Available at: <https://www.learnreligions.com/five-elements-theory-chinese-cooking-4062260> (Accessed: 9 June 2022).
- Fig. 2 *Nokuihongsang* 綠衣紅裳 Available at: <http://www.auction.co.kr> (Accessed: 9 June 2022).
- Fig. 3 Jogakbo. Available at: <https://www.pinterest.co.kr/pin/354236326922733578/> (Accessed: 9 June 2022).
- Fig. 4 *Slash burn farms of Jeju Island*, by Chijun Minmurayama, during the Japanese Occupation. Available at: <https://www.pinterest.co.uk/pin/342766221618050406/> (Accessed: 9 June 2022).
- Fig. 5 *Hyewon, Yeondapcheong* (年少踏青), National Treasure No. 135, Kansong Art Museum
- Fig. 6 *China's Mandarin gown (qi-pao dress)*, 19c. Collection of the Metropolitan Museum. Available at: <https://www.livemaster.ru/topic/1372187-plate-v-kitajskom-stile-mandarin-gown> (Accessed: 9 June 2022).
- Fig. 7 *Japan's kimono*. Available at: <https://eguegu.tistory.com/m/3741> (Accessed: 9 June 2022).
- Fig. 8 *Traditional hanbok by Lee Young-hee*. Available at: <http://m.blog.daum.net/wellbrain1000/8481600#> (Accessed: 9 June 2022).

Nakyung Shin  
 University of Pusan, Plastic Arts Department  
 159, Daeti-ro, Seo-gu, build 106-1803  
 49208 Busan, Korea  
[nakyungs@pusan.ac.kr](mailto:nakyungs@pusan.ac.kr)

DOI: 10.5281/zenodo.6639866



# RESEARCH ARTICLES



# Súčasnú perspektívu konceptu mysle Susanne K. Langerovej

Agáta Košičanová

The continual possibility of aesthetic experience throughout history has prompted philosophical reflections about its nature and meaning in human life. This article outlines some neuroscientific ways of understanding its functioning, focusing specifically on Susanne Langer's contribution. Commonly subsumed under the heading 'philosophy of mind' – especially due to the trilogy *Mind: An Essay on Human Feeling* – Langer's interests in the human mind developed already in the 1950s, as witnessed by the paper *The Deepening Mind. A Half-Century of American Philosophy*. Following these lines, the article discusses Langer's philosophical approach from the perspective of a (neuro)aesthetic inquiry, emphasizing particularly the importance of the non-discursive realm of the mind. It also shows how Langer's account might be seen as going beyond that of John Dewey, which is often referred to as an advancement in the historical development of neuroaesthetics. | *Keywords: Susanne K. Langer, Philosophy, Neuroaesthetics, Mind, Non-discursiveness*

## 1. Úvod

Jednou z najpálčivejších otázok filozofie – tak ako nám dnes náležite pripomína Adrienne Dengerink Chaplin (2021, s. 229) vo svojej knihe *The Philosophy of Susanne Langer: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling*, ostáva „či by štúdium mysle alebo 'psyché', 'duše', 'vedomia' či 'pocitu' (predmetom debát je aj samotná terminológia) malo byť súčasťou prírodných vied, alebo 'humanitných vied'.“ Táto dichotómia sa v dejinách filozofického uvažovania (aj o umení) tiahne podobne ako nejednoznačná, a preto vždy znova rôznorodo osvetľovaná filozofia Susanne Langerovej. Príspevok vysvetľuje príčinu nedostatku konsenzu, týkajúceho sa vyhranenej vedeckej pozície uvažovania o ľudskej mysli. Ponúkne tiež možnosť uvažovať nad možnosťami, ktoré z toho vyplývajú pre naše súčasné postoje, jednak voči tejto filozofke, ale aj vo vzťahu k umeniu.

Prvá časť predkladanej štúdie predostiera sčasti komparačný náčrt toho, ako k otázke fungovania estetického zážitku v súvislosti s prežívaním umenia pristupovali a pristupujú prírodné vedy, osobitne neuroveda a jej zdanlivý

náprotivok – filozofia umenia. Práve v spoločnom priestore ich presahov sa totiž črtá Langerovej osobitý a nepopierateľne prezieravý postoj hodný pozornosti. Ďalšia časť sa venuje analýze hodnotení Langerovej tými, ktorí v jej koncepcii mysle v súvislosti s estetickým zážitkom nachádzali predzvesť vývoja vo vede. Okrem toho analyzuje aj samotný počiatok tejto jej koncepcie, ktorému sa v našom odbornom prostredí nevenovala, podľa nám dostupných zdrojov, doposiaľ dostatočná pozornosť. Výsledkom úvah by mala byť nereduktívna interdisciplinárna perspektíva v poslednej časti. Tá by nielenže mohla pripomenúť význam ďalekosiahleho dosahu diela spomínanej autorky, ale upozorniť aj na jeho relevantnosť v súvislosti s aktuálnymi eventualitami cesty spoločného napredovania, a teda nahliadania na estetický zážitok pre oba (zdanlivo) nezlučiteľné vedecké postoje.

## 2. Historické i súčasné reflexie estetického zážitku a pozícia Susanne K. Langerovej

Stopy uvažovania o koncepte ľudskej mysle môžeme v súvislosti s nedávno vedecky iniciovanou neuroestetikou sledovať okrem iných zdrojov aj v rozličných príspevkoch, týkajúcich sa jej historického vývoja. Za počiatočnú úvahu stojí tiež zmienka o samotnom prameni, za ktorý v zostrúchnenom dejinnom prehľade jej predchodkyne – modernej klinickej neurovedy, ako aj jej súčasných kľúčových konceptov, označili Enrico Crivellato a Domenico Ribatti (2007) na začiatku 21. storočia témy, zaujímavé už gréckych vedcov. Ide o otázky zaoberajúce sa „podstatou „duše“, zdrojom „psychického života“, anatomickým umiestením kognitívnych, motorických a senzorických funkcií, príčinou nervových ochorení [ako aj] zdrojom ľudských myšlienok [...] a povahou emócií i vnímania“ (Crivellato a Ribatti 2007, s. 327). S nimi súvisiace spisy iniciovali podľa týchto autorov dokonca už pred-sokratovskí myslitelia v 6. stor. pred Kr., pričom trvalo ďalších sedem storočí, kým dosiahli svoje vyvrcholenie v diele Galéna (*Ibid.*). Zásadnou je v ich štúdií aj skutočnosť, že štruktúra vývoja uvažovania gréckych lekárov a filozofov o ľudskom mozgu bola a dokonca až do obdobia renesancie ostala (Crivellato a Ribatti 2007, s. 335) sprevádzaná dlhotrvajúcim sporom dvoch hlavných teórií o pôvode myslenia ako takého. Boli to oproti sebe stojace teórie s Platónom (pre prvú) a Aristotelom (pre v poradí druhú z nich), a teda „encephalocentrizmom a kardiocentrizmom“<sup>1</sup> – „sporom mozgu a srdca“. Z hľadiska (neuro)estetiky sa v rámci celého spektra spomínaných otázok gréckych mysliteľov stáva v tomto príspevku cenným predovšetkým začlenenie jednej zo základných estetických kategórií – estetického zážitku. Už antický mysliteľ Hippokrates, ktorého objav charakterizujú Crivellato a Ribatti (2007, s. 335) ako jeden z troch najdôležitejších objavov pre nasledujúce generácie neurovedcov, opisoval totiž mozog nielen ako sídlo „inteligencie, zmyslovej percepcie a motorickej kontroly, ale aj ako zdroj potešenia a bolesti, pôvodcu emócií a žriedlo morálneho úsudku a estetických skúseností.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> „prvá považovala mozog za miesto ľudského vedomia, vnímania zmyslami a vedomosti a tá druhá pripísala všetky tieto schopnosti srdcu“ (Crivellato a Ribatti 2007, s. 329).

<sup>2</sup> Druhým bola „Platónova trojdielna koncepcia ľudskej duše“ (Crivellato a Ribatti 2007, s. 335), ktorá aj napriek tomu, že nebola v gréckej medicínskej tradícii ústrednou, znamenala „organický pokus rozlíšiť odlišné psychické schopnosti a spojiť ich so špecifickými

Na rozdiel od českého prostredia, ktoré sa otázke „vzťahu neuroestetiky a dejín umenia“ venovalo vďaka Ladislavovi Kesnerovi podľa Kataríny Ihringovej už od roku 2011,<sup>3</sup> slovenskej umenovednej spoločnosti otvorila možnosť dovtedajšieho nepreskúmaného priestoru pre diskusiu o jeho problematike až jej autorská štúdia (Ihringová 2016, s. 138). Ihringová v nej porovnáva prvotné fázy vývoja neuroestetiky ako vednej disciplíny, pričom opomína aj jej podnietenie prostredníctvom interdisciplinárnych presahov spomínanej neurovedy (aj do „vedy o umení, kultúry, filozofie, estetiky či psychológie“ (2016, s. 134)), ako ju iniciovali Vilayanur S. Ramachandran a Semir Zeki.<sup>4</sup> Táto aurorka sa venuje takisto otázke jej možnej kontroverznosti pre umenovedu, kunsthistoriu, teóriu a kritiku umenia, ako i jej oprávnenej relevancii pre to najaktuálnejšie, maximálne pluralitné a interdisciplinárne umenie dneška (Ihringová 2016, s. 136–138).<sup>5</sup> Jisoo Kim premýšľala v príspevku na Medzinárodnom kongrese estetiky v Belehrade (2019) dokonca aj o prekonaní teoretického reduktívneho naturalizmu prvej generácie neuroestetikov Zekiho, ktorý bol založený na viere, že „neuroestetika nahradí existujúcu filozofickú estetiku“ (Kim 2019, s. 1348). Riešením, znamenajúcim posun, sa pre Kim stal John Dewey. Druhá generácia neuroestetikov, reprezentovaná dielom Helmuta Ledera, preklenula totiž podľa Kim Zekiho obmedzenia práve využitím interdisciplinárneho ne-reduktívneho naturalizmu tohto amerického predstaviteľa pragmatizmu, psychológa a reformátora (Britannica, 2021) a jeho zapojenia „rôznorodosti elementov a kontextov krásy a skúsenosti umenia“ (Kim 2019, s. 1348).<sup>6</sup>

Oblasťou záujmu predkladanej štúdie je predovšetkým Langerovej filozofia umenia, ktorú s Deweyom spája nielen geografická súběžnosť, ale aj niekoľko jej odkazy na jeho dielo.<sup>7</sup> V roku 2007 bola napríklad jej celoživotná práca

štruktúrami.“ (*Ibid.*). Tretí úspech spočíva v objavoch Herophilusa a Erasistrata súvisiacich s „rozborom nervového systému, jasným opisom mnohých nervovo-anatomických štruktúr, identifikáciou lebečných a spinálnych nervov a základným rozlíšením medzi senzorickými a motorickými nervami“ (*Ibid.*).

<sup>3</sup> Ihringová odkazuje okrem Kesnerových odborných prác (Kesner 2008a, 2008b, 2011a) aj na jeho výstavu pod názvom *Obrazy mysli/Mysl v obrazech* z roku 2011 v Brne (Kesner 2011b; Ihringová 2016, s. 138).

<sup>4</sup> Ihringová (2016, s. 134) uvádza, že Ramchandran i Zeki sa „Vo svojej pôvodne individuálnej výskumnej práci [...] zhodne dopracovali k revolučným, ba možno povedať až kontroverzným výsledkom v oblasti poznávania mozgu, ako i v otázke percepcie umeleckého diela“.

<sup>5</sup> Autorka ponúka napríklad aj prvé umenovedné disciplíny reagujúce „na interdisciplinárny vplyv na vnímanie umeleckého diela“ (Ihringová 2016, s. 136), teda vizuálne štúdie a osobitne dielo ich teoretika Williama T. Mitchela (1987).

<sup>6</sup> Leder teda práve zapojením Deweyho estetickéj pozície ako „teoretického a filozofického kritéria neuroestetiky“ (Kim, 2019, s. 1349) dosahuje v neuroestetike kontextuálny, a tým aj hodnovernejší prístup.

<sup>7</sup> Tie nachádzame už na začiatku jej tvorby v diele *The Practice of Philosophy* (1930, s. 79-81), kde ho spolu s Williamom Jamesom kritizuje za ich nesprávne pragmatistické uplatňovanie metódy logiky, preferujúce myšlienky namiesto postulátov. V prvom vydaní jej trilógie *Mind: An Essay on Human Feeling* (1967, s. 43) ho, okrem iných predstaviteľov rôznych myšlienok o kritériách pre umenie, opisuje ako toho, ktorý o ňom uvažuje v zmysle „zintenzívnenia zmyslovej skúsenosti“ (citované podľa: Dewey (1934, s. 391) a Langer (1967, s. 140)). V treťom vydaní ho zase pripomína ako autora, ktorý v diele *Experience and Nature* (1925) upozornil na divadelný – t.j. „dramatický charakter primitívnych náboženských osláv“ (citované podľa: Dewey (1925, s. 78–79) a Langer (1982, s. 65)) a odkazuje aj na dielo *Philosophy in A New Key*. Práve v tejto svojej širokej verejnosti najznámejšej knihe z roku 1942 ho najprv v 2. kapitole venovanej dosahu tzv. „symbolistického obratu“, ktorého podstatou bolo pochopenie esenciálneho princípu našej mysle – vytvárania symbolov (na základe ktorého vedci i filozofi museli prehodnotiť svoje postoje voči štúdiu zmyslov i mysle), hodnotí ako jedného z tých

predostretá v jednoznačnej konceptuálnej inšpiračnej súvislosti s Deweyom, na sympóziu pri príležitosti 40. výročia vydania jej trilógie *Mind: An Essay on Human Feeling* (Langerová 1967, 1972, 1982), vedenom Robertom E. Innisom.<sup>8</sup> Pripomenúť však opakovane môžeme aj oveľa skoršie obdobie, a to rok 1954, keď jej prácu *Feeling and Form* (1953) zhodnotili ako azda najdôležitejšiu estetickú prácu od čias publikovania Deweyho diela *Umenie ako skúsenosť* (1934).<sup>9</sup> V súhlasnom duchu s Innisom a jeho spomínanou monografiou upriamuje v súčasnosti zase Chaplin (2021, s. 230) pozornosť na fakt, že „medzi Langerovou a pragmatistami existujú početné presahy – v neposlednom rade v spôsobe, akým kombinujú filozofickú prácu s empirickými otázkami.“ Vyššie uvádzaný cieľ tejto štúdie, ktorým je snaha poukázať na osobité interdisciplinárne presahy diela tejto autorky, má však zdôrazniť to, že jej osobitá filozofická koncepcia mysle a s ňou spätého umenia ju jednako len stavia do odlišnej, než iba pragmatistickej roviny.

Za úplný počiatok Langerovej filozofickej cesty koncepcie mysle je podľa Cornelia Richtera (2007, s. 113) označované obdobie prvotných 50. rokov minulého storočia, kedy vychádza aj jej štúdiá *The Deepening Mind; A Half-Century of American Philosophy*.<sup>10</sup> Jej vývoj trval až do autorkinej smrti v roku 1985, keď v posledných rokoch života finalizovala zmieňovanú trilógiu *Mind: A Essay on Human Feeling*. Ďalšia časť štúdie sa bude venovať hľadaniu možného spôsobu chápania zárodkov jej koncepcie mysle ad initio, t. j. už v tomto jej článku, prípadne v stručnej nadväznosti na jej predošlé, či neskoršie práce. Zámerom bude poskytnutie nahliadnutia na to, ako táto mysliteľka už v polovici minulého storočia započínala v Amerike nielen protiváhu upadajúcemu Deweyho pragmatizmu, ale položila dokonca základ aj pre nové chápanie mysle, preukazujúce sa neskôr vzhľadom na nasledujúce (ako aj nedávne) poznatky v rámci prírodných i humanitných vied relevantným a nápomocným spôsobom.

Neuroestetiku aktivizoval síce ako samostatnú disciplínu aj podľa Kim (2019, s. 1349) radikálny vývoj neurovedy na konci 20. storočia, no jej korene spočívajú už „v tradičnej experimentálnej psychologicko-estetike“, do ktorej sa na konci 19. storočia pustil Gustav Fechner.<sup>11</sup> Od prvotných prejavov umenia, kam radíme napríklad praveké Venuše, mýty, legendy, pohrebnú architektúru

mysliteľov, ktorí tak učinili. Potom ho oceňuje (spolu so Schopenhauerom, Cassirerom, či Whiteheadom atď.) za to, že pochopil sémantiku siahajúcu za sféru samotného verbálneho jazyka (Langer 1942, s. 87), ale zároveň následne kritizuje (v spätnej nadväznosti na prvé vydanie knihy *Mind* (1967)) za vynechanie sily ľudskej potreby koncepcie a imaginácie v jeho chápaní „primitívneho náboženského rituálu [iba ako] prostého opakovania praktického konania a správania za účelom potešenia zo samotnej činnosti“ (Langer 1942, s. 156–157). A presne azda táto jej kritika voči pragmatickému postojú Deweyho bola pre ňu neskôr aj podnetom pre jej rozvinutie v neskoršej, jednotlivým druhom umenia najviac sa venujúcej knihe *Feeling and Form*, kde opäť v podobnom duchu z roku 1930 vyčíta prevládajúcemu pragmatizmu jeho doktrínu, ktorou je skúsenosť (Langer 1953, s. 34–35, 37). To sa neskôr znova odráža aj v kritike jeho opomínania tanečného gesta aj ako „gestickej formy [soj symbolickými funkciami]“ (Langer 1953, s. 179).

<sup>8</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2015b, s. 13–15).

<sup>9</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2015a, s. 21).

<sup>10</sup> Langerová vydala tento príspevok v spolupráci s Eugene T. Gadolom – „obaja [boli] členovia Philosophy Department na Columbia University“ (Langer a Gadol 1950, s. 118).

<sup>11</sup> Dodáva však, že experimentálny prístup typický pozorovaním sa uprednostňuje až od roku 2004 (Kim 2019, s. 1349).

súvisiacu s rítom, sochárske spodobená animistických božstiev atď., dospieva človek technicky a technologicky vyspelej éry až k umeleckému dielu virtuálnej reality. Jeho príkladom môže byť, tak ako uvádzajú napríklad Li Tian a Geng Xupu (2018) aj interaktívna výstava *Unnoticed moment*. Na nej vzniká prostredníctvom výrazov tváre diváka finálna podoba diela ako „sérií za sebou nasledujúcich scén, ktorými môže divák dosiahnuť individuálnu víziu symbolizujúcu jeho život“ (Tian a Xupu 2018, s. 3). Týmto sa v otázke estetického zážitku dneška predostiera napríklad podľa autorov danej štúdie dokonca problematika roly prijímateľa umenia, ktorá vyvstáva v troch typických znakoch virtuálnej reality - tzv. „3I“, čo je akronym anglických termínov immersion (v preklade ako mentálny ponor), interaction (vzájomné pôsobenie) a podľa autorov sporného<sup>12</sup> imagination (imaginácia; predstavivosť) (Tian a Xupu 2018, s. 1). Ich vzájomným pôsobením v takýchto podobách umenia sa síce zachováva rozdiel medzi skutočným svetom a virtuálnou realitou, avšak pasívna rola príjemcu sa mení na aktívnu, čo zodpovedá jeho dynamickej forme a súčasne neustále prítomnému konfliktu imaginácie a hlbokého mentálneho ponoru (Tian a Xupu 2018, s. 2–3). Výsledkom toho, ako uvádzajú autori, sú aj úvahy, aké nachádzame u Michaela R. Heima – filozofa kyberpriestoru (Ryanová, no date), ktorý sa pred viac ako desaťročím domnieval, že „skúsenosť hlbokého mentálneho ponoru by nemala byť vo virtuálnej realite dosiahnutá iba nazeraním, ale mentálnou kontrolou, čo by našu myseľ uviedlo do stavu podobnému filozofii“<sup>13</sup> (Tian a Xupu 2018, s. 3). Zaujímavá z hľadiska budúceho vývoja umenia je skutočnosť, že práve takýto stav ľudskej mysle je v závere tejto štúdie opísaný jej autormi ako niečo, čo umelci i vedci vidia zároveň vo svetle budúcej uskutočniteľnosti.

Či už z hľadiska estetického zážitku, spätého s najstaršími, alebo tými najaktuálnejšími podobami umenia, nepreskúmaný priestor jeho podstaty a roly v našom živote nám aj v súvislosti s neurovedou a neuroestetikou neustále ponúka možnosť uspokojenia zo zodpovedania otázok, ktoré v jeho rozsahu môžeme nastoliť. Pokračujúce hľadanie významu (podmienené neustálym správnym kladením otázok) bolo podľa Langerovej základným kameňom celého filozofického uvažovania. Ak by sa mal teda podľa Heima stať mentálny ponor zážitku umeleckého diela virtuálnej reality ekvivalentom filozofovania, znamenalo by to, že bude priamo spätý aj s neustálou možnosťou nachádzania významu, čo prioritizovala už v minulom storočí aj Langerová.

### 3. Susanne K. Langerová a počiatky jej teórie mysle

Jedným z nevyhnutných predpokladov pochopenia vyústenia vývoja Langerovej filozofie je pozornosť venovaná jeho samotnému priebehu, ako aj nášmu prístupu k nemu. Náhľad na prvotné náčrty jej filozofie mysle, umožní azda pochopiť ako (ne)súvisí s výsledkom jej celoživotného diela. Tým sa odhalí azda aj spôsob, akým vizionársky posunula táto autorka koncept mysle

<sup>12</sup> Li Tian a Geng Xupu hovoria o termíne ‘imagination’ ako o tom, na ktorom sa v porovnaní s predošlými dvoma termínmi charakterizujúcimi virtuálnu realitu autori zhodujú najmenej – príkladom sú Burdeaan, Coiffet a Heim (2003) a Heim (2018, s. 3).

<sup>13</sup> Li Tian a Geng Xupu sa odvolávajú na jeho prácu s názvom *Metaphysics of Virtual Reality* z roku 1994. Blížšie pozri Tia a Xupu (2018, s. 3).



v dejinách. Išlo totiž o odklon nielen od spomínanej pragmatickej, ale vlastne aj analytickej roviny filozofického myslenia v Amerike a Európe už v polovici 20. storočia.

V roku 1950 komentuje Langerová transformatívny charakter vtedajšej americkej filozofie v komparačnej rovine s minulosťou i s európskou tradíciou filozofického uvažovania. Ústredným motívom jej práce, ako vlastne napovedá samotný názov – *The Deepening Mind; A Half-Century of American Philosophy* – sa stáva prehľbujúca sa myseľ. Tú v tom čase chápe vo wittgensteinovskom, analytickom a sémantickom zmysle. V nasledujúcich rokoch štúdia presahovali tieto jej úvahy v súvislosti s jej filozofickou teóriou do vyzrelejšieho konceptu mysle. V ňom ju už videla ako hlavného činiteľa vo vývoji jedinca ako druhu, a tým aj evolučných procesov ako hybných parametrov celého jeho prostredia – sveta, v ktorom sa vyvinula a vyvíja. Úvahy vyústili tiež osobitne do otázky spätosti procesov ľudskej mysle s umením, jeho tvorbou, prijímaním, hodnotením i celkovým významom a prínosom umenia pre myseľ. Je potrebné však pamätať na to, že práve spomínané spájanie filozofických prúdov uvažovania umožnilo tejto filozofke dosiahnuť osobitú pozíciu aj v jej koncepte ľudskej mysle, v ktorom sa podľa nej humanoidná bytosť umením od zvierata síce jednoznačne odlišuje, ale neodčleňuje (v zmysle úplnej straty spojitosti).

Začiatok tejto Langerovej štúdie je venovaný kritike americkej filozofie, ktorá je podmienená krízou, spôsobenou podľa nej nedostatkom vlastnej filozofickej tradície. Následkom toho bola preto aj absencia mysliteľov, vytvárajúcich pokrok a zároveň rovnováhu popri značnej praktickej aktivite prírodných vied a ich výtvarných (Langer a Gadol 1950, s. 119). Podľa nej existovali v tom čase dve príčiny, ktoré podnietili súvzťažnú potrebu dosiahnutia opaku, t. j. znovuzrodenia filozofie, opätovne začínajúceho zaujímať vtedajších filozofov hľadajúcich cestu pochopenia zákonov „prírody, života a mysle“ (Langer a Gadol 1950, s. 120). Prvou z nich bol úpadok viery a morálky, zapríčinený prílišným jednostranným vzostupom prírodnej vedy, ktorá podľa nej príliš rýchlo i radikálne ukázala dosahy praktického života vo svetle okamžitého ľudského dosiahnutia a vykonania.<sup>14</sup> To, čo tu vidíme, je protipól voči pozitivistickému uvažovaniu vtedajšej doby – tak ako to poznamenala aj Marianne Horney Eckardt (1991, s. 624–625), ale aj fakt, že Langerovú nemožno chápať ako filozofku mysle iba prostredníctvom jej spomínanej finálnej trilógie. Takže už jej nasledujúce diela, medzi ktoré patrí napríklad aj o umení a podobách jeho symbolistických foriem najrozsiahlejšie pojednávajúca kniha *Feeling and Form* (1953), je potrebné čítať na platforme presahu tejto už skôr započatej pozície. Táto štúdia je tak zároveň iniciovaním ďalšieho možného výskumu rozsahu takéhoto spôsobu uvažovania nad jej dielom. Znamená to tiež, že ostáva nateraz v tejto súvislosti otvorenou. Druhou spomínanou príčinou, podnecujúcou potrebu opaku, bol samotný

<sup>14</sup> Bližšie pozri: Langer a Gadol (1950, s. 118). Langerová v tejto súvislosti vraví: „civilizované“ národy dnes ničia svoj vlastný kultúrny a ekonomický život rýchlejšie, než ako ho dokážu vybudovať; a nech už sú ich vedecké úspechy akékoľvek, aj tie najväčšie z nich majú vždy len jeden účel, ktorým je deštrukcia...Rozštiepenie atómu vyústilo primárne iba v rozštiepenie ľudstva“ (Langer a Gadol 1950, s. 119).

pokrok prírodných vied, ktorých opätovný záujem o kategórie priestoru a času, matérie a pohybu podnietil aj potrebu ich opätovnej interpretácie (Langer a Gadol 1950, s. 120). Povedané slovami Langerovej: potrebu filozofického premýšľania nad základnými pojmami. Predmet skúmania ostal teda rovnaký, no v 1. polovici 20. storočia zmenil zrazu podľa nej svoju podobu, a to kvôli termínom, ktoré úplne zmenili svoj význam (Langer a Gadol 1950, s. 121). Práve to mnohí učitelia vtedajších čias chápali podľa tejto filozofky ako synonymum pre označenie otázky za metafyzickú.<sup>15</sup> Podľa tejto mysliteľky nejde preto o limity vedomosti, ale o hranice jazyka, robiace otázku o najsprávnejšom obraze sveta nezmyselnou (Langer a Gadol 1950, s. 123).

Langerová v súvislosti s potrebou opätovného filozofického uvažovania nad základnými konceptami predpovedala v ďalšej časti zároveň moderným, rozvíjajúcim sa filozofickým vedám onej doby ich úlohy v budúcnosti. Za ich spojovateľa považovala novú výzvu: „skonštruovať rámec samotnej vedy, logický systém, s ktorým skutočne operuje moderný intelekt“ (Langer a Gadol 1950, s. 124). Toto kládla za úlohu medzi inými aj Deweymu (*Ibid.*).

Najzávažnejšia filozofická otázka Langerovej dní polovice 20. storočia nebola preto dualistická, t. j. zahŕňajúca opozíciu „subjektu a objektu, percepcie a vnímaného, zmyslovej informácie a materiálnej príčiny“ (Langer a Gadol, 1950, s. 123), ale v duchu Wittgensteina, jeho chápania nášho rozprávania o predmete nie ako o „predmete“, ale o jeho interpretácii, bola sémantická. Týkala sa teda „použitia symbolov, účinku symbolistickej expresie na koncepciu, prirodzenosti významu a zdrojov - menovite problémov, týkajúcich sa ich zaznamenávania, a preto skôr otázky nezmyslu než chyby“ (*Ibid.*). Ani tie najvzdialenejšie a tým najkomplikovanejšie abstrakcie modernej vedy neboli tak podľa Langerovej nepostihnuteľné. Naopak, vyžadovali si síce náročné vytvorenie logiky abstrakcie symbolov, znakov a významov, na čo by bol potrebný filozof i fyzik v jednej osobe, no vysvetliteľnými sa pre ňu stali práve prostredníctvom termínov odvodených od zmyslovej skúsenosti (Langer a Gadol 1950, s. 127). Svetlý príklad pre dosiahnutie takéhoto cieľa pre ňu znamenal napríklad autor z prvého desaťročia 20. storočia – Francúz Henri Poincaré, ale aj Hans Reichenbach, Bertrand Russell, Ernst Cassirer, no predovšetkým Whitehead. Ten sa od roku 1923 usadil v Amerike, čím začal vytvárať aj jej filozofickú tradíciu (Langer a Gadol 1950, s. 127–128).<sup>16</sup>

Predvídajúcu pozíciu zaujala vo svojom príspevku Langerová ešte raz, a to keď definovala štyri spôsoby udržateľného prepojenia americkej a európskej filozofie,<sup>17</sup> ktoré ako jediné považovala za „realistické“ filozofie v modernom

<sup>15</sup> Bližšie pozri: Langer a Gadol (1950, s. 122). Odvolávkou na túto svoju úvahu bola pre Langerovú kniha Bertranda Russella *Human Knowledge, its Scope and Limits* (2009).

<sup>16</sup> U Poincarého poukázala na jeho knihu *Science and Hypothesis*; Reichenbacha opomenula v súvislosti s jeho dielom *Philosophie der Raum-Zeit-Lehre*; Russell ju zaujal knihou *The Analysis of Matter*, Cassirer dielom *Substance and Function* a Whitehead prácami *An Enquiry into the Principles of Natural Knowledge* a *The Concept of Nature* a *The Principle of Relativity* (Langer a Gadol 1950, s. 128).

<sup>17</sup> Tie podľa nej zahŕňajú podľa nej vývoj matematickej logiky Fregeho, Peana, Russella a Whiteheada, Viedenský krúžok a jeho kodifikáciu vedeckej metódy pre chápanie symbolov, sémantické štúdium jazyka hlavne u Wittgensteina a Carnapa a zahrnutie psychologického princípu tzv. *Gestaltu* (Langer a Gadol 1950, s. 128).

zmysle“ (Langer a Gadol 1950, s. 128). Dôvodom, prečo ich uprednostňovala, bol samotný predmet ich záujmu – príroda, menovite opísané „fenomény života, mysle, zmyslovosti, vedomia a tomu podobného“ (*Ibid.*). Najviac však na seba v tomto jej príspevku viaže pozornosť piaty prelínajúci sa krok spojenia americkej a európskej filozofickej školy. Bola ním Husserlova fenomenológia, ktorej „logický jazyk“ (Langer a Gadol 1950, s. 130) spájala s Kantom. Aj napriek opozitnému postaveniu voči empirizmu ju táto filozofka videla v tom čase osobitne v prekvapujúcom zmysle prelínania sa s ním. A práve to malo znamenať podľa nej aj jedno z hlavných a nadmieru nových preorientovaní sa filozofického myslenia v jeho histórii (*Ibid.*).<sup>18</sup>

Vyústenie fenomenológie do podoby autonómnej psychológie ako vedy, čo Langerovej podľa vlastných slov predostrel kedysi na sklonku života vo svojej poznámke sám Husserl (Langer a Gadol 1950, s. 130), v danej dobe však sama skôr zamieta (Langer a Gadol 1950, s. 131). Ani jej v tom čase nedávala miesto stálice medzi filozofickými disciplínami, pretože ako vraví: „Keď sa sociológovia, estetici a obzvlášť psychológovia pokúšajú hovoriť novým filozofickým jazykom, produkujú ‘fyzikalizmus’ alebo ‘behaviorizmus’, či dokonca ‘teóriu vedeckej oblasti záujmu’, no neodhaľujú nové fenomény, ani žiadne zložitejšie zreženie faktov. Robia preklady, nie objavy“<sup>19</sup> (Langer a Gadol 1950, s. 131). Presne na tomto mieste je však potrebné zároveň opätovne zdôrazniť jej vieru v „stretávanie sa dvoch filozofických prúdov vyvierajúcich z dvoch odlišných zdrojov (spomínaný empirizmus a fenomenológia)“ (Langer a Gadol 1950, s. 130), ktoré bolo už v tom čase podľa nej „prorocké“ (*Ibid.*). Navrhovala preto začať filozofickým premýšľaním o tom, ako z ich spojenia urobiť v budúcnosti niečo skutočné. Kvôli tomu ostalo pre ňu už spomínané riešenie sémantických problémov (teda vo Wittgensteinovskom duchu) jej doby síce bodom ústredným, avšak – ako je veľmi náležité znova dodať – súbežne iba tým počiatočným. Z neho totiž skôr nahliadala na ďalšiu cestu a to priamo k teórii mysle. Ako sama píše: „Avšak, rovnako ako v súčasnosti každý systematicky rozvíjaný myšlienkový prúd – komplikovaná lingvistika Carnapa, Whiteheadova filozofia organizmu, či celé Cassirerovo štúdium symbolických a konceptuálnych foriem – všetky (Langerová sem zahrнула aj psychológiu, etiku a estetiku ako samostatné vedné disciplíny) sú súčasťou daného moderného trendu, vyvierajúceho z úplne novej orientácie, ktorou je sledovanie sémantických problémov.

<sup>18</sup> „Husserlovi nasledovníci, obzvlášť v Amerike, uprednostňujú zdôrazňovanie metódy, ktorá je systematickou analýzou ‘skúsenosti’ a ‘informácie’, ako obsahu vedomia (väčšina z nich sa v skutočnosti zriekne všetkých metafyzických dogiem). ‘Logický jazyk’ je kantovský, no ich cieľ sa v podstate neodlišuje od toho, ktorý je cieľom moderných empirikov – objaviť podstatu limitov poznania. Rovnako ako empiricizmus, ktorý smeruje v sémiotike k výsledku, tak aj fenomenológia vedie stále viac k problému *Sinnggebung* (zmyslovosti/významovosti), t.j. k tomu, čo dodáva ‘údaju’ vklad – význam. Stretnutie dvoch filozofických prúdov, pochádzajúcich z takýchto rozmanitých zdrojov je síce prekvapujúce, ale aj prorocké. Deje sa totiž v rozsahu myšlienok, ktoré, hoci sú v našej dobe nové, sú zároveň natolko živé a znepokojujúce, až sa zdajú byť implicitnými takmer všade - v každom kontexte. Ide o myšlienky symbolu a zmyslu, jazyka a významu, formy a faktu“ (Langer a Gadol 1950, s. 130).

<sup>19</sup> A rovnako ani najprominentnejším prúdom jej doby – humanizmu, existencializmu a neotomizmu nevenovala táto filozofka kvôli ich skôr spirituálnemu, než intelektuálnemu charakteru pozornosť. Podľa nej iba skutočná zdĺhavá filozofická práca dodala človeku „napokon mentálnu istotu uraziť ideologické búrky nášho (jej – pozn. prekl.) veku“ (Langer a Gadol 1950, s. 132).

Tieto nové výskumy otvárajú široké perspektívy podstaty imaginácie spolu s jej vzťahmi k percepcii a rozumu na jednej strane, ale aj k emócii, cíteniu a hlbším organickým procesom na strane druhej. Práve tu by mohol byť skutočný začiatok 'teórie mysle', ktorá je spôsobilejšou na objasnenie a podporu humanistických disciplín než klasická epistemológia zmyslových dojmov, ich uchovávaní a kombinovania" (Langer a Gadol 1950, s. 131).

Azda je vhodné pripomenúť aj ďalšiu črtu diela tejto americkej filozofky – estetičky. Typický príklad jej príznačného, v zásade aj terminologicky inovovaného kľúča k filozofickému uvažovaniu o koncepte mysle, ktorý oživoval základné spôsoby logického uvažovania a nevynechal metafyziku ako niečo „nezmyselné“ (Langer a Gadol 1950, s. 121), nachádzame v jej, aj pre našu akademickú obec najpopulárnejšej knihe *Philosophy in A New Key: A Study in the Symbolism of reason, Rite and Art* (prvé vydanie – 1942; posledné vydanie 1993).<sup>20</sup>

Nielen z hľadiska jej akademickej pozície, ale aj uvedomenia si spôsobu čítania a chápania jej diela je pre čitateľa jej prác zásadná ešte jedna skutočnosť. Nikdy nekončiaca snaha človeka nachádzať význam sa zrkadlila v jej viere v istotu, spočívajúcu v ľudskej mysli. To bolo vyústením aj jej zmieňovanej pozície filozofky mysle, pričom aj podľa spomínanej Richter (2007, s. 110) sprevádzalo toto jej presvedčenie skôr spájanie než prevažovanie filozofických prúdov uvažovania.<sup>21</sup> Práve táto typická črta jej tvorby bola v už zmieňovaných zdrojoch z predošlých rokov štúdia zdôrazňovaná ako veľmi prínosná. Nielen pre ďalšie filozofické smerovanie umenia, či vývoj vied,<sup>22</sup> ale môžeme povedať, že v širšom spektre jej dosahu je aj počiatkom nového vedeckého prístupu k ľudskej mysli od doby publikovania jej prác, prekračujúceho vtedajšie parametre hlavných prúdov filozofického myslenia.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Bližšie pozri aj: Košičanová (2018, s. 55–61). Je vhodné upriamiť v tejto súvislosti pozornosť aj na Langerovej už opomínané typické terminologické spektrum – „významová forma“ je nielen jedným z kľúčových konceptov jej úvah o umení aj koncepte mysle, ale (keďže sa podľa nej vtedy nemalo zmysel baviť v umení len o kráse) dokonca aj ústredným bodom celej novej filozofie umenia (samotný termín 'významová forma' – ako sama opisuje, preberá od Rogera Frya a ten sa zhoduje s termínom 'expresívna forma' Clive Bella a L. A. Reida (Langer 1942, s. 204–205). K takémuto postoju dospieva v tejto knihe prostredníctvom zrovnoprávnenia diskurzívnych a nediskurzívnych spôsobov uvažovania ľudskej mysle. Smeruje teda k niečomu viac ako iba k (vtedy) 'tradičnej teórii mysle' (Langer 1942, s. 51), za ktorú považovala epistemológiu – „teóriu poznania [kurzíva pridaná S. Langerovou]" (Langer 1942, s. 51–52). Práve symbolická aktivita bola pre ňu kľúčovým, jednotiacim princípom odlišných vedeckých polí záujmu – epistemológie i psychológie. V 5. kapitole s názvom Jazyk vraví: „Pôvod oboch konceptuálnych typov – verbálnej a neverbálnej formulácie je základným ľudským činom symbolickej transformácie. Koreň je teda rovnaký, akurát kvety sú odlišné" (Langer 1942, s. 142). Túto – ako ju sama nazvala: „primárnu potrebu u človeka" (Langer 1942, s. 40), považovala za kľúčovú pre vytvorenie novej teórie mysle, chápanej nielen ako prostriedok vnímania, ale aj vytvárania – nielen „ako orgán slúžiaci primárnym potrebám (prepojenosť na stálu prítomnosť zvieracích pudov – pozn. prekl.), ale ako orgán oplývajúci charakteristicky ľudskými potrebami [ako] ľudskú myseľ usilujúcu sa robiť niečo iné [kurzíva pridaná S. Langerovou] (než čo robí iba myseľ zvierata – dodatok prekl.)" (Langer 1942, s. 38–39).

<sup>21</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2019, s. 605). Richter (2007, s. 110) vníma snahu nielen spojiť, ale vzájomne vnútorne prepojiť fenomenologický a transcendentálny prístup.

<sup>22</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2015c, s. 136, 138). Išlo napríklad o Beatrice Nelson a jej hodnotenie Langerovej pre budúci vývoj filozofie umenia prínosnej 'jednoty cez mnohoznačnosť' z roku 1994, ako aj názor Donalda Drydena, ktorý jej dielo kladol v roku 2009 na pozíciu súvisiacu s nasledujúcim vývojom vo vedách.

<sup>23</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2015c, s. 136). Rolf Lachmann ju vďaka jej metodologickejšiemu postupu zhodnotil v roku 1998 ako prekonávajúcu Whiteheadov metafyzický systém, a preto aj perspektívnejšiu, čo sa týka novej cesty ku celostnejšiemu štúdiu mentálnych fenoménov.

#### 4. Susanne Langerová hodnotená ako filozofka mysle

Langerovej koncepcia mysle a symbolu zaujímala v dejinách mnohých, čím okrem iných početných štúdií o jej dielach vznikali aj tie, ktoré prispievali k objasneniu autorkinej komplikovanej pozície medzi filozofickými smermi. Pripomeňme aspoň niektoré.

V roku 2007 sa koná najprv vyššie zmieňované sympóziu s jej pozíciou nepochopenej vizionárky nasledujúceho vývoja vo vedách.<sup>24</sup> O dva roky neskôr (2009) publikuje Robert E. Innis aj knihu *Susanne Langer in Focus* a o tri roky nato ešte opomínanú štúdiu *Signs of Feeling: Susanne Langer's Aesthetic Model of Minding*.<sup>25</sup> Iným dôkazom záujmu o význam práce Langerovej aj pre neuroestetiku môže byť však už rok 2000 a štúdia Margaret M. Browning – americkej doktorky psychológie, koncentrujúcej podľa internetových zdrojov v súčasnosti svoj výskum aj na oblasť neuropsychoanalytickej, vývinovej a filozofickej psychológie (Taylor & Francis Online, 2021). Vo svojom článku *Neuroscience and imagination: the relevance of Susanne Langer's work to psychoanalytic theory* Langerovú hodnotí hlavne v súvislosti s jej rozsiahlym štúdiom procesov ľudskej mysle (Browning 2006, s. 1131–1159). To otvára súčasne možnosť dosahu jej práce na budúce generácie filozofov, mysliteľov, či všeobecnejšie vzaté, rôznorodú vedeckú obec skúmajúcu ľudskú myseľ a jej fenomény vrátane umenia.

Náznaky, potvrdzujúce oprávnenosť takéhoto uvažovania, nachádzame ale už oveľa skôr, a to už dokonca 6 rokov po Langerovej smrti. V roku 1991 vychádza štúdia, venujúca sa osobitne využiteľnosti bohatstva jej teórie o mysli v psychoterapii pacientov. V nej už spomínaná Eckardt porovnáva Sigmunda Freuda a Langerovú. Zatiaľ čo on nadobúda navzdory svojmu pre umelcov obľúbenému slobodomilovnému nevedomiu pozíciu spoločenského nepriateľa kritikou náboženstva,<sup>26</sup> Langerovej zdôrazňovaniu dôležitosti imaginácie sa naopak prisudzuje piedestál „najrozhodujúcejšej charakteristiky ľudstva“ (Eckardt 1991, s. 623). Osobitne Langerovej nediskurzívny umelecký symbol, ktorému ako jedinému pripisuje Eckardt aj výsostne dôležitý osobný význam (Eckardt, 1991, s. 622), je opísaný ako výzva pre v tom čase hybnú kategóriu nevedomého. Priamo na jeho základe by ju totiž podľa tejto autorky bolo možné chápať v zmysle smerovania k „novému rozpoznaní dôležitosti ne-diskurzívneho kódovania [...] a stále prítomnej formatívnej aktivity mozgu“ (Eckardt 1991, s. 628). Práve využitím Langerovej zrovnoprávnenia diskurzívnych, t. j. každodenných verbálnych foriem expresie človeka s jeho nediskurzívnymi - umeleckými prejavmi, získala podľa Eckardt psychopatológia novú šancu. Tá spočívala v opätovnom prehodnotení psychologických procesov človeka.

<sup>24</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2015b, s. 13–14; 2015c, s. 136).

<sup>25</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2019b, s. 603). R. Innis v tejto práci opäť potvrdzuje vyústenie jej celoživotnej práce do podoby celostne a z hľadiska kritického zhodnotenia nelfahkej spomínanej trilógie o ľudskej mysli *Mind: An Essay on Human Feeling* (Innis, 2012, s. 43).

<sup>26</sup> Inšpirácia a intuícia sú podľa autorky iba prianiami naplnenia a nie zdrojmi vedomostí, pričom podobne je tomu aj pri umení a filozofii – byť to neškodnými podobami ilúzie a nie skutočnými nepriateľmi (na rozdiel od náboženstva) (Eckardt 1991, s. 622–623).



Upriamenie pozornosti na význam a dosah konceptu nediskurzívnej symbolizácie umením spolu s jeho zrovnoprávnením s diskurzívnym použitím jazyka v diele Langerovej však nie je v prehľade komentárov jej prác výnimkou. Už spomínaná Richter ho o 16 rokov neskôr v porovnaní s Eckardt označuje dokonca za „kľúč k celej ľudskej existencii“ (Richter 2007, s. 110), čo je akýmsi synonymom pre termín „najrozhodujúcejšia charakteristika ľudstva“.

V roku 1991 je však zaujímavým aj už vyššie uvádzaný fakt, ktorým je Eckardtovej uprednostňovanie Langerovej úvah ako opozitnej reakcie na pozitivistické zmyšľanie jej doby. Táto americká filozofka vniesla novým pohľadom na obe spomínané podoby mysle - diskurzívnu i nediskurzívnu (Eckardt 1991, s. 624–625) protiváhu voči typickej pozitivistickej idealizácii vedy. Tým vybalansovala aj prílišné nadradzovanie pre vedecký postup nadovšetko hodnotných faktov, ako aj nadmernú vedeckú kauzalitu a výlučnosť diskurzívnosti jazyka ako jedinej možnosti poznania. Eckardt poukazuje na pokrok, odhaľujúci sa psychoanalytikom osobitne pochopením Langerovej teórie nového kľúča. V nej má ľudský mozog totiž nielen úlohu „vysielača, ale aj transformátora“ (Eckardt 1991, s. 624), čo vedie k poznaniu, že tým, čo je v ňom zásadné, je preto jeho nediskurzívne rozumenie. V ňom je symbolizácia, ako neustále pokračujúci základný proces mysle, jednou z hlavných potrieb človeka. Pozastavením stotožňovania mentálneho zdravia človeka výlučne s verbálnou komunikáciou (Eckardt 1991, s. 627) sa tak podľa Eckardt dostanú do popredia naopak dôležité Langerovej nediskurzívne umelecké projekcie, ktoré sú odrazom „kreatívneho jadra nášho bytia a nášho potenciálu adaptovania sa.“ (*Ibid.*). Ono jadro korešponduje pre autorku síce s doslovne „prepchatým, zaprášeným a mysterióznym podkrovím našej mysle“, no skladovaním chaotických a nevysvetliteľných myšlienok umožňuje vlastne celé kreatívne dianie, ktoré je onou „najrozhodujúcejšou charakteristikou ľudstva“ (Eckardt 1991, s. 623, 628).

Naša pozornosť, venovaná potrebe oslobodenia sa pri porovnávaní dôležitosti jednotlivých mentálnych spôsobilostí ľudskej mysle, je ale opätovne dejinne pertraktovaná aj neskôr. Po 26 rokoch od publikovania Eckardtovej štúdie hovorí neurovedec Daniel S. Levine o nevyhnutnosti modelovania inštinktívno-emocionálno-hľbavej mysle za účelom vytvárania rovnoprávnej spoločnosti. Svoje overené výsledky o spojení racionálnych aj tzv. iracionálnych pochodov mysle, získané v rozmedzí rokov 1960 až 1990, ku ktorým dospel na základe riešenia neustále prítomného sporu rozumu a srdca, aplikuje na ľudskú spoločnosť v zmysle jej zbytočnej a dokonca škodlivej polarizácie. Práve tento neblahý dopad navrhuje odstrániť tým, že myseľ založenú na „dvojpólovom chápaní mentálnej funkcie [...] dichotómii medzi intuíciou (alebo emóciou) a rozumom (alebo premýšľaním)“ (Levine 2017, s. 82)<sup>27</sup> nahradíme spojením gréckeho encephalocentrizmu a kardiocentrizmu. Cieľom súčasnej neurovedy ako vedy vedúcej v jednej zo svojich podôb aj k neuroestetike, je teda podľa neho jednota a nie štiepenie týchto dvoch aspektov ľudskej mysle. Ak uvážime, že aj Langerovej celostná filozofická koncepcia umenia podľa nového kľúča sceľuje

<sup>27</sup> Levine (2017, s. 92) podopiera svoje stanoviská úvahami ďalších neurovedcov, ako napríklad „Damasio, 1994; Grossberg, 1971; Nauta, 1971; Peters, 2006; Pribram, 1991“.

emócie a rozum jednotiacej dvoj-dimenzionálnej mysle namiesto toho, aby ju predostierala ako descartovský racionalistický dualizmus, azda aj v jej diele – podobne ako si to pri svojej koncepcii mysle stanovil ako etickú implikáciu aj Levine - vyviera rovnaká myšlienka. Jej zrovnoprávňovanie myslou vytváraných diskurzívnych a nediskurzívnych symbolov ukladá totiž potom každému z nás nielen šancu umožňujúcu pristupovať ku sebe navzájom vo vzájomnej spolupráci-naklonenejšej spoločnosti rovnako, ale dokonca, dá sa povedať, aj nutnosť tak konať.

## 5. Záver

Spomedzi všetkých vyššie spomínaných prístupov k estetickému zážitku sa osobitne Langerová javí byť tou filozofkou, u ktorej sa objavujú presahy a posuny (ne)preskúmaného priestoru pre diskusiu o probléme vzťahu neuroestetiky a dejín umenia. Kým Dewey ponúka možnosť prekonania reduktívneho naturalizmu Zekiho ako jedného zo zakladateľov neuroestetiky, podľa niektorých autorov je to potom práve ona, ktorá v nadväznosti naňho prináša posun. Predkladaný pokus o poukázanie na jeho prvotné podoby ako aj niekoľko analyzovaných štúdií, venujúce sa otázke zrovnoprávneného významu nediskurzívneho spektra mysle v našich životoch, vyzdvihujú túto jej osobitú a prognostickú pozíciu.

Na začiatku Langerovej cesty ako filozofky mysle ju charakterizovala skôr orientácia na sémantické perspektívy uvažovania v zmysle Wittgensteina - vplyvného v prvej polovici 20. storočia - ktorým sa, ako bolo už viackrát uvádzané,<sup>28</sup> okrem Whiteheada inšpirovala aj v roku 1950. V otázke úvah o umení jej ale nemožno nepriznať zároveň v porovnaní s ním aj posun. Pravdou ostáva, že jeho potrebu definovania termínov využila Langerová predovšetkým na výstavbu logiky symbolov, znakov a významov aj v jednotlivých druhoch umenia. Vyústením tohto prístupu bola aj jej pozícia filozofky-estetičky mysle. Zatiaľ čo Wittgenstein neuznával estetiku ako vedu kvôli estetickým termínom, na ktoré nahliadal iba na akési citové gestá, podľa čoho teda estetika nemala podľa neho termíny podobné matematickej logike, umožňujúce analyzovať ju, Langerová jej naopak osobitne v nasledujúcich neskorších filozofických úvahách o umení a mysli umožnila exaktnosť. Prostredníctvom nej daný status u tejto filozofky aj dosiahla. Okrem prác, predchádzajúcich publikovaniu štúdie o prehlbujúcej sa mysli (Langer, 1950), poukazujú filozofickou logikou na formy zrovnoprávnených diskurzívnych a nediskurzívnych symbolov v jednotlivých druhoch umenia o čosi neskôr aj ďalšie jej diela. Boli nimi už spomínaná kniha *Feeling and Form* (1953) a o štyri roky neskôr napríklad aj *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures* (1957),<sup>29</sup> ktorými na predošlé dielo nadviazala.

Vývoj dejín filozofického myslenia dospel ruka v ruke (alebo možno popri) s vývojom umenia a jeho podôb v pluralitnú interdisciplinaritu, aktuálnu tak aj pre jeho dnešné teoretické hodnotenie a premýšľanie o ňom. Ihringová (2016) posudzuje význam pomerne krátkodobej neuroestetiky pre súčasné

<sup>28</sup> Bližšie pozri aj: Košičanová (2015c, s. 135–136).

<sup>29</sup> Bližšie pozri: Košičanová (2018, s. 55–62).

umenie. Tá ostáva v závere jej príspevku aj napriek jej potrebe „definovania všeobecnej funkcie umenia“<sup>30</sup> samotným Zekim vedou prínosnou, pokúšajúcou sa exaktným jazykom objasniť kategórie vedomia i podvedomia. Sú to teda presne tie zmieňované kategórie zaprášeného podkrovia našej mysle, umožňujúceho vytvorenie priestoru pre kreativitu, súvisiacu s kľúčom k celej našej existencii a adaptácii. Priam podmanivým v tomto článku, aj navzdory možným nedostatkom, ktoré v neuroestetike Ihringová vidí, je jej uznanie dvoch rovín. Prvou je, že táto mladá veda vzájomne prepája kognitivismus a emocionálne hľadisko v umení a druhou jej oživovanie „záujmu o dielo E. H. Gombricha či N. Goodmana, ktorých myslenie nebolo (aspoň na Slovensku) v dostatočnej miere pertraktované“ (Ihringová 2016, s. 138). Sám Goodman však priznáva, že sa Langerovou inšpiroval. Jej snaha vytvoriť exaktnú vedu o umení prostredníctvom filozofickej logiky a aplikovať svoje úvahy na vývoj ľudskej mysle a jej potreby diskurzívnej aj nediskurzívnej symbolizácie ako procesu, odrážajúceho jej posun v porovnaní so zvieratom, ju teda posúva do ďalekosiahlejšej pozície. Cestu k hlbšiemu pochopeniu úvah Goodmana by nám teda dokázala potom ukázať práve jej spisba. Začať by sme teda mali u tejto filozofky. Dospeli by sme tak možno aj k podkladu pre vysvetlenie konceptuálnych parametrov súčasnej interdisciplinariny a plurality v umení, ktoré sú chápané v slede dejín ako nadväznosť na minulosť a predpoklad budúcnosti jeho vývoja. Podobne ako porovnanie pokroku druhej generácie neuroestetikov, prekonávajúcich obmedzenia Zekiho reduktívneho naturalizmu využitím interdisciplinárneho nereduktívneho naturalizmu úvah Deweyho, aj Langerová by nám mohla dnes predostrieť nielen poznanie pôvodu kontextov jej diel, ale aj víziu ich možných presahov a dosahov na vývoj neuroestetiky a jej pokračovanie. Opätovne to pripomínajú aj už spomínané štyri roky po vydaní jej štúdie z roku 1950, započínajúcej u nej cestu filozofky mysle. Vtedy je zhodnotená ako tá, čo svojou prácou *Feeling and Form* (1953)<sup>31</sup> dokonca prekonala Deweyho dielo (1934). Spôsob filozofického uvažovania, akým ho však prekonala, čím prispela k preklenutiu obmedzení prvej a azda aj druhej generácie zakladateľov neuroestetiky a čím by teda bola prínosná pre súčasnú (neuro)estetiku, by následne vyvstal v pokračovaní čítania všetkých jej diel aj v našej akademickej obci. Vzájomne sa podmieňujúca komplexnosť vytvárala nielen prácou *Philosophy in A New Key* (1942), ktorá je v súčasnosti označovaná v čase svojho publikovania za ignorovanú dokonca zväčša aj samotnými predstaviteľmi analytického smeru uvažovania (ku ktorým sa v USA radila), ale už aj skorším dielom *The Practice of Philosophy* (1930), ktorému sa dnes prisudzuje status premostenia amerického pragmatizmu a európskeho logického pozitivizmu prvej polovice 20. storočia.<sup>32</sup> Do tohto rozsahu spadá súčasne jej štúdia z roku 1950, v ktorej, ako sama vraví, vidí počiatok filozofie mysle v nahliadaní

<sup>30</sup> A to „z hľadiska konštantných, trvalých, zásadných rysov objektov, povrchov, tvárí, situácií“ (Ihringová 2016, s. 138) pričom sa autorka odvoláva prácu Zekiho (1998, s. 71–103).

<sup>31</sup> Goodman vo svojej knihe *Jazyky umění. Nástin teórie symbolů* (2007, s. 8) hneď v úvode priznáva, že „si [je] moc dobre vedom významu príspevku k teorii symbolu od filozofů jako jsou Pierce, Cassirer, Morris a Langerová“, ktoré predchádzali vytvoreniu jeho štúdie ako „nástinu obecné teorie symbolů“ (Goodman 2007, s. 7).

<sup>32</sup> Sander Verhaegh prezentoval svoje úvahy na online stretnutí Langer's Circle, týkajúce sa

súčasne na rozum na jednej i emócie na stranej druhej, či kniha nadväzujúca na jej najznámejšie dielo a to *Feeling and Form* (1953). Richter (2007, s. 107) opisuje túto typickú črtu jej celoživotnej práce ako začínanie s „filozofiou logiky a symbolickou logikou a pokračovanie s teóriou umenia a analýzou konceptu ‘cítenia’ [až] nakoniec dospela k naturalistickej teórii mysle, zaoberajúcej sa ‘symbolom’, ‘cítením’, ‘činom’ a ‘evolúciou’ ako kľúčovými štruktúrnymi konceptmi.“

V čase, keď Langerová napísala svoju trilógiu *Mysel*, ako sa dnes dozvedáme, boli filozofia a psychológia úplne odlišné odbory. Chaplin (2021, s. 230) opisuje Langerovej prístup v tejto súvislosti v zmysle jej odmietania behaviorizmu ako „v tých časoch jedinej rešpektovanej metódy psychológie [...] založenej na ‘stimule’ a ‘odpovedi (naň)’“ a súčasného uprednostňovania vlastnej, anti-dekartovskej „bio-symbolickej filozofie mysle“ (2021, s. 231). Napriek vtedajšiemu rozkolu spomínaných odborov však takýmto postojom a teda osobitou koncepciou mysle otvorila presne táto filozofka nové spoločné pole pôsobnosti pre ďalší vývoj týchto dvoch disciplín. V tejto rovine celistvosti v protikladnosti je potrebné chápať aj jej filozofickú koncepciu umeleckej tvorby a estetického zážitku ľudskej mysle. Tá figuruje v jej teórii ako jednotiaci, umenie-tvorný prvok s tvorbu-podmieňujúcou dištanciou, pretože ako jadro sa v nej vymedzuje na základe okolia, v ktorom existuje. A práve to ju zároveň v porovnaní s filozofmi pragmatizmu a ich úplným ponorom v estetickom prežívaní na jednej strane, ako aj výlučne analytickými smermi uvažovania, venujúcimi pozornosť iba jazyku ako prostriedku poznania na strane druhej, posúva do vtedajšej pozície filozofickej vizionárky mysle. Otázkou nezodpovedaných úvah dneška, a preto aj ďalšieho štúdia, ostáva aktuálny stav interdisciplinárneho a nereduktívneho prístupu neurovedeckých a filozofických úvah o umení vo svetle ich budúceho vývoja.

## Bibliografia

- BRITANNICA BIOGRAPHY JOHN DEWEY, 2021. *JOHN DEWEY AMERICAN PHILOSOPHER AND EDUCATOR*. [online]. [cit. 11. 01. 2021]. Dostupné na: <https://www.britannica.com/biography/John-Dewey>
- BROWNING, Margaret M., 2006. Neuroscience and imagination: relevance of Susanne Langer's work to psychoanalytic theory. In: *The Psychoanalytic Quarterly*. 2006, 75(4), s. 1131–1159.
- BURDEA, Grigore a Philippe COIFFET, 2003. *Virtual Reality Technology*. Second Edition with CD-ROM 2nd Edition.
- CRIVELLATO, Enrico & Domenico RIBATTI, 2007. Soul, mind, brain: Greek philosophy and the birth of neuroscience. In: *Brain Research Bulletin* [online]. 2007, 71 (4), s. 327–336 [cit. 12. 12. 2020]. Dostupné na: <https://doi.org/10.1016/j.brainresbull.2006.09.020>
- ECKARDT, Marianne Horney, M. D., 1991. The Ambivalent Relationship of Psychoanalysis and Creativity: Contribution of Suzanne Langer to the Formative Process of our Psyche. In: *The Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry* [online]. 1991, 19 (4), s. 620–629 [cit. 10. 03. 2014]. Dostupné na: <https://doi.org/10.1521/jaap.1.1991.19.4.620>

Langerovej pozície medzi filozofmi jej doby vo svetle jej pluralistickej filozofie, prekonávajúcej istým spôsobom analytickú filozofiu Viedenského krúžku, ktorého predstavitelia v časoch 2. svetovej vojny emigrovali do USA, kde vtedy vládol pragmatizmus a kde pod vplyvom oboch týchto prúdov v tom čase tvorila (Verhaegh, 2021).

- GOODMAN, Nelson, 2007. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia. ISBN 9788020015198.
- CHAPLIN, Adrienne Dengerink, 2021. *The Philosophy of Susanne Langer: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling*. London, UK: Bloomsbury Academic (Bloomsbury Publishing Plc). ISBN: HB:978-1-3500-3055-8.
- IHRINGOVÁ, Katarína, 2016. Od neuroestetiky k dejinám umenia. In: *Profil súčasného výtvarného umenia* [online]. 2016 (2), s. 132–139. [cit. 10. 09. 2020]. Dostupné na: <http://www.profilart.sk/wp-content/uploads/2016/12/4-Studia-Ihring-Neuroestet-2016.pdf>.
- INNIS, Robert E., 2012. Signs of Feeling: Susanne Langer's Aesthetic Model of Minding. In: *The American Journal of Semiotics* [online]. 2012, roč. 28. č. 1/2, s. 43–61. [cit. 08.7. 2020]. Dostupné na: <https://doi.org/10.5840/ajs2012281-24>
- HEIM, Michael R., 2000. *Virtual Realism*. Oxford University Press.
- KESNER, Ladislav, 2008a. Dějiny umění a teorie mysli. In: *Umění*, č. 56, s. 16–28.
- KESNER, Ladislav, 2008b. Obrazy a modely ve vědě a medicíně. In: FILIPOVÁ, M. – RAMPLEY, M. (eds.): *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu, s. 155–183.
- KESNER, Ladislav, 2011a. Umění, mysl, neuroescentismus a humanitní vědy. In: *Kontext*, č. 3, s. 42–55.
- KESNER, Ladislav – SCHMITZ, Coleen, (eds.), 2011b. *Obrazy mysli/Mysl v obrazech*. Brno: Moravská galerie a Barrister & Principal.
- KIM, Jisoo, 2019. A Critical History of Visual Neuroaesthetics – from S. Zeki to H. Leder. In: Nataša JANKOVIĆ, Boško DROBNJAK and Marko NIKOLIĆ, eds. *21st Proceedings of the International Congress of Aesthetics, Possible Worlds of Contemporary Aesthetics: Aesthetics Between History, Geography and Media* [online]. Serbia: University of Belgrade - Faculty of Architecture, Belgrade, s. 1348–1355. [cit. 09. 08. 2020]. ISBN 978-86-7924-224-2. Dostupné na: [https://www.academia.edu/40401145/21st\\_International\\_Congress\\_of\\_Aesthetics\\_Possible\\_Worlds\\_of\\_Contemporary\\_Aesthetics\\_Aesthetics\\_Between\\_History\\_Geography\\_and\\_Media\\_Book\\_of\\_Abstacts](https://www.academia.edu/40401145/21st_International_Congress_of_Aesthetics_Possible_Worlds_of_Contemporary_Aesthetics_Aesthetics_Between_History_Geography_and_Media_Book_of_Abstacts)
- KOŠIČANOVÁ, Agáta, 2015a. Aktuálnosť Susanne Langerovej aj v postmodernom filozoficko-estetickom myslení? In: Martin OLOŠTIAK, ed. *10. Študentská vedecká a umelecká konferencia (zborník príspevkov)*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 21–25. ISBN 978-80-555-1310-2
- KOŠIČANOVÁ, Agáta, 2015b. Langerovej estetika: reflexie v dejinách európskej estetiky. In: *ESPES* [online]. 2015, roč. 4, č. I, s. 12–15 [cit. 01. 05. 2020]. Dostupné na: <https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES/article/view/22/31>
- KOŠIČANOVÁ, Agáta, 2015c. Susanne Langerová a periféria. In: Jana MIGAŠOVÁ a Lukáš MAKKÝ, eds. *Metamorfózy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry (vedecký zborník)*. [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 132–142. [cit. 01. 05. 2020]. ISBN 978-80-555-1467-3. Dostupné na: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Migasova2>
- KOŠIČANOVÁ, Agáta, 2018. Susanne Langerová v kontexte európskej a americkej estetiky 20. a 21. storočia. In: Slávka Kopčáková, Adrián Kvokačka, eds. *Studia Aesthetica XVII. Súradnice estetiky, umenia a kultúry III. (Európske estetické myslenie a umelecké tvorba: pramene, metamorfózy a ich relevancia)* [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 55–62. [cit. 01. 05. 2020]. ISBN 978-80-555-1995-1. Dostupné na: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kopcakova2>
- KOŠIČANOVÁ, Agáta, 2019. Susanne K. Langer's and Possible Overlapping Central-European (Slovak and Czech) Aesthetic Conception of Art. In: Nataša JANKOVIĆ, Boško DROBNJAK and Marko NIKOLIĆ, eds. *21st Proceedings of the International Congress of Aesthetics, Possible Worlds of Contemporary Aesthetics: Aesthetics Between History, Geography and Media*. [online]. Serbia: University of Belgrade - Faculty of Architecture, Belgrade, s. 600–614. [cit. 09. 08. 2020]. ISBN 978-86-7924-224-2. Dostupné na: [https://www.academia.edu/40401145/21st\\_International\\_Congress\\_of\\_Aesthetics\\_Possible\\_Worlds\\_of\\_Contemporary\\_Aesthetics\\_Aesthetics\\_Between\\_History\\_Geography\\_and\\_Media\\_Book\\_of\\_Abstacts](https://www.academia.edu/40401145/21st_International_Congress_of_Aesthetics_Possible_Worlds_of_Contemporary_Aesthetics_Aesthetics_Between_History_Geography_and_Media_Book_of_Abstacts)
- LANGER, Susanne K., 1930. *The Practice of Philosophy*. New York: Henry Holt and Company, Inc.



- LANGER, Susanne K. & GADOL, Eugene T., 1950. *The Deepening Mind; A Half-Century of American Philosophy*. John Hopkins University Press. American Quarterly. Summer 1950, roč. 2, č. 2, s. 118–132.
- LANGER, Susanne K., 1942. *Philosophy in A New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LANGER, Susanne K., 1953. *Feeling and Form (A Theory of Art Developed from Philosophy in A New Key)*. New York: Charles Scribner's Sons.
- LANGER, Susanne K., 1957. *Problems of Art (Ten Philosophical Lectures)*. New York: Charles Scribner's.
- LANGER, Susanne K., 1967. *Mind: an Essay on Human Feeling (Volume I)*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press
- LANGER, Susanne K., 1982. *Mind: an Essay on Human Feeling (Volume III)*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- LEVINE, Daniel S., 2017. Modeling the instinctive-emotional-thoughtful mind. In: *Cognitive Systems Research* [online]. 2017, roč. 45, s. 82–94, [cit. 01. 05. 2019]. Dostupné na: <http://dx.doi.org/10.1016/j.cogsys.2017.05.002> 1389-0417/
- MITCHELL, William John Thomas, 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, s. 9–10.
- RICHTER, Cornelia, 2007. The body of Susanne K. Langer's Mind. In: John Michael Krois, Mats Rosengren, Angela Steidele a Dirk Westerkamp, eds. *Embodiment in Cognition and Culture*. [online]. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 107–124 [cit. 05-07-2018]. ISBN 978 90 272 5207 4. Dostupné na: [https://www.academia.edu/13132663/The\\_body\\_of\\_Susanne\\_K\\_Langers\\_Mind](https://www.academia.edu/13132663/The_body_of_Susanne_K_Langers_Mind)
- RUSSELL, Bertrand, 2009. *Human knowledge: its scope and limits*. London; New York: Routledge. ISBN 978-0-415-47444-3.
- RYANOVÁ, Marie-Laure, no date. *Virtuálna realita ako sen a ako technológia* [online]. [cit. 5. 06. 2022]. Dostupné na: [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2013/IM100/Marie-Laure\\_Ryanova\\_Virtualni\\_realita\\_jako\\_sen.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2013/IM100/Marie-Laure_Ryanova_Virtualni_realita_jako_sen.pdf)
- TIAN, Li a Geng XUPU, 2018. Perception: Being Art in Virtual Reality. In: *Journal of Computer Science Applications and Information Technology (Review Article)*. [online]. 2018, 3 (4), s. 1–3. [cit. 10. 08. 2019]. Dostupné na: <http://dx.doi.org/10.15226/2474-9257/4/1/00139>
- TAYLOR&FRANCIS ONLINE, 2021. *OUR SYMBOLIC MINDS: WHAT ARE THEY REALLY? (MARGARET M. BROWNING). ADDITIONAL INFORMATION; AUTHOR INFORMATION. TAYLOR & FRANCIS ONLINE* [online]. [cit. 10. 08. 2019]. Dostupné na: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00352828.2019.1556037>
- VERHAEGH, Sander, 2021. Workshop 1 – 19th March 2021 – „Susanne Langer and American Development of Analytic Philosophy“ (Sander Herhaegh) [online]. 2021. Dostupné na: <https://langercircle.sites.uu.nl/circle-meeting-history/>.
- ZEKI, Semir, 1998. Art and the Brain. In: *Daedalus* [online], 1998, roč. 127, s. 71–103. Dostupné na: <http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/Daedalus.pdf>.

Agáta Košičanová  
Gymnázium Pavla Horova  
Michalovce, Slovensko  
[akosicanova@gmail.com](mailto:akosicanova@gmail.com)

DOI: 10.5281/zenodo.6647400

# Poznámky k textu – (ne)porušení očekávání recipientů jako součást autorovy strategie

Ondřej Krátky

The following paper draws upon a formerly published paper of mine (Krátky, 2021) where text perception was analysed from the perspective of the recipient. As its logical continuation and completion, this paper deals with the author's viewpoint in the process. Various related aspects are identified, observed and studied, such as the 'author's strategy', the evaluation of the recipient, the intended goals, as well as other important factors that influence the final text. Special attention is paid to all such aspects of communication pragmatism that are reflected by the author's (more or less controlled) deviations from the norm, aptly made to achieve communication goals. Within this framework, the study strives to show the different roles that the factor termed 'expectation violation' takes on when strategically applied by the author in the process of text creation. To support this description, numerous observations by authors such as Grice, Burgoon, Gombrich, Iser etc. are employed. By tackling the author's viewpoint on text creation, a claim is advanced concerning the plausibility of certain conclusions, theories and, possibly, laws, by virtue of the identification and observation of selected multi-domain principles, phenomena and tendencies. | *Keywords: Pragmatism, Expectancy Violation, Author's Strategy, Recipient, Text*

## 1. Úvod

Tímto textem pokračuji v řešení problému, který jsem analyzoval ve studii *Poznámky k textu – vnímání textu, (ne)porušení očekávání, recipient vs. autor* (Krátký 2020) publikované v 9. ročníku časopisu *ESPEs*, v níž jsem se pokusil zkoumat komunikační roli, již v textu hraje autorovo (řízené, vědomé, cílené) porušení recipientových očekávání. Zatímco první část studie zkoumala text hlavně z pohledu recipienta, je badatelská pozornost této, druhé části zaměřena především na autorův přístup, umožňující, aby byl jím produkován text funkční. Pokud první část operovala s pojmy jako *textové antecedenty* či *avízo*, očekávání recipienta, vyhodnocení (dalšího autorova kroku apod.), pozornost či (textová) vyrovnanost, popř. autorova či textová

(ne)předvídatelnost, soustředí se tato (druhá) část především na takové náměty jako (autorská) strategie, odhad (recipientových znalostí), vyváženost, *zábavnost* apod.

Do dvou částí byla práce rozdělena nejen kvůli rozsahu, ale právě pro dva hlavní úhly pohledu, jež oba její hlavní úseky obsahují. Zatímco v první části byla zkoumána komunikace s důrazem na (ne)porušení normy, byly hledány mezioborové paralely platné či využitelné na poli estetiky, stejně jako proveden pokus o grafické znázornění různých eventualit autorovy (ne)předvídatelnosti z pohledu recipienta, druhá část na tyto poznatky navazuje a rozvíjí je, dále však zkoumá komunikaci / interakci především z pohledu autora. První část zkoumala různé fáze a typy textů tak, jak je v různých souvislostech a za různých kontextů vnímá recipient; druhá část se soustředí na komplex souvislostí a okolností, za nichž do tvorby textu vstupuje autor. To se odráží v reflexi jeho postupů, technik a strategií, které jsou určitým společným jmenovatelem, leitmotivem následujícího textu.

Hlavními cíli práce je nejen zamyšlení se nad možnostmi kvantifikace působení (ne)očekávaných textů či textových elementů na recipienta, formulované v jejím úvodu, a připomenutí některých paralel mezi poznatky sociolingvisty Paula Grice,<sup>1</sup> psychologické školy *Gestaltu* a teoretiků literárního textu, ale i polemické pojednání nejrůznějších situací ilustrujících autorovo uvažování, rozhodování i limity, kterými je proces tvorby textu z jeho strany více či méně (pre)determinován.

Prostředím výzkumného zaměření této studie je komunikace (resp. *interakce*), a to v nejobecnějším chápání vztahu autor – text – recipient. V souladu s tím tak za text považuji v zásadě jakýkoli (komunikační) produkt, který byl vytvořen autorem a je vnímán recipientem. V rámci tohoto „velkého“ rámce mě z badatelského hlediska zajímají zejména ty případy, kdy řízená autorská porušení recipientských očekávání plní komunikační funkci, tj. vyvolávají v recipientovi kýžený efekt. Právě proto, že tento – pragmatický – element komunikace považuji za obecně platný (a tedy i přítomný ve všech komunikačních situacích včetně umění a jeho percepce), nevyhýbám se tomu, abych dílčí projevy jeho fungování *znovu* objevoval a následně komentoval za využití rozmanitých příkladů z různých oborů lidské činnosti.

Smyslem pozornosti takto věnované autorovi a jeho strategiím tak není jen jakési tematické „doplnění“ pohledu recipientova, ale především snaha reflektovat některé souvislosti (případně způsoby nahlížení či metody), které mohou přispět k efektivnímu hledání možných obecnějších zásad, jimiž se při tvorbě textu řídí nejen autor,<sup>2</sup> ale jež by bylo možné uplatnit i při komplexnějším zkoumání problematiky kulturní komunikace, teorie umění či principů fungování estetiky jako takových.

<sup>1</sup> Především jde-li o jeho pojetí pragmatismu a implikatur.

<sup>2</sup> Např. požadavek na *vyváženost* – tj. styl, logiku, kompaktnost apod. – textu, popř. jeho *zábavnost*, stejně jako případná (řízená autorská) porušení norem mající za cíl vyvolat v recipientovi kýženou reakci apod.

## 2. Na (ne)očekávatelnost kvantitativně?

V závěru první části práce uvádím orientační grafické znázornění (spektra) toho, jakými různými způsoby může *autor* (resp. jeho text, potažmo ale i samotná osobnost autora) působit z hlediska (ne)předvídatelnosti na recipienta jeho textu. (Ne)předvídatelnost je přitom jen jedním z tematicky vzájemně souvisejících, doplňujících se hledisek (resp. jednou z možných variant pojmenování,<sup>5</sup> aspektů, popř. důsledků) interakce mezi autorem a recipientem, ve svém souhrnu spadajících do oblasti (komunikačního) *pragmatismu*. Neboť (komunikační) pragmatismus počítá vždy s jistou měrou (recipientovy) zkušenosti, resp. (autorovy) kompetence, (více či méně řízených, vědomých apod.) nepřesností, (ne)kooperativitou účastníků komunikace, ale i implikovaným charakterem mnoha sdělení, jakož i – ze své podstaty – časovou linearitou toku textu a jeho vnímání, věřím, že jej lze označit za jev v interakci prakticky *všudypřítomný*. Graf představený v závěru první části je tak určitým souhrnným znázorněním tohoto obecnějšího principu, který první část práce z různých úhlů pohledu (a s přihlédnutím především k recipientovi) zkoumala.

Mluvíme-li o možnostech kvantitativní analýzy děl obsahujících element neočekávanosti, bude každopádně i zde na místě nastínit vše na podobně ilustrativně zpracovaném konkrétním textu. Pro názornost jsem zvolil přímočarou, přehlednou a co do (pro daný příklad potřebného, tj. prostřednictvím porušení očekávatelnosti autorem dosaženého) *momentu překvapení* poměrně jasně pointovanou minimalistickou báseň od J. H. Krchovského:

Zamženým oknem hledím ke hřbitovu nahoru  
počítám v duchu, kolik mi tak ještě zbývá  
poslední list se snesl na dvůr z mého javoru...  
jdu ke sklepu, ach bože: už jen čtyři piva. (Krchovský 2010, s. 269)

Čtyřverší navozuje atmosféru existencionálního zadumání, která koresponduje s antecedenty obsaženými v autorově předchozí tvorbě, nicméně je pointována zlehčujícím, (částečně) překvapivým, nápaditým (ale ne výjimečným, resp. pro znalé autorovy tvorby nikoli neočekávatelným) kontrastem v podobě závěru. K tomu je (jako určitého „rozcestníku“ či „odrazového můstku“) využito (minimálně) dvojí různé sémantické valence výrazu *zbývá*.

Daný výraz pod vlivem uplynulého textu konotačně odkazuje k závažnému tématu (*kolik zbývá času*). Pocit toho, že taková asociace je na místě, je ovšem na samém konci textu vystřídán zjištěním, že tou *správnou* konotací má být odkaz k faktu *omezeného množství* (konzumních prostředků). Toto „přízemní“ zjištění představuje vítaně překvapivý (protože odlehčující, resp. humorný) kontrast s původně očekávanou (hlubokou, závažnou a znepokojivou) úvahou o omezenosti času vymezeného pro lidský život. Právě ironizace hlubokomyslných úvah (která nicméně nevymazává zcela jejich stopu ani

<sup>5</sup> Vedle například (ne)očekávatelnosti, momentů *překvapení* ale i *dojmu zábavnosti* apod. (ze strany recipienta), popř. *ozvláštnění*, (umělecké) *distorze* či (byť jen) *stylizace* textu apod. (ze strany autora).

nepopírá jejich naléhavost, a přes jejich kontrastivní zlehčení se jim prvoplánově nevysmívá) je tak s největší pravděpodobností určujícím impulzem, resp. „motivem“ vzniku dané básně (a je-li tomu tak, pak i *normálním*, řadovým elementem v celé autorově tvorbě – a proto i jejím určujícím paradigmatem).

Na základě toho považuji za významová ohniska (resp. *milníky*, *hlavní konstituenty*, *markanty* apod.) textu především tyto jeho pasáže:

- a) pohled přes
- b) zamžené okno ke
- c) hřbitovu; jakož i
- d) vytvoření dojmu autorova znepokojení z omezeného množství.

Tento autorem vytvořený dojem je, díky umístění jej *přímo způsobující* formulace (*kolik mi tak ještě zbývá*) v těsné návaznosti na jej předcházející elementy, chápán jako znepokojení z omezeného množství času daného pro život. Související pocity jsou dále posíleny

e) obrazem *posledního* listu snášejícího se ze stromu, popř.

f) sklepem, který (vzhledem k avízu básně a obecné zkušenosti recipienta, na kterou autor spoléhá) zde bude primárně asociovat temnotu, popř. hrobku.

Sklep však zároveň představuje druhý rozcestník, neboť může být (mimo jiné) i místem, na jehož schodech se skladuje pivo; a právě

g) pivo je elementem, resp. *markantou*, která pozmění celý smysl dosavadního chápání daného textu.

Je přitom velmi cenné a zdařilé, že se dané *hlavní* porušení očekávání děje na posledním místě, tj. že je autor schopen držet napětí co nejdéle, a rozehrát tak v rámci minicelku skutečné drama.<sup>4</sup> Cenné je navíc to, že oba *rozcestníky*, resp. nositelé klíčových významů či textového *napětí* atp. (tj. *zbývá a piva*), se rýmují a jako takové stojí na stejných pozicích (v polovině a na konci). Oproti tomu výrazy *nahoru* a *javoru* jsou spíš zvukomalebné a komplementární – díky své zvukomalebnosti však tuto roli plní velmi dobře. Zároveň jsou v dostatečné míře přesvědčivé i sémanticky (hřbitov může být *nahore*, např. za zdí, a i javor si lze představit jako *smutný*, *ponurý* strom. Jistě existují i stromy ponuřejší, nicméně ty lze za zachování kýžené struktury básně zrýmovat zřejmě obtížněji).

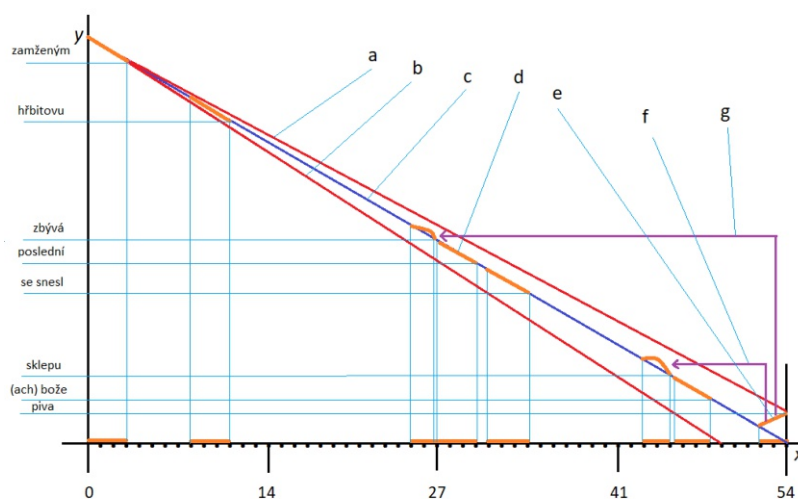
Obeznamíme-li se s tvorbou Krchovského, záhy zjistíme, že má v oblíbě klasickou formu (srov. mj. Kropáčová 2010, s. 43) i náměty. Dost možná je to i proto, že mu komická „prkennost“ (popř. „poctivost“, resp. „hraná strojenost“) jeho forem pomáhá o to kontrastněji „nasvítit“ všemožně

<sup>4</sup> Což ale platí zejména pro toho, kdo čte Krchovského poprvé či s ním není ani nijak jinak obeznámen. Pokud čtenář jeho tvorbu již zná, může mu jako (drobné, vítané) zpestření připadnout výše uvedená „překvapivost“ tak, jak je podána v daném konkrétním případě. Už stěží jej ale udiví fenomén využití obdobného druhu překvapivosti jako takový – Krchovského čtenář zkrátka *něco takového* (tj. něco povětšinou *bizarně překvapivého*) od daného autora automaticky očekává.



absurdity i komické bizarnosti, jež čtenáři představuje. Ty totiž nejenže nejsou užitím (klasického) verše zastíněny – naopak na pozadí takového „školometský“ poctivého stylu vystupují do popředí ještě výrazněji.<sup>5</sup>

Tolik osvětlení toho, na jakém základě byly ty či ony části textu zvoleny za významové *milníky*, resp. *markanty*, s nimiž budeme při nástinu možnosti jakési elementární *kvantifikace neočekávanosti* u daného verše dále nakládat. Vezmeme-li pro tyto účely slabiku coby nejvhodnější jednotku poetické metriky, konstatujeme, že výše uvedená báseň má: 54 slabik rozdělených do 4 veršů s pravidelným střídáním, a to: 14/13/14/13 slabik. Na základě dalších výše uvedených bodů a návrhů pro analýzu básní či obdobných textů může její grafické zobrazení a následující rozbor vypadat následovně:<sup>6</sup>



Obr. 1: (Ilustrativní) grafické znázornění *porušení očekávání* (zdroj: autor textu)

Přímka **X** představuje délku básně – jednotlivé dílky představují slabiky, číselně jsou vyznačeny počty slabik (z celkového počtu 54) vždy na konci každého verše. Tučně zvýrazněna jsou místa, která považuji za hlavní významově-dynamizační milníky textu. Přímka **Y** znázorňuje míru toho, jak

<sup>5</sup> Pro jiné Krchovského kusy příznačná (místy až drastická či explicitně naturalistická) *plasticita* líčení, resp. přirovnání (např. „*chlást vyvrátil mou duši z pantů jak vetřelá vrata u chlíva*“; srov. např. Krchovský (2010, s. 228) tu na jednu stranu sice chybí, její efekt (resp. hlavní přidaná hodnota, kterou mají (rozsahově většinou nevelké) Krchovského kusy recipientovi předat) je nicméně nahrazen právě hrou s očekáváními navozenými pomocí úvodu, v němž text/autor budí dojem, že hlavní pozornost je soustředěna na něco zcela jiného, než jak se ukáže s koncem básně.

<sup>6</sup> Stručná legenda: přímka x znázorňuje slabikovou „stopáž“ básně, přímka y pak (v sestupném pořadí) hlavní markanty básně tak, jak jsou postupně vnímány recipientem. Dvěma zleva doprava sestupujícími červenými čarami je (orientačně) vymezeno pásmo *normality* (resp. z pohledu recipienta, limity *tolerance* jeho očekávání), modrou zleva doprava sestupující čarou (cca uprostřed obou červených *limit*) pak hypotetický průběh vnímání básně v případě, že by šlo o zcela *normální* (resp. *modelový* apod.) kus. Ze tomu tak ve všech okamžicích vnímání dané básně není, označuje oranžová barva – jí znázorněné *odchyly* od *normy* (tj od modré čáry) jsou (předpokládaná) místa (okamžiky, epizody apod.) strategicky hlavních, *nejfunkčnějších* porušení recipientových očekávání (s počátkem cca v polovině textu, silnější epizodou porušení před koncem a kulminací, tj. *hlavním překvapením*, nečekanou *pointou* na samém konci).

recipient daného textu s průběhem (resp. přibýváním) takového textu vnímá každý další jeho element jako nutně méně a méně libovolný, resp. jak se mu text, postupně se blížící ke konci (popř. pointě) jeví stále méně nepředvídatelný, méně nahodilý atp. Čím výš na dané přímce, tím je nepředvídatelnost/libovolnost každého dalšího elementu z pohledu recipienta vyšší (a naopak). Přímký **A** a **B** označují orientační limity normy, které jsou obvyklé pro autorem avizovaný styl (klasická forma, závažný obsah – tak má alespoň dílo potenciál působit na recipienta, který se dřív s Krchovským nesetkal). Přímký **C** označuje pozici textu v rámci „dialogu“ mezi autorem a recipientem: autor volí klasickou formu a zdánlivě i obsah, recipient<sup>7</sup> tak úměrně tomu očekává závěr, k němuž postupně odkazují indicie v textu, popř. pointu opět v rámci podobně indikovaných norem<sup>8</sup> (včetně stylu či vybraných obsahových námětů, důstojně odpovídajících všem autorem do té doby předloženým antecedentům). Bylo-li by tomu tak, dospěla by přímký (označující vnímání autora z pohledu recipienta) souvisle na pozici 0.00 na přímce **Y**; pak by byl i autor považován recipientem, který jej čte prvně, za klasického, ryze *normálního* autora.

Zatímco „Ecův“ modelový vnímatel by v tomto bodě (pravděpodobně) čekal spíš „patetičtější“ (tím pádem ovšem i konvenčnější) průběh (resp. vývoj) tématu (a na něj se také percepčně „nastrojil“), tuší (resp. „čeká“) zhruba v té samé pozici (případný) recipient empirický *nečekané*; a vlastně se tak jen dohaduje, kdy a v jaké formě taková *neočekávanost* přijde. Jak vyplývá z básně, „vyřešení“ této „nejasnosti“ tkví nejen v sémantice a spádu děje, ale především v kontrastu spočívajícím v porušení toho, *co je (zdánlivě) očekáváno* – resp. finálním „rozbitím“ napětí budovaného díky polyvalenčním / polysémickým dispozicím jednoho z výrazů.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> V tomto případě určitý *modelový čtenář* (tvořený „průnikem“ jak těch, kteří Krchovského tvorbu znají, tak těch, kteří se s ní nesetkali; snad jen s drobným rozdílem v tom, že znalec Krchovského může, v obecnější rovině, očekávat cíleně výraznou *nečekanou* pointu; stejně jako Krchovského „prvočtenář“ ji však i „znalec“ bude jen stěží schopen předvídat jakkoli konkrétněji. Faktem nicméně je, že při důsledném dělení z pohledu *síly vzruchu* (resp. momentu překvapení, efektu neočekávanosti apod.) bychom čtenáře mohli dále dělit (přínejmenším) na dvě takové *modelové* skupiny: a) znalce Krchovského a b) ty, kteří jej čtou poprvé (případně ne dostatečně často na to, aby v jeho díle byli schopni identifikovat pravidelnosti či tendence; právě schopnost tak učinit je totiž důležitým kritériem toho, jak by reakce jedněch, nebo druhých vypadala (resp. jak by se úměrně ní projevila na výše uvedené přímce) *in realitě*). I toto ukazuje na náročnost každého takového měření, stejně jako na pravou podstatu distinkce mezi čtenářem *modelovým* a *empirickým* – tj. na distinkci mezi ryze teoretickou, abstraktní hodnotou na jedné, a vždy konkrétní, do každého důsledku unikátní, *originální* (a do detailu tak v zásadě nikdy plně neprozkoumatelnou, „nezmapovatelnou“) skutečností na straně druhé.

<sup>8</sup> Což v tomto případě můžeme chápat v duchu Levinsonovy *hypotetické záměrnosti* jako jistě *optimum* vyznění daného textu – tj. ani doslovně, ani jako autorovo sdělení, ale jako autorův (účelový, cílený, pragmatický apod.) *výkon* ve službě (vyššího, múzického apod. kontextu) umění. Šrov. Levinson (2006, s. 302–314), popř. Levinson (2016, s. 146–162).

<sup>9</sup> Téma *piva* (resp. *osamělého pijana* atp.) mající za cíl vyvolat svou účelovou *přizemnost* kontrast s vyzněním dosavadního textu (a tedy i adekvátní vzruch v recipientovi) však má potenciál vnímání textu (a případně i autora) recipientem přinejmenším posunout, resp. klasicky vyvolává průvodní, se vzruchem související akce – recipient hledá, proč mohl být tak dlouho „maten“, jak je možné, že vše přesto (alespoň formálně) „sedělo“ či „fungovalo“, následně si spojuje výraz *piva* s nejednoznačnými (významově *polyvalenčními*) slovy (*zbývá, sklepu*), resp. objevuje jejich schopnost *mít valenci* nejen k významům, které by se díky vyznění textu mohly zdát jako předpokladatelné; na tomto základě přehodnocuje celou básně, popř. směřuje nějakým způsobem svou pozornost *od básně samotné k osobnosti* autora, popř. *přes* autorovu osobnost (ale v již zřejmém v souvislosti s ní, s jejím *zkoumáním*) k dalším jeho textům.

*Empiričnost* versus *modelovost* se tu dál odráží i v tom, do jaké míry dochází u různých recipientů k různému vyhodnocení autora: kdo jej čte poprvé, je nějakým způsobem zaskočen nečekaností aktualizace přicházející v podobě ostré pointace básně v jejích posledních dvou slabikách – takového recipienta něco nutí „ptát se víc po autorovi“, nebo naopak (v tomto případě veškerý další) autorův text „odložit“ (= nezajímat se o něj), protože avízo (v podobě dané básně) příslušnému recipientovi navodilo pocit takové autorské *nepředvídatelnosti*, kterou vyhodnotil jako nezajímavou (či jinak neatraktivní).

Naopak recipient, který Krchovského zná, by byl obdobně zaskočen, kdyby (poté, co celý dosavadní text i obsah byly až „nudně“ klasické) alespoň na konci nepřišla právě ona *vítaně neočekávatelná* silná pointa.<sup>10</sup> Neočekávanost, překvapivost je tak pro daného („obvyklého“) recipienta Krchovského díla normou, jejíž nepřítomnost by na něj zapůsobila nudně. Do podobného stavu se přitom velmi pravděpodobně brzy „propracuje“ i takový recipient, který prvotní avízo v podobě dané básně přijal s tím, že právě dané avízo jej motivovalo ověřit si, jestli i další elementy (textu) celé Krchovského tvorby budou podobně *vítaně nevyzpytatelné*, jako právě přečtený (první) příklad.

Zvýrazněné části (na příkladu části **D**) odpovídají zvýrazněním na přímce **X** – pouze v případech slov *zbývá* a *sklepu* je drobným vychýlením naznačen lehký odklon od jednoznačnosti. Ten je dán (latentní i skutečnou) vícenásobnou sémantickou valencí obou slov – která je při prvním čtení textu nicméně velmi přesvědčivě „drcena“ (jednoznačnou náladu „předsmrtných“ úvah vytvářejícím) kontextem předešlých či následujících klíčových výrazů. Zvýrazněná část **E** přitom mapuje právě vnímání závěru básně, a to recipientem, který očekává, že básně je po všech stránkách klasickým útvarem, chýlí se ke klasickému konci a také tak skončí; ovšem namísto toho, aby přímka skončila v pozici nulového *překvapení*, se v důsledku porušení očekávání takového recipienta stáčí vzhůru směrem ke (z pohledu takového recipienta) zvýšené autorské *nepředvídatelnosti*. Naopak skončila-li by básně *konformně*, její trajektorie by z pohledu čtenáře, který čte daného autora poprvé, končila v nulové pozici – ostatně přibližně stejně jako končí pro ty čtenáře, kteří příslušného autora znají a určitou „šokovou terapii“ od něj naopak očekávají.

Šipky **F** a **G** odkazují k pojmům, jejichž obsahové a valenční dispozice připravily půdu závěrečné pointě. Úměrně tomu, jak byla pointa realizována, jejich původně přepokládaný význam (tj. „předsmrtné“ úvahy) ustupuje, mění se v „přízemní“ námět a de facto se rozpadá; co zůstává, je rafinované svědectví o *banalitě* – u některých recipientů vyvolávající úsměv značící pochopení (a identifikaci se s autorovou *normou*), popř. vůli *zabývat se autorem dál*; resp. zájem o autora probuzený právě nestandardností a – pro takové recipienty akceptovatelnou – aktualizací, kterou s sebou daný text přináší.

Rozdělení básně na slabiky přináší i další možnost kvantitativního zakotvení jednotlivých elementů v textu, určení jejich pozice, vztahů navzájem i vůči

<sup>10</sup> Tj. sice ne zcela ve smyslu, v jakém pojímal Jan Mukařovský (ne)záměrnost (srov. Mukařovský (1966)), jistě však s paralelou k ní – u výše rozebíraného Krchovského čtyřverší by šlo v zásadě o *záměrnou*, resp. *řízenou* nezáměrnost (která sice jako *jednoúrovňové* vybočení z celkové *vyrovnanosti* celku vypadá, již má však autor v rámci svého autorského plánu či strategie zcela pod kontrolou).

celku. Určíme-li stopáž slabikově, vyplyne, že element, který mění celkové vyznění textu (/...dvě/ piva), přichází až po 96.3% textu; sám tedy představuje 3.7% textu; společně s dalšími dvěma (poslední, zbývá) pak 11.1%; všechny hlavní *milníky* textu dohromady tvoří zhruba 38,8% textu; průměrná délka klíčového významového milníku v textu je přibližně 2,63 slabiky; každému ze dvou klíčových výrazů připravujících na pointu (*zbývá* a *sklepa*) předcházejí vždy dva výrazy nesoucí asociace spíš existenciální, závažné povahy; jejich rozsah je vždy 11,1%; pointě předchází poslední výraz asociující téma smrti, a to (*ach*) *bože* s rozsahem 7,5% textu atp. Již na základě těchto dat je dál možný výpočet periodicity, sekvence a dalších vzájemných vztahů jednotlivých elementů textu.<sup>11</sup>

Uvedený příklad (rozboru Krchovské básně z hlediska ne/porušení očekávání) je samozřejmě jen jednoduchým ilustrativním nástrojem možné (zevrubně) kvantitativní analýzy daného textu. Východiskem pro ni by v každém případě měla být správná identifikace

- významových ohnisek, která už jsou dále „nedělitelná“ (či takové „nedělitelnosti“ blízká), jakož i jejich

- komplexních „syntaktických“ vztahů v rámci daného textu (vzhledem k celku, vzhledem k sobě navzájem atp.), která jasně vyjeví hranice mezi oběma komplementárními složkami daného textu, ukáže případně na pravidelnosti, popř. poskytne možnost další formalizace (vzorec, index atp.).

### 3. Pragmatismus, implikatury, gestalt

Jak prokázala četná pozorování z různých oborů tím či oním způsobem se zabývajících (pragmatickými) aspekty vztahu autora, textu a recipienta,<sup>12</sup> má autorovo řízené (ne)naplnění recipientových očekávání v jím (tj. autorem) tvořeném textu v kulturní interakci své pevné místo a komunikační hodnotu. Projevuje se různým způsobem: v drobných aktualizacích, nejrůznějších kontextem umožněných vynecháních, ironiích, sarkasmem, nadsázkou či metaforou. Společným jmenovatelem (a „funkčním faktorem“) všech těchto eventualit je autorovo spoléhání se to, že recipient *pochopí*, „kalkulace“ na jeho zkušenost.<sup>13</sup> Větší či menší nejasnost, nepřímocíarost či kontextuální náročnost autorova textu, jež je z velké části důsledkem autorovy strategické sázky na recipientovu zkušenost (resp. na jeho rozlišovací schopnost, vkus či objem znalostí apod.), je tak spíš než projevem autorovy nekompetentnosti výrazem jeho důvěry (= recipient zná, umí a „nezklame“) či úcty (= recipient je s to pochopit) vůči recipientovi.

<sup>11</sup> Podobně jako porovnání tímto či podobným způsobem „měřeného“ textu s identicky měřenými texty ostatními, zkoumání vlivu daných faktorů v závislosti na celkové délce takových textů navzájem, případně aplikace na lineárně vnímatelné texty spadající do příbuzných či jiných paradigmat (film, divadelní hra, další) apod.

<sup>12</sup> Na poli logiky klasicky Peirce (1931–1935), v rámci literární teorie Barthes (1957, 1967, 1972), Iser (1972, 1994, 2017) či Jauss (1982, 1994), v oblasti sociolingvistiky Grice (1975, 1981, 1989), v sociologii mj. Burgoon (1976, 1978), na poli různých oborů vyslovujících se k percepci umění mj. Gombrich (1979, 1982), Goodman (2007), Zeki (1993, 2000) a další. Pro dílčí shrnutí vybraných (pragmatických) paralel napříč vícerymi disciplínami viz mj. Krátký (2018).

<sup>13</sup> Resp. v rámci (aktivního) autorsko-recipientského dialogu zprostředkovaného textem *doplní*.

V zásadě toto je pak podstatou (nejen) Ecova chápání *textové kooperativnosti*<sup>14</sup> – jež je v zásadě vždy oscilací mezi (logicky nadefinovanými hypotetickými) „extrémy“ jak určité

- *objektivizující* modelovosti, tak

- *subjektivní* interpretace v potaz beroucí „empiričnosti“ (Srov. Eco 1979, 1984, 1989).

Je přitom zřejmé, že způsob, jakým bude čtenář (recipient, vnímatel apod.) ve finále interpretovat doslova jakýkoli text, závisí prakticky výlučně na jeho (celkové dosavadní) zkušenosti.

Přestože téma *zkušenosti* je pro jakoukoli analýzu pragmatických aspektů komunikace zásadní, není daný pojem vždy všemi vnímán stejně. Antropolog Radcliffe-Brown vnímá kombinaci doposud získaných zkušeností<sup>15</sup> (a smyslových vjemů) jako východisko pro kategorizaci, resp. „taxonomizaci“ světa.<sup>16</sup> To kromě jiného poukazuje na to, že důsledně rozlišuje mezi zkušeností (resp. objemem znalostí) nabytých a) do této chvíle a těmi, které se coby nové podněty či jejich kombinace b) teprve zjeví. Zástupce *gestaltové* psychologie Wertheimer v podobné souvislosti hovoří o drilu, asociaci a zvyku (resp. *navyklosti*).<sup>17</sup> Poválečný Merleau-Ponty zasazuje zkušenost do širšího rámce smyslového vnímání i časových souvislostí (srov. Merleau-Ponty, 1976; zejm. s. 10–12, 106–113, 469–495) a v podobných intencích uvažují i američtí (lingvističtí) sociologové druhé poloviny 20. století (mj. Halliday, Greenberg, Fodor, Chomsky apod.). Do značné míry *pragmaticky* se kolem principu využití zkušenosti v jedné ze svých teoretických studií o výtvarném umění pohybuje Gombrich, když (esteticky) rozdílný dojem z vnímání známého a neznámého vysvětluje na kontrastu vnímaného objektu, který je „oku“ známý, a takového, který je pro oko neznámý (resp. „nový“) (srov. Gombrich, 1982, s. 150–151, dále s. 153).

U všech těchto autorů je společným rysem chápání zkušenosti jako lineárně předcházejícího, kumulujícího a kumulativního, celkového objemu *vjemů* předcházejících každému jednomu momentu, v němž to či ono vnímáme.

Ve světle toho je možná na místě toto chápání (zkušenosti) vymezit vzhledem k chápání, k němuž někdy dochází, mluvíme-li o roli (či *funkci*) zkušenosti ve vztahu k (vnímání) umění z pozic fenomenologie. Tím spíš, je-li fenomenologie nejen určujícím prvkem chápání estetiky posledních desetiletí, ale je-li i ona sama chápána jako *studium struktur zkušeností* (srov. Smith, 2013), resp. toho, jak se věci *jeví* v naší zkušenosti (srov. Smith, 2013). Odtud

<sup>14</sup> Pro dané slovní spojení použité (netradičně) v souvislosti s Ecem viz <http://www.signosemio.com/eco/textual-cooperation.asp>. S kooperativností, resp. ji implikující implicitností, s níž recipient autorova textu daný text interpretuje, v nějaké formě pracoval již Peirce (srov. mj. Peirce, 1931–1935); dále pak samozřejmě Iser (1972), Jauss (1982), Grice (1975, 1981, 1989) apod.

<sup>15</sup> Resp. aktuálních znalostí, popř. schopností rozpoznat apod.

<sup>16</sup> Což lze dále chápat jako analogie k další jazykové či pojmové taxonomii typu kategorie (subkategorie, ideje) atp.). Srov. Radcliffe-Brown (1957, s. 15–19).

<sup>17</sup> Doslova „Drill, Asoziation, Gewohnheit“; viz Wertheimer (1922, s. 89).



nutně vyplývá logický důraz na *první osobu*, resp. určitou *subjektivitu*, (přímost) zkušenosti – a potažmo tedy i *intencionalitu* (coby pojem pro doménu fenomenologie do značné míry chápaný jako *centrální*).<sup>18</sup>

Dle Husserla je naše zkušenost „namířena“ vůči věcem (reprezentuje je, resp. *intenduje*) jen *skrže* zvláštní koncepty, myšlenky, obrazy apod. Ty vytváří význam nebo obsah dané zkušenosti, přičemž je nelze identifikovat s věcmi, které zastupují či jejichž významem jsou. Zásadní fenomenologickou důležitostí má vždy specifický kontext různých druhů zkušeností, stejně jako i okolností (podmínek), v nichž k nabytí zkušenosti, resp. vnímání (fenoménu, díla, textu apod.) dochází (srov. Husserl, 2019).

Theoretici estetiky jdou svým způsobem ještě dál, když v různé míře akcentují subjektivitu (resp. *empiričnost* a nepřenosnost) *prožitku*, jakož i (pro estetický prožitek příznačnou) *absenci utilitárnosti* (estetický prožitek se, na rozdíl od jiných forem intencionality, neděje pro nic *cíleného*).<sup>19</sup> Pro něco takového je samozřejmě nutné náležité vymezení, resp. taxonomizace estetického spektra – mj. „oddělení“ uměleckého díla a objektu estetického zájmu.<sup>20</sup>

Z mého pohledu na text je nicméně hlavním rámem v první řadě stále časově–lineární posloupnost, v rámci které (cokoli) vnímáme. Zatímco tomuto časově–lineárnímu přístupu<sup>21</sup> odpovídá první (*klasický*) přístup, fenomenologické chápání zkušenosti jako by odkazovalo spíše k vnímání *okamžitějšímu*, *interaktivně komunikačnímu* (resp. *interakčnímu*). Chápání estetického prožitku pak do jisté míry obě kombinuje – a to nejen vymezením estetického objektu jako

- (ve finále *jen sobě vlastního*) souboru stimulů, navozujícího „nezištné“ povznesení ducha, ale i coby *de facto*

- estetického *znaku*, jež je obdobný zážitek schopen poskytnout i v delším lineárním úseku (tj. při vzpomínce na něj).

I toto reflektuje širší vývoj, který v rámci „věd o člověku“ ve 20. století probíhal od počátečního pozitivismu a víry v možnost *objektivního* pochopení světa stále víc k pragmatismu, jedinečnosti individualitě i komunikačnímu aktu, a nutně tedy i k do jisté míry *subjektivismu*.<sup>22</sup> I tím se váha precedentu stále víc *instantizuje*, tj. pozornost (popř. relevance, důležitost či dokonce význam

<sup>18</sup> Přičemž právě u centrálního pojmu *estetického* (prožitku) se naskýtá problém, nakolik lze uvedené vztáhnout i na něj; neměl by totiž takový prožitek přeci jen přicházet poněkud *neočekávaně*, resp. *překvapivě* – a tím tak rozdílně od vždy nějak utilitárního či pragmatického vnímání čehokoli ostatního?

<sup>19</sup> Srov. Kant (1987), Dufrenne (1953), Adorno (2013), Hartmann (2014), Zuska (2001).

<sup>20</sup> Dále viz mj. Heidegger (1996, 2016), Ingarden (1967, 1989), Merleau-Ponty (1976), Adorno (2013), Lyotard (1994), Ricoeur (1973, 1974, 2016), Hartmann (2014).

<sup>21</sup> Zjednodušeně: nejdřív dochází k vnímání např. „p“, „q“, „r“, „s“... a až následně, tj. poté, co jsme navnímalí a nějakým způsobem vstřebali nejen (p, q, r, s) a případně i další vstupy, přichází „y“ (do jehož vnímání tak již logicky vstupujeme obohaceni díky vnímání všech předešlých *písmen*).

<sup>22</sup> Zájem o jedince, individualitu, její vnímání světa, a hlavně jedinečnost každého jednoho *aktu* takového vnímání je patrná nejen u „otců“ fenomenologie Husserla a Heideggera, ale i později u Sartra, Merleau-Pontyho (1976), v teorii umění a vnímání uměleckého *textu* pak Ingardena (1967, 1989), Isera (1972, 1994, 2017), Ricoeura (2016) a dalších. Viz též Ribeiro (2014).

apod.) se z *objemu nabytého* versus *okamžitě, subjektivně vnímané* spíš přesouvá na jednotky (aktuálních) vjemů, určitou *diachroničnost* při nich probíhajícího procesu apod.

Právě fenomenologie jako by přitom kladla důraz na *vlastní* prožitek, resp. prožitek v *daném* momentu (míněno zhruba ve smyslu anglického počitatelného *an experience, experiences*), spíš než na objem znalostí získaný na základě zkušenosti (nepočitatelné *experience*). Spíš než na kognitivní rezervoár, s nímž vstupujeme do nové situace (včetně fenomenologického prožitku) a na jejímž základě jej chápeme, se tak soustředí na moment prožitku samotného, případně i na změnu chápání *poté* (tj. změnu jakou tento prožitek / zážitek způsobuje): namísto zájmu o vnímání nového na základě dosavadního se její pozornost přesunuje na moment vnímání jako takový (resp. nás případně může nutit ptát se nakolik se zabývá dosavadním objemem ve vztahu k poznávanému, anebo spíš jen tím, jak aktuální proces poznávání má funkci dál apod.). Takový přístup sice mění *tradiční* chápání *zkušenosti* (tj. jako souhrnu doposud nabytých kompetencí, znalostí apod.), na druhé straně ale činí fenomenologický přístup obzvláště *kvalifikovaným* mj. právě pro uchopení *estetického prožitku*: zatímco tradiční kognitivní přístup totiž dochází ke konfrontaci s estetickým (resp. *momentem* estetická) *vybaven* až obtěžkán robustním arzenálem zkušeností, fenomenologie tuto kognitivní *zátěž* zdánlivě *odhazuje* – a o to plněji (a díky soustředění se na *subjektivní* prožitek i (tak ve vsí rozdílnosti daných subjektivních prožitků) *objektivněji*) je schopna daný prožitek (= jeho moment) *prožít*.

Fenomenologové možná i tím, že zdůrazňují zkušenost okamžitou, tj. latentně opět prožitek (*an experience*), posilují svůj *manifest* vůči jakési *objektivizaci* či *unifikaci* zkušenosti. O tu se nicméně nesnažím ani já – spíš jen kladu důležitost na fakt precedence zkušenosti aktu vnímání, zároveň *zkušenost* dle možností abstrahuji (tj. operacionalizuji coby veličinu). Tím jen dávám věci do logického (časové lineárního sledu), a to aniž bych možnost aktuálních subjektivních prožitků při vnímání vylučoval – jen konstatuji, že i ony jsou ovlivněny přechozím kvantem *zkušeností*.

Poznání a zkušenosti nabyté do každého příslušného momentu mají v komunikaci (resp. *interakci*) samozřejmě zásadní význam pro jakýkoli další text, který osoba, jež příslušným poznáním a zkušenostmi disponuje, tvoří. Obdobně však každý *tvůrce textu* (autor) vychází i z toho, jakou míru znalostí a zkušeností předpokládá ve svém protějšku, adresátovi svého textu, recipientovi. Autor tak vždy tvoří text jednak jako a) nějakou interpretaci toho, co chce sdělit, jednak jako b) reflexi toho, do jaké míry vychází z něčeho (resp. bere v potaz něco), o čem ví či předpokládá, že je recipientovi známo.

Vydeme-li z myšlenky hallidayovského *registru* (Halliday, 1978), konstatujeme, že text navazuje na tuto přípravnou fázi (tj. fázi *registru*) coby její smyslově vnímatelné pokračování. Takový (smyslově vnímatelný) text již není jakýmsi abstraktním či vágním shlukem vícera potencialit, ale vždy jen jednou *jedinou vybranou* variantou z nich. Oproti ostatním, nepoužitým variantám, stejně jako i kterýmkoli dalším (nepoužitým) eventualitám je tak text vždy jedinou

smyslově vnímatelnou stopou, na niž se právě prostřednictvím její smyslově vnímatelné realizace snaží autor připoutat (recipientovu) pozornost. Vše ostatní (tj. všechny *nerealizované*, nevyužité varianty) je kulisou, pozadím – kontextem.

V duchu Gombrichova poznatku k autorově práci s recipientovou pozorností konstatujícího, že „veškerá pozornost se musí ‚dít‘ vůči (resp. ‚v kontrastu k‘) pozadí nepozornosti“ (Gombrich, 1982, s. 15) tak lze říci, že text je vlastně autorovým výběrem, který přeměňuje latentně přítomné (resp. jsoucí k dispozici, nabízející se) na skutečně realizované (tj. v textu použité, resp. použitím v textu oproti ostatním nabízejícím se variantám zvláště, *označené*) – resp. autorovým preferovaným výběrem z kontextu.

Výše uvedený postřeh Gombrich uvádí v rámci širšího popisu umělceva rozhodovacího procesu ohledně toho, co v jím tvořeném obraze či jiném uměleckém díle a) zdůraznit, co b) upozadit, případně co z takového díla c) úplně vynechat (srov. Gombrich, 1982). Tento proces má nicméně své paralely jak v přirozeném textu (tj. mluveném či psaném), tak v jakémkoli jiném sdělení, které máme vnímat (a ideálně mu i rozumět). I zde tuto selekci (tj. oddělení textu od kontextu) za nás (resp. *pro nás*) dělá jeho autor. Míra, do jaké je pro své (*strategické*) účely schopen dosáhnout z jeho pohledu nejlepšího (nejkomplexnějšího, nejadekvátnějšího apod.) odhadu, interpretačního kompromisu a pohotovosti převedení do příslušného výrazového (jazykového) kódu, je pak kromě recipientova *percepčního zážitku* také „vizitkou“ autora projevu v recipientových očích.

Jedná-li autor při tvorbě textu pragmaticky, uskutečňuje nejen a) striktní „oddělení“ textu a kontextu (kdy text je tím, co má být ve středu recipientovy pozornosti, zatímco kontext je vše ostatní), ale tam, kde to je možné, b) kontext využívá jako implicitní prostředek vyjádření (a pochopení) toho, co by jinak bylo explicitním elementem textu. Toto téma přitom není jen doménou pragmatismu, ale i již zmíněné teorie porušení očekávání či filozofie *Gestaltu*.

Všem těmto pohledům je přitom společné, že berou v potaz jak a) komunikační roli předchozí recipientovy zkušenosti (a jejího odhadu ze strany autora i následného zohlednění v jím produkovaném textu), tak skutečnost, že b) od určitého (např. mnohokrát opakovaného množství) užití toho či onoho textového elementu či kombinace takových elementů přichází (přirozená, pochopitelná, logická) tendence ty nejzažitéjší z takových elementů vynechávat, modifikovat či (z komunikačního hlediska funkčně) nahrazovat např. antonymy (např. u ironie). Dílčím výsledkem takového přístupu je buď redukce textu na minimum (s tím, že jeho smysl je stále pochopitelný), nebo jeho pozměnění (více, nebo méně) vítanou aktualizací, případně vložením elementu vedoucího k (překvapivému) porušení očekávaného; výsledkem *konečným* je pak vyvolání většího či menšího vzruchu v recipientovi (*vnímateli*) takového textu.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Pro úplnost je na místě dodat, že takový *vzruch (arousal)* je zde chápán jako důsledek (resp. reakce; konkrétně u Burgoon reakce na *nečekané*) – nikoli jako (na počátku stojící) *podnět* (resp. stimul, v orig. *Reiz/e*), tedy *důvod vzruchu*, jak je tomu např. u Wertheimera (srov. Wertheimer 1293, s. 302, 307, 309). Wertheimer dané jevy chápal spíše jako (v zásadě *jakékoli*) *markanty* představující hlavní *mlníky* textu. Vzruchy (v tom smyslu, jak je chápe Burgoonová) se s nimi nicméně mohou shodovat coby důsledek určitého druhu disproporčnosti

Na kontextu založená redukce textu na (nejnutnější) minimum je v podstatě praktickou aplikací Griceovy zásady stručnosti.<sup>24</sup> Daná zásada zde však stále není aplikována v celém svém rozsahu a potenciálu – v případě minimálního textu, který nevynechává žádnou z (elementárních, nejmenších nutných apod.) složek, jde totiž stále o eventualitu, kdy text je sice již co nejstručnější, ale pořád ještě jazykově „úplný“ (tj. *nic* v něm/mu nechybí).<sup>25</sup>

Naproti tomu o poznání silněji se spoléhání na kontext (tj. z autorova pohledu na recipientovy znalosti, zkušenosti apod.) projevuje v případě tzv. *implikatur* (viz zejm. Grice, 1975, s. 41–58, dále pak Grice, 1981, s. 183–198). Těmi Grice nazývá eventualitu, kdy autor již z textu vědomě vynechává (či v něm fundamentálně mění) jeho (zdánlivě nepostradatelné či neměnné) „základní stavební“ části – protože se spoléhá (resp. má pocit, že se může spolehnout) na to, že recipient i přes tyto „chybějící dílky“ pochopí celé sdělení tak, jako kdyby bylo kompletní. Co do principu tak i zde jde o aplikaci zásady stručnosti – jen dovedenou až do „mínusových“ hodnot.

Je pozoruhodné, do jaké míry zde Grice téměř identicky souzní s gestaltovým principem uzavření (*law of closure*)<sup>26</sup> – přičemž nejnápadnější (zároveň však druhotný) rozdíl lze spatřovat snad jen v typu příkladů, jejichž pomocí jsou oba principy obvykle znázorňovány (a které tak kvůli své formální odlišnosti mohly vytvořit dojem vzájemné nesouvislosti). Zatímco tak gestaltismus s oblibou demonstruje své zásady na obrazcích (např. takovým způsobem vzájemně nakonfigurované objekty, aby sugerovaly přítomnost dalšího geometrického tvaru), formuluje Grice (a další teoretici komunikace) své myšlenky obvykle na příkladech z oblasti přirozeného jazyka; princip, na němž taková pragmatická implikatura funguje, je ve své podstatě nicméně tentýž.

Naopak minimálně se oba pohledy liší, pokud jde o míru zdánlivé jednoznačnosti jimi „sugerovaných“ (tj. stále pouze zdánlivých, protože kvůli absenci skutečně explicitního a plného textu nikde na přesvědčivě jednoznačných), resp. nabízených, předkládaných významů či sdělení:



Obr. 2: a) Kanizsův (gestaltový) trojúhelník; b) Výstražná informační značka

pocíťované recipientem (v rámci jeho časově lineárního vnímání textu, a tím vznikajících shod – nebo naopak rozporů na základě jeho (lineárně v zásadě paralelně tvořených) očekávání) – nikoli však (jak je chápal Wertheimer) jako (ve své výraznosti téměř až statické) vstupy, dané autorem, tvořící určité hlavní percepční *milníky* toho či onoho textu.

<sup>24</sup> Pro seznámení se s tématem viz zejm. Grice (1989).

<sup>25</sup> Tj. (v logice této úvahy) kromě všeho, co danou textovou realizací nebylo řečeno, a tedy i vnímáno, tj. všeho ostatního, co řečeno být mohlo.

<sup>26</sup> V originále „Faktor der Geschlossenheit“; srov. Wertheimer (1923, s. 325–326).

Znak zákazu vstupu (s vepsaným 18+) je tak z pohledu *gestaltového pragmatismu* tím samým jako výš zobrazený „nedokončený“ trojúhelník: jak jedno, tak druhé totiž představuje určitou elementární („nejzákladnější“, limitní apod.) možnou konfiguraci, která je nezbytná k tomu, aby recipient v ní skrytý, neúplně formulovaný, napůl vyřčený či jinak poloskrytý vzkaz či význam pochopil.

V *gestaltové* psychologii<sup>27</sup> je do značné míry adekvátní analogií implikatury již zmíněný zákon (resp. *faktor uzavřenosti* (viz Wertheimer, 1923), popř. zákon (resp. *faktor dobrého pokračování* (vycházející z předpokladu *dobré konfigurace*, resp. *dobrého Gestaltu* apod.; srov. opět Wertheimer, 1923). Zároveň zmiňuje-li Wertheimer svou asociační tezi (*Assoziationsthese*), je na zvážení, nakolik můžeme (*jeho*) *uzavřenost* chápat jako fungující na principu asociací či asociování, resp. – ještě přesněji – *doasociování*; rozdíl tu přitom může být jen „optický“ (formální, kvantitativní) a nikoli principiální (kvalitativní): zatímco faktor uzavřenosti jasně distinktivně vyplývá ve chvíli, kdy recipient cítí „nutkavou“ potřebu doplnit neexplicitní (tj. pomocí textu jeho vnímání jasně „nenabídnuté“, a tedy jen implicitně tušené) části, aby vznikl *celek*, je asociace *asociována* většinou s tím, když jeden celek dá vzpomenout na celek další (srov. Wertheimer 1923, s. 303).

Zamyslíme-li se ale nad technickou stránkou obou procesů, nemůžeme dojít k závěru, že ve své podstatě fungují oba na stejném principu? Tj. takovém, který pro svou platnost předpokládá, že vůči hypotetické „normě“ je nějakým způsobem neúplně prakticky „cokoli“ (příčemž je jedno, od jaké „míry neúplnosti“ o takové „neúplnosti“ budeme uvažovat); v takovém případě by totiž domýšlení se významů bylo jevem v zásadě permanentně přítomným. Na takovém principu fungující *kognitivní překlenutí* (vynechaného) prostoru mezi explicitně formulovaným a sdělovaným (míněným) by pak jen v některých případech bylo „správnější“, resp. „objektivnější“ (neboť dodané indicie jsou „očividné“, podobně jako paradigma, v jehož rámci jsou dané indicie nabídnuty či na které odkazují), v jiných pak méně (resp. by obsahovalo výraznější složku subjektivity).<sup>28</sup>

Zde dosud uvedené se přitom stále týká *jen* prostředí (ze sémiotického hlediska) běžného „každodenního standardu“ – tj. všednodenní přirozenosti, v níž jsme se (již svou pouhou přítomností na světě) jaksi „ocitli“, a to aniž bychom měli potřebu zkoumat jak či spekulovat o případných *mezních situacích*. Uvažování o míře *danosti*, vrozenosti vnímání, resp. percepční (*samo*)*zřetelnosti* tvarů, počtů či dalších *evidentních* veličin nás naproti tomu vždy (ultimativně) dovedou k polemikám nad tím, do jaké míry by se jednotlivé způsoby konceptualizací okolního světa obnovily v té samé (popř. alespoň

<sup>27</sup> Ke *gestaltu* viz zejm. Wertheimer (1922, 1923, 1924), dále Köhler (1933) či Koffka (1935).

<sup>28</sup> Jako příklady mohou sloužit jak notoricky známé *dvojvýznamné* obrazy *gestaltismu* (dvě tváře / svícen, tvář stařeny / tvář mladé dívky apod.), tak prostý fakt, že jakákoli *deviace* od tvaru, který mysl považuje za *normativní* (a do něhož se tedy snaží (jakkoliv, tedy i umělecky) *deviovat*, *distortovaný* text doplnit či modifikovat), je prokazatelně vždy *jen sama sebou* (a žádné „správné“ doplnění tedy neexistuje). Na druhé straně, je-li každý recipient oprávněn *doplňovat* či *modifikovat* dle svého uvážení, vyplývá, že jakýkoli *neúplný* text může být doplněn či upraven ryze dle jeho rozhodnutí.



podobné) formě v případě jejich náhlého (celo)civilizačního „výpadku“ (resp. jakési globální civilizační „amnésie“ či restartu); tedy i které z tvarů, početních veličin a dalších jevů dneška by bez možnosti odkazování k jakýmkoli zjevným korelátům (precedentům, indiciím, referenčním bodům apod. jiným než nabízeným přirozeným okolním světem) „(znovu)obhájily“ své místo i v případě takového „kognitivního defaultu“.<sup>29</sup>

Lze zřejmě připustit, že i v případě jakékoli civilizační „amnésie“ by koncepty „základních tvarů“ vždy znovu úspěšně zaujaly jedny z nejrelevantnějších pozic (resp. měly jednu z největších nadějí na restauraci svých původních – nadčasových? – významů). Podobně dobře by si zřejmě vedl obecný koncept *počtu*, vycházející z dojmu o a) *diskrétní* povaze (resp. *ohraničené izolovanosti* apod.), jakož i b) podobnosti předmětů (resp. postavený na tom, že běžné smyslové vnímání tento dojem umožňuje a podporuje, a tím pro jakékoli fenomény *počtu*, *počítání*, *aritmetiky* apod. vůbec vytváří ty nejelementárnější předpoklady).

Na diskusi už nicméně je, nakolik by se v takovém případě obnovilo konkrétní označování takových *počtů* něčím podobným číslům, popř. označování hlásek něčím podobným písmenům; tedy do jaké míry (a v jaké formě) by se projevila zástupná povaha znaků jako taková.

Ať by to bylo jakkoli, lze se stále domnívat, že i vyšší zástupné celky (které by tak či onak zřejmě musely vzniknout) by, podobně jako jejich nejmenší běžné rozpoznatelné elementy, nadále v procesu vnímání v klíčových okamžicích spoléhaly na (postupným opakováním rozvíjenou a legitimizovanou) „magii“ gestaltu: tj. schopnost restituovat celek, jeho „chuť“, onu esenci nejdůležitějšího, podstatu, duši, základní konfiguraci textu byť i jen z fragmentů celku – poskládaných ovšem, připouštím, v

- určité elementární konfiguraci (kvalitě) a

- určitém minimálním množství (kvantitě).

Je přitom nasnadě, že všechny zde popsané principy (a s nimi i komunikace v nejobecnějším slova smyslu) jsou funkční nejen díky zkušenostem a znalostem (*systémů* či *tvarů* apod.), ale i díky již zmíněné *účelné omezenosti* smyslových dispozic (srov. Krátký 2019, s. 23). Právě ta umožňuje vznik pocitu *konečnosti*, podobnosti, resp. diskretnosti jevů nebo předmětů. Právě tato *diskretizace* (jevů, dějů, předmětů apod., (a v důsledku toho i možnost jejich označení, tj. vznik a používání *pojmu*)) tak umožňuje tvorbu (všech / jakýchkoli) konceptů (obecně), a tedy i (konkrétních) antecedentů veškerých následujících textů<sup>30</sup> – tj. referenčních bodů stojících *na počátku* v podstatě veškeré další systémové *setrvačnosti* dějů (resp. interakce či komunikace);

<sup>29</sup> Jak je zřejmé, některý tvar nabídne příroda („kruh“ Slunce či Měsíce, „kvádry“ některých puklých hornin, „čtvercové“ vlny vznikající na kontaktu vod „dvou moří“ apod.); jiné tvary vznikají zásahem člověka v rámci hledání a nacházení co nejeefektivnějšího kompromisu mezi jeho praktickými cíli a možnostmi hmoty dané k dispozici reálným světem, přírodou (cíhlový kvádr, kolo apod.); další, celá paradigmatata latentně zakládající *veličiny*, jsou nějakým způsobem *danostní* (počet prstů na obou rukách apod.).

<sup>30</sup> Uvedeno a myšleno ilustrativně; důsledně analyticky jde samozřejmě jen o jednu z variant otázek po tom, který (ze dvou vzájemně podmíněných jevů) tu byl dřív (tj. ve smyslu „slepice, nebo vejce?“).

realizovaných tak již nutně v prostředí individuálních (autorských) cílů a (recipientských) očekáváníí.

V takové konfiguraci pak každé autorské nakládání s každým aktuálním daným „stavem věcí“ předpokládá, že pravidla hry bude vždy alespoň nějaký počet recipientů (ve větší či menší míře) znát a bude jejich elementární funkce (chtít) respektovat, resp. nebude považovat za účelné je zpochybňovat. Kdo na tuto hru přistoupí a komu dává její elementy i principy jejich kombinace smysl, splňuje základní předpoklady nutné pro efektivní komunikaci.<sup>51</sup>

#### 4. Proporčnost, uměřenost, vyváženost

Čím víc se autorovi podaří identifikovat dispozice recipienta a oč lépe je schopen formulovat text tak, aby ten ve a) *správném* množství obsahoval i b) náležitě řazené c) klíčové (kvalitativní) rysy, tím spíš dosáhne cíle, pro nějž svůj text tvoří. Takovým cílem může být vyvolání (libovolného typu) *působení* na recipienta, předání informace, ve výtvarném umění, hudbě či literatuře navíc při zachování (či maximálnímu přiblížení se) obdobnému pocitu, který ve vztahu k danému tématu zažívá či zažíval i autor; případně kombinace některých či všech zde uvedených pohnutek.

Toto platí v zásadě u všech takových textů, kde je autor pro své interpretační nadání (svým publikem) považován za „umělce“ (přičemž je vždy do značné míry subjektivní, zda za takového umělce považujeme interpreta vážné hudby, hospodského vypravěče, či rafinovaného lichotníka). Není ostatně umělcem v zásadě kdokoli, kdo pro účel interpretace dokáže identifikovat klíčové rysy (*markanty*) původního námětu a ty předat dál tak, aby se v mysli recipienta daný námět věrně či aspoň přesvědčivě „vynořil“?

Při běžné komunikační interakci (nejčastěji např. všedním rozhovoru) vyhodnocuje jak autor recipienta (*text* jeho chování, stylu či nonverbálních projevů), tak i recipient (autorův text, resp.) autora prakticky nepřetržitě. Ve většině případů tato vzájemná (a z obou stran v zásadě permanentní) evaluace ústí v nějakou formu (autorovy) konformity s běžnými normami. Naproti tomu u umění – coby produktu nikoli všednosti, ale „múz“ – je míra autorovy konformity z podstaty věci očekávána jako výrazně nižší. V některých svých vývojových fázích bylo sice i umění do značné míry podřízeno nutnosti imitovat (resp. „zřemeslněno“) – nicméně z této (téměř čistě či převážně *mimetické*) fáze se však již spolehlivě vymanilo.

K mímésis i souvisejícím námětům se z různých pozic vyjádřili mimo jiných Auerbach (1988), Goodman (2007), Iser (2017, dále 1994), Ingarden (1989, dále 1967), Ricoeur (1991), Adorno (2013) či Doležel (1997). Prizmatem určitého „kompromisního průsečíku“ jejich pohledů (popř. podobně, jako lze

<sup>51</sup> Vzetí v potaz komplexnějších okolností tvorby textu tak může stát například na počátku procesu luštění nápisů v neznámých jazycích – u starověkých nápisů je klasicky posuzována frekvence či pravděpodobnost výskytu toho kterého pojmu v souvislosti jak s jeho (dobovou) společenskou relevancí, tak s „investiční“ námahou nutnou pro např. jeho vytesání do kamene (už samo o sobě implikující, že nepůjde o banalitu, a úměrně tomu se bude daný nápis vyjadřovat spíše k tématům vznešenějším, oficiálnějším, strategickým apod.; to alespoň částečně odkazuje k možným okruhům slovní zásoby, z nichž je možné vycházet při odhadech např. frekvenčně či pozíčně *charakteristických* pojmů (typu panovník, výnos, smlouva apod.)).

- *zkušenost* chápat buď jako celkový objem individuálního „nahlédnutí světa“, či jako ryze momentální zážitek (resp. prožitek apod.), lze

- i v případě *nápodoby* (imitace, mimésis) rozlišit fázi *adaptační* (osvojovací, *učební*, (utilitárně) *řemeslnou* apod.)<sup>32</sup> a fázi (zdánlivé) *samoúčelnosti* (konfiguraci prostou veškeré utilitárnosti, přesto však promlouvající naléhavou relevantností)<sup>33</sup> – tj. *stav* (polohu, situaci, interpretaci předlohy apod.), kdy tato *nápodoba* se již vymanila z hájemství „pouhého“ učení a stala se (uměleckým, estetickým apod.) objektem *sama pro sebe* (*pro svůj vlastní účel* apod.). V takových případech pak již (velmi pravděpodobně vědomým) *cílem* není (výše uvedené) učení, ale (již) umění.

Centrální debata je tak dle mého názoru ve své podstatě stále vedena kolem starého řeckého sporu o to, zda spíš *mimésis*, nebo *diegésis*, resp. kolem toho, zda (a pokud ano, pak nakolik) je *mimésis* podstatou a/nebo smyslem umění. Tím zde dle mého názoru ovšem opět dochází především k tomu, že dostáváme dvě linie, u nichž není prázdného důvodu vnímat je jako sobě si konkurující – spíš jako vzájemně komplementární; nejprozaičtěji jako dichotomie a) řemeslo<sup>34</sup> a b) umění<sup>35</sup> (resp. vždy nějaký jejich poměr). Zatímco řemeslo bude (ze své přirozenosti) nacházet vždy více či méně oporu v *původní podobě* zobrazovaného předmětu či jevu (a tedy i sklon ke tvoření *spíše* reprezentanta), umění jako by mělo v sobě (z obdobné své podstaty) zakódováno vždy přítomnou tendenci k odchylce – a tedy i sklon k produkci symbolu.

Freedberg ve svém historizujícím ohlédnutí mimo jiné uvádí, že i samo slovo *mimésis* mělo pro Řeky konotace vulgarity (srov. Freedberg 1992, s. 483) – nicméně záleží v tomto případě na slovu (či doslovnosti) *doopravdy*?<sup>36</sup> I zde jsem totiž přesvědčen, že oprostíme-li se od něj, vidíme, že každá činnost je vždy nějakou nápodobou, nebo chceme-li, *inspirací*. Každá inspirace do větší či menší míry postuluje nápodobu (byť čehosi, dílčího), každá nápodoba je inspirována. Přes takové abstrahování opět nahlížíme věc jasněji – pokud ale

<sup>32</sup> Pro niž je dle Koffky mj. charakteristické nabývání vědomí skrze *zkušenost(i)*; dle něj k *vědomí si vědomí* tak postačuje jeden (svého vědomí si) vědomý (tedy vnímající) člověk, a ne nutně vědecká definice či důkaz (srov. Moles (1928, s. 32); v originále viz Koffka (1925, s. 167). *Z myslím, tedy jsem* se tak Koffka svou vlastní cestou dostává k *vnímám, tedy mám vědomí*. Ke Koffkově chápání a dělení imitace viz Moles (1928, s. 42–44); dále též srov. Koffka (1925, s. 307–310).

<sup>33</sup> Guberman sice v okrajovější souvislosti, ale stále zajímavě poznamenává, že „Wertheimer chápal vnímání komunikačních podnětů jako imitaci aktu, který podnět produkuje; na tomto základě dále ztotožňuje takový proces spíš s procesem motorickým, než perцепčním“ (Guberman 2017, s. 5); dále jeho chápání a nakládání s pojmem *imitation principle* – viz Guberman (2017, s. 7, 10, 12). Guberman je sice prakticky (až utilitárně) orientován (jeho poznatky *aplikovaných gestaltových* principů byly využity komerčně), nicméně i díky tomu jde po podstatě věci; zároveň nabízí vlastní interpretaci *nápodoby* jako pohybu (resp. vlastní činnosti, aktivního zpracovávání podnětu) pro hru samotnou, spíš než pro ryze *řemeslné*, naučené napodobení originálu.

<sup>34</sup> Zde ve smyslu konformismu, respektování tradice, snahy o věrnost interpretace, o co nejpřesnější nápodobu; svým způsobem tedy velmi výstižně: techné.

<sup>35</sup> Zde ve smyslu inovace, řízeného porušování recipientských očekávání, snahy sdílet, a to za paralelního či vylučného cíle vyvolat vzruch; v rovině umění pak vyvolat estetické rozechvění, *přivodit* estetiku.

<sup>36</sup> Tím spíš připustíme-li, že je-li text komplexní s recipientem, děje se *mimésis* i včetně něj; což dále zakládá určitý *velký rámeček* rozporu mezi tím, že *mim* působí jako originál, který napodobuje, nicméně jím není. I přes tuto skutečnost (resp. díky ní) se tak snadno podivujeme nad jeho dovedností – přičemž je už *jedno*, zda je výstup komický, působivý či jakkoli jinak *estetický* (srov. Freedberg 1992; Donald 2006; Goodman 2007 či Coldron 1982).

vynecháme pojmenování a za stěžejní objekt sledování si vezmeme *hlavní cíl* v podobě vyvolání působení u recipienta.

V takovém případě se vyjevuje mimo jiné to, že některé druhy imitací mohou být „vyloučeny“ z (elitního) klubu estetiky či umění, to však stále nic nemění na tom, že co do procesu jejich tvorby jsou imitacemi (resp. že proběhla *mimésis*). Na druhé straně odsouhlasíme-li s Hegelem limity, které jsou (na rozdíl od plastiky) spojené s malbou (Freedberg 1992, s. 486), nemůžeme ve finále dojít k (v Hegelově době ještě ne otevřeně formulované a jím samým též ne přímo vyřčené, nicméně) nabízející se (nepřímé) instrukci: „*Vkládejte do textu změny představující porušení mimésis – vkládejte subjektivní porušení toho, že vnímatel očekává předlohu, kterou má v paměti*“?

Imitace kromě jiných funkcí v umění tradičně plnila (a v některých druzích umění i nadále plní) dvě výrazné role: v jedné z nich

a) vychází vstříc (přirozené, pochopitelné apod.) poptávce po věrném zachycení pomíjivého jevu či objektu; v druhé pak

b) poskytuje dle možností věrnou reprodukci (uměleckého) kusu, který je buď všeobecně známý, nebo zapsaný či alespoň jinak dohledatelný (srov. Goodman 2007, s. 96).

Velmi zjednodušeně lze říci, že zatímco (objektivní, *modelová*) *poptávka* bude většinou po *věrné* (*normativní, řemeslné* apod.) nápodobě, má naproti tomu (subjektivní, „*kreativní*“ apod.) cíl autora co do věrnosti *předloze* tendenci více či méně variovat; stejně tak je však zřejmé, že v (*empirické*) realitě se v zásadě všechny (skutečné) varianty budou pohybovat kdesi mezi těmito hlavními tendencemi.

Goodmanovo rozdělení *textů* (resp. uměleckých děl, „kusů“, popř. „*interpretačních podkladů*“ apod.) na autografické a alografické, resp. na jedno- a dvoufázové (srov. Goodman 2007, s. 95–97)<sup>37</sup> pak do původní diskuse o „*prosté*“ *mimésis* vnáší nový, „*techničtější*“ rozměr: v jeho rámci pak řemeslná i múzická složka díla mají šanci být pochopeny ve své, řekl bych, plnější, komplexnější dynamice, časové lineárnosti i percepční (ne)pakovatelnosti.

Určitá „*podtřída*“ první role (tj. ta její část, v níž je akcentovaná řemeslná složka („*padělatelného*“) autorského díla tak, aby výstup byl co *nejpřesnější*, popř. *nejrealističtější* či *nejklasičtější*) měla svůj stěžejní *umělecký* význam prakticky po celou jednu éru trvající až do příchodu fotografie. Role druhá si, především v podobě reprodukce předlohy či jinak známého kusu (např. v hudbě, baletu či na divadle), uchovává svůj význam dodnes. Sama povaha této role jí přitom dovybavuje dispozicemi určité kontrastivní platformy, na níž se napětí mezi *očekávaným* a *skutečně realizovaným* vyjevuje se zvláštní intenzitou. Ne náhodou tak realizaci většiny divadelních či hudebních kusů následuje diskuse o tom, nakolik byly podány *věrně*, či do jaké míry byly naopak prostoupeny (interpretačními) odchylkami (od normy, již

<sup>37</sup> Lze dodat, že v prvním případě je text přímo výsledkem kreativního procesu autora, zatímco ve druhém je mimo jiné měřítkem interpretovy řemeslné-umělecké schopnosti zprostředkovávat konečnému recipientovi autorské sdělení uváděním tohoto sdělení v život pomocí jeho zápisu pořízeného autorem.

představuje ta či ona *zažitá, klasická* verze té či oné hry nebo partitury). Je nicméně zřejmé, že v případě hudebních či dramatických kusů nejsou „aktuální“ autoři textu (tj. herci či interpreti) jeho skutečnými tvůrci, ale opravdu především *jen* interprety; do značné míry tak jde spíš o svého druhu *performační mimésis*, tzn. imitaci s inovací v podobě vlastní interpretace základu, který (většinou) všichni znají.<sup>38</sup>

Performační umělec se tak liší od skladatele či malíře právě ve faktu (více či méně věrné, ale stále) interpretace. Ta je sice plně legitimní u hudby, téměř ale nemá smysl u výtvarného umění (pomineme-li jinak estrádní povahu malování naživo, před publikem atp.).<sup>39</sup>

Jak „společenská poptávka“ ve výtvarném umění moderní doby postupně slevovala z imperativu řemeslné bravury nasměřované k vytvoření co nejvěrnější kopie předlohy, stal se o to zřejmějším jeden základní, do té doby však ne zcela rozpoznatelný princip: čím pregnančnější je obsah díla, tím lehčí je (popř. může či dokonce musí být) jeho forma. Jinými slovy: čím silnější, nabitější či hlubší je *obsahový* apel uměleckého sdělení, tím menší mohou být (či jsou jako takové dokonce vyžadovány) nároky na propracovanost, dokonalost či další formální, resp. řemeslné složky příslušného kusu.

I zde se projevuje určitá magie této nepřímé úměrnosti: právě slevení z („otrocké“) propracovanosti formy nechává u obsahově nabitých textů nejvíc vystoupit jejich sdělnosti. Ne víc než jen *podpůrný* minimalismus struktury takových textů na sebe zbytečně nepoutá pozornost, a neodvádí ji tedy jakýmkoli směrem, v němž neleží základní elementy (markanty, gestalt, podstata) obsahu (entity, jevu). Naopak: těmto elementům dává o to víc vyniknout, byť (resp. leckdy právě proto, že) jsou v rámci jednoduchosti zpodobněny na samé hranici rozpoznatelnosti, schematicky, jednoduše – ale o to silněji a přesvědčivěji:



Obr. 3: Katherine Sturgis: *Hokejisté* (zdroj: Goodman, Sturgis, Curtis, 2006)

<sup>38</sup> Nejde-li tedy o jakousi *ryzí*, (v dobrém slova smyslu) „samoúčelnou“ improvizaci, např. v jazzu, kde jsou v takovém případě dodržována v podstatě již *jen* elementární pravidla (harmonie a rytmu) – a kde jsou, úměrně paradigmatu, recipientská očekávání nastavena opět na ještě větší „dávku“ inovativního, tj. neočekávaného.

<sup>39</sup> Určitou zvláštní kategorií jsou v tomto světle kaligrafie (arabské, čínské atp.), u nichž je objem rutinně si osvojovaných tahů, vzorů a tím i možných témat svým způsobem konečný, tj. takový, že invence není ve smyslu klasického (*volného*) výtvarného umění častokrát



Minimalistické umění, stejně tak ale i skica, karikatura, kreslený vtip, některé druhy reklamy, „mobilizující“ propaganda (či *propagace* obecně) jsou disciplíny, které – přičemž stále v duchu (griceovského) pragmatismu – využívají specifických konfigurací právě ideálního (či nejmenšího nutného) množství elementů, resp. základních rysů (tj. *gestaltů* až archetypální povahy) k tomu, aby byl jejich prostřednictvím u recipienta vyvolán kýžený pocit či série takových pocitů. Všechny takové texty představují specifický koktejl redukce, „nabitosti“, stereotypu, schematizace a pointace, zároveň (více či méně selektivního) vystižení, ztělesnění a výtvarného uchopení esence (či opět: *gestaltu*), resp. zachování či zvýraznění rysů, které na základě strategické vyhodnocení a/či tvůrčí úvahy autora zřejmě většina recipientů vnímá jako archetyp, normu či ideál.

Dobrým příkladem nutnosti vybalancování obsahu a formy je výtvarné umění a zejména malířství: aby fauvismus, impresionismus či obdobné styly nechaly plně vyniknout barvám a jejich kombinacím, používaly obsahově prosté náměty; Bosch, naproti tomu, mohl díky konzervativnímu stylu nechat na plátně rozehrát poměrně komplikovaná, naturalistická i bizarní dramata. Minimalismus klade velké nároky na obsahové sdělení – naopak abstraktní umění sází jak na volnou asociaci, tak na moment překvapení, ale i kompozici, tj. rozložení barev, tvarů a barevných ploch na plátně.

Všechny styly a v nich realizované texty (resp. jejich autoři) přitom mají na paměti, že má-li se k recipientovi dostat klíčové sdělení jasně a čitelně,<sup>40</sup> musí pevně upoutat jeho pozornost. Proto by takové sdělení (hlavní text) mělo vystoupit do popředí a vše ostatní se naopak stát kulisou, pozadím (kontextem). I u vícevrstvých děl (například popová hudební skladba s textovou linkou) tak hlavní význam nese většinou jen jedna složka (v tomto případě zpěv, který nese text písně). Lze samozřejmě namítnout, že různí posluchači té samé písně mohou za klíčové sdělení považovat cokoli jiného, než slovy podané sdělení (tj. např. melodii, zabarvení hlasu, kytarové sólo či basovou linku apod.), případně dokonce to, jak se jednotlivé vrstvy mísí. To nicméně nevylučuje obecné tvrzení, že a) daný výstup je pro ně hlavním předmětem pozornosti na rozostřeném pozadí tvořeném „tím ostatním“, případně b) fakt, že každý text je skutečně každým příslušným recipientem vnímán a interpretován jinak (tj. kolik je textových realizací, tolik je recipientů).

Nadále tak platí, že přestože celek tvoří kompaktní kus, je hierarchie „uměleckého plánu“ (resp. subordinace ve významu) pro vynesení klíčového sdělení na piedestal zásadní. Serraut by jen těžko úspěšně uvedl svůj

možná, popřípadě žádoucí. Logickou otázkou pak může být, do jaké míry je zde *umění* dílem autorovy osobnosti, resp. múzické invence, anebo spíš měřítkem jeho řemeslné dovednosti. Přestože výběr námětů kaligrafií je relativně volný, je množina kvalitativních i kvantitativních elementů pro jejich konkrétní realizaci do značné míry předdefinovaná, tj. i omezená. Spíš než „múzicky inspirovaný“ tvůrčí proces tak lze v klasických kaligrafických disciplínách vidět právě přístup performačně mimetický.

<sup>40</sup> Tzn. *zrale* zpracované (za výběru *zralých* prostředků a jejich kombinací) a na základě *zralé* úvahy autora – tedy přibližně tak, jak má zřejmě na mysli Adorno, když (v jejím širším chápání) nazývá tuto (autorskou) artikulaci „konfigurací celku existujícího ve shodě se souhrnem jeho komplexností“ (Adorno 2013, s. 200). K jeho pojetí *artikulace* viz dále Adorno (2013, s. 188–222), popř. Adorno (2013, s. 122, 260).

pointilismus, pokud by za jeho pomoci chtěl (tj. hned a zároveň) formulovat např. politické postoje – jeho práce by se pak štěpila, recipientova pozornost by byla tříštěna dvěma směry, z nichž by nebylo jisté, který je ten zásadní, obrazy by byly přetížené kvůli nevyváženému poměru obsahu a formy, resp. závažnosti formy tříštící se s excesivní informací zakódovanou v obsahu, a to zejména kvůli sekundárnosti jejího významu oproti jasně inovativní, resp. re-invenční složce, kterou pro případ Serrauta je fakt prezentace nového uměleckého postupu.

Ambice stylistické inovace spojená s potřebou *sdělit* (např. závažnou myšlenku) je přitom poměrně názorným příkladem (nejednou nešťastné) kombinace vedoucí k zahlcení recipienta přemírou informací, a tím i jeho percepčnímu „přetížení“. Příkladem takového „přetížení“ je následující dílo – prezentující nejen aktualizaci v podobě „pomačkaných“ (porcelánových) plechovek, které jsou ovšem *zároveň* ozdobené tradičním chanským motivem (v místě svého původu vyhrazeným v zásadě pouze ke zdobení porcelánu):<sup>41</sup>



Obr. 4: Lei Xue: *Pítí čaje* (zdroj: <https://www.artsy.net/artist/lei-xue>)

Výstupem jsou tak dvě *rovnocenně hlavní*, klíčové nové informace – které spolu ovšem ve finále kolidují tím, jak se obě najednou snaží připoutat recipientovu pozornost. Je přitom otázkou, zda se ve snaze předat recipientovi autorův vzkaz především doplňují, anebo jde každá z nich tak trochu svým mírně, ale stále rozdílným směrem – v důsledku čehož se recipientova pozornost tříští, a úměrně tomu se drojí i jinak zřejmě žádaná „údernost“ a jednoznačnost autorova sdělení.

Určitý kompromisní „mezistupeň“, při němž by jednoznačnost autorovy formulace (resp. její přímočarost, a tedy i *impakt* sdělení)<sup>42</sup> byla zaručenější,

<sup>41</sup> Popř. lze interpretovat i jako komercializaci chanské tradice (kdy jsou porcelán + daný vzor brány jako jeden nedílný celek (a tedy i jeden vstup)), jež je ovšem dále kombinována s určitou negací této tradice (v podobě pomačkání (znehodnocení, znevážení apod.) daných plechovek (které jsou navíc prezentovány jako reprodukovatelná banalita). K přetížení, resp. přesycení vícero informacemi najednou tak velmi pravděpodobně stále dochází.

<sup>42</sup> Resp. (na straně recipienta) dekodování na základě sítě autorové strategie recipientovi vyselektované nabídnutých konotativních souvislostí.

přítom spočívá ve vyhotovení buď a) jen (porcelánové) plechovky s výše uvedeným tradičním vzorem, anebo naopak b) pomačkané tradiční vázy s tradičním vzorem. Otázkou pak ale samozřejmě je, zda by něco takového naopak nepůsobilo trochu „suše“, a zda se nakonec i sám autor při realizaci daného objektu právě v těchto intencích nerozhodoval – s tím, že se po úvaze prostě rozhodl vydat tou „ultimativnější“ z obou cest.

Pokud tomu tak skutečně bylo, mohl se tak rozhodnout možná i proto, že (rozhodně dramatičtější a „akčnější“) výjev v podobě pomačkaných (spíš než netknutých) objektů má větší schopnost upoutat (resp. přitáhnout *počáteční* pozornost). Jakmile pozornost na objektech jednou utkví, lze předpokládat, že recipient alespoň nějaký další čas stráví tím, aby o tom, co vidí, přemýšlel dál.

Přestože je tato varianta velmi pravděpodobná, platí i nadále, že realizace obou námětů *naráz* (tj. popření výlučnosti určení tradičního vzoru i vymezení se vůči klasické formě) je skokem vpřed nikoli o *jeden* (inovativní) stupeň, ale hned o *dva* – což pro pozornost (popř. vnímání, dojem apod.) některých recipientů může působit jako (nekomfortně) *příliš moc*.

Pomocí (z *řemeslného* hlediska) zdánlivě *banálního* pojednání objektů na svých obrazech projevuje naproti tomu *účelovou uměřenost* René Magritte. Až úzkostlivá konzervativnost *formální* stránky jejich zpracování však není ničím jiným, než logickým důsledkem (ryze pragmatické) autorské úvahy – díla jsou natolik závažná, nabitá a inovativní *obsahově*, že chtěl-li autor dát v nim obsaženým sdělení vyniknout, neměl v zásadě ani jinou možnost: volba jakéhokoli jiného, resp. akcentovaného či nekonformního stylu by impakt, o který mu šlo především (tj. obsahový), nežádoucím způsobem zastínila a tím od něj odvedla pozornost.<sup>43</sup> Jak v předešlém, tak i v tomto případě přitom jde „jen“ o další z variací na Gombrichův poznatek týkající se přeměrování pozornosti na centrální objekt i díky tomu, že (rozostřené, nevýrazné apod.) pozadí tuto pozornost (právě díky své „druhořadosti“) cíleně nepřitahuje (viz Gombrich 1982, s. 15), resp. o jeho zobecnění; je přitom příznačné, do jako míry se zde Gombrich (tímto, lze snad říci, *estetickým pragmatismem*) potkává s Gricem.<sup>44</sup>

## 5. Tvorba textu jako strategický záměr

První dojem z toho, co recipient vnímá – tedy jakýsi *gestalt z počátku* (*autorova*) *textu*<sup>45</sup> – je podstatou avíza každého takového textu. Avízo může budit buď důvěru a dojem předvídatelnosti (následovaný pak většinou recipientovou akceptací dalšího textu), nebo naopak pocit přílišné systémové

<sup>43</sup> Z českých autorů obdobně postupuje např. Jiří Slíva, viz např. <http://www.galerie-kaplicka.cz/cz/shop/grafika/dva-capi--432/>.

<sup>44</sup> Obdobný princip, tj. to, že čím silnější je obsahová pointa, tím (nejenže „stačí“, ale o to) víc je na místě jednodušší forma, je přitom respektován i v lidovější (a tedy spontánnější, intuitivnější) kultuře (viz například uvedený vtip apod.). Podobné vzájemné vyrovnávání se nicméně projevuje i v komplexnějších vývojových procesech – namátkou v tom, do jaké míry emancipoval malířství příchod fotografie, či jaký měl na rozvoj geometrického umění (resp. geometrie) vliv zákaz zobrazování osob v kulturním kontextu islámu.

<sup>45</sup> Zde (jako i po většinu této úvahy) nejen jakýkoli umělecký předmět, architektonické dílo, ale i autorovo chování či autorem nebo i více autory navozenou situaci, v níž se recipient ocitl atp.

nekompatibility a libovolnosti (ústící v recipientův dojem nevyzpytatelnosti ohledně dalšího pokračování takového textu). Pokud recipient získá dojem, že text má všechny rysy, které má podle jím avizovaných očekávání mít, většinou se (zainteresován a soustředěn) „ponoří“ do textu hlouběji – případně se jím (uklidněn a „uvolněn“) nechá „unášet“. Zatímco *avízo* (autorské *přihlášení se* k nějakému paradigmatu) je klíčové (a příznačné) pro počátek textu, další *čtení* textu a dekodování jeho (komplexních) významů probíhá postupně a průběžně tím, jak je text vnímán.

Souvislý text, který je autoru recipientem umožněno realizovat bez přerušení po delší časový úsek, resp. takový tok textu, který se průběžně, dynamicky a flexibilně nemění na základě recipientových vstupů (jak je to běžné například v konverzaci),<sup>46</sup> lze označit jako určitou *dlouhou konverzaci*.<sup>47</sup>

Každá taková dlouhá konverzace předpokládá (na rozdíl od *konverzace krátké*, kde je podstatou hlavně (společné, vzájemné) improvizace, okamžité a bezprostřední doplňování, upřesňování a rozvíjení tématu)<sup>48</sup> důsledné plánování, přípravu, strategii, přehled o recipientovi<sup>49</sup> a komplexnější orientaci v relevantním kontextu. U běžné, *krátké* konverzace jsou údaje k tématu hovoru většinou zjišťovány rychlou výměnou kratších textů (*paroles, speech-acts*), u kterých je z jejich podstaty (tj. délky, rychlosti sledu atp.) většinou minimalizován jak prostor pro odchylky (na straně autora), tak i pro jejich hodnocení (na straně recipienta); naproti tomu u konverzace dlouhé (knihy, obrazy, hudba, projev) je právě schopnost udržení *napětí* na ose autor – recipient (tj. míra naplnění recipientových očekávání tak, aby byl pro něj text akceptovatelný) předpokladem toho, zda textu věnuje recipient skutečně tolik času, že mu během něho (a ideálně *najednou*, bez toho, aby recipient vnímání takového textu přerušil) autorem předáno maximum z toho, co si příslušný autor předat předsevzal. Příprava takového textu je ze strany autora vždy více či méně komplikovaný strategický proces – přičemž je v zásadě na každém, jaký objem „vlastnictví“ textu přisoudí ve finále jemu a jaký čtenáři. Jinými slovy jde o střet formalistického (strukturalistického) a postmoderního,

<sup>46</sup> Která ze své podstaty přináší (rychlejší) střídání pozic autor / recipient, projevující se vzájemnou (většinou rychlou) *výměnou* jejich textových realizací (resp. *paroles, speech acts* apod.).

<sup>47</sup> Takové autorské texty (recipientské aktivity) jako například kniha (čtení), obraz (prohlížení si), filmu (sledování) či projevu (poslech). K tématu co do analýzy povahy dialogu (nejen ve srovnání s monologem, ale i co do jeho pozice v rámci širšího komunikačního / interakčního kontextu) viz mj. Jakubinskij (1923, zejm. části IV–VIII).

<sup>48</sup> Čehož nejzřejmějším příkladem je, jak již bylo naznačeno výš, běžný rozhovor (či podobná forma přirozené, všednodenní interakce).

<sup>49</sup> Např. Eco má svého *modelového čtenáře*, v rozjímání nad nímž několikrát zmiňuje fakt autorova zamýšlení se nad čtenářem, jakož i strategii, kterou v rámci psaní textu zaujímá, popřípadě autorovo předjímání toho, s jakými znalostmi bude takový „jeho“ čtenář do přijímání daným autorem napsaného textu vstupovat. Bez zajímavosti není, že Eco v daném pojednání dále operuje některými poznatky, které již dříve zřetelně popsal Grice (komunikační zásady, implikatury). V souvislosti s tím trochu zaráží, že ač musel být Eco s Griceovým dílem téměř jistě obeznámen (své hlavní myšlenky Grice poměrně úsporně shrnul mezi lety 1975–1990), ani v jedné ze svých přednášek sdružených do *Šesti procházek* (1997) na něj neodkazuje. Pravdou nicméně zůstává, že své poznámky činí Eco v rovině jistého „obecného rozumu“ (Ecovo konstatování o tom, že „někdy chce autor sdělit příliš mnoho, a může tak působit komičtěji než jeho postavy“ (Eco 1994, s. 4) v zásadě odpovídá podstatě Griceovy zásady stručnosti apod.), stejně jako to, že s *implicitností*, resp. pragmatičností textu přišel (byť hlavně na poli literární teorie) *před Gricem* pochopitelně již Iser (Srov. Eco (1994)).

dekonstruktivistického přístupu – k němuž byl pragmatismus mostem, formou i metodou.

Faktem zůstává, že se na tvorbě takového textu podílí jak aktivní autor, tak (nejen Iserův) *implicitní* čtenář.<sup>50</sup> Po technické stránce jde na straně autora o představující přetváření původní idey (resp. *registru*) do textu, který autor pokládá na základě svého komplexního vyhodnocení za nejvhodnější, s mimořádnou důležitostí pochopitelně včetně jím řízených *porušení očekávání*“ (resp. řízených vkládání *míst nedourčenosti*, popř. jiných typů vynechání,<sup>51</sup> *defamiliarizací* (srov. Šklovskij (1917)), uměleckých *distorzí*). Na straně recipienta pak o pragmatickou souhru v maximálním možném překlenutí *nedořečeného*, a tedy (parafrází Gricea) *kooperativitu v implikatuře*.<sup>52</sup> Za povšimnutí přitom stojí i to, do jaké míry funguje jakákoli (výrazně) *pragmatická konverzace* – tj. taková, která je (*pouze*) *započatá* autorem za tím účelem, aby byla dokončená (tj. domyšlená, *doodhadnutá*, resp. *doasociovaná*) čtenářem – na principech shodných s těmi, díky nimž jsou očividně funkční i některé z Wertheimerem formulovaných (*gestaltových*) *faktorů*; zde přitom nejen již zmíněný *faktor uzavřenosti* (srov. Wertheimer (1923)), „dobré křivky“ (Wertheimer 1923, s. 326)<sup>53</sup> či (*gestaltového*) „celku“ (Wertheimer 1923, s. 327), ale i mnohé další.

Po formální (opět více či méně *technické*) stránce tak ve výsledku jde o kvantitativně-kvalitativní „soubor“ obecného či neutrálního (nabízejícího prostor pro recipientovu imaginaci) s konkrétnějším či expresivnějším (které má potenciál text dynamizovat), spočívající v neustálém hledání ideálního kontrastivního ekvilibria obou či vícerych obdobných extrémů, neustále ověřování a testování toho, co a jak má být vybráno, použito, vzájemně sestaveno a nadávkováno – zdali celoplošně a souměrně, nebo spíš nahodile, popř. jen selektivně, zdali izolovaně či v husté kompozici, s preferencí spíš *barvám*, nebo *tvářím* atp.<sup>54</sup>

Pro ilustraci můžeme použít následující „umělecký“ nápad. Při pohledu na něj musíme konstatovat, že jeho níže vyobrazené „protostadium“ se nachází někde na hraně mezi textovou přesyceností a určitou, byť zatím ne zcela maximalizovanou nápaditostí, invenčností, popř. zábavou:

<sup>50</sup> Stejně jako kombinace komunikačních zásad formulovaných Paulem Gricem (resp. jejich porušení v podobě Gricem rovněž popsaných implikatur).

<sup>51</sup> Srov. Jakubinského (1923, s. 148) příklad vynechání a následnou možnost kontextuálně proměnlivého doplnění písmen(e) v ruských slovních *základech* (či „torzech“, resp. *možnostech*) *du-a* a *pod-o-nyj*.

<sup>52</sup> Kromě Grice (1981, 1989) viz také Jauss (1982), Iser (1972, 1994), popř. Mambrol (2018).

<sup>53</sup> Zde dle mého názoru interpretovatelné i jako (někdy uváděné) *dobré pokračování* (*good continuation*) – tj. křivka (či *linie*, *tah*) coby schematické zobrazení obecněji platné, časově-lineární povahy jakéhokoli textu a jeho (dalšího) vývoje v čase; kromě textu jazykového tedy například i hudby, resp. takové situace, kdy se po sérii antecedentů ptáme na to, jaký bude příští tón za předpokladu, že má odpovídat (normativním, nejčastějším apod.) *gestaltovým* očekáváním recipientů (jež autor textu vždy, více či méně vědomě, bere v potaz). Dál k tématu tak viz opět Loui a Wessel (2007).

<sup>54</sup> Pro jednu z průkopnických prací na poli zkoumání autorových pohnutek, strategií a funkčních technik v literárním (ale i uměleckém) textu viz jeden z *manifestů* sdružení OPOJAZ, a sice stať *Struktura Gogolova „Pláště“* od B. M. Ejchenbauma (1919).



albatros

albatros

albatros

vlna vlna vlna vlna vlna vlna vlna vlna vlna  
voda voda voda voda voda voda voda voda voda  
voda voda voda voda voda voda voda voda voda  
voda voda voda voda voda voda voda voda voda

Obr. 5: Sémantická variace (ilustrativní příklad)

Přestože jádro autorského nápadu je v zásadě sděleno, je stále cítit, že forma jeho zpracování ještě není doladěna tak, aby nepůsobila rušivě, není to úplně „ono“, není naplno využita dispozice, kterou daný nápad přináší. V rámci dalšího tvoření a dotváření tak bude zřejmě vhodné například lehce „zaoblit“ slova *albatros*, aby alespoň trochu připomínala pohybujícího se, letícího ptáka. Touto drobnou změnou dostane *text* dynamiku i větší eleganci, zároveň ještě zřejmě nedojde k např. nudnému, popř. vnucujícímu se stylovému přesycení, ke kterému by podle mého názoru vedla například věrná silueta daného *albatrosa* vyplněná jeho písemným pojmenováním – nehledě na to, že by zřejmě úměrně tomu musel být upraven i zbytek hlavních elementů na příslušném „obrazě“ (vlny, mořská voda).

Stále poměrně vzdáleni jsme ale i ryzí nudě, ordinérnosti až dojmu vyložené banálnosti – k těm by nicméně zřejmě došlo, kdyby byl například celý *albatros* ztvárněn pomocí slov označujících jeho pojmenování (tj. různě velkých, barevných či jinak vyvedených slov *albatros*). Je sice pravdou, že podobným přístupem se (mimo jiných) řídí i dlouhá tradice klasické arabské kaligrafie, ovšem právě výše uvedeného „nebezpečí“ si je většinou vědoma: jakákoli excesivní či vyložené „hloupá“ aktualizace je tak v rámci jejího („úzkostlivě“) strážného paradigmatu v zásadě vyloučena, neboť by ve většině případů byla kontraproduktivní. Naopak – přiznání tvaru slouží (v klasické kaligrafii) jen jako poklad pro exhibici řemeslné dovednosti.

Zároveň ale platí, že pokud by byl *albatros* vyveden ve větším rozměru a např. kolážován za pomoci fotek odkazujících na letní dovolenou páru, který byl u moře (jež je zpodobněno nebo je k němu odkaz, popř. nad ním létali albatrosi, představující jednu z klíčových vzpomínek na danou dovolenou), opět by takový text získal nový rozměr, zábavnost a smysl.

Oproti arabským kaligrafiím či rafinovaným kolážím je na výše uvedeném „díle“ pro účely názornosti zkrátka přiznána jednoduchost (až (obsahová) prostoduchost); tu je teprve potřeba dovést alespoň do stadia

akceptovatelnosti. Za tím účelem tak bude dále zřejmě na místě upravit *vodu*, *vlny*, popřípadě zvolit větší formát plátna, aby ona „zábavná prostoduchost“ byla příznána ještě o něco jasněji. Zároveň by mělo být evidentní, že zde jde spíš o hříčku, a nelze tedy (alespoň v tomto stadiu) předpokládat, že by podle tohoto vzoru byly realizovány další obrazy. Pokud by autor daný kus mínil skutečně vážně (a ne jako zde, tj. coby pouhý spekulativní příklad), nejednalo by se v jeho *autorském kontextu* (resp. v historii jeho umělecké tvorby) s největší pravděpodobností ani o jediné, ani o vrcholné, a – dost pravděpodobně – ani o první (!) dílo. V celkovém *textu* umělecké trajektorie (která je reflektována například retrospektivními či soubornými výstavami) by dané dílo představovalo například „hříčku“ figurující nejpravděpodobněji kdesi uprostřed autorského období. I v rámci natolik komplexního *makrotextu* či *makrosystému*, jakým je celkový *autorský odkaz*, tak většinou platí, že vše, co má být považováno za element daného systému, má v jeho rámci své místo; podobně v rámci každého takového elementu (obrazu, jiného uměleckého kusu) existují rysy, které jsou v nějakém vztahu navzájem vůči sobě, ve vztahu vůči systému i vůči celému paradigmatu jako celku atp.

Toto nás vrací zpět k tématu *textové vyváženosti*. Jde-li o její funkčnost, je dobré si uvědomit, že stejně jako je každé *vyváženosti* dosaženo kombinací více elementů, lze (stejně tak) vícerými cestami způsobit její porušení. Gombrich uvádí příklad mondrianovsky stylizované malby s disproporčně vyvedeným *autorským* podpisem (srov. Gombrich 1998, s. 237), příkladem porušení *stylové rovnováhy* může být použití stylisticky nevhodného elementu (slova), porušením rovnováhy obsahové použití příliš obecného či naopak konkrétního výrazu, popř. porušením (ne)očekávatelnosti či (ne)předvídatelnosti použití nevídané (ne)očekávatelného, (ne)předpokládaného elementu. Na druhé straně dojem tíživě *nudné* předvídatelnosti, resp. očekávatelnosti komponent, reflektujících (autorem v dané době zřejmě chápanou již jako slepě setrvačnou) společenskou poptávku (představující do značné míry problém obecně estetický), mohl být tím impulzem, který vedl Loose k označení ornamentu za zločin (Loos, 1913).

Je evidentní, že elementy, které k (recipientskému pocitu) neplnění estetických očekávání přispívají, jsou do značné míry (resp. mají společného jmenovatele atp.) taxonomické povahy – obecnost / konkrétnost, vyšší / nižší stylistická úroveň, neutralita / expresivita, popř. intenzita, délka a další *technické* vlastnosti označitelné souhrnně za *kvality*. Ty jednak vypovídají o míře autorské snahy o určitou *subtilitu* či *rafinovanost* (popř. nuanční hloubky atp.) *textu*, jednak demonstrují autorovu vůli vycházet vstříc vjemovým dispozicím recipienta, resp. autorovu vůli respektovat recipienta jako takového.

## 6. Zábavnost, pravidelnost, kontrast

Videoklip ke skladbě *Charlotte* (1989) od skupiny Young Gods je dobrou ukázkou více paralelních rovin porušení očekávatelnosti, a to jak v rámci hlavní (dějové) linky, tak vedlejších (např. grafických) rovin. Jako u jiných podobně „distortovaných“ textů navíc i zde platí, že jakmile si recipient zvykne na specifickou výrazovou *poetiku* (a přijme ji), odpoutá od ní většinu (na ni

možná původně směřované) pozornosti a o to plněji se soustředí na hlavní děj.<sup>55</sup> I přes to zůstává právě jistá specifická pojetí daného klipu jeho základním funkčním hybatelem i hlavním důvodem jeho (zvláštní) atraktivity. Výstup nejenže nepřekáží srozumitelnosti sdělení, ale naopak je vítaným způsobem akcentuje.

Odchyly od normy (tj. od toho, co by jinak bylo očekávatelné) se přitom netýkají jen zpracování postav,<sup>56</sup> ale jde i o zvláštní pojetí pohybu (stromů a hradu v pozadí, které (funkčním, zábavným a pozornost poutajícím způsobem) „popírají“ logiku standardní dynamiky pozadí vůči hlavnímu plánu. Další neočekávanosti jsou pak přítomny na úrovni dějové (hlavní) linky: pomíneme-li aktualizace spíš dílčí (pupkatý amorek s pistolí místo luku a šípů), jde především o silně aktualizací záměnu rolí (rytířka jde vysvobodit prince) a následně pak v zásadě re-invenční finále v podobě závěrečného rozuzlení (co vypadá jako jeskyně, je drakova tlama – přičemž rytířka není vysvoboditelka, ale drakova milá, jež prince zachránila jen proto, aby jím draka nakrmila). Je evidentní, že k porušením očekávatelnosti tak dochází souběžně a víceúrovňově (jak po formální, tak po obsahové stránce), a to aniž by tato paralelnost či multidimenzionalita byla vzájemně rušivá; obě se naopak vhodně doplňují, což efekt funkčnosti (resp. *impaktu* na recipienta) jen posiluje.<sup>57</sup>

Jiným příkladem „zklidnění“ poté, co recipient pochopí *poetiku* díla a „přistoupí na ni“ může být klip *Little drummer boy* (2009) ke skladbě od Boba Dylana. Pro jeho výtvarné zpracování je příznačná rychlá proměnlivost barev, (v rámci autorského záměru) záměrně nepřesně vyplňujících „třaslavou“ dynamiku postav. Co na první pohled může působit nepřehledně (a na recipienta bez předchozí zkušenosti i jako chaos), je ve skutečnosti přísně nadávkovaným dějem, který se standardně rozvíjí, aniž by byl tomu zdánlivě nepřehledná, rozptýlující a rychle se měnící škála tvarů, pohybů a barev jakkoli bránila; naopak – tyto pohyby a dynamika mají kupodivu schopnost velmi

<sup>55</sup> Jde o již několikrát zmíněné téma: u textů, které jsou nějak evidentně *nestandardní*, je třeba počítat s tím, že se na ně recipient nejdříve musí „naladit“ (tj. konfrontovat se s neočekávaným a fázi této konfrontace překonat); poté, co pochopí typ posunu (případně jeho *pravidelnosti*, *zákonitosti*) dochází ke zklidnění – dále již následovanému o to „slastnějším“ pocitem naplňování očekávání. Pokud je překonán prvotní „šok“, je naplnění očekávání v rámci takto akceptovaných textů většinou silnějším, „exkluzivnějším“ zážitkem, a to především proto, že daná očekávání jsou formulována již na základě právě nestandardní, „posunutě“ úrovně – k jejímuž vzetí za své je podmínkou právě překonání onoho „vstupního šoku“ (přičemž není podstatné, zda zde hovoříme o tzv. „běčkových“ filmech, pocitech, které kdysi zažívali čtenáři Verlainovy či Rimbaudovy poezie, prvních reakcích na Heideggerovy kompozice či např. esteticko-výrazových prostředcích, jež v rámci svých představení využívali či využívají interpreti jako Kiss, Lady Gaga, Rammstein apod.).

<sup>56</sup> Až na hlavní „hrdinku“ totiž dané postavy disponují některými disproporcími, a to nejen tělesnými, ale (zdánlivě) i co do *řemeslnosti* zpracování; nedá se přitom říci, že by tyto nepravidelnosti vykazovaly nějakou vyšší systematickou pravidelnost, a tedy byly distortované dle nějakého společného *klíče*, resp. že by si autor tímto způsobem „usnadňoval“ práci – jako tomu bývá např. při využití nápodoby psacího písma (které je ve skutečnosti počítačovým fontem), určitého „příliš pravidelného“ stylu v některém druhu karikatur či komiksů, u schematizovaných či zjednodušených pozadí apod.

<sup>57</sup> Zvláště silného, případně charakteristicky znepokojivého efektu dosahuje filmově-choreografický postup kombinující záměrně předměty z různých dob, které jsou herci využívány jako běžné věci; výstupem je pocit „bezčasí“, dosažený právě rychlým sledem divákovy asociace toho či onoho předmětu s rozdílnými, častokrát vzdálenými érami či kulturními epochami, a to i přesto, že v rámci daného děje jsou používány tak, jako by všechny patřily právě do stejné doby – resp. stejného „bezčasí“, popř. *dystopie* (srov. např. Silbering, 2004, Columbus, 2001 apod.).

rychle diváka přesvědčit o své relevanci, legitimitě a přiznané umělecké formě (jakožto jedné ze složek), a jako takové jsou velmi rychle (resp. téměř automaticky) akceptovány coby „pravidla hry“; tj. výrazový prostředek, který je sice aktualizovaný – ale aktualizovaný vyváženě, esteticky a (pro určitou skupinu recipientů tedy i) akceptovatelně. Právě díky této akceptovatelné aktualizaci je pak danými recipienty záhy chápán a brán už „jen“ jako prostředek, za pomoci jehož poetiky bude zřejmě líčen další děj (který bude po akceptaci takového prostředku každý adresát z „podstaty věci“ očekávat).<sup>58</sup>

Porušení zažitých očekávání má častokrát humorný efekt. I když je tento efekt někdy velmi výrazný, neznamená to, že by jakkoli eliminoval další rysy typické pro recipientovu percepci takového autorského porušení očekávání – tj. v první řadě vzruch, a tedy i soustředění pozornosti a následné hledání „příčiny“, resp. komunikační hodnoty daného autorského porušení příslušných standardů. Pokud tak například v nákupním centru zazní hlášení: „*Prosíme Ferdu mravence, aby se dostavil na pokladnu číslo 4*“, je bezprostřední reakcí zpravidla smích či pobavení; ty nicméně následuje alespoň elementární investigace po tom, co je důvodem daného hlášení. Sled událostí může být i opačný: člověk již z dětství vybavený znalostí toho, že existuje postavička Ferdy Mravence,<sup>59</sup> vejde do známého supermarketu. Zde si povšimne drobné „aktualizace“ v podobě asistentů převlečených za pohádkové postavy, kteří stojí na stanovištích rozmístěných v různých částech příslušného obchodu.

Po chvíli nakupování, tedy v době, kdy daný člověk celý aktuální kontext dostatečně „navnímal“ a vstřebal, se ozve výše uvedené hlášení. Tím dochází k situaci, kdy je zaměstnanec oblečený v kostýmu příčinlivého hmyzího hrdiny volán – a to nikoli svým jménem, ale právě jménem dané fiktivní postavy, kterou v prostředí moderního supermarketu představuje – vyšší autoritou

<sup>58</sup> Pokud dáme v jiných případech barvě význam (např. označené červeně je *důležité*, na semaforu zelená znamená *jed!* atp.), může se barva (samozřejmě stejně jako cokoli jiného) stát samostatným nositelem informace, který je ale nutné předem účelově předdefinovat. Pokud barvě jakýkoli význam předem nepřisoudíme, přesto její potenciál a dynamiku zkrotíme prostřednictvím sekvencí takových barev v rámci smysluplných tvarů, stává se tento *barevný* element v rámci komplexu celého textu určitou vítanou neznámou – schopnou text jak (doslova) podbarvit, tak i recipientovi nabídnout celou škálu subjektivně interpretovatelných významů, představ, asociací. Právě na tomto *subjektivním významovém arbitrarismu* spočívá autorská úvaha stojící za grafickým zpracováním výše uvedeného klipu. Zábavnost a poutavost klipu spočívá tak po grafické stránce v tom, že hravým způsobem testuje *funkčnost* (resp. (více či méně podvědomý) impakt) rychlých sekvencí relativně volně interpretovatelných, resp. *vítaně vágních* informací na těch recipientech, kteří tuto formu „hravosti“ po původním avízu akceptují, popř. přijmou za svou. Spektrum barevných škál v daném klipu je nicméně natolik komplexní, že jejich souhrn se ve své sumě v podstatě rovná obecnosti; v chromatické rovině jakoby klip recipientovi jen „připomněl“, kolik barevných odstínů vlastně existuje, u žádného ale nezůstal, a právě tímto nechal dané složce do značné míry roli podpůrného nástroje celkové kompozice. Je ale otázkou, nakolik má takový element sám o sobě schopnost text dynamizovat – podle mého názoru na to nestačí. Daný úkol tak musí spočívat na jiných (vizuálních, hudebních, melodických či slovních) elementech. Po obeznámení se s textem písně interpretovaného na základě (běžné, *modelové* apod.) znalosti obecného kulturního kontextu vyplyne, že hlavním *smyslem* celku (uměleckého *textu*) je aktualizace staršího „klasického“ námětu, držená pohromadě a dál předávána za využití souhry podpůrných uměleckých linií v podobě hudebního aranžmá, upraveného textu, jakož i (výrazně) aktualizovaného grafického zpracování.

<sup>59</sup> Kdy lze v parafrázi (resp. interpretaci) Wertheimera říci, že jde o *nasbírané* počítky jednotlivých *aktivizovaných*, „do stavu připravenosti uvedených (v orig. *erregten*, tj. *vzrušených*, *nabuzených*) částí (dosl. *buněk*, v orig. *Zellen*) živoucího celku (v orig. *eines lebendigen Ganzen*), jež se v tento celek (a tedy i význam, resp. *Aggregat nebeneinander funktionierender Apparate und Prozesse*) spojují po *asociační trase* (*Assoziationsbahn*, popř. *Leitungsbahn*). Srov. Wertheimer (1922, s. 80–81, 86).

za účelem plnění svých zaměstnaneckých povinností. Kromě toho, že takové hlášení je

a) samo o sobě kontrastivní (a to i v rámci pouhé jedné věty, kterou představuje), poměrně

b) lapidárně, přitom ale velmi duchaplně vystihuje bizarnost celé nastalé situace; k čemuž navíc pak tímto hlášením vyvolaný

c) *okamžitý* zážitek kontrastuje se zkušeností dlouhodobější.

Humor, který je častokrát postaven na kontrastu, a tedy i sám spoléhající na (zde: komický) efekt porušení očekávání, se k takovým (*ne/překvapivým*) kontrastům hlásí někdy více, někdy méně otevřeně. Vezměme si kdysi populární rýmovačku „po ulici jede Opel, dědeček mi do něj kopl“. Zde obsažený „náboj“ je jen další proměnnou vycházející z (konstanty) kontrastní povahy obdobných průpovědek určených k pobavení. Přesto si sám termín *kontrast* možná zaslouží bližší upřesnění. Nebylo by jej totiž správné chápat jako jakousi *juxtapozici*, tj. v sekvenci vnímání jaksi *ve stejném okamžiku* (resp. *najednou* či *zároveň* vnímanou událost (například jako cosi vizuálního, u čeho můžeme mít oprávněné – ačkoli ani zde ne úplně přesné – zdání, to vnímáme *najednou* (např. dvě kontrastivní barvy apod.)).

I *kontrast* přitom funguje díky tomu, že (i) při jeho *utváření* (se ve vnímání) k němu dochází stále na základě faktu

a) (časové) linearity (recipientova) vnímání (textu), a tedy i

b) porušení očekávání vzniklého na základě toho, co bylo „navnímáno“ dosud (tj. na základě zkušeností, znalostí, antecedentů apod.).

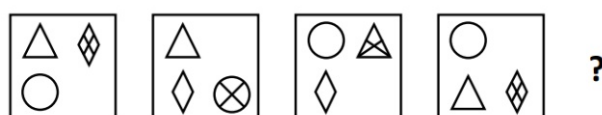
Stejně tak i v našem příkladu: zatímco první část říkanky navozovala ve své době dojem jisté „západní“ noblesy,<sup>60</sup> druhá část (kde bychom na základě avízem první části stimulovaných očekávání rádi tušili další rozvoj vznešených asociací) však vše ostře vrací (zpět) do syrové reality lokálního prostředí; dědeček coby symbol starého, svým způsobem komicky zatrpklého světa, spontánně reaguje na záblesk luxusu, který se, aniž by o to dědeček stál, ocitl v jeho bezprostřední blízkosti. Očekávání (vjem, zážitek, antecedent) č. 1 je tak následován vjemem č. 2. To je proces časově lineární, dojem kontrastu je tak navozen až *ex post*.

Kontrast, tím spíš humorný, v sobě většinou nese právě nějaký druh protikladu. Jak bylo ukázáno, funkčním elementem kontrastu je ve většině případů (z takového protikladu vycházející) nepředvídatelnost. Ovšem podobně jako je příliš *nepředvídatelnosti* častokrát na obtíž (tím spíš *nepředvídatelnosti nežádoucí* – chaos, konflikt, kakofonie apod.), je někdy stejně nevíтанý opak takového stavu, tj. přemíra *předvídatelnosti*. Zatímco při běžných, dennodenních rituálech je předvídatelnost běžná, resp. žádoucí a funkčně nutná, může tato předvídatelnost při jiných činnostech (tj. takových, jejichž další pokračování je, na rozdíl od jiných možných alternativ, vyhodnoceno jako průkazně

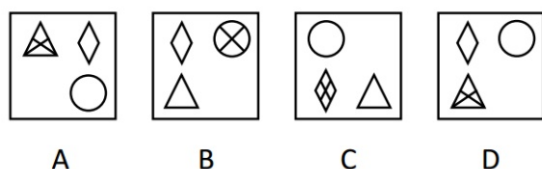
<sup>60</sup> Říkanka je cca ze 70.–80. let, kdy značka Opel status luxusního auta ještě měla.



předvídatelné) vyvolat pocity méně vítané, např. nudu. Ilustrativní příklad může přijít z oblasti školství (resp. vzdělávání či testování znalostí). Nuda na straně „recipienta“ (rozuměj: studentů) je zde totiž častokrát signálem toho, že daný recipient subjektivně vnímá zadaný úkol či probíranou látku jako příliš snadné či *jasné* – tj. předvídatelné. Jedním z takových úkolů může být i nějaká varianta testu typu „doplň pokračování“ (tj. 1–2; 1–3; 1–4; 1–...? apod.; případně obdobné zadání v podobě geometrických obrazců), která se občas dává žákům škol na testování „intelligence“, resp. míry vyspělosti jejich logického uvažování:



Kterým obrazcem pokračuje tato posloupnost?



Obr. 6: Logická úloha (ukázka)

Pomineme-li, že v případech testů tohoto typu jde hloubkově vždy především o ověřování toho, do jaké míry se testovaný identifikuje s jakousi *obecně platnou racionalitou*, resp. jakýmsi *obecným konsenzem* (jímž ostatně logika, která sama o sobě bez konsenzu neexistuje, také je), jde především o to, aby respondent našel pravidelnost (systém, pravidlo apod.). Jakmile takovou pravidelnost či princip najde, je úkol splněn, a tím také opadá pozornost jemu věnovaná. To je možná trochu opomíjený, zároveň však důležitý a v obdobných případech standardně přítomný jev. Pokud totiž k rozpoznání principu té či oné úlohy ze strany recipienta textu (zde v podobě zadání) dojde v takovém objemu či kvalitě, které recipienta přesvědčí, že je zároveň jasná i *podstata* veškerých dalších obdobných zadání, stává se pro něj veškerý další text podobného typu předvídatelným. V návaznosti na to se („logicky“) mohou dostavit dva hlavní pocity: uspokojení, nebo nuda.

Pokud tedy studenti (či kdokoli jiný) o určitý typ úkolů či jakýchkoli jiných podnětů neprojevují zájem, nemusí to nutně být kvůli nedostatku disciplíny, neochoty či lenosti. Může se tak naopak dít i proto, že takoví respondenti jednoduše pochopili princip, kterým se řídí všechny úlohy, které mají za úkol plnit a které, přestože ostatním připadají rozmanité, jsou pro ně předvídatelné (a proto i častokrát nezáživné). Než aby pokračovali v činnosti, která jim pro svou „neobjevnost“ připadá jako ztráta času a točení se v kruhu, raději zdánlivě „nedělají nic“; to ovšem také nemusí být zcela přesné či prokazatelné tvrzení – už jen proto, že v mnoha případech takoví recipienti čas trávený zdánlivou nečinností věnují přemýšlení nad otázkami a úkoly, jež pro ně představují adekvátnější výzvy.

Naopak ti „vzorní“ posluchači, respondenti či následovníci, kteří se jakoby vždy s novou vervou vrhají do plnění tematicky obdobných zadání, poslechu jednoho druhu hudby či četby stále stejného literárního stylu nebo periodika, nemusí být rovnou považováni za „konformisty“ vyžadující maximum předvídatelnosti – ale jednoduše za logickým (či analytickým apod.) myšlením na běžné úrovni vybavené jedince. Takoví jsou většinou nudy ušetřeni, neb jejich menší sklon k vyhledávání měnicích se podnětů a rozmanitých výzev, resp. snížená potřeba sledovat pravidelnosti a identifikovat opakující se zákonitosti tam, kde se vyskytují ve skrytějších podobách, jim dává zvláštní schopnost vnímat mnohé z toho, co je typologicky v podstatě stále „stejně“, jako nikoli nudné, ale především uklidňující, resp. zažívat každý okamžik či období jako přibližně stále stejně atraktivní událost. Soucitným řízením osudu tak jejich čas není vyplněn čelením dotěrným výzvám či snahou vysledovat pravidelnosti nutné pro identifikaci „algoritmů“ časoprostorových souvztažností, přírody či života. Takoví šťastlivci do nudy nikdy nespádnou; přičemž je ve finále jedno, zda je to dáno jejich přirozeným vnitřním klidem a vyrovnaností – anebo tím, že u jevů, které jsou nejednou natolik pravidelné, že se pro jiné stávají nudnými, jednoduše nejsou schopni příslušné pravidelnosti rozpoznat.

## 7. Závěr

Cílem této studie bylo představení mého pohledu na některé náměty týkající se (především) recipientské části interakčního cyklu mezi autorem textu a jeho vnímatelem – zejména pak to, jakým způsobem recipient textu vnímá autorem do jím tvořených textů *strategicky* (operativně, cíleně apod.) včleněná porušení recipientských očekávání.

Hlavní ambicí studie je stát se badatelskou prací, která za pomoci argumentů, analogií a příkladů komentuje jednotlivá v ní popisovaná témata, hledá mezi nimi paralely (včetně mezioborových) a poukazuje na různé možnosti jejich dalšího nahlížení (včetně návrhů případné kvantifikace toho, co recipient textu vnímá jako porušení svých očekávání).

V argumentační rovině, stejně jako za pomoci příkladů a analogií užitých k naplňování vytčených cílů studie ozřejmuje i některá dílčí související témata, jako například otázku vyrovnanosti textových komponentů, imitaci z hlediska řemeslného a múzického, případně chápání *zkušenosti* ve fenomenologickém uvažování.

Operuje-li práce s poznatky z více oborů (či *paradigmat*), děje se tak díky mému přesvědčení o tom, že mezi všemi na *textu* založenými disciplínami (tj. v rámci komunikace, resp. *interakce*) existují významné paralely, skýtající možnost aplikace poznatků z jiných oborů do teorie umění, literární vědy či přímo estetiky, a to tak, aby došlo když ne k jednoznačné kvantifikaci, nalezení shodného principu či formulování jednotné teorie, tak alespoň k naznačení cesty k nim. Příkladem za všechny budiž komunikační teorie Grice či teorie porušení očekávání Judy Burgoonové, které jsou detailněji řešeny v první části, přesahují však i do tohoto pokračování; podobně příklady antropologické či sociologické – zejména týkající se chápání normy, jejího porušení, předvídatelnosti i důsledků její absence.

Najít (či vůbec pokusit se hledat, popř. snažit se „vidět“) shodné principy napříč různými paradigmaty mohlo být pravděpodobně usnadněno i díky mé víře v to, že právě cosi jako *kulturní nesouvislost* vlastně ani existovat nemůže. Ano, tzv. *kultury* (ve smyslu populací vykazujících určité charakteristické sdílené tendence, vzorce chování apod.) jsou jistě definovatelné podle určitých *hlavních rysů*, tj. jsou *vymezené* či *distinktivní*. Na druhé straně *kultura* jako abstraktum označující činnost či proces je spíš permanentní soubor spontánně dohadovaných (případně adaptabilních) tendencí, v podobě určitých (více či méně ritualizovaných) činností „oscilujících“ kolem os normality – a právě z nich ve více či méně řízených epizodách *hry* odstřeďujících, zpět se vracejících, obměňujících se, či odolávajících, zazářivších a buď zapalujících, inspirujících – nebo opět zhasínajících.

Východiskem tohoto přístupu, který mi dává pocit, že je možné nahlédnout přes různé projevy společné jevy, je přitom prostá, elementární úcta k jakékoli lidské činnosti, a to v jakékoli její podobě. Věřím, že ač jsou jednotlivé projevy kultury jistě různě komplexní, náročné na provedení, sofistikované či „vznešené“, existuje několik základních principů, které jsou jim v základu jejich komunikační (interakční) podstaty společné. Není ostatně jak malování, tak nanášení make-upu, vaření či venčení psa nejen projevem kultury, ale zároveň autorským textem? Nevzniklo snad vrcholné umění z kusů hlíny a avantgarda z hraní (příčemž se obě disciplíny o normu jak opíraly, tak ji spoluvytvářely)?

Přes jednotlivé zkoumané případy i hledání mezioborových či interdisciplinárních paralel tak má práce přispět k širšímu pochopení, kterému neodmítá jak exaktní, tak humanitní přístup k nahlížení řešených témat; jen si uvědomuje, že každý z obou postupů bude vhodný pro dosažení poznatků odlišné povahy. Na druhé straně právě polemický charakter práce je dán i přesvědčením o tom, že jakýkoli posun v poznání či jen nový pohled je užitečný – což znovu vysvětluje jak mezioborovost vědní, tak i různost námětovou.

Přes pravděpodobnou obhájitelnost možnosti výzkumné aplikace obou (povahově rozdílných) metodických přístupů (tj. *modelovosti* a *empiričnosti*) je vhodné počítat snad jen s tím, že každý z těchto přístupů bude možné metodicky využít pouze v odlišných případech, resp. pro získání závěrů týkajících se různých forem textu, resp. jeho studia („uchopení“, pochopení apod.). Zatímco blíž klasickým exaktním vědám mohou být jakákoli (statistická apod.) *modelová* znázornění,<sup>61</sup> blíž vědám humanitním (a tedy i skutečnému *prožitku*, který je častokrát individuální) pak spíš bude důsledný popis individuální percepce (zde od začátku do konce, a to až, bude-li potřeba, v duchu téměř „existencialistickým“ interpretujícím v co nejpodrobnější

<sup>61</sup> Ač můžeme souhlasit s Mukařovským, když ve svém menším příspěvku (resp. zapsané přednášce) pod názvem *K problému funkcí v architektuře* z pozic (jemu v dané době blízkého) antropologického konfiguracionismu a/či funkcionalismu (zároveň však s viditelnou rezervovaností vůči bezmeznému víře v empirické poznání, resp. pozitivismus) konstatuje, že se „nesmíme klamat domněnkou, že by pro svou bezprostřední souvislost s antropologickou základnou a pro svůj zřejmě malý počet mohly tyto prvotné funkce být bez valných obtíží vypočteny a katalogisovány“ (Mukařovský 1938, s. 2).

míře „konfrontaci“ vnímaného s vnímatelem). I tímto se zde dál vyjevují paralely s antropologií (či sociologií: zatímco kvantitativní popis je vhodný na postižení tendencí, principů a obecných zákonitostí (ale jen máloco vypoví o jedinci), nelze jedince či (nejen jeho) zkušenost sice kvantifikovat (odtud *kvalitativní* popis), leckdy ale může víc takových důsledně popsanych příběhů percepčních zážitků jedinců (tj. jejich individuálních *zkušeností*) zprostředkovat plnější pochopení jevu (resp. prožitku; případně i principu, tendence apod.) jako takového.

#### Literatura:

- ADORNO, Theodor W., 2013. *Aesthetic theory*. Přel. Robert HULLOT-KENTOR. London: Bloomsbury. ISBN 978-1-7809-3659-8.
- AUERBACH, Erich, 1998. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přel. Miloslav ŽILINA, Rio PREISNER a Vladimír KAFKA. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0738-3.
- BARTHES, Roland, 1957. *Mythologies*. Vyd. 1. Paris, Editions du Seuil. ISBN 2020005859.
- BARTHES, Roland, 1967. The Death of the Author. In: *Aspen* [online], 5-6 [vid. 2020-08-28]. Dostupné z: <http://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html>.
- BARTHES, Roland, 1972. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 9782020006101.
- BURGOON, Judee, K. a Stephen B. JONES, 1976. Toward a theory of personal space expectations and their violations. In: *Human communication research* [online]. 2(2), 131–146. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2958.1976.tb00706.x>.
- BURGOON, Judee, K., 1978. A communication model of personal space violation: Explication and an initial test. In: *Human communication research*. 4(2), s. 129–142 [vid. 2020-08-28]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2958.1978.tb00603.x>.
- ÇELIK, Murat, 2016. *The Ethics of Reading: Ingarden, Iser, Ricoeur* [online]. University of Sussex. Dostupné z: [https://www.academia.edu/46973020/THE\\_ETHICS\\_OF\\_READING\\_INGARDEN\\_ISER\\_RICOEUR](https://www.academia.edu/46973020/THE_ETHICS_OF_READING_INGARDEN_ISER_RICOEUR).
- COLDRON, John, 1982. *A critical exposition of Nelson Goodman's concept of metaphorical exemplification* [online]. University of Sheffield. Dostupné z: <http://shura.shu.ac.uk/2526/>.
- COLUMBUS, Chris (2001): *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Dostupné z: <https://itunes.apple.com/cz/movie/harry-potter-and-the-philosophers-stone/id314918278>
- DAVIS, Whitney, 1997. Symboly v dějinách a jejich objevování. In: Ladislav KESNER, ed. *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Přel. Lucie VIDMAROVÁ, Ladislav KESNER. Vyd. 2. Jinočany: H&H. s. 73–89. ISBN 80-7319-054-0.
- DYLAN. B. (2009): *Little Drummer Boy*. In: Christmas in the Heart. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=JcXW0Se4HM8&index=30&list=RDmns9VeRguys>
- GOODMAN, Nelson, STURGIS, Katharine, CURTIS, L. Carter, 2006. *Hockey Seen: A Nightmare in Three Periods and Sudden Death: A Tribute to Nelson Goodman*. Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University. Department of Philosophy, American Society for Aesthetics.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN 978-27-073-1726-1
- DOLEŽEL, Lubomír, 1997. Mimesis a možné světy. In: *Česká literatura*. 45(6), s. 600–624. Praha: Akademie věd.
- DONALD, Merlin, 2006. Art and Cognitive Evolution. In: Mark TURNER, ed. *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford University Press, USA. ISBN 978-01-953-0636-1.
- ECO, Umberto, 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-02-532-0318-2.

- ECO, Umberto, 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-02-533-5168-5.
- ECO, Umberto, 1989. *The Open Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN 978-06-746-3976-8.
- ECO, Umberto, 1994. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, MS, London, UK: Harvard University Press. ISBN: 978-06-748-1050-1
- EJCHENBAUM, Boris, M., 1919. *Kak sdělana "Šiněl" Gogolja. Poetika 1* [online], s. 151–65 [vid. 2021-02-08]. Dostupné z: <http://opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html>.
- FREEDBERG, David, 1992. *Imitation and its Discontents: Künstlerischer Austausch Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15. - 20. Juli 1992*. Thomas W. Gaehtgens: Akademie Verlag. ISBN 978-30-500-2296-3.
- GOMBRICH, Ernst, 1979. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press. ISBN 978-08-014-1143-4.
- GOMBRICH, Ernst, 1982. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Cornell University Press. ISBN 978-08-014-1484-8.
- GOODMAN, Nelson, 2007. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Přel. Tomáš KULKA a kol. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1519-8.
- GOODMAN, Nelson a Catherine Z. ELGIN, C. Z., 2017. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Přel. Tomáš KULKA a kol. Praha: Trivium. ISBN 978-80-7308-737-1.
- GRICE, Paul, H., 1975. Logic and conversation, In: Peter COLE a Jerry L. MORGAN, eds. *Syntax and semantics. 3: Speech acts*, s. 41–58. ISBN 978-01-278-5423-6.
- GRICE, Paul, H., 1981. Presupposition and conversational implicature. In: Peter COLE, ed. *Radical pragmatics*. New York, Ac. Press, s. 183–198. ISBN 978-01-217-9660-0.
- GRICE, Paul, H., 1989. *Studies in the way of words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. ISBN 06-748-5270-2.
- GUBERMAN, Shelia, 2017. Gestalt Theory Rearranged: Back to Wertheimer. In: *Frontiers in Psychology* [online]. 11 [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01782>
- GUILLEMETTE, Lucie a Josiane COSETTE, 2006. Textual cooperation. In: Louis HEBERT (dir.), *Signo* [online] Rimouski (Québec) [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <http://www.signosemio.com/eco/textual-cooperation.asp>.
- HALLIDAY, Michael, A., K., 1978. *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold. ISBN 978-07-131-6259-2.
- HALLIDAY, Michael, A., K. a Ruqaiya HASAN, 1991. *Language, context and text: aspects of language in a socio-semiotic perspective*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-01-943-7154-4.
- HARTMANN, Nicolai, 2014. *Aesthetics*. Přel. Eugene KELLY. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH. ISBN 978-31-102-7571-1.
- HEIDEGGER, Martin, 1996. *Bytí a čas*. Přel. Ivan CHVATÍK a kol. Praha: Oikomene. ISBN 80-86005-12-7.
- HEIDEGGER, Martin, 2016. *Původ uměleckého díla*. Přel. Ivan CHVATÍK. Praha: Oikomene. ISBN 978-80-7298-207-3.
- HUSSERL, Edmund, 2019. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*. Přel. Alena ŘETTOVÁ a Petr URBAN. Praha: Oikomene. ISBN 978-80-7298-364-3.
- INGARDEN, Roman, 1967. *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana VOISINE-JECHOVÁ. Praha: Československý spisovatel.
- INGARDEN, Roman, 1989. *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín MOKREJŠ. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0104-4.
- ISER, Wolfgang, 1972. *Der implizite Leser*. München: Walter Fink Verlag. ISBN 978-37-705-0793-1.
- ISER, Wolfgang, 1994. *Der Akt des Lesens*. München: Walter Fink Verlag. ISBN 978-38-252-0636-9.
- ISER, Wolfgang, 2017. *Fiktivní a imaginární. Perspektivy literární antropologie*. Přel. Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2781-6.



- JAKUBINSKIJ, Lev, P., 1923. *O dialogičeskoj řeči. Russkaja řeč* [online]. 1, s. 96–194 [vid. 2021-11-20]. Peterburg: Izdaniye fonetičeskogo instituta praktičeskogo izučeniye jazykov. Dostupné z: <https://crecleco.seriot.ch/textes/Jakubinskij23a.html>.
- JAUSS, Hans, R., 1982. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-08-166-1034-1.
- JAUSS, Hans, R. (1994). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rainer WARNING, ed. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München. Walter Fink Verlag, 4. vydání, s. 126–162. ISBN 978-38-252-0303-0.
- KANT, Immanuel, 1987. *Critique of Judgement*. Překl. Werner S. PLUHAR. Hackett Publishing Co. ISBN 978-08-722-0025-8.
- KAPLICKÝ, Martin, 2019. Kombinace, nebo doplnění? O dvou typech procesu v literární teorii Romana Ingardena a Wolfganga Isera. In: *Slovo a smysl*, 32(16), s. 203–214. České Budějovice: Filozofická fakulta JČU. Dostupné z: DOI:10.14712/23366680.2019.2.9.
- KÖHLER, Wolfgang, 1933. *Psychologische Probleme*. Vyd. 1 (reprint). Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag. ISBN 978-3-642-48493-3.
- KOFFKA, Kurt, 2007. *The Growth of the Mind*. Přel. Robert M. OGDEN. K. Paul, Trench, Trubner and Co, Ltd. ISBN 978-1136-31497-1.
- KOFFKA, Kurt, 1935. *Principles of Gestalt Psychology*. Mimesis International. ISBN 978-88-575-2393-4.
- KRÁTKÝ, Ondřej, 2018. Vnímání textu, délka jeho trvání, evaluace: Různí autoři, související pozorování. In: *ESPEs: The Slovak Journal of Aesthetics* [online]. 8(2) [vid. 2021-11-20]. Prešov: Prešovská univerzita. Dostupné z: <https://doi.org/10.5281/zenodo.3633804>.
- KRÁTKÝ, Ondřej, 2019. Where Peirce Ends. In: *Aesthetica Universalis*, Vol. 4 (8), s. 9–60. ISBN 978-5-4498-0867-7.
- KRÁTKÝ, Ondřej, 2020. Poznámky k textu, část 1. In: *ESPEs*. Vol. 9, č. 1. Prešov: Prešovská univerzita. ISBN 978-80-555-2322-4.
- KRCHOVSKÝ, Jiří, H., 2010. *Básně sebrané*. Brno: Petrov. ISBN 978-80-7294-356-2.
- KROPÁČOVÁ, Lucie, 2010. *Poezie J. H. Krchovského* [online]. Olomouc: FF UP [vid. 2022-03-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/guuccn/892023>.
- LETTVIN, Jerome, Y., MATURANA, Humberto, R., MCCULLOCH, William, S. a Walter H. PITTS, 1960. Two Remarks on the Visual System of the Frog. In: Walter A. ROSENBLITH, ed. *Sensory communications*. Cambridge, MA, Wiley, NY: MIT Press. pp. 1–25, 60–77. ISBN 978-02-625-1842-0.
- LEVINSON, Jerrold, 2006. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780199206179.
- LEVINSON, Jerrold, 2016. *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0198767213.
- LOOS, Adolf, 1913: Ornament and Crime. 1. Vyd. In: *Cahiers d'aujourd'hui* [online] [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: [https://web.archive.org/web/20150403175309/http://www2.gwu.edu/~art/Temporary\\_SL/177/pdfs/Loos.pdf](https://web.archive.org/web/20150403175309/http://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/Loos.pdf).
- LOUI, Psyche a David L. WESSEL, 2007. Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training. In: *Perception and Psychophysics* [online]. 69(7), s. 1084–1092 [vid. 2021-11-20]. doi <https://doi.org/10.3758/BF03193946>.
- LYOTARD, Jean-François, 1994. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford: Stanford University Press. ISBN 978-08-047-2242-1.
- MAMBROL, Nasrullah, 2018. Key Theories of Wolfgang Iser. In: *Literary Theory and Criticism* [online]. Dostupné z: <https://literariness.org/2018/02/12/key-theories-of-wolfgang-iser/>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1976. *Phénoménologie de la perception*. Edition Gallimard. ISBN 978-20-702-9337-7.
- MITCHELL, Kevin, J., 2018. *Innate: How the wiring of our brain*. Vyd. 1. Princeton: Princeton University Press. ISBN 978-06-911-7388-7.
- MOLES, Eleanor, E., 1928. *The psychology of Kurt Koffka with special reference to the development of mental attitudes* [online]. Boston University [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/2144/7248>.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1938. K problému funkcí v architektuře. Přednáška v Klubu architektů. In: *Stavba*, 14(1).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1966. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Květoslav CHVATÍK, ed. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 89–108.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2008. *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-62-5.
- NOVAKOVIĆ, Aleksandar, 2013. *Roman Ingarden: Controversy over the Existence of the World*, Volume I. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. ISBN 978-36-316-2410-4.
- PEIRCE, Charles, S., 1931–1935. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. I–VI* (ed. by Hartshorne, C., Weiss, P.). Cambridge, Massachusetts: Harvard UP. ISBN 978-15-708-5185-8.
- RADCLIFFE – BROWN, Alfred, R., 1957. *A natural science of society*. Glencoe, Illinois: Free Press.
- RIBEIRO, Rodrigo, 2014. The Role of Experience in Perception. In: *Human Studies*, 37, s. 559–581. Dordrecht: Springer Science + Business Media. Dostupné z: doi.10.1007/s10746-014-9318-0.
- RICOEUR, Paul, 1973. The task of hermeneutics. In: *Philosophy Today* [online]. 17(2/4), s. 112–128 [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://doi.org/10.5840/philtoday197317232>.
- RICOEUR, Paul, 1974. *The conflict of interpretations*. Přel. Don IHDE. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. ISBN 978-08-101-0529-4.
- RICOEUR, Paul, 1991. Mimesis and Representation. In: M. J. VALDÉS, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 978-14-426-1324-9.
- RICOEUR, Paul, 2016. What Is a Text? Explanation and Understanding. In: *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on language, action and interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-11-071-4497-2, s. 107–126.
- SILBERING, Brad (2004): *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*. Dostupné z: [https://play.google.com/store/movies/details/Lemony\\_Snicket\\_s\\_A\\_series\\_of\\_Unfortunate\\_Events?id=2sis1jn8H\\_4&hl=en&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/Lemony_Snicket_s_A_series_of_Unfortunate_Events?id=2sis1jn8H_4&hl=en&gl=US)
- SMITH, David Woodruff, 2013. *Phenomenology*. Stanford Encyclopaedia Of Philosophy [online] [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/#>.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1917. Isskustvo kak prijom. In: *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka [online]*, II, [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <http://opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>, s. 3–14.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1921. Strojenje rasskaza i romana. In: *Razvjortyvanie sjužeta* [online] [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: [http://opojaz.ru/shklovsky/strojenje\\_rasskaza.html](http://opojaz.ru/shklovsky/strojenje_rasskaza.html).
- TREICHLER, Franz, PIZZI, Cesare, BAGNOUD, Frank (1989): *Charlotte*. In: *L'Eau rouge*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qZGqMFZxp-U>
- WERTHEIMER, Max, 1922. *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. Gestalt Theory* [online]. 39(1), s. 79–89 [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/gth-2017-0007>.
- WERTHEIMER, Max, 1923. Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II. In: *Psychologische Forschung: Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften* [online]. Berlin: Verlag von Julius Springer [vid. 2021-11-20]. Dostupné z: DOI: 10.1007/BF00410640.
- ZEKI, Semir, 1993. *A Vision of the Brain*. Oxford: Blackwell Scientific Publications. ISBN 978-06-320-3054-5.
- ZEKI, Semir, 2000. *Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-01-985-0519-8.
- ZUSKA, Vlastimil, 2001. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton. ISBN 8072541943.

Ondřej Krátký  
Západočeská univerzita  
Plzeň, Česká republika  
[zakarija@seznam.cz](mailto:zakarija@seznam.cz)

DOI: 10.5281/zenodo.6657171



# SHORT ESSAYS AND DISCUSSION PIECES

# Flâneur from South Moravia

An Appendix to ESPES 10(2)

Lenka Lee

The following text is inspired by a special issue of the journal ESPES vol. 10, no. 2 (2021) entitled *Everyday Aesthetics: European Perspectives* and returns to the theme of *flânerie*. It focuses on the Czech environment and, after a brief outline of the artistic *flâneurism* associated mainly with Prague, it moves on to the specific phenomenon of the Brno *štatl* and *štatlaři*, which are to some extent related to *flâneurism*. The *štatl* community followed the tradition of the *plotna*, a more closed group of socially weaker inhabitants of the city in the first half of the twentieth century, whose features included a special dialect – *hantec*. *Štatlaři* recruited more from the milieu of the educated people, bohemians, and artists, adopted, and transformed. The aim of the study is to show which characteristics *flâneurism* and “*štatlař-ism*” have in common and in what ways they differ. Furthermore, we will address the question of how knowledge of the phenomenon of *štatlaři* can influence the perception of flâneurs when they are walking around the city of Brno. | *Keywords: Flâneur, Flânerie, Brno, Štatlař, Everyday Life, Mindfulness*

## 1. Introduction

In the cubicle of the ladies' toilets in the Brno House of Art, one can find the inscription “The future will never come, there is only the present moment.”

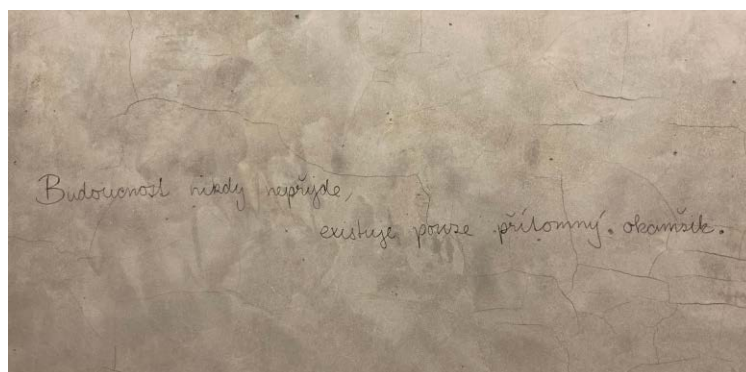


Figure 1. *The future will never come, there is only the present moment.*  
Photo by the author.



This message resonated with me much more than the current exhibition, which is conceived as a tribute to the artist and director Ester Krumbachová, who was one of the representatives of the so-called Czech film new wave in the 1960s. Ester was a bohemian, her lifelong artistic and personal theme was the relationship between a man and a woman, but her constant partner was her numerous pack of cats, who remained faithful to her until her relatively early death, which was probably influenced by her favourite cure for depression – alcohol. Krumbachová was born in Brno, and it now pays homage to her – institutionally, ordinarily, provincially and boringly. That is, in exactly the way that Krumbachová opposed. One could say: “It’s a good thing she didn’t live to see the exhibition.” It is therefore astonishing that there has, in this very city that is “always the second one”, existed since the post-war years a specific group of people who had many common features with Baudelaire’s *flâneurs*.

The following text aims to demonstrate the transformation of the *flânerie* in the period from the beginning of the 20<sup>th</sup> century to the present with example of a specific place – the city of Brno, which is characterised by certain specifics given by its historical, social, and cultural tradition. In mapping the Brno terrain, I drew on Jana Nosková’s study *Brněnský štatl. Mezi mýtem, subkulturou, zdrojem identity a „obchodní značkou“?* (2009),<sup>1</sup> which served as a signpost and source of further literature. Several examples from the work of Brno poets serve as evidence of the artistic treatment of *flâneurism*, but it should be noted that this study is not primarily concerned with literary works, but with aesthetic phenomena.

The transformation of *flâneurism*, the view of it and the possibility/necessity of its redefinition are highlighted by several texts recently published in a special issue of *ESPES* vol. 10, no. 2 (2021) entitled *Everyday Aesthetics: European Perspectives*. In his study *The Dialectic of Presence and Interpretation in Everyday Aesthetics: Applying Heidegger and Gumbrecht to a Walk in One’s Neighborhood* (2021), Thomas Leddy takes Heidegger’s notion of being and Gumbrecht’s adoration of athletic performance and redefines the contemporary *flâneur*, who may no longer be Poe’s man of the crowd or Benjamin’s visitor to lighted passages. Leddy’s contribution to the investigation of the culture of presence and the culture of meaning, as will be shown later, became the starting point for comparing and rethinking the phenomena of the *flâneur*, and the *štatlař*.

## 2. *Flâneur* arrives on the scene

Let us briefly recall the basic characteristics of the *flâneur*. In short, he is a stroller, somebody who is walking. Somebody who wanders aimlessly through the city. And observes. And talks with people. He can be an artist gathering an inspiration. Or he may not. The *flâneur* is the connoisseur of the street. He first began as a literary figure in the 1840s and since then has been theorized on by a number of thinkers across economic, philosophical, cultural and historical fields who each had their own unique view on the concept. It’s been used as a tool over the years to help better understand urban life, modernity, individuality, and capitalism.

<sup>1</sup> In English: The “štatl” of Brno. Between the myth, subculture, identity source and ‘trademark’? (Nosková, 2009, p. 359).

In 1840, Edgar Allen Poe published a short story called *The Man of the Crowd* (1966). It's a tale told by a narrator who sits in a café perceptively people-watching, almost as if reading the soul of each person that passes by. A strange older man walks by that immediately grabs the attention of the narrator, who follows him through the city. The man leads the narrator through the streets of London, aimlessly strolling all night through bazaars and shops, buying nothing and merely observing. The next morning, exhausted and confused by the old man's behaviours, the narrator stands directly in the path of the old man in an attempt to capture his attention. But the old man doesn't notice and walks right on past as if the narrator weren't even there.

In this story, the term *flâneur* is never mentioned by Poe, but it did inspire Charles Baudelaire, his translator, to discuss the concept in his text called *The Painter of Modern Life* (1845). For Baudelaire the *flâneur* is not a mere idler (like for many others), he is a gentleman stroller of city streets. Baudelaire held the *flâneur* in high esteem (see Baudelaire, 2010, pp. 15–26).

And the third important name in the field of the history of the *flânerie* is Walter Benjamin, a philosopher and author of the unfinished *Arcades Project* (1929) who adopted the concept of the *flâneur* spectator from Baudelaire. He saw the *flâneur* as an amateur detective/journalist that worked to investigate the city with his highly astute observations. The street signs were his living room paintings and the newsstands were his library. Benjamin developed the concept of *flânerie* as this unique form of urban investigation. The concept of an arcade is important to *flânerie* because the covered shopping street allows for wandering and window browsing in all weathers and illuminates the night, thus extending the day.

### 3. *Flânerie* in Czech literature

Although two of the three main authors associated with *flâneurism* were not from France, the phenomenon is generally associated with Paris and the 19th century. As we shall see below, this geographical and temporal limitation is highly misleading. Indeed, the characterization of *flâneur* in the strictest sense does not impose such limits. As the German bohemian Nora Schmidt shows in her extensive monograph *Flanerie in der tschechischen Literatur: Flaneure, Prager Spaziergänger und flanierende Schreibweisen von Jan Neruda bis Michal Ajvaz* (2017), *flâneurism* appears in Czech literature as early as the beginning of the second half of the 19th century. Schmidt's thesis focuses on the time span between the mid-19th century and the present day and devotes itself to literary reflection primarily on literary reflection on the phenomenon that is being studied. Not only literature, but also Czech visual art associated with *flâneurism* is examined by the American scholar Karla Huebner in her study *Prague Flânerie from Neruda to Nezval* (2014), which is part of the collective monograph *The Flâneur Abroad: Historical and International Perspectives*. This publication contains chapters that deal with *flânerie* outside Paris, including London, Madrid, Ireland, and St Petersburg in addition to Prague. Huebner, while discussing the shorter time period of Czech *flâneurism* than Schmidt (Nezval died 1958), does not forget to mention that the first literary

*flâneur* was Comenius (1592-1670) and his allegory *The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart* (1623).

She also shows that Prague in the *fin de siècle* period represented for German writers (Meyrink, Kafka, Kisch) a kind of personified femme fatale associated with magic, mysticism, and mystery. Especially alluring were the corners of the Jewish town in the period before the large-scale redevelopment, which is, for example, the subject of the novel *Lord Mord* by Miloš Urban (2008). It was here that the mysterious golem, a character in Meyrink's most famous novel, walked, personifying the portents of misfortune and tragic events. Czech writers, on the other hand, did not share this image of Prague because it was not patriotic enough. However, they knew Paris (some of them from their own experience), they had read Baudelaire and Guillaume Apollinaire dedicated his novel *Le passant de Prague* (*The Prague Pedestrian*, in English translated as *The Wandering Jew*, see Apollinaire, 1991) to the Czech capital, where a French narrator describes his chance encounter with a mythical wandering Jew Isaac Laquedem (an old mediaeval legend based on a biblical story, see Matthew 16:28) during a visit to Prague. In the poem *Zone*, Apollinaire describes Prague where (in contrast to fast-moving Paris):

“Les aiguilles de l’horloge du quartier juif vont à rebours  
Et tu recules aussi dans ta vie lentement.”  
 (“The hands on the clock in the Jewish Quarter run backwards /  
And you too go backwards in your life slowly.”)  
(Apollinaire, 2001, p. 42, English transl. see Huebner, 2014, p. 288)

As Huebner says: “Prague, like Paris, had plenty of modern office workers, but Apollinaire’s romanticising vision would ensorcel both the Czech avant-gardists and the French Surrealists. Czech writers embraced *Zone*, which in Karel Čapek’s brilliant translation had an enormous impact on both their style and content” (2014, p. 288). And Alfred Thomas posits:

But it is impossible to underestimate the importance of Apollinaire’s story in re-inventing Prague as a space of pleasure and hedonism rather than of ghosts and golems. It would be no exaggeration to claim that Apollinaire “rewrote” Prague for the Czech avant-garde. The artistic movement known as Poetism heralded a completely new and hedonistic response to everyday life, and this sense of *joie de vivre* transformed Prague from the gloomy, introspective habitat of the traditional artist into the playground of the avant-garde. (Thomas, 2010, p. 115)

As a true manifesto of Czech *flânerie*, however, can be regarded Vítězslav Nezval’s prosaic poem *Pražský chodec* (1938, trans. as *Prague Walker* or *Prague Flâneur*), a poem openly claiming the legacy of Apollinaire and Breton. Nezval describes a city in which he is new and which he is getting to know through numerous walks, a *flâneur* as curious as a small child discovering unknown places. Let us recall that Baudelaire considers curiosity as the starting point of the genius of Constantine Guy, who for him is the ideal representative of the *flâneur-artist* (see Baudelaire, 2010, p. 19).

Right in the introduction Nezval explains what being a pedestrian means to him:

One realizes what is to be a *flâneur* as soon as fate pins one to a chair. A chair is the opposite of a throne. It is a workbench. And life flies by. [...] It is because life flies by that the role of the *flâneur* seems so ideal. When we walk, and mainly when we walk aimlessly about the town, the subtle images of our desires, which impose themselves on our footsteps, cause us to cease seeing the end of the walk, the other side. (Všetečka and Nezval, 2011)<sup>2</sup>

The 1981 edition is accompanied by photographs by Josef Sudek. Sudek, together with painters Toyen and Jindřich Štýrský are among the *flâneurs* who express themselves in ways other than literature. Both Schmidt and Huebner devote themselves almost exclusively to authors associated with Prague. Huebner only mentions, without further information, the Brno poet Ivan Blatný (2014, p. 291), but it is he, whose work which will be discussed below, who would stand up boldly in comparison with the far better known and more respected Vítězslav Nezval (who was Blatný's close friend). Unfortunately, due to the political developments in post-war Czechoslovakia and the author's mental illness, Blatný's work did not receive greater recognition until after his death in England in 1990, where he went into exile in 1948 and spent more than forty years in a psychiatric hospital. The rediscovery of Blatný was made possible by the Brno writer, publisher and cultural organiser Martin Reiner, who published a biography of Blatný under the title *Básník. Román o Ivanu Blatném* (*The Poet. A Novel about Ivan Blatný*, 2014).

Blatný's poem *Melancholické procházky* (*Melancholy Walks*, 1941) is a meditative pilgrimage through a semi-empty city, across the city districts and along the rivers Svatka and Svitava. In one passage, he invites his friend to visit and plans where they will go together:

Or you can see my Brno on a sunny day,  
that slowly fades and grows silent. Let's go  
to the alder coves beneath castles and forests,  
till the whole country is like a bowl of light.  
(Blatný, 1990 p. 23, English translation by Lenka Lee)<sup>3</sup>

This passage was not chosen at random, for the poet invites a companion (a friend) to follow him on his wanderings.<sup>4</sup> Nezval worked in the same way, speaking directly to the readers in *Pražský chodec* (1981, p. 17); the *flânerie* here 'takes place' in the presence of two people. For Baudelaire, *flânerie* is a solitary activity, the *flâneur's* calling is to blend in with the crowd, to remain hidden, to let oneself drift, to become an incognito observer: "The crowd is his

<sup>2</sup> Czech original: "Co je to býti chodcem, uvědomuje si člověk, jakmile je osudně připoután k židli. Tato židle je opakem trůnu, je to pracovní verpánek – a život prchá. Úloha chodce se zdá býti snad proto tak ideální, poněvadž život prchá. Když jdeme – a hlavně když jdeme po cestě bez cíle –, nepatrné obrazy naší touhy, jež se nám vtírají do kroku, působí, že přestáváme vidět její konec – její opak." (Nezval, 1981, pp. 12, 56)

<sup>3</sup> Czech original:  
Anebo uvidíš mé Brno v slunný den,  
jenž zvolna zhasíná a tichne. Zajdeme si  
k olšovým zátokám pod hrady a lesy,  
až bude celý kraj jak místa ozářen.  
(Blatný, 1990 p. 23,)

<sup>4</sup> Blatný was not the only *flâneur-poet* describing walks in Brno. We can mention also Jan Skácel, Jaroslav Seifert, Oldřich Mikulášek and Leoš Janáček's poems.

domain, just as the air is the birds, and water that of the fish. His passion and his profession is to merge with the crowd” (Baudelaire, 2010, p. 22).

In contrast, Czech authors admit the presence of a companion. This is noted both by Nora Smidt and Karla Huebner, who says:

[...] *flânerie* is usually considered a solitary practice, but the Prague writers provide evidence that to some extent it could be practiced with a friend or lover. While it may be that Kafka’s walks with friends, or the companionate walks described by Karásek or Steiner-Prag, were more other-focused than strictly *flâneurial* – presumably the walkers’ attention was often on each other rather than on their surroundings – Leppin’s description of Severin<sup>5</sup> teaching Zdenka multi-sensory *flâneurial* techniques is quite striking – especially given that Leppin’s portrayal of women typically focuses on their sexuality. The possibility of *flânerie à deux* should not be dismissed, especially when we consider the fact that both French and Czech Surrealists often wandered in pairs. (Huebner, 2014, p. 292)

In this context, let us recall again E. A. Poe’s *The Man of the Crowd* (1966 pp. 705–710), in which one *flâneur* – narrator – stalks another one – a man with a distinctive devilish expression on his face – chasing him incognito the whole night and next day in the city centre of London. We mentioned that Nezval addresses the reader in *Prague Walker*, he even confides in him about his problems (financial insecurity). Georges Perec in his synthetic novel *La Vie, Mode D’emploi: Romans* (Perec, 1987) draws the reader into his demonic play and leads him obediently like a puppet up and down all the floors of an apartment house in the 11 Rue Simon-Crubellier. Perec’s reader is turned into a *flâneur* of the text. His tediously detailed descriptions of the furnishings of every room in the house and the fates of its inhabitants invite us to skip and skip long passages, only, as Tester summarises:

A fleeting satisfaction is quickly overwhelmed by dissatisfaction caused by the possibility that perhaps something clearer or even better can be found with the next tenant, in the next apartment. And so, the reader as *flâneur* has to get up onto weary legs and start going up and down the stairs once again. (Tester, 1994, p. 19)

#### 4. *Flâneur* from South Moravia

The basic points of the phenomenon of Prague’s *flâneurism* are therefore comparable to these of other European cities. In this chapter, I would like to present its local version, with specific cultural and social features, some of which it shares with *flâneurism*. Let’s start with the etymology of the terms *štatl* and *štatlař*.<sup>6</sup> The word *štatl* comes from the German die Stadt and *štatlař*

<sup>5</sup> Paul Leppin’s novel *Severin’s Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespensterroman* (München 1914) describes the ravages of a neo-romantic dreamer who wanders through the darkness of the night city and the darkness of his own soul. Severin meets many women, mostly courtesans, the exception being Zdenka, who becomes his companion on his feverish wanderings.

<sup>6</sup> Although the following part of the paper is devoted to the etymology of dialectal terms, I also present the translation given by the dictionary of the Brno dialect called *Velký slovník hantecu* (*Great Dictionary of Hantec*, 2013) by Dvorník and Kopriva: *štatl* – město (“town”, p. 113) / *štatlař* – městský flákač (“city bum” p. 113) / *plotna* – skupina, parta, společnost brněnských individuí (“group, mob, society of Brno individuals”, p. 87) / *hancec* – brněnská hantýrka, řeč, mluva (“Brno slang, speech, language”, p. 38). Here follows the appropriate pronunciation: *štatl* [shtah-tl]; *štatlař* [shtah-tlahrzh]; *plotna* [plot-nah]; *hantec* [han-tets].



is an inhabitant of *štatl*. Jana Nosková (2009, p. 359) explains: “The term *štatl* can signify the city of Brno itself, or the city centre, but also a certain type of subculture and, in connection with the term *štatlaři*, the specific group of the inhabitants of Brno.” This specific group of people was active in the city of Brno from the 1950s to the 1970s, and its legacy was later taken up by artists (mainly theatre artists) who rediscovered it and breathed a second life into it, which, however, was not spared substantial changes in the name of artistic licence.

Historically, the phenomenon of *štatl* evolved from another specific social group that was active in Brno in the first half of the 20<sup>th</sup> century, called *plotna* after the German or Viennese *die Platte* (see below *Plattenbrüder*). *Plotna* was a group of people living on the fringes of society, both in the social and local sense – the best known and most dangerous *plotna* groups came from the peripheral Brno districts of Husovice and Židenice. The members of the *plotna* were mostly recruited from the ranks of workers, often working only as seasonal employees, or not working at all. Other typical occupations included taxi drivers, waiters, many of them had problems with the law, and thefts, fights, domestic violence, and rioting were common criminal acts. Their community can be compared to the Parisian Les Apaches (sometimes also called Mohicans – see Dumas’ novel *Les Mohicans de Paris*), the Viennese Plattenbrüder and Wiener Strizzi or the Prague Pepíci (Pepík is a diminutive of the Czech name Josef). *Plotna*, as a particular subculture was characterised by dress (eccentric), behaviour (sovereign, eccentric, sometimes violent, loud), and a specific language called *hantec* (Germ. *hantieren* means *to negotiate*). That specific language was a kind of argot, a secret language of the insiders, which mixed Czech, Viennese German (Brno was until the end of the Second World War a city with a large German-speaking population), local slang of Brno, Moravian dialects, and some words newly created. Just to give some examples: *augle* – the eyes (from Germ. *Augen*), *fořt* – nice young man (from Germ. *Förster* – a hunter), *pingvín* – the waiter (from French *pingouin* – a penguin, allusion to the traditional black and white clothing of waiters), and the emblematic noun *šalina* – tram, probably derived from the German *elektrische Linie*, and still in use today, is specific only to Brno and is, of course, the butt of jokes by non-Brno residents (especially Prague residents).

*Plotna* disappeared after the Second World War, or was replaced by another group, namely the *štatlaři*. Their social structure was somewhat different – in addition to people of dubious characters, who were a minority here, it included high school and university students, representatives of the bohemian community and artists. The member of *plotna* can be characterised as a *badaud* (French word meaning *gawker, a strolling person, bystander*), *štatlař* has more in common with a *flâneur*. Why? *Štatlař*, like *flâneur*, is defined by numerous dialectical opposites – inertia vs. curiosity and fascination with the unknown, laziness vs. detective work, rush vs. meditation, modernity, and movement vs. the eternal and unchanging. As M. Featherstone summarises:

On the one hand, the *flâneur* is the idler or waster; on the other hand, he is the observer or detective, the suspicious person who is always

looking, noting and classifying: the person who as Benjamin put it “goes botanising on the asphalt”. The *flâneur* seeks an immersion in the sensations of the city, he seeks to “bathe in the crowd”, to become lost in feelings, to succumb to the pull of random desires and the pleasures of scopophilia. (Featherstone, 1998, p. 913)

And an anonymous witness of the golden era of the statute describes it laconically as follows:

That was the *štatl*. From Liberty Square to the station. Several times a day. Meeting people you know, or not meeting anyone at all. But you had to walk it, almost like you had to. Then people would ask you why you had to. There was no answer. You just had to go through it several times a day, find out this or that. Or going back and forth just like that. (Nosková, 2009, pp. 359–360)<sup>7</sup>

We see an urgent need to participate in the everyday bustle and pulsating life of the city centre (Svobody Square is a central square of Brno), but at the same time the way of participation is a completely arbitrary act of each *štatlař* – he chooses, depending on his mood and the situation, whether he wants to just anonymously blend in with the crowd or, on the contrary, meet his fellows. *Štatlaři* took the language of the *plotna* and gradually modified it. The merits for those changes went mainly to the theatre artists and other members of the bohemian community who used it in their performances. Bohuslav Beneš Beneš likens this transformation to the processes in the case of folklore, when it is transformed into so-called folklorism, which occurs when its primary conditions change (2005, p. 131). For example, the awareness of Brno *hantec* shaped by the memories of some theatre actors describing their youth in Brno in the 1970s in TV entertainment programmes on Saturday evenings. This does not mean, however, that *hantec* is now a completely dead or preserved language – on the contrary, many words are used by all social classes, albeit for different reasons. While for socially and economically weaker groups it is a common means of communication, for intellectuals or representatives of the artistic scene this language represents a kind of game, a pose, perhaps to distinguish oneself, to spice up one’s speech and to captivate the audience.

There is one more point to remember – the political dimension of *štatl*. Some artists and intellectuals, in their memoirs, interpret now the *štatl* in the 1970s as a kind of “island of freedom” (Nosková, 2009, p. 368). The illusion of independence from the socialist state system was supported not only by a specific language – *hantec* – but also by certain eccentric, conspicuous clothes, or appearance (long hair for men). Even the writer Jiří Kratochvíl (2001, p. 66) reminds us that “*štatl* is in its heyday when political misery is approaching its climax and declines when the first signs of relaxation appear”. In any case, this does not mean that the *štatlaři* openly revolted against the state; larger expressions of resistance took place in private, only in a small circle of like-minded people. Although the *štatlaři* were (like most of

<sup>7</sup> Czech version: “To byl *štatl*. Od náměstí Svobody k nádrži. Několikrát za den. Potkávat se se známými, nebo se vůbec s nikým nepotkat. Ale muselo se to projít, skoro jak kdyby se to muselo. Potom se tě lidi ptali, proč se to muselo. Na to nebyla odpověď. Prostě se to muselo absolvovat několikrát za den, zjistit to a nebo tamto. A nebo mňozovat jen tak.” (Nosková, 2009, pp. 359–360)

the inhabitants of the then Czechoslovakia) not satisfied with the political situation of their time, they never turned nostalgically to the past, they lived in the present and tried to overcome the ubiquitous communistic greyness staying on top of things and with humour.

The common features of *flâneur* and *šťatlař*, then, are a penchant for aimless wandering, observation of their surroundings, and the freedom to decide whether to remain unseen in the crowd or to step out of it and involve their friends in their actions. An important aspect is a certain unity of opposites, the most important of which is the pair of activity vs. laziness, as both groups teetered on their borderline. Both groups are also characterised by a concern for their own appearance. The fundamental difference between them is related to the historical development: while *flâneur* was associated with the advent of modernity and the paradigm shift of big cities, *šťatlař*, on the contrary, represented a way of life in an unfree society ruled by a totalitarian regime.

### 5. *Šťatlař* revisited

Bart van Leeuwen claims, that Baudelaire and Benjamin:

[...] took an eccentric lifestyle of mid-19<sup>th</sup> century Paris, the typical strolling and observing of individual men on the streets of the city, as a heuristic device to write about a change in the modern way of life. Their notion of the *flâneur* basically refers to (or is the personification of) a broad cultural change from the patient engagement with some object or structure of meaning to a restless wandering, a distracted perceptive style and way of life. Characteristic for *flânerie* is a certain fleetingness and dispersed attention. (Leeuwen, 2012, pp. 301–302)

But as we have mentioned before, fleetingness and dispersed attention are just one side of the coin, on the other side you find eternity, immutability, and stability engraved. In this context, Thomas Leddy mentions mindfulness (see Leddy, 2021, p. 65), which is one of the meditation and therapeutic techniques. Because what is the *flânerie* at its core? It's to walk and observe quietly. Not just seeing, because mindfulness is an act of free will, we focus our attention where we want (An example is when we witness a car accident on the highway. The reactions of the passers-by are threefold: rational assessment of the situation, fascinated staring and tightly closed eyes covered with palms). In his article (2021), Leddy, quoting Gumbrecht, points out that our current culture is a culture of interpretation, whereas Ancient Greek and the Middle Ages was a culture of presence. Our world today tends to over-interpret, the rational, analytical and memory component of our minds overrides our ability to experience the present moment. Leddy says, that:

We cannot go back to living in a presence society (at least not normally). But we can learn from such societies, and this is perhaps what atheists whose minds are closed to varieties of religious experience and other enlightenment thinkers fail to see. (Leddy, 2021, p. 65)

And he also defends the role of culturally specific meaning:

Does this mean that meaning, which is culturally specific, does not play a role? Not at all. How we see and what we focus on is culturally determined. Art, too, is culturally specific. Studying art, viewing many artworks, and learning how to paint are all activities that train the eye. The mind is stocked by these cultural practices unconsciously in such a way as to animate vision even, and especially when, the vision is not encumbered by language. Moreover, speaking, writing, painting, photographing, and other cultural practices happen after and before the moment of presencing, are comments on, and can extend and enrich that experience. There is a loop that goes from presencing to the cultural, then presence, then the cultural, and on and on. (*Ibid.*)

How can we specifically apply Leddy's useful manual/instruction/philosophy to the phenomenon of Brno *flâneur* and *štatlař* today? Our knowledge of their culture can enrich and extend our reality and experience of the present. This is not to say that we are following in the footsteps of the past (as members of historical societies do), but rather that we are adding another layer to the palimpsest of the cultural history of a particular place.<sup>8</sup> The classic route of *štatlař* can be walked in 10 minutes – from the street Česká to the Liberty Square (náměstí Svobody) and from there along Masaryk Street to the main railway station (in *hantec* called *rola*). On the way we can stop at the biggest market in Brno, the Zelný trh (Vegetable Market) which was a frequent object of *flâneurs-poets*.

Jan Skácel (1922–1989), a poet who drew on Moravian folklore and after 1969 was not allowed to publish publicly, so he was forced to publish in samizdat, thanks to which he was more appreciated abroad than at home, dedicated the market in his poem *Město, které musím* (*The city that I like*) these three verses:

And up the hill the Vegetable Market sleeps  
And above it like tangerine  
(The unavailable one) the moon shines.  
(Skácel, 1984, p. 51, English translation by Lenka Lee)<sup>9</sup>

While comparing the moon to the tangerine is a common poetic metaphor, “the unavailable one” already presupposes a certain historical and political pre-understanding – in the time of communism, tangerines and bananas were among the scarce commodities that (if you were lucky or familiar with a grocery stores shop assistants) could only be bought at Christmas time. Contemporary *flâneur*, as characterized by Leddy, combines aimless walking, mindfulness and noticing the present moment. This perception of the present can be expanded through previously acquired cultural knowledge, creating an enriching interplay between the culture of presence, and meaning. Thus, a *flâneur* with awareness of the subculture of the *štatlaři* can enjoy the present moment more deeply than an ‘uninformed *flâneur*’ due to his or her knowledge.

<sup>8</sup> For more about the cultural palimpsest see Thomas, A. (2010).

<sup>9</sup> Czech version:  
A do kopci spí Zelný rynek  
a nad ním jako mandarinek  
(ten k nedostání) luna svítí.  
(Skácel, 1984, p. 5)

## 6. Conclusion

The phenomenon of the *flâneur* has changed during its one hundred and eighty years of existence, but the essentials remain. The contemporary *flâneur* may wander aimlessly and mindlessly through the city, may recall favourite verses or narratives, may expand reality through technology and media,<sup>10</sup> may or may not create. Unlike the dandy, the *flâneur* is not heartless and care about their surrounding urban space in some way. He doesn't have to articulate or publicly proclaim his opinions; he just needs to focus on the small events of everyday life and perhaps share them with people close to him. With his experience and his ability to focus his attention, *flâneur* should be able to keep his distance from all the external pressure, to stay on top of things. He should be tolerant because the environment in which he moves like a fish in water, is cosmopolitan and full of the unknown and the unusual and he should care about the sustainability of the urban space that is his home.

By applying the local phenomenon of Brno *štatlaři* and recalling specific *flâneurs-poets* and their works, we tried to show how we can practically connect the stock of knowledge provided by our culture of interpretation to immerse ourselves more easily and effectively in the (culture of) present. We have also shown what common features can be shared by two subcultures that emerged in a completely different place and time and in a completely different socio-cultural-political paradigm, and how they may influence today's *flâneur*.

It is the balance of the local and the cosmopolitan, mindfulness and engagement, presence and interpretation, solitude and sharing, the joy of walking and the willingness to see the everyday world through the eyes of a 'child' that I consider the main ingredients of 21st-century *flânerie*.

## References

- Apollinaire, G. (1991) 'The Wandering Jew', in *The Heresiarch + Co*. Translated by Rémy Inglis Hall. Cambridge: MA: Exact Change, pp. 1–12.
- Apollinaire, G. (2001) *Alcools*. Cambridge: The Athlone Press.
- Baudelaire, C. (2010) *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Translated by P. E. Charvet. London: Penguin Books.
- Beneš, B. (2005), 'Brněnský „hantec“ a folklor' ['Brno „hantec“ and folklor'], in Hlášková, H. (ed.) *Folklor v kontextoch. Zborník príspevkov k jubileu doc. PhDr. Lubice Droppovej, CSc, Etnologické štúdie 12*. Bratislava: Ústav etnológie SAV, Katedra etnológie a kultúrnej antropológie FF UK, Národopisná spoločnosť Slovenska: pp. 129–140.
- Benjamin, W., Eiland, H., McLaughlin, K., & Tiedemann, R. (1999) *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Blatný, I. (1990) *Melancholické procházky [Melancholy Walks]*. Third edition. Brno: Blok.
- Bull, M. (2013) 'The End of Flânerie: iPods, Aesthetics, and Urban Experience', in Ekman, U. (ed.) *Throughout: Art and culture emerging with ubiquitous computing*. Cambridge: The MIT Press, pp. 151–164.
- Certeau, M. d. (1988) *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

<sup>10</sup> About the influence of listening to iPod music in perceiving the surrounding urban space see Bull, M. (2013).



- Dvorník, P., Kopřiva, P. (2013) *Velký slovník hantecu [Great Dictionary of Hantec]*. Brno: FT Records.
- Featherstone, M. (1998) 'The "Flâneur", the City and Virtual Public Life', In: *Urban Studies*, 35(5/6), 909–925. <http://www.jstor.org/stable/43084038>.
- Gumbrecht, H. (2004) *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Huebner, K. (2014) 'Prague Flânerie from Neruda to Nezval', in Wrigley, R. (ed.) *The Flâneur Abroad: Historical and International Perspectives*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 281–298.
- Kratochvíl, J. (2001) *Brno nostalgické i ironické [Brno nostalgic and ironic]*. First edition. Brno: Petrov.
- Leddy, T. (2021) 'The Dialectic of Presence and Interpretation in Everyday Aesthetics: Applying Heidegger and Gumbrecht to a Walk in One's Neighborhood'. In: *ESPES. The Slovak Journal of Aesthetics*, 10,(2) pp. 56–71. Doi: 10.5281/zenodo.5866428.
- Leppin, P. (1914) *Severins Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespensterroman*. München: Delphin-Verlag.
- Nezval, V. (1981) *Pražský chodec [Prague Walker]*. Fourth edition, in ČS second. Prague: Československý spisovatel.
- Nezval, V. and Všečetka, J. (2011). *Pražský chodec [Prague Walker]*. Prague: Martin Dostoupil.
- Nosková, J. (2009). 'Brněnský štatl. Mezi mýtem, subkulturou, zdrojem identity a „obchodní značkou“?' [“The "štatl" of Brno. Between the myth, subculture, identity source and “trademark”?”]. In: *Český lid*, 96(4), pp. 359–379. <http://www.jstor.org/stable/42640277>.
- Perec, G. (1978) *La Vie, Mode D'emploi: Romans*. Paris: Hachette.
- Poe, E. A. (1998) *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday, pp. 705–710.
- Reiner, M. (2014) *Báseň. Román o Ivanu Blatném [The Poet: A Novel about Ivan Blatny]*. First edition. Prague: Torst.
- Schmidt., N. (2017) *Flanerie in der tschechischen Literatur: Flaneure, Prager Spaziergänger und flanierende Schreibweisen von Jan Neruda bis Michal Ajvaz*. First edition. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Skácel, J. (1984) *Odlévání do ztraceného vosku [Casting in lost wax]*. First edition. Brno: Blok.
- van Leeuwen, B. (2019) 'If we are flâneurs, can we be cosmopolitans?' In: *Urban Studies*, 56(2), pp. 301–316. Doi: 10.1177/0042098017724120.
- Urban, M. (2008) *Lord Mord: Pražský román [Lord Mord. Prague Novel]*. First edition. Prague: Argo.
- Thomas, A. (2010) *Prague palimpsest: writing, memory, and the city*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tester, K. (1994) 'Introduction', in Tester, K. (ed.) *The Flâneur*. First Edition. London: Routledge, pp. 1–21.

Lenka Lee  
 Department of Aesthetics  
 Faculty of Arts, Masaryk University  
 Brno, Czech Republic  
[23720@mail.muni.cz](mailto:23720@mail.muni.cz)

DOI: 10.5281/zenodo.6658081



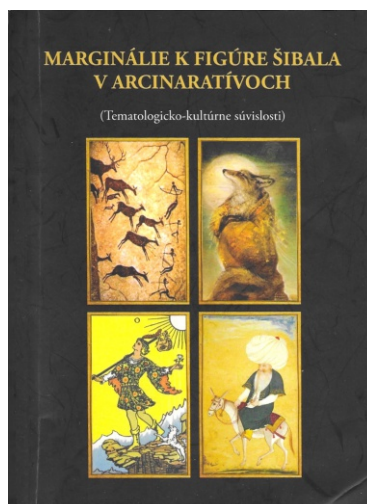
# BOOK REVIEWS

# Marginálie k figúre šibala v arcinaratívoch

Tematologicko-kultúrne súvislosti

Bernadette Pažitná

Danišová, Nikola, 2021. *Marginálie k figúre šibala v arcinaratívoch (Tematologicko-kultúrne súvislosti)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. ISBN 978-80-558-1807-8.



Nikola Danišová sa vo svojom vedeckom bádání sústreďuje na oblasť Arcitextuálnej tematológie, novovzniknutej literárnoteoretickej subdisciplíny vybudovanej Lubomírom Plesníkom a Marianou Čechovou v rámci *Oddelenia semiotických štúdií (OSŠ)* Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie (ÚLUK) Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Daná subdisciplína sa koncentruje na hĺbkovú rekognoskáciu tzv. arcinaratívov, mýtov, klasických čarovných rozprávok, ustanovujúcich náboženských textov a pod. V duchu tejto, dalo by sa tvrdiť už etablovanej, tradície pokračuje aj Danišová, ktorá svoj fokus prvotne orientovala na významný arcimotív metamorfózy v monografii *Prolegomena k pramotívu premeny a prechodu* (2019) a neskôr v *Metamorfnom motíve v arcinaratívoch (mystérium premeny)* (2020). Tentoraz autorka predkladá

novú monografiu s ústrednou arcifigúrou šibala ako ďalším špecifickým objektom záujmu. Z hľadiska obšírne koncipovanej problematiky svoj výskum zastrešuje pod marginálie a uplatňuje tento postoj aj v názve.

Danišová – ako v rámci svojej komplexnej monografie a jej jednotlivých častí, tak už v samotnom úvode, erudovane predkladá širokú, kultúrne i substanciálne rozmanitú škálu skúmanej arcifigúry šibala. Tá jednak svedčí o autorkinom prehľade a súčasne potvrdzuje jej vstupnú tézu o rôznorodosti, frekventovanosti a dôležitosti tohto archetypu či relevantnosti jeho výskumu ako takého. Hoci autorka pripúšťa, že ide o ťažko uchopiteľný fenomén, presvedčivo zdôvodňuje svoj výskumný záujem o túto postavu tým, že poukazuje na jej mnohotvárnosť a náležitosť ku každému civilizačno-kultúrnemu okruhu.

Danišová výklad začína vytýčením troch jasne stanovených ťažiskových cieľov výskumu: predstaviť elementárnu podstatu postavy šibala v arcinaratívoch (predovšetkým v mýtoch a rozprávkach), pomenovať a explikovať ustálené spôsoby jeho ikonizácie v týchto príbehoch a potvrdiť jeho archetypálny charakter. To všetko metodologicky buduje na literárnovednom, semiotickom a estetickom prístupe s interdisciplinárnym presahom do folkloristiky, kultúrnej antropológie a religionistiky.

Na základe stanovených cieľov Nikola Danišová člení svoju monografiu do troch hlavných častí. Prvá z nich nesie názov *Pokus o definíciu archetypálnej figúry šibala a súčasný stav problematiky*. Ako už anticipuje názov, autorka sa zameriava na mytologicko-rozprávkový profil archetypálnej figúry šibala, ktorý vystupuje pod mnohými tvármi a

svojím konaním spôsobuje ujmu buď iným vystupujúcim postavám, alebo sám sebe. Tam, kde sa objaví, nastáva chaos, pravidlá i hranice strácajú význam a celý naratívny svet sa obracia „hore nohami“. Šibal totiž dokáže svojím nepredvídateľným a suverénnym správaním narušiť usporiadané štruktúry príslušného fikčného sveta, za čo môže (avšak nemusí) byť v závere príbehu potrestaný. (Danišová 2021, s. 16)

Počas výskumu tejto postavy sa autorka opiera o už existujúce teórie bádateľov z medziodborovej oblasti komparatívnej mytológie a religionistiky (J. Campbell, J. Komorovský, P. Radin, K. Kerényi), kultúrnej i štruktúrálnej antropológie (V. Turner, C. Lévi-Strauss), histórie kultúry (M. Bachtin) a hlbinej psychológie (C. G. Jung). Na základe uvedených poznatkov o šibalovom charaktere abstrahuje v závere tejto časti šesť univerzálnych vlastností šibalskej postavy. Sú nimi absencia vnútorného vývoja, ambivalentnosť, liminarita, prefíkanosť a s postavou spätý metamorfný motív a komická poetika šibalských príbehov.

Neskôr objasňuje jednu zo šibalových absolútne bazálnych vlastností – absenciu (vnútorného) vývoja, ktorá je spojená s motívom neprestajného putovania/kočovania a pre šibalské postavy vystupujúce v mýtoch alebo čarovných rozprávkach aj s motívom prechodu cez všetky sféry triadického sveta, pričom ako výpovedný príklad využíva viacerých predstaviteľov odlišných kultúr (Lokiho, Herma, Wakdjunkagu). S topografickou

premenlivosťou výskytu Danišová upozorňuje na nemenej dôležitú ambivalentnosť šibalovho správania, z čoho vyplýva jeho oscilácia na osi „dobro“ – „zlo“. Ambivalentnosť sa podľa nej „stáva významnou súčasťou šibalovho sémantického imagenu a potvrdzuje jeho grotesknú komickosť, nejednoznačnosť aj interpretačnú neuchopiteľnosť“ (Danišová 2021, s. 36).

Autorka sa ďalej v monografii venuje dôslednej analýze šibalovho nomen omen a samotnému šibalskému naratívu. Stanovuje jeho tri základné invariantné sekvencie a postupne presvetľuje ich obsah. Dostáva sa k prehľadnej systematizácii a predstavuje štyri vidy, t.j. typologicko-charakterové funkčné roly konania šibalskej postavy: *civilizátora*, *požívateľa*, *blázna a figliara*. Tieto roly

predstavujú akúsi metafikčnú emanáciu zakladajúceho šibalského archetypu/naratívu. Z toho vyplýva, že sú navzájom afinitné (tematizujú sa všetky univerzálne znaky archetypálnej postavy šibala), no zároveň každá z nich vykazuje na textovej i mimotextovej úrovni aj vlastné, diferentné, tzn. špecifické prvky. (Danišová 2021, s. 49)

*Civilizátora*, pomenovaného podľa koncepcie religionistu Jána Komorovského, predstavuje ako kultúrneho hrdinu etiologických, kozmogonických a kozmologických mýtov. Je prepojený s mýtickým pračasom (J. Meletinskij), chodom sveta, nastolením jeho poriadku a často sa prekrýva s archetypálno-mytologickými figúrami *prapredka* (stvoriteľa rodu) či *demiurga* (stvoriteľa sveta). Za civilizátorov par excellence považuje nordického Lokiho, hinduistického Krišnu, šintoistického Susanoa a severoamerického Wakdjunkaga.

Druhý vid šibalovej ikonizácie Danišová nazýva *požívateľom*. Poníma ho ako naturálnu, pudovo vedenú bytosť s telom hyperbolizovaných tvarov, a aj tu využíva teóriu Michaila Bachtina o grotesknom, nedovŕšenom tele často explicitne spojenom s hladom a sexualitou. V rámci estetického nazerania na fenomén sa tu autorka výrazne odráža od estetických výrazových kategórií označujúcich akosť šibalských postáv a naratívov. Autorka upozorňuje na to, že v roly šibala-požívateľa sa rušia estetické proporcie spájané s estetickými kategóriami vznešeného, formálneho, oficiálneho, symetrického a harmonického, a naopak, tento typ postavy charakterizujú estetické kategórie ako sú absurdnosť, grotesknosť, obscénnosť, lascivnosť, hravosť či hyperbolickosť. Na základe týchto kvalít autorka potom uvádza také stvárnenia šibalských postáv, u ktorých sa zdôrazňujú buď telesné partie reprezentujúce sexualitu (falus, poprsie), alebo telesné partie symbolizujúce prijímanie potravy a vylučovanie (ústa/papuľa, zadnica, vnútnornosti).

Tretí šibalský vid nazýva autorka *bláznom* a vykresľuje ho ako mystickú postavu s presahom k nadprirodzeniu. Poukazuje na to, že posvätné bláznovstvo je prastarý a kultúrne bohato rozšírený antropologický fenomén. Jeho rysy sa typicky objavujú napr. u šamanov, rôznych kňazov-veštcov, židovských prorokov (napr. Izaiáš, Ozeáš atď.), ale najmä u potulných či žobravých mníchov. Príkladne uvádza najmä postavy gréckokatolíckych potulných mníchov (jurodivých), ako napr. postavu sv. Symeona, Vasilija



Blaženého alebo zenového mnícha Ikkjú Sodžuna či vodcu potulných súfirov Al-Halládža.

Okrem potulných mníchov môžeme ako šibala-blázna označiť aj rozprávkového (s)prostáčka. Na krátko sa tak Danišová genologicky presúva výhradne k rozprávkam a v podkapitole s názvom *Rozprávkový (s)prostáček blázna* exemplifikuje hrdinami čarovných naratívov, ako je slovenský hlúpy Janko, ruský Ivan či nemecký Hanswurst.

Posledný štvrtý vid – *figliar* – špecificky poníma dobro i zlo a všetky klasické hodnoty obracia do satirických polôh, pričom zárukou jeho šťastia je podvodné počinanie. Figliar podľa autorky vystupuje buď ako kritik istého deficitu spoločnosti/človeka alebo ako nositeľ tohto deficitu, pričom v oboch polohách je pre neho typický výsmech a hlupáctvo. Ako zástupcov funkcie figliara označuje antického Odysea a Sifyza, germánsko-nordického Lokiho, z mladších postáv je to napr. Till Eulenspiegel, Aldar Kose, Nasredin Hodža, Ekva Piršć atď. Nezabúda ani na zvieraciu postavu figliara ako klasický figuratívny nástroj alegórie. Nositeľom zoomorfných (rohy, kopytá, brada) aj antropomorfných rysov je podľa autorky aj diabol, resp. čert ako démonický figliar – stelesnenie zla.

V časti s názvom *Štruktúrna sémantika šibalských funkcií* Nikola Danišová poukazuje na vysokú variačnú flexibilitu postavy šibala, a tým aj na časté prelínanie sa jednotlivých vidov/funkcií. Z toho dôvodu nemožno paušálne „napasovať“ jedinú funkciu na toho-ktorého šibala. Výklad šibalských vidov preto uzatvára premisou, že

z čím staršej nábožensko-mytologickej vrstvy šibalská postava pochádza, tým väčšie spektrum typologicko-charakterových funkcií (aj v jednom rozsiahlejšom príbehu/cykle) môže plniť. (Danišová 2021, s. 176)

V záverečnej časti monografie autorka vytvára komplexnú schému, ktorú z pragmatických dôvodov označuje ako „kompas“. Schéma pracuje s ôsmimi identifikačnými kategóriami: okrem štyroch šibalských vidov (civilizátor, požívateľ, blázon, figliar) sú to binaritné dvojice „konštruktívne“ – „deštruktívne“ a „náboženské“ – „sociálne“. Takýmto spôsobom zatrieďuje všetky skúmané podoby šibala a udáva ich nosné prvky, aby tak sprehľadnila mnohorako tvarovanú figúru a jej osobité ikonizácie v arcinaratívoch.

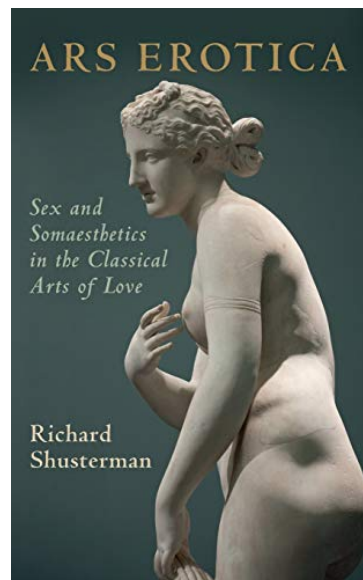
Dôležitosť a originalnosť publikácie Nikoly Danišovej tkvie predovšetkým v klasifikácii šibalskej postavy a jej niekoľkých typologicky invariantných spôsobov stvárnenia, čo pre nejednoznačnosť a spomínanú interpretačnú neuchopiteľnosť tohto fenoménu predstavuje neľahkú úlohu. Autorke sa na transžánrovo a transkultúrne pestrej vzorke starobyklých príbehov podarilo vyňať reprezentatívne postavy, vymedziť ich typické afinitné vlastnosti a zároveň poukázať na viac či menej subtílné aspekty ich diferenciacie. Hodnota výskumu však spočíva práve v unifikácii šibalských figúr a nachádzaní onej vznikajúcej súvzťažnosti medzi nimi, ktorou je ich archetypálna, teda nadčasová a všeobecne platná podstata.

Bernadette Pažitná  
Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Arts  
Institute of literary and artistic communication  
Štefánikova 67, 949 74 Nitra, Slovakia  
[bernadette.pazitna@ukf.sk](mailto:bernadette.pazitna@ukf.sk)

# Highbrow Somaesthetics of Sex

Max Ryynänen

Shusterman, R. (2021) *Ars Erotica: Sex and Somaesthetics in the Classical Arts of Love*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-1107004764.



In Finland, in the 1990s and early 2000s, when the everyday aesthetics discussion had not yet really found its current form, all attempts to lead aesthetics out from the realm of art were tagged with the label ‘applied aesthetics’. Applied referred to testing out what one could do with concepts, methods and theoretical models that were originally meant for philosophical art research. In a way, Richard Shusterman’s new book, *Ars Erotica: Sex and Somaesthetics in the Classical Arts of Love* (2021) is about ‘applied aesthetics’. It bombards the reader with philosophical notes on erotic traditions, and demonstrates that aesthetics might have greater potential for understanding sexuality than we realize.

In another way, the book is more of a historical study of ideas, which really shows how aesthetic theory and (pre-academic) sexology, and aesthetic and

erotic practices have been mashed-up in cultural history –for ages. Like all of Shusterman’s contemporary works, this is done on a global level. The book presents Japanese, Chinese, Indian and Arabic classics on sexuality, i.e., texts that cover sexual problems, self-aid, and sexual metaphysics – without forgetting the works of classical antiquity, like Ovid’s *Ars Amatoria*, which, of course, is mainly a strategy book for love. This inevitably demonstrates how much stronger the Asian tradition of philosophical sex writing is – and of course anyone who has ever read the *Kamasutra* (which has been available for all classes in Europe through its lowbrow distribution by hippies and commercial erotica booksellers) knows this: the *Kamasutra* is as much about thinking about sexuality as it is about exploring one’s own sexuality, both in theory and practice. Al-Nafzawi’s *The Perfumed Garden* (Shusterman, 2021, p. 18; all subsequent references are from the same title) with its poetic character and practical self-aid ideas hidden in the stories, is somehow a more attractive read than most European classics. The same is true for Indian tantra and the erotic literature of Japan and China. Ovid’s notes on sex, which accompany his strategic notes for lovers and Don Juans, are primitive in comparison to these works, which are experimental, open-minded and driven by educational ideals.

Focusing (consciously) on volumes of educated thinkers (Shusterman also points out that the historical works of *ars erotica* were mostly written and distributed for privileged males, p. 15) makes the book very much a work on (although radical, just) highbrow ideas on sexuality from around the world. There is nothing wrong with this. It is how we read about the arts in the academy, the upper class’ products first, and then some remarks about the lowbrows of the world – partly for the reason that lowbrow arts have been less documented and analysed by our ancestors. But as Shusterman has always been into popular culture and what Jack Halberstam refers to as ‘low theory’, which answers questions in everyday life (I cannot forget how Shusterman quotes rap lyrics in *Pragmatist Aesthetics* and takes them as serious argumentation), it remains interesting to see if he will ever take up thoughts on lowbrow traditions of sex too – traditions, conventions and tricks that have thrived without literary descriptions and analyses. Some of these are well presented in Nick Douglas and Penny Slinger’s *Sexual Secrets: The Alchemy of Ecstasy* (1989), which in a sense, is less of a philosophical handbook than a hands-on manual of tricks in different sexual cultures – to the prosaic extent that it feels a bit like a sex version of a car repair manual (about us and our sexual organs and habits, with training methods for PC muscles and ways of finding one’s penis muscles in tricky sex situations). But one cannot say that it should be Shusterman’s next step after his absolutely trailblazing work in *Ars Erotica*. Perhaps, this is for someone who is already into the aesthetics of popular culture and can think of ways of combining sex and pop theory in a way that would supplement Shusterman’s work. Shusterman himself acknowledges that a female and/or feminist version of the more hidden idea history of female *ars erotica* is needed. But *Ars Erotica* is definitely enough for him. This dense work is over 300 pages long and includes so many references that it is not an easy read.

Still, what is highbrow in an applied sense and philosophical in China or Japan, is raunchier than what most people who are into neat middle-class spirituality in the West are able to take. The traditions of the West are of course not forgotten here. Shusterman analyses Chinese and Indian traditions of sex without ejaculation (pp. 152-154), Paul's interest in Christian celibacy as a method for getting closer to God (pp. 122, 152; the idea of Christian virgins as athletes of Christ was new to me, p. 129), the merging of art education and sex education in China's classical upper class (p. 178) and many other topics of somaesthetic interest, like the use of imagination in sex (p. 8) and the use of (controlled) violence in the sexual arts of Japan (p. 16 onwards). And, of course, as in many of Shusterman's works, he grapples with Foucault and thoughts on how to develop a pragmatist philosophy. Thinkers that one does not usually consider sex philosophers are quoted in various ways – like Al-Ghazali (who defends sex as a spiritual path, p. 25). This contributes to a new understanding of the history of philosophy and aesthetics.

*Ars Erotica* ends with the note.

To the extent that our modern philosophical tradition continues to define the aesthetic in opposition to the erotic, it will remain difficult to do proper justice to the beautiful aspects of sensual desire and to the rewarding arts of sexual fulfilment. A look at the other cultures and other times can provide, as this book suggests, ample resources for a broader, deeper erotic vision to enrich the field of aesthetics and our art of living. (p. 396)

Not many philosophers could do this, but Shusterman is really, really global in his approach, and in doing so he continues to set new standards for the rest of us. This comparative study shows how much there is to learn from non-European aesthetics, which we might have to rethink after this book. As opposed to Indian aesthetics, which many Westerners read as another debate with another grasp of the topic, non-Chinese traditions have not yet found resonance in other parts of the world. What if China's contribution to global aesthetics could eventually make a victorious entrance through sexual theory? After reading *Ars Erotica* this is not an impossible question to ask.

In any case, the book is unique. Nothing of this type has ever been written. One cannot but recommend it to everyone who has aesthetic interests. It shows, first of all, what one can do with aesthetics (it can aid sex studies and sexual development). Secondly, it shows the long history of the use of aesthetic theory in ancient, pre-academic sexology, thus broadening our understanding of the outreach of aesthetics, and reminding us that applied aesthetics, everyday aesthetics and body philosophy have flourished in various way throughout history. Today, not many aestheticians believe in the very narrow role assigned to aesthetics in the late 18<sup>th</sup> century after the invention of art with a capital A. But not many historical works, especially those with such global expertise, have been written to help us to further explore the potential of aesthetics. *Ars erotica* sheds light on a path worthy of future study, and it has definitely established Shusterman's role in the history of aesthetics as a major one – and finally this makes it clear. If popular culture



and somaesthetics marked new possibilities for contemporary aesthetics in the 1990s and 2000s, studying sex with the help of aesthetics takes aesthetics again one step closer to people in other disciplines (read: e.g., sexology). While popular culture scholars outside of aesthetics have not paid much attention to Shusterman's aesthetics, the success of somaesthetics has been wider and deeper – and what would be more fundamental for human beings than the topic of sex, which of course extends the project of somaesthetics. With a title like *Ars Erotica*, which in a sneaky way sounds dirtier than the 'philosophy of sex', this book cannot help but succeed! And, regardless of whether one would think of the content as interesting or not, it is hard to find any weaknesses in the text. It is a bold and brilliant work of philosophical aesthetics.

Max Rynnänen  
School of Arts, Design and Architecture  
Aalto University, Finland  
[max.ryynanen@aalto.fi](mailto:max.ryynanen@aalto.fi)