

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně

Filozofická fakulta

Katedra politologie a filosofie

Bakalářská práce

Estetická distance: Mezi autorem a dílem

Vypracovala:

Jana Stejskalová

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Martin Kolář, Ph.D.

Místo a rok odevzdání:

Ústí nad Labem, 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou práci s názvem *Estetická distance: Mezi autorem a dílem* vypracovala samostatně pouze s využitím citované literatury uvedené na konci práce.

V Ústí nad Labem dne:

Podpis:

Poděkování

Děkuji především vedoucímu bakalářské práce Mgr. Martinu Kolářovi, Ph.D. za odborné vedení a neocenitelnou pomoc při psaní celé bakalářské práce, zejména za cenné připomínky a čas, který této práci věnoval.

Obsah

Obsah.....	7
Úvod.....	8
1. Estetická distance.....	10
1.1 Distance jako obecný pojem.....	11
1.2 Distance v pojetí Edwarda Bullougha.....	11
1.3 Průběh estetické distance u E. Bullougha.....	12
1.4 Antinomie distance.....	13
1.5 Ztráta distance.....	14
1.6 Nedorozumění mezi autorem a divákem.....	15
1.7 Estetická distance u Vlastimila Zuský.....	16
1.8 Umělecká díla jako fikce.....	16
1.9 Estetický prožitek a sebereflexe.....	17
1.10 Distanční smysly.....	19
1.11 Pod-distance, pře-distance.....	19
1.12 Shrnutí.....	20
2. Fenomenologické pojetí distance v konkrétních dílech M. Merleau-Pontyho.....	23
2.1 Svět vědy.....	23
2.2 Živoucí tělo.....	24
2.3 Svět vnímání.....	26
2.4 Propojenost smyslů.....	27
2.5 Způsob vnímání krajních forem života.....	27
2.6 Vztah Merleau-Pontyho k umění.....	28
2.7 Shrnutí.....	29
3. Wilhelm Worringer.....	31
3.1 Abstrakce a vcítění.....	31
3.2 Apercepce.....	31
3.3 Abstrakce.....	32
3.4 Shrnutí.....	33
4. Distance v životě a díle Sarah Kane.....	35
4.1 Distance: divák – herec – autor.....	35
4.2 Inspirace autora ve skutečnosti.....	36
4.3 Sarah Kane a její příběh.....	38
4.4 Psychóza 4.48.....	41
4.5 Text hry.....	43
4.6 Shrnutí.....	48
Závěr.....	49
Seznam použité literatury.....	50
Obrazová příloha.....	51
Seznam vyobrazení.....	52

Úvod

V naší práci se budeme zabývat otázkou distance jakožto nutným prvkem při vnímání světa a s tím souvisejícím rozdílem mezi přímým smyslovým vnímáním světa a vnímáním z odstupů – s distancí. Zaměříme se v této souvislosti především na vztah mezi umělcem – autorem a jím vnímaným světem, který znázorňuje i ve svých dílech a pro jehož tvorbu je distance právě jedním z nutných předpokladů. Bez nastolení správné míry distance by se totiž mohlo stát, že se autor příliš „vžije“ do jím vytvořeného světa, což povede nejen k neschopnosti prožitky zprostředkovat ve svém díle divákům, ale v krajním případě i k úplné ztrátě distance k vnějšimu světu.

Filosofie se tradičně zajímá o to, jakým způsobem vnímáme svět, snaží se pospat strukturu našeho vnímání a jeho zákonitosti. Zabývá se tím, co je nám dokonale známé, přesto se většina z nás nad principy vnímání běžně příliš nezamýšlí a vnímá je plně automaticky. Naopak filosofie nás svým myšlením dovádí k tomu, abychom se pozastavili a uvědomili si tyto procesy a tím nám pro vnímání otvírá mnohá další pole. Je jedním z prostředků, který nás vytrhává z každodennosti a podněcuje k tomu, abychom na svět začali nahlížet novým způsobem, případně přináší vysvětlení, pokud k tomuto jinému způsobu vnímání dojdeme sami a připadá nám zvláštní. Tím nám pomáhá nejen v porozumění světu, ale i v porozumění nám samotným. Stejně tak si v práci ukážeme, že druhým, pro mnohé možná dokonce přístupnějším způsobem, jak změnit svůj náhled na svět, je umění.

Naší práci jsme rozdělili 4 kapitol, z nichž v prvních třech se zaměříme na teoretické vymezení distance, a to jak distance estetické, tak i obecného přístupu ke světu, který se děje v odstupě, a ukážeme si je jak na základě filosofického, tak i estetického a fenomenologického hlediska. Ve čtvrté kapitole se pak pokusíme platnost takto předloženého způsobu vnímání světa ukázat na příkladu konkrétní umělkyně.

V první kapitole představíme dvě pojetí distance, především distance estetické, z nichž první bude vycházet z textu anglického autora Edwarda Bullougha s názvem *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip*¹, druhé pak z myšlení českého

¹ Bullough, E.: *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* in: Estetika, XXXII, 1995, č.

autora Vlastimila Zusky, u kterého se zaměříme na knihy *Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny*² a *Mimésis-fikce-distance : k estetice XX. století*³. Zároveň se pokusíme oba přístupy porovnat a utvořit z nich celkový náhled na problematiku distance z estetického úhlu pohledu, se kterým pak budeme v dalších kapitolách hledat paralely.

Druhou kapitolou pro nás bude myšlení francouzského autora Maurice Merleau-Pontyho, jež si představíme na několika vybraných textech, ve kterých autor rozvádí myšlenku dvojího možného způsobu vnímání světa a to vědeckého způsobu, který nahlíží jednotlivá jsoucna jako objektivní, bez vzájemných vztahů, vedle kterého klade vnímaný svět, v němž nepotřebujeme k poznání světa žádné pomocné nástroje, pouze naše přímé smyslové zakoušení. Dále Merleau-Ponty říká, že jedním ze způsobů, jak se dostat k nahlížení věcí v kontextu je umění, které se nesnaží věci napodobit, ale upoutává naši pozornost tím, že odhaluje propojenost věcí a světa.

Ve třetí části si tento celkový náhled na možnosti vnímání světa doplníme dílem *Abstrakce a vcítění : příspěvek k psychologii stylu* od německého autora Wilhelma Worringera, který naznačuje dvojí polaritu estetického vnímání a to buď jako touhu po vcítění nebo po abstrakci. Navzájem se od sebe liší buď příkloněním se k organickému a zájmem o život nebo naopak touhou po anorganičnu a uchopování věcí o sobě. Předpokladem obojího vnímání je pak apercepční činnost, kterou chápe jako pohyb, který musíme vykonat, abychom obsáhli celou věc a vyjmuli jí z jejích praktických souvislostí.

V poslední části naší práci se pokusíme všechny tyto přístupy v určitých bodech ukázat na konkrétním příkladu dramaticky Sarah Kane a především na její poslední divadelní hře s názvem *Psychóza 4.48*. V této hře se autorka pokusila zachytit způsob svého vnímání světa, který nám, tak jak jej popisuje, připomíná jednak Merleau-Pontyho pojetí „vnímaného světa“ a jednak v něm vidíme, v souvislosti s distancí, jednoznačně pod-distancovaný vztah a to jak vzhledem ke světu, tak i k vlastnímu dílu.

1, str. 10-30, v originále Bullough, E.: *Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle* zveřejněný v deníku *British Journal of Psychology*, 1912, No. 2.

² Zuska, V.: *Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001.

³ Zuska, V.: *Mimésis - fikce - distance : k estetice XX. Století*, Triton, Praha 2002.

1. Estetická distance

Distance jakožto nutný kritický odstup od objektu našeho poznávání a vnímání je nutnou součástí našich životů. Stejně tak je estetická distance nedílnou součástí estetického prožitku, bez níž by dokonce estetický prožitek ani nemohl proběhnout. Avšak distance má i své pomyslné hranice, které ale nejsou pevně vymezené a mohou se lišit jak u jednotlivých vnímatelů, tak se mohou posouvat například i během estetického vnímání. Estetická distance je v našich životech velmi důležitá a to proto, že s estetickým prožitkem spoluvytváří lidskou zkušenost. Právě proto, že formuje naši zkušenost a náhled na svět, může se obojí během našeho života měnit, podle toho, jaké podněty na člověka působí, respektive podle toho, jaké podněty si člověk vybere a nechá je na sebe působit. Někteří lidé jsou zároveň otevřenější různorodějším podnětům než jiní a proto mohou i častěji vyhledávat právě estetické prožitky, které nejsilněji ovlivňují naši zkušenost a právě díky nim se naše celková osobnostní struktura může rozšiřovat.

V této kapitole se pokusíme naznačit dvě hlavní pojetí distance, které však spolu úzce souvisí, ba dokonce můžeme říci, že druhé vychází z prvního. Jako prvním představením konceptu distance a s tím další spojené problematiky, jako je například průběh distance nebo čerpání inspirace umělců ve své vlastní zkušenosti, se pro nás stane východiskem text anglického autora Edwarda Bullougha s názvem *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip*⁴. Bullough zde představuje psychickou distanci jako nutný prvek v průběhu vnímání, který svými vlastnostmi a průběhem v podstatě odpovídá našemu dnešnímu chápání estetické distance. Není proto divu, že v druhé části této kapitoly, když se zaměříme na myšlení českého autora Vlastimila Zusky, a to především na jeho knihy *Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny*⁵ a *Mimésis - fikce - distance : k estetice XX. Století*⁶, u něj najdeme velmi podobný koncept estetické distance. Distance pro nás bude představovat jeden z nutných prvků ve vnímání a prožívání estetické situace – estetického objektu.

⁴ Bullough, E.: *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* in: *Estetika*, XXXII, 1995, č. 1, str. 10-30, v originále Bullough, E.: *Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle* zveřejněný v deníku *British Journal of Psychology*, 1912, No. 2.

⁵ Zuska, V.: *Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001.

⁶ Zuska, V.: *Mimésis - fikce - distance : k estetice XX. Století*, Triton, Praha 2002.

1.1 Distance jako obecný pojem

Distance v běžném pojetí smyslu slova bývá chápána a definována jako vzdálenost, odstup od něčeho. Ve svém obecném významu znamená rovněž vzdálenost a to v primárním smyslu prostorovou (rozestup dvou přítomných jsoucen od sebe navzájem), druhotně pak i časovou (umístění jednotlivých událostí na časové ose). Problematika distance však není záležitostí pouze estetiky a estetického prožívání, v jejíž souvislosti se jí budeme nadále věnovat, ale je součástí našeho každodenního života a našeho běžného vnímání světa, aniž bychom si to nějak výrazně uvědomovali. Je totiž důležité si udržovat nejen estetickou distanci, ale i odstup vůči našemu vlastnímu chování vzhledem ke společnosti a jejím pravidlům, v níž se pohybujeme.

Estetická distance, jak jsme již naznačili, se zabývá především problémem, jakým způsobem se prožitky dostávají do našeho vědomí. V práci se nadále zaměříme právě na distanci estetickou, probíhající ve vztahu mezi subjektem a estetickým objektem, kterým myslíme především umělecká díla.

1.2 Distance v pojetí Edwarda Bullougha

Estetická distance je, jak již bylo zmíněno, důležitým prvkem v průběhu nejen estetického prožitku, ale i našeho běžného vnímání světa. Samotný pojem distance do moderního estetického uvažování uvedl Edward Bullough, který jej však představil jako „psychickou distanci“⁷, nutný psychologický prvek estetického prožitku a to i při vnímání umění. Kvůli jeho významu se pokusíme nejprve Bulloughův text stručně shrnout v hlavních tezí a porovnat jeho pojetí s estetickou distancí, jak ji představuje český myslitel Vlastimil Zuska ve své knize *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*, a to především proto, že i Zuska ze zmíněného textu ve svém uvažování vychází. Estetická distance v těchto dvou podobných pojetích pro nás bude nadále představovat východisko v dalším uvažování.

⁷ V originále „psychical distance“.

Edward Bullough formuloval své pojetí distance v textu *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip*, ze kterého budeme v naší práci čerpat i my. Bullough představuje distanci jako nutný prvek přítomný během každého našeho vnímání, díky kterému jsme schopni vnímat jinak než obvykle a vidět tak například v ošklivých věcech krásu. Popisuje například vidění mlhy, která v nás vyvolává nepříjemné pocity, protože skrze ni není nic vidět, ale ve chvíli, kdy zapojíme do vnímání distanci, může se toto vnímání změnit v potěšení, protože například oceníme samotou, kterou mlha vytvoří, když zakryje ostatní věci.⁸ Tento kontrast mezi mísením pocitů hrůzy a potěšení je způsoben právě změnou náhledu. „Je to rozdíl v náhledu, za nějž vděčíme – můžeme-li použít takovou metaforu – nástupu distance.“⁹ Dalo by se proto říci, že distance je prostředek, jak změnit svůj obvyklý způsob vnímání a díky tomuto jinému úhlu náhledu pro nás vznikne zkušenost na novém základě.¹⁰ Distance nám otvírá nové, širší pole vnímání, plné podnětů, kterých bychom si za normálních okolností nevšimli nebo je nedokázali jako estetické vnímat.

1.3 Průběh estetické distance u E. Bullougha

Psychická distance má rovněž svůj průběh, a to takový, že nejprve vyjmeme vnímaný předmět z jeho praktických souvislostí a poté necháme průběh jen těm vlastnostem, které jsou jiné než praktické. „Tato transformace distancí je vytvořena nejprve takříkajíc vyřazením jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů. Díváme se na něj zkrátka „objektivně“, jak se často říká, takže ze své strany svolíme pouze k takovým reakcím, které zdůrazní „objektivní“ rysy zážitku a interpretujeme i naše „subjektivní“ afekty ne jako stavy *naší* bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu.“¹¹ Distance je tedy především odpoutání se od našeho běžného vnímání věcí v jejich praktickém hledisku. To co nám zůstane můžeme nazvat „čistým“ vnímáním, kde už nelze rozdělovat na

⁸ Bullough, E.: „*Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip*“ in: *Estetika*, XXXII, 1995, č. 1, s. 11.

⁹ Tamt., s. 11.

¹⁰ Tamt., s. 11.

¹¹ Tamt., s. 11.

„objektivní“ a „subjektivní“ afekty, protože během vnímání se obě tyto složky spojují do jednoho vnímání a obě dvě se na vnímání podílejí stejnou měrou. Z toho také vyplývá, že distancovaný náhled není naším běžným postojem, protože „normálně“ vnímáme věci především v jejich praktické funkci.¹² Zároveň nejčastějším činitelem, který má schopnost nás uvést do distancovaného vnímání, je umění. „Náhly pohled na věci z jejich odvrácené, obvykle nepovšimnuté strany k nám přichází jako zjevení a přesně takováto zjevení patří k umění. V tomto nejobecnějším smyslu působí distance ve veškerém umění.“¹³ Umění, jak říká Bullough, má tu schopnost, že nás náhle vytrhne z našeho běžného vnímání světa a můžeme tak vidět třeba i věci, o kterých už v každodenním jednání ani nepřemýšlíme, v nových souvislostech, umožní nám znovu si je uvědomit a přehodnotit tak náš vztah k nim. Proto pokud vnímáme umění jako pohled z jiné strany, jako distancovaný pohled, pak v tomto smyslu můžeme, spolu s Bulloughem tvrdit, že distance působí v každém uměleckém díle, protože každé dílo, pokud je správně vnímáno, nás vyjímá z běžného vnímání světa.

1.4 Antinomie distance

Zároveň Bullough zdůrazňuje, že distancovaný pohled neznamena nezaujatý vztah, ve kterém se máme oprostít od veškerých našich pocitů a pouze neosobně vnímat daný objekt. „Distance neimplikuje neosobní, čistě intelektuálně zaujatý vztah tohoto druhu. Naopak, popisuje vztah osobní, často vysoce emocionálně zabarvený, ale vztah zvláštního charakteru.“¹⁴ Pokaždé když vnímáme, tak vnímáme v naší subjektivitě, takže proces vnímání vždy ovlivňují emoce a psychické dispozice. Tento zvláštní charakter znamená, že sice co nejvíce „odfiltrujeme“ osobní charakter vztahu, ale pouze do takové míry, aby neztratil svou původní konstituci. Tento osobní, ale distancovaný vztah pak Bullough nazývá jako „antinomii distance“.¹⁵ Antinomii distance máme na mysli to, že

¹² Bullough, E.: *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* in: *Estetika*, XXXII, 1995, č. 1, s 11.

¹³ Tamt., s. 11.

¹⁴ Tamt., s. 12.

¹⁵ Tamt., s. 13.

každé vnímání je nutně subjektivní, přesto je naší snahou se co nejvíce od osobního charakteru distancovat, aniž by se ale vytratil úplně a nedošlo tak k úplné ztrátě distance.

Stejně jako platí tato nutnost distancovaného vnímání pro diváky nebo vnímatele umění, musí být přítomna i u umělců – autorů. Umělci často zobrazují osobní zkušenosti, které na ně intenzivně zapůsobily a které ale mohou výstižně vyjádřit pouze pokud od nich dostatečně odhlédnou. „Umělecky se nejúspěšněji prokáže vyjádřením nějaké silně osobní zkušenosti, ale umělecky ji může vyjádřit pouze pod podmínkou, že od ní odhlédne jako od zkušenosti osobní.“¹⁶ Proto osobní zkušenost může být pro umělce dobrým zdrojem inspirace, vždy ale musí umět tento zážitek převést na neosobní a takto teprve jako „objektivní“ jej ve svém díle zobrazit. Zároveň je ale potřeba, aby toto odhlédnutí od osobního hlediska nebylo příliš velké, tak aby autor mohl dostatečně popsat své prožitky a jeho diváci je mohli znovu vnímat a prožívat. Proto je jak při vnímání, tak při tvorbě uměleckých děl žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.¹⁷

1.5 Ztráta distance

Distanci, jak jsme již naznačili, spoluurčují dva faktory, které společně ovlivňují stupeň distance a to podmínky, které do vnímání přináší objekt a ty, které realizuje subjekt. Díky tomu můžeme i při opakovaném vnímání stejného objektu dosahovat různého stupně distance a pokaždé tak věc vnímat trochu jinak. „O distanci je tedy možno stručně říci, že se liší jak podle distanční schopnosti jedince, tak podle charakteru objektu.“¹⁸ Právě proto je také možné, že i když vnímá ve stejnou chvíli více subjektů tentýž objekt, přesto se jejich estetický zážitek může lišit. Z toho Bullough také odvozuje dvojí způsob ztráty estetické distance a to buď pod-distancováním, kdy je většinou chyba u subjektu a jím vnášených faktorů a nebo pře-distancováním, které je nejčastěji vinou objektu a to například tím, že se zdá být pro diváka příliš umělým, prázdným.¹⁹ V procesu

¹⁶ Bullough, E.: *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* in: *Estetika*, XXXII, 1995, č. 1, s. 14.

¹⁷ Tamt., s. 14.

¹⁸ Tamt., s. 14.

¹⁹ Tamt., s. 14.

vnímání

se objevují dva faktory, které jej spoluurčují a oba mohou způsobit nesprávný nástup distance, respektive její ztrátu. Buď se subjekt příliš „vžije“ do vnímaného díla a tím se dostane do pod-distance nebo je naopak objekt příliš složitý, že nedokáže ve svém vnímateli vyvolat dostatečné estetické vnímání, který tak zůstane v pře-distancovaném vztahu.

1.6 Nedorozumění mezi autorem a divákem

Zároveň Bullough poznamenává zajímavý fakt a to ten, že umělci mají často „větší meze“ ve kterých se jejich vnímání ještě udržuje v estetickém poli než ostatní lidé. „V praxi průměrného člověka existuje tudíž mez, která označuje minimum, při kterém se jeho pojmání a hodnocení může udržet v estetickém poli a toto průměrné minimum leží značně výše než distanční limit umělce.“²⁰ Proto „průměrní jedinci“ dosahují velmi rychle své meze při snižování „distančního limitu“²¹ a jsou proto náchylnější ke ztrátě distance než umělci. Z této rozdílnosti distančních mezí u diváků a umělců může podle Bullougha vzniknout i mnohé vzájemné nedorozumění. „Tento rozdíl v distančním limitu mezi umělci a publikem je zdrojem mnohého nedorozumění a nespravedlnosti. Dílo mnoha umělců bylo zatracováno a oni sami ostrakizováni kvůli takzvaným „nemravnostem“, které pro ně byly *bona fide* estetickými objekty.“²² Protože umělci mají nižší distanční meze, jsou schopni vnímat mnohem širší pole podnětů, které tak i znázorňují ve svých dílech, ale protože diváci natolik široké distanční meze nemají, může se stát, že je za estetické považovat nebudou a nedojde tak ke správnému vnímání uměleckého díla. „Stejně nedorozumění provází mnoho „problémových dramát“ a „problémových románů“, v kterých publikum nechce vidět nic jiného než domnělý „problém“ dané chvíle, zatímco autor může být – a často demonstrativně je – schopen se od námětu natolik distancovat, aby se pozvedl nad praktickou důležitost jeho

²⁰ Bullough, E.: *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* in: *Estetika*, XXXII, 1995, č. 1, s. 15.

²¹ Tamt., str. 15.

²² Tamt., str. 15.

problematiky a považoval ho jednoduše za dramaticky a lidsky zajímavou situaci.²³ Je tedy možné, že umělec, který má širší meze distance a vidí proto estetické situace častěji než obyčejní lidé, ve svém díle zobrazí téma, které je ve společnosti „tabuizované“, protože i v něm najde estetické kvality. Jeho diváci pak ale nejsou připraveni na to vidět v daném tématu estetično, nedokáží si od situace udržet dostatečnou distanci, respektive u nich dojde k pře-distanci a tak může vzniknout mezi oběma subjekty nepochopení, často vedoucí až k zavržení celého uměleckého díla.

1.7 Estetická distance u Vlastimila Zusky

V následujících podkapitolách se pokusíme naznačit pojetí estetické distance tak, jak ji problematizuje Vlastimil Zuska a to především v textech *Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny a Mimesis-Fikce-Distance*, jak jsme již předeslali dříve. Protože je jeho pojetí často téměř shodné s Bulloughovým, zaměříme se především na pasáže, které zmíněné myšlenky určitým způsobem rozšiřují a doplňují. Naznačíme pojetí uměleckých děl jako fiktivních světů, které svým působením rozšiřují naše pole vnímání, ukážeme Zuskou postulovanou nutnost sebereflexe v procesu vnímání a estetickém prožitku, dotkneme se tématu takzvaných „distančních smyslů“ a na závěr se vrátíme k problematice ztráty estetické distance pře-distancováním a pod-distancováním.

1.8 Umělecká díla jako fikce

Předtím než detailněji prozkoumáme hranice, ve kterých se estetická distance pohybuje, rádi bychom zde naznačili význam a postavení uměleckého díla vzhledem k chápání světa, utváření si vztahu ke světu a i k sobě samému. Umělecké dílo je v estetice tradičně pojímáno jako prvek, který má tu schopnost, že dokáže lidi upozornit na jejich každodennost a z tohoto stavu je „vytrhnout“. „Fiktivní dílo otevírá nový horizont možností, narušuje původní „reálný“ rozvrh možností a spektrum očekávání.“²⁴

²³ Tamt., str. 15.

²⁴ Zuska, V.: *Mimesis - fikce - distance : k estetice XX. Století*, Triton, Praha 2002, s. 79.

Umělecká díla svým působením na naše smysly narušují naše každodenní vnímání a otvírají prostor pro přehodnocení našeho postoje ke světu a tím otvírají prostor nový. Zuska zde nechápe spojení „fiktivní dílo“ v negativním smyslu, ale snaží se tím naznačit zvláštní status, kterého umění nabývá – je sice součástí světa, ale přesto si uvědomujeme, že nemá stejnou pozici jako ostatní „skutečné“ věci.

Chápeme, že jablko na obraze je jen obrazem a není skutečným jablkem, přesto je samotný obraz součástí světa. „V tomto ohledu je jakékoli umělecké dílo kteréhokoli druhu fiktivní, bez ohledu na žánrové členění.“²⁵ Žánrovým členěním myslí například literární oblasti jako realismus nebo naopak fantasy – každý leží na opačném konci, jeden se prohlašuje nebýt fiktivním, ale reálným a naopak. Ať už ale díla náleží jakémukoliv z uměleckých směrů, přesto vždy vytvářejí novou, fiktivní realitu, která je odlišná od skutečného světa, ale přesto, že jsou fiktivními, mohou svým působením ovlivnit naše vnímání i světa skutečného.

Ba dokonce Zuska naznačuje, že umělecká díla potřebujeme k tomu, abychom si mohli znovu uvědomit svět. „Chceme tedy doložit, že fikci člověk bytostně potřebuje, že fikce je formou afirmace, stvrzování reality s dimenzí svobody, formou poznání světa v nejširším slova smyslu, formou poznání reality a horizontu možností, které ji obklopují a spoluvytvářejí.“²⁶ Díky fikci tedy můžeme správně uchopit i realitu a zároveň nám fikce ukazuje, kam až mohou hranice reality zasahovat, že nemusí být omezené jen na prostor, který jsme znali doposud. Zároveň však aby byl umožněn tento „vstup“ fikce do našeho prostoru vnímání, je třeba nastolení distance, která jednak zaručí, že fikce zůstane fikcí a nestane se realitou, a zadruhé, že se člověk naopak dokáže „oprotit“ od reality a nechat působit fikci, která pak může jeho realitu rozšířit.

1.9 Estetický prožitek a sebereflexe

V souvislosti s estetickou distancí je důležitý ještě jeden pojem a to estetický prožitek, v rámci kterého se estetická distance uskutečňuje a který je vždy jedinečným

25

Tamt., s. 77.

26

Zuska, V.: *Mimésis - fikce - distance : k estetice XX. Století*, Triton, Praha 2002, s. 77.

prožitkem. „Estetický prožitek (zážitek, zkušenost) můžeme jednoduše definovat jako konkrétní a individuální prožitek estetického objektu.“²⁷ Estetický prožitek se tedy vždy vztahuje jak k určitému konkrétnímu estetickému objektu, tak k danému subjektu, který estetický objekt prožívá. Estetickým objektem pak může být jak jednotlivá věc, tak i určitá situace, jako například divadelní hra. Zároveň je estetický prožitek jedinečným, proto i když stejný subjekt opakovaně prožívá tentýž estetický objekt, může zažívat úplně jiný estetický prožitek, protože pokaždé do estetického prožitku vstupují jiné faktory ovlivňující prožívání subjektu. A to jednak ty, které do vnímání přináší subjekt, jako jsou třeba emoce nebo fyzické a psychické dispozice jedince, nebo naopak, které do procesu vnímání vnáší objekt, jako například formální vlastnosti daného jsoucna.

V rámci estetického prožívání je důležitá i otázka takzvané sebereflexe neboli uvědomování si sebe sama. Bez tohoto sebeuvědomování by totiž estetický prožitek nebyl vůbec možný. Sebereflexe znamená částečné „(...) zaměření pozornosti na sebe sama, na své aktuální prožitky, ale i na vzpomínky nebo představy.“²⁸ To znamená, že při vnímání se naše vědomí rozděluje na dvě části, z nichž jedna je reflektující, která si uvědomuje sebe sama a své aktuální i předchozí prožitky a druhá, která se stává reflektovanou částí. A právě při vnímání estetického prožitku je nutné toto rozdvojení vědomí, přičemž právě předmětem reflektující části vědomí se stává vztah reflektovaného vědomí k estetickému objektu. Bez tohoto rozdvojení a uvědomování si sebe sama by nebylo estetické vnímání možné. „Pro estetickou recepci je tedy zcela zásadním faktor sebereflexe vnímatele a „zvnitřnění“ estetického objektu, jeho vtažení do reflektované prožítkové sféry subjektivity.“²⁹ Dalo by se tedy říci, že právě sebereflexí a tímto rozdvojením vnímajícího vědomí je při vnímání umožněno vnímanému objektu stát se z „obyčejného“ objektu objektem estetickým. Tento přechod na estetický objekt se však neodehrává nikde vně člověka, ale jak naznačuje Zuska, je třeba jeho zvnitřnění. Je třeba vnímaný objekt uchopit naším vnímajícím já, přenést ho z vnější objektivitivy do naší subjektivity, kde ho podrobíme reflexi a právě díky této reflexi se může stát estetickým objektem. Neboli, jak říká i sám Zuska, nástup (sebe)reflexivity se kryje s nástupem konstituce estetického objektu.³⁰

²⁷ Zuska, V.: *Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001, s. 36.

²⁸ Tamt., s. 41.

²⁹ Tamt., s. 42.

³⁰ Tamt., s. 44.

1.10 Distanční smysly

Tímto se dostáváme k samotné estetické distanci a problematice odhledu. Estetická distance, stejně jako celý estetický proces, je vázána nejčastěji na dva z lidských smyslů a to na sluch a zrak. „Prostorová distance je obecnou podmínkou percepce pomocí takzvaných distančních smyslů (zrak a sluch), jimiž získáváme přes 90% informací o světě kolem nás.“³¹ V dějinách estetiky jsou právě tyto dva smysly považovány za takzvané estetické, protože jimi nejčastěji přijímáme podněty, vyúsťující do estetického zážitku. Dalším důležitým aspektem těchto dvou smyslů je to, že nám umožňují přechod od přímého zakoušení daného vjemu k jeho reflektovanému vnímání, na rozdíl od zbylých tří smyslů. „Z pohledu estetické distance neumožňují „kontaktní“ smysly právě ono nutné oddálení, optimalizaci vzdálenosti pro zaujetí estetické distance, z pohledu výše uvedené sebereflexivity se obtížně dosahuje přechodu od přímého prožitku k prožitku reflektovanému.“³² Zmíněné smysly mají ze své podstaty natolik úzký kontakt se zakoušeným předmětem, že neumožňují vnímateli reflexi daného prožitku s dostatečným odstupem. Stejně tak kontaktní smysly dokážou rozpoznat v jedné chvíli jen minimální množství různých podnětů, jak píše Zuska, ekvivalentů hudebních akordů. Naopak právě estetické smysly jsou „zvyklé“ na smršť různých podnětů a jsou proto schopny je i vnímat naráz.

1.11 Pod-distance, pře-distance

Stejně jako má například sluch svá omezení a určité hranice, ve kterých se může pohybovat, tak by se dalo říci, že i estetická distance má v podobném významu své limity, v nichž se pohybuje daný vnímatel. Distance je vymezena svými dvěma krajními body, které ji určují, ale neznamená to, že jsou to nepřekročitelné hranice. Jednou

³¹ Tamt., s. 52.

³² Tamt., s. 52.

z možností, jak úspěšně nenavodit potřebný odstup při vnímání je takzvaná „pod-distance“, překročení spodní hranice estetické distance neboli příliš malá distance od estetického objektu. Divák v tomto případě jakoby zapomene, že objekt, ke kterému se vztahuje je jen uměleckým dílem a ztotožní se s ním, jako by byl součástí reality. Nejilustrativnějším příkladem jsou malé děti na divadelním představení, při kterém se vžijí do děje pohádky natolik, že přestanou vnímat rozdíl mezi skutečností a příběhem, takže pokřikují na kašpárka na jevišti, že za ním stojí zlý drak, jako by se jednalo o skutečnost.

Opačný mezní bod kdy už nenastane dostatečný odstup při vnímání představuje takzvaná „pře-distance“ neboli „(...) přílišné oddálení od estetického objektu, rovnající se ztrátě estetického zájmu.“³³ Vnímatel si od estetického objektu udržuje natolik velký odstup, že se do něj nedokáže dostatečně vcítit tak, aby ho mohl prožít. Tento stav může být vyvolán dvěma způsoby. Prvním je ten, kdy se vnímatel během estetického prožitku příliš zaměří na své vlastní pocity místo toho, aby prožíval estetický objekt. Druhou možností je naopak přílišné zaměření se na technické složky objektu a neschopnost vnímat dílo v jeho působení. To může být způsobeno například přílišnou složitostí daného díla – velkým počtem postav, které mezi sebou mají komplikované vztahy, takže se v nich časem divák začíná „ztrácet“ nebo tématem, které dílo zpracovává, jež je pro diváka určitým způsobem těžko přijatelné – například jde o tabuizované téma, jehož následkem se divák „stáhne“ do bezpečné vzdálenosti a udržuje od vnímaného díla nepřiměřeně velký odstup. Z tohoto také vyplývá, že pře-distance je nejen záležitostí vnímatele, ale velkou měrou se na ní podílí i samotné dílo, které svým zaměřením nebo zpracováním může k nedostatečné distanci přispět.

1.12 Shrnutí

V této kapitole jsme si představili dva přístupy k tomu, jak chápat distanci z estetického hlediska. Oba dva se shodují v tom, že distance se podílí na našem vnímání, ve kterém působí jako prvek znovu-uvědomění si našeho přístupu ke světu, ale i jako podnět k přehodnocení sebe sama. Díky distanci dokážeme svět vnímat z jiného úhlu pohledu, čímž se nám rozšiřuje pole vnímání a můžeme tak objevit nové hranice

³³ Tamt., s. 53.

možností reality. Ob přístupy se taktéž shodují v tom, že nejčastějším činitelem, který vybízí k takovéto změně vnímání je umění. Vlastimil Zuska rozšiřuje myšlenku tím, že je podle něj každé umělecké dílo fiktivní a vytváří tak svým působením nový fiktivní svět, právě díky tomu, že naruší naše každodenní vnímání. Distance pak „zaručuje“, že vnímající subjekt tento fiktivní svět nebude považovat za svět skutečný.

Spolu s Edwardem Bulloughem jsme si popsali průběh estetické distance jako vyjmutí vnímaného objektu z jeho praktických souvislostí a následné rozvinutí těch rysů, které ve vnímání zdůrazňují „objektivní“ zážitek. Zároveň jsme u obou autorů našli shodu v tom, že na procesu vnímání se podílí dva faktory a to jak dispozice do něj vkládané subjektem, tak ty, které do vztahu přináší objekt. Z toho nám také u obou autorů vyplynuly dva možné způsoby ztráty estetické distance a to buď pod-distancováním nebo naopak pře-distancováním, ale u Vlastimila Zusky jsme si ukázali, že pře-distance může být způsobena i subjektem, například pokud se příliš zaměří na své pocity, takže „zapomene“ vnímat estetický objekt a nedojde tak k nástupu distance.

Zároveň jsme naznačili jedno z uplatnění estetické distance v tvůrčím procesu a to takové, že pokud autoři čerpají inspiraci pro svá díla ve vlastní zkušenosti a vlastních zážitcích, vždy se musí od tohoto osobního prožitku částečně distancovat, aby jej mohli ve svém díle úspěšně znázornit. K tomuto Bullough dodává, že právě umělci, protože jsou častěji vystaveni estetickému působení, mají širší meze estetické distance a proto mohou považovat za estetické objekty i situace, které obyčejným lidem jako estetické nepřipadají. A z toho vyplývá občasné vzájemné nepochopení jejich recipienty, kteří mají distanční hranice jiné a proto mohou některá umělecká díla odsoudit, protože v nich vidí pouze „povrchové“ problémy, pod které ale umělec vložil své estetické prožitky.

V následující kapitole se budeme zabývat fenomenologickým vnímáním světa, tak jak jej předkládá francouzský autor Maurice Merleau-Ponty, který sice doslova nemluví o estetické distanci, ale jehož dvojí způsob vnímání světa, buď jako objektivní vědecké nebo – a pro nás mnohem důležitější – přímé smyslové vnímání, se ukáže jako ve své podstatě podobné vnímání distancovanému. U Merleau-Pontyho je vědecké vnímání takové, které se snaží uchopit věci bez jejich souvislostí se světem podobně tak, jako jsme u Edwarda Bullougha naznačili v průběhu distance nutnost očistění estetického objektu od jeho praktických souvislostí. Naopak přímé vnímání, jak si ukážeme dále,

chápe Merleau-Ponty jako neredukované smyslové prožitky, které na sebe necháme působit ve všech jejich souvislostech s tkanivem světa, což nás přivádí zpátky k podobné zkušenosti estetické pod-distance, kdy se divák do díla natolik „vcítí“, že si připadá jako jeho součást.

2. Fenomenologické pojetí distance v konkrétních dílech M. Merleau-Pontyho

V této kapitole se budeme zabývat fenomenologickým přístupem k výkladu a chápání světa, které, jak si konkrétně ukážeme, velice souvisí právě s výše naznačeným pojetím estetické distance. Budeme vycházet z textů francouzského filosofa a fenomenologa Maurice Merleau-Pontyho *Oko a Duch*³⁴, *Svět vnímání*³⁵ a *Viditelné a Neviditelné*³⁶. Přestože Maurice Merleau-Ponty ve svých textech nepoužívá přímo pojem estetická distance, jeho představa světa a bytí člověka ve světě se ukáže být korespondujícím s naším již výše naznačeným pojetím distance, které ji chápe jako prvek vnímání, díky kterému jsme schopni si svět uvědomit v nových souvislostech než je běžné a díky tomu pro nás může vzniknout i nová skutečnost. Zároveň se zaměříme na „svět vnímání“, jak jej nazývá Merleau-Ponty, který je pro něj přirozeným přímým smyslovým prožíváním světa, a v jeho pojetí je i opakem objektivního vědeckého vnímání, takže v naší práci bude předznamenávat postavení umění, jak jej naznačíme v další části práce u autorky Sarah Kane.

2.1 Svět vědy

Na začátku této kapitoly bychom rádi naznačili dualitu pojetí světa, jak jej ve svém myšlení Merleau-Ponty často zmiňuje a které explicitně formuloval ve svých přednáškách pro Radio nationale, jenž jsou dnes dostupné českému čtenáři v knižní podobě s názvem *Svět vnímání*. Přestože se toto rozdělení na dvojí vnímání světa objevuje v celém jeho díle, v krátkosti si ho naznačíme s odkazem právě k výše zmiňovanému dílu, které nám svou výstižností umožní nezabíhat do „nepotřebných“

³⁴

Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971.

³⁵

Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOMENH, Praha 2008.

³⁶

Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, OIKOMENH, Praha 2004.

detailů.

Již jsme předeslali, Merleau-Pontyho dvojí myšlení o světě, které se nyní pokusíme podrobněji popsat. Prvním z nich je takzvané vědecké „operační myšlení“³⁷, které ale podle něj úplně neodpovídá našemu přímému smyslovému vnímání světa. Věda totiž nezkoumá věci tak, jak nám je zprostředkovává smyslové vnímání. „Věda manipuluje věcmi, ale odmítá v nich pobývat.“³⁸ Snaží se o jejich objektivní pojetí, tak jako bychom se na nich nijak nepodíleli a právě proto při vnímání vytváří ze světa schémata. „Od konce 19. století si totiž vědci zvykli považovat své zákony a teorie nikoli již za přesný obraz toho, co se v přírodě odehrává, ale za schémata, jež jsou vždy jednodušší než přirozené události a mají být opravována stále přesnějším zkoumáním, krátce řečeno za poznatky pouze přibližné.“³⁹ Právě proto, že se věda snaží svět pozorovat s odstupem, vytváří si ze zkoumaných situací modely. Věda vidí svět jako jeden celek a v něm vnímá věci jako jednotlivosti, se kterými dále pracuje. Tím se ale věda podle Merleau-Pontyho vzdaluje světu, protože nezkoumá svět samotný, ale jen schémata, na nichž testuje svá pozorování, ty ale už nevypovídají o světě, který skutečně prožíváme. Proto můžeme přehodnotit způsob svého dosavadního vnímání světa a vrátit se k původnímu východisku, tedy ke světu, který bezprostředně smyslově prožíváme, ke světu, se kterým přicházíme do styku naším živoucím tělem – ke světu vnímání. A právě jedním z prostředků, které nám ukazují skutečnost jako propojenou tkáň světa, kde vše se vším souvisí, je umění.

2.2 Živoucí tělo

Zde se nám objevuje další z důležitých pojmů v Merleau-Pontyho myšlení a to právě aktuální, přítomné „živoucí tělo“⁴⁰, které se, vzhledem k jeho významu, pokusíme v krátkosti objasnit. Merleau-Ponty nechápe člověka jako spojení dvou od sebe navzájem

³⁷ „la pensée opératoire“ v českém překladu: Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971, s. 8, v originále: Merleau-Ponty, M.: *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1961, s. 11.

³⁸ „la science manipule les choses et renonce à les habiter“ v českém překladu: Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971, s. 7, v originále: Merleau-Ponty, M.: *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1961, s. 9.

³⁹ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 13.

⁴⁰ „le corp actuel que j'appelle mien“ v českém překladu: Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971, s. 8, v originále: Merleau-Ponty, M.: *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1961, s. 13.

oddělených částí. Tělo je prostředek, jakým duch může vnímat svět a může ho vnímat jen tak pouze skrze tělo. „I know that objects have several facets because I could make a tour of inspection of them, and in that sense I am conscious of the world through the medium of my body.“⁴¹ Naše tělo není jen prostorovým výměrem, je zároveň i tím, které prožívá, které vidí a pohybuje se. I samotné vidění se odehrává v pohybu – vidím tím, že se po věcech pohybuji očima, a díky tomu se jim mohu přiblížit, třeba i jen pohledem.

Pohyblivé tělo je součástí tohoto viditelného těla, proto je naše tělo jak vidoucí, tak viditelné. Protože dokážeme pozorovat věci kolem sebe, dokážeme „pozorovat“ i sebe sama a „(...) v tom, co vidíme, můžeme pak poznat „druhou stránku“ své vidoucí mohutnosti“⁴². Můžeme zde vidět určitou paralelu formy sebereflexe, ve smyslu, jaký jsme již naznačili výše v myšlení Vlastimila Zusky, který ji chápe jako „rozdělení“ myslí subjektu během vnímání na reflektující a reflektovanou část, takže subjekt vnímá nejen daný objekt, ale i sám sebe. Ještě je třeba poznamenat, že ale svět není u Merleau-Pontyho jakousi materií, odlišnou od našeho těla, ale naopak, my jsme součástí světa, který prostupuje naší tělesností a tvoří tak část našeho výměru. „Moje viditelné a pohyblivé tělo je mezi věcmi, je jednou z nich jako součást tkaniva světa a jeho soudržnost je soudržnost věcí.“⁴³ Dalo by se tedy říci, že právě díky našemu pohyblivému tělu, které vidí svět, udržuje i věci kolem sebe. Vidění se proto uskutečňuje v rámci světa, takže je nejen vidoucím, ale stává se tím i viditelným.

Naše tělo je: „(...) z jedné strany věc mezi věcmi a z druhé to, co je vidí a dotýká se jich (...).“⁴⁴ Tělo ale není „ve“ viditelném světě a svět není „v“ těle, nýbrž jedno k druhému přiléhá, „(...) jedno je vloženo do druhého a obojí se navzájem splétá.“⁴⁵ Proto je také možné vidět svět stejným způsobem, jakým ho vidí druhý. Merleau-Ponty reaguje na výrok, že například barvy jak je vnímá druhý jsou nám vždy nedostupné slovy: „Ale toto naprosto není pravda, poněvadž mám-li o nich mít nikoli ideu, obraz či představu, nýbrž bezprostřední zkušenost, stačí, abych pozoroval nějakou krajinu a s někým o ní mluvil: to, co vidím přechází díky shodnému konání jeho a mého těla i do něj, tato

⁴¹ Merleau-Ponty, M.: *Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 2002, s. 94-95, srov. „Je nutno opět nalézt činné, operující, živoucí tělo, jež není kouskem prostoru, ani svazkem funkcí, nýbrž spleť vidění a pohybu.“ Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971, s. 9.

⁴² Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971, s. 10.

⁴³ Tamt., s. 10.

⁴⁴ Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, OIKOMENH, Praha 2004, s. 133.

⁴⁵ Tamt., s. 135.

individuální zeleň louky před mýma očima proniká do jeho vidění, aniž by opouštěla mé (...).“⁴⁶ Protože naše tělo přiléhá ke světu, se kterým jsme neustále propojeni do pomyslného „tkaniva“, stejně tak je se světem propojen i druhý a proto pokud současně smyslově zakoušíme stejné jsoucnost, víme, že je stále totéž a proto si umíme představit, jak jej druhý vnímá.

2.3 Svět vnímání

Prvním způsobem vnímání světa je tedy, jak jsme ukázali výše, vědecký přístup, vedle kterého pak podle Merleau-Pontyho stojí naše přímá zkušenost se světem, kterou nazývá „světem vnímání“⁴⁷. Přesto, že by se podle tohoto rozdělení mohlo zdát, že svět vnímání jen nám nejbližší a je právě tím neznámějším světem, se kterým se každodenně setkáváme (vzhledem k tomu, že k jeho poznání nepotřebujeme žádné nástroje ani výpočty, ale jen přímé smyslové zakoušení), tak Merleau-Ponty ve svém uvažování naznačuje, že to tak není. Naopak, často věříme právě vědě a jejímu „poznání“ mnohem více než naší přímé zkušenosti a tuto smyslovou zkušenost považujeme za pouhé zdání, které má být překonáno a objasněno vědeckým rozumem⁴⁸. Z tohoto je už zřejmá patrné, že Merleau-Ponty ve svém díle apeluje právě na rehabilitaci vnímaného světa a to především prostřednictvím filosofie a umění. Jak píše: „Právě zásluhou umění a moderního myšlení (čímž mám na mysli umění a myšlení posledních padesáti či sedmdesáti let)⁴⁹ je nám dovoleno znovuobjevit tento svět, v němž žijeme, ale na nějž máme stále sklon zapomínat.“⁵⁰ I Merleau-Ponty si je vědom toho, že právě umění může být jednou z možností, jak si znovu uvědomit naši bezprostřední zkušenost se světem. Neznamená to ale, že by Merleau-Ponty popíral význam vědy, je si vědom toho, že může být v mnoha ohledech člověku přínosem, neměla by ale se ale považovat za jediný, dostačující a úplný obraz světa.

⁴⁶ Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, OIKOMENH, Praha 2004, s. 138.

⁴⁷ „Svět vnímání, neboli svět, který nám odhalují naše smysly a běžný život (...)“, Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 9.

⁴⁸ Tamt., s. 14

⁴⁹ Tyto přednášky Merleau-Ponty vypracoval ke konci roku 1948, má tedy pravděpodobně na mysli umění a myšlení přibližně od r.1880.

⁵⁰ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 9.

2.4 Propojenost smyslů

Ve svých přednáškách⁵¹ Merleau-Ponty zmiňuje i svůj postoj k jednotlivým smyslům, pomocí nichž vnímáme svět a věci v něm. Naznačuje, že všechny naše smysly musí být propojené, abychom byli schopni vnímat svět jako celek. Nesmíme tedy oddělovat například žlutou barvu citronu od jeho kyselé chuti. Naopak, Merleau-Ponty říká, že se vjemy jednotlivých smyslů propojují, proto je možné například v určitých tónech rozpoznat nějakou barvu nebo naopak vidět v barvách hudbu. Každá kvalita, určená pro jeden konkrétní smysl je tudíž propojena s vjemy ostatních smyslů, takže ať už vnímáme kyselost nebo žlutou barvu, vždy jsou to pouze dva způsoby, jak vyjádřit totéž.⁵² A proto by mělo být možné například na obrazu namalovat – zviditelnit neviditelné, jako třeba vůni květin. Z tohoto vyplývá, že umění je schopno přenášet neviditelné do světa viditelného. Umělec předpodstatňuje vněmy ať už jakýmkoliv jednotlivým způsobem, protože i když znázorníme třeba jen viditelnou složku věci, stejně tím věc znázorňujeme celou, se všemi ostatními aspekty. Tímto Merleau-Ponty opět vyjadřuje naše propojení se světem, protože člověk není subjektem odděleným od světa, ale je jeho součástí, takže všechny objekty určitým způsobem vyjadřují a znázorňují i naše vlastní bytí, jsou jakýmsi zrcadlem lidského prožívání.

2.5 Způsob vnímání krajních forem života

Merleau-Ponty dále naznačuje, že největší kontakt s vnímaným světem v dnešní době mají děti, divoši a nemocní lidé neboli „(...) krajní či odchýlené formy života či vědomí.“⁵³ Tito myšlením odlišní jedinci jsou ale pro moderní zkoumání zajímaví právě proto, že se liší a díky tomu, že poznáme v čem jejich odlišnost spočívá, poznáme i sami sebe. Tohoto si všímá podle něj i moderní umění a myšlení a snaží se porozumět zrovna těmto odlišnostem lidské mysli, aby znovuobjevilo i samotný vnímaný svět. „Právě v

⁵¹ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2008.

⁵² Tamt., s. 27.

⁵³ Tamt., s. 35.

tomto duchu nyní moderní umění a myšlení přehodnocují a s novým zájmem zkoumají formy existence, jež jsou nám nejvíce vzdáleny, neboť na nich se ukazuje onen pohyb, jímž se vše živé i my sami snažíme formovat svět, který není předurčen k tomu, aby se podřizoval našemu poznání a jednání.⁵⁴ Člověk totiž často bývá přesvědčen, že dokáže rozluštit všechny jevy a tím si vytvořit dokonalou znalost přírody, mít nad ní absolutní moc a tím i nad poznáním pravdy, na rozdíl například od již zmíněného nemocného člověka,

či dítěte. Moderní výzkumy ale ukazují, že tato odlišná mysl nemá sice účast na „pravdivém“světě, tak jak jej chápou „normální“ lidé, ale přesto svět vnímá stejně jako každý jiný. Námi zvolený a dále uvedený příklad je toho nepochybně důkazem. Během života Sarah Kane kritika ani společnost jejím divadelním hrám příliš nerozuměla. Označila je pouze za scény plné násilí a doporučila jí návštěvu psychiatra.⁵⁵ Dnes, jen o pár let později, kritika i umělci zjišťují, že představuje právě odlišný způsob vnímání světa, který je pro ně zajímavým tématem a který je potřeba detailněji prozkoumat.

2.6 Vztah Merleau-Pontyho k umění

V Merleau-Pontyho textech a přednáškách můžeme najít i konkrétní poznámky, které vyjadřují jeho vztah k umění. Jak jsme již naznačili výše, umění nás vede k tomu, abychom nahlédli věci v kontextu⁵⁶, které však jsou stále součástí významového pole, tkaniva světa. Proto umění znázorňuje věci tak, jak je původně vnímáme, ale nesnaží se o jejich přesnou nápodobu, ale naopak upoutává naši pozornost tím, že nám odhaluje propojení věcí a světa. Dokonce Merleau-Ponty říká, že věci ukazují samotný způsob svého hmotného bytí.⁵⁷ Ve světě nikdy nelze oddělit věci od toho, jak je vnímáme. Vždy nás na věcech zajímá to, čím se liší od ostatních, čím jedinečná. Proto vždy vnímám věc se všemi jejími detaily, které ji přede mnou v kontextu ztělesňují⁵⁸, nikdy ne jako

⁵⁴ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 39.

⁵⁵ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 8.

⁵⁶ „Takto nás malířství přivádí zpět k „vidění“ věcí samých.“ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 57.

⁵⁷ Tamt., s. 57.

⁵⁸ „Význam „stůl“ mě zajímá právě v té míře, v níž vycházejí ze všech těchto „detailů“, jež ztělesňují jeho zde přítomnou modalitu.“ Merleau-Ponty, Tamt., s. 58-59.

„obecnou“ věc, stejně tak se význam uměleckého díla odráží ve všech jeho podrobnostech, které ho poutají se světem, takže nikdy nemohou být náhodné. Proto si například podle popisu nebo analýzy nikdy nedokážeme dané dílo představit tak dobře, jako když ho (byť jen na krátký okamžik) budeme vnímat osobně. Cílem umění není nápodoba věcí, ale je jím poodhalení světa v celku. A právě moderní umění se proti přesvědčení, že umění má co nejvěrněji napodobovat svět, ostře vymezuje a dokazuje, že umění je sice součástí běžného života, ale přesto je jedinečným zážitkem, který náš běžný svět dokonce rozšiřuje o nové pochopení.

2.7 Shrnutí

V této kapitole jsme se pokusili představit dvojí chápání světa z vybraných děl Maurice Merleau-Pontyho a to především v souvislosti s naším výše zmíněným pojetím distance. Ukázali jsme si, že Merleau-Ponty vidí dvojí možnost vnímání světa, které však není navzájem v opozici, ale existuje paralelně vedle sebe. Prvním způsobem vnímání je takové, které nám zastupuje vědecké operační myšlení, které ale nezkoumá věci tak, jak nám je zprostředkovává smyslové vnímání, nýbrž je vyčleňuje ze souvislostí a pracuje s nimi jako s objektivními fakty. Druhým způsobem je právě naše přímá zkušenost se světem tak, jak nám jí podávají smysly. Avšak Merleau-Ponty naznačuje, že často máme sklon na toto přímé zakoušení zanevřít a dávat přednost vědeckému náhledu, proto říká, že je třeba se k tomuto způsobu vnímání světa opět vrátit. A jedním ze způsobů, jak to udělat je právě umění. Zároveň ukazuje, že mezi námi existují i jedinci, kteří, aniž by se o to nějak složitě snažili, vnímají tímto druhým způsobem. Ty nazývá jako „krajní“ formy života, myslí tím ale lidi „neovlivněné“ vědeckým přístupem, jako jsou například děti nebo duševně nemocní lidé. A tito jedinci se v dnešní době dostávají do centra zájmu, právě díky svému odlišnému způsobu vnímání.

Umění podle Merleau-Pontyho vede k nahlížení věcí v kontextu, protože se nesnaží věci napodobit, ale upoutává naši pozornost tím, že odhaluje propojenost věcí a světa. Umění tedy zviditelňuje neviditelné.

Poslední oblast, kterou jsme se v této kapitole zabývali bylo naznačení podstaty

naší tělesnosti, kterou Merleau-Ponty chápe jako živoucí tělo. Naše tělo je prostředkem, kterým uchopujeme svět, je činné a je spleť vidění a pohybu. Zároveň je součástí tkaniva světa, takže ve vnímání věcí můžeme poznat i sami sebe.

3. Wilhelm Worringer

V této kapitole se pokusíme stručně uvést myšlení německého autora Wilhelma Worringera, který představuje problematiku našeho vnímání světa z jiného úhlu pohledu než Maurice Merleau-Ponty, přesto se budeme snažit naznačit, že mezi oběma zmíněnými autory lze najít korespondence, takže nám vznikne komplexní pohled na tuto problematiku a jejíž platnost se pak pokusíme ukázat na konkrétním příkladě v následující kapitole o dramatičce Sarah Kane.

3.1 Abstrakce a vcítění

Wilhelm Worringer je německý autor, který svou teorii sepsal již ve své disertační práci s názvem *Abstrakce a vcítění: příspěvek k psychologii stylu*⁵⁹. Ta byla následně publikována a stala se široce diskutovaným dílem. V této práci Worringer naznačuje, že existují dva póly estetického vnímání a umělecké tvorby a to buď estetika vcítění nebo estetika abstrakce. Tím čím se od sebe abstrakce a vcítění liší je buď touha po „organickém“ nebo naopak snaha po opaku, tedy anorganickém. „Tak jako touha po vcítění jakožto předpoklad estetického zážitku nachází své uspokojení v kráse organického, tak potřeba abstrakce nachází svou krásu v život popírajícím anorganickým, v krystalickém, řečeno obecně, ve vší abstraktní zákonitosti a nutnosti.“⁶⁰ Dalo by se tedy říci, že vcítění se zajímá o organično, o život a vše co s ním souvisí. Naopak abstrakce má zálibu v anorganickém, v abstrahování a uchopování věcí o sobě, jako by nebyly ovlivněny subjektivním vnímáním.

3.2 Apercepce

Předpokladem vcítění i abstrakce je, jak říká Worringer, všeobecná apercepční

⁵⁹ V původním vydání z roku 1907, v naší práci však budeme pracovat s českým překladem Davida Filipa: Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění : příspěvek k psychologii stylu*, Triáda, Praha 2001.

⁶⁰ Tamt., s. 24.

činnost.⁶¹ Apercepci chápe jako vnitřní pohyb, který musím vykonat, a to tak, že nejprve rozvinu vnitřní pohled tak, abych obsáhl celou věc, kterou vnímám a poté ji vymezil a vyjmul z jejího okolí. Proto každý smyslový objekt, pokud pro nás existuje, je vždy výslednicí dvou složek – smyslově daného a naší apercepční činnosti. „Každá jednoduchá čára ode mne vyžaduje, mám-li ji pojímat jako to čím je, apercepční činnost.“⁶² Pokud tedy mám nějakou věc vnímat, musíme vyvinout určitý pohyb, snahu, abychom danou věc smysly vůbec uchopili a začali ji vnímat. Proto je vlastně, podle Woringera, na naší volbě, zda tento pohyb vykonáme a úspěšně tak danou věc budeme vnímat nebo naopak odmítneme. „Existují dvě možnosti, totiž, buď že na takový požadavek řeknu ano, nebo že na něj řeknu ne, že požadovanou činnost svobodně vykonám, nebo že se požadavku vzepřu (...)“⁶³ Tady se dostáváme dokonce i zpět k tezí, které jsme definovali v kapitole o distanci. Distance je akt, který se musím rozhodnout vykonat, protože pokud distanci správně nenavodíme, dostaneme se do pře-distancovaného stavu, kdy nejsme schopni prožitek správně uchopit, podobně tak u Woringera nejsme schopni vnímat věci. Naopak, se správnou mírou distance navodíme estetický prožitek nebo jako u Woringera, jsme schopni vnímat věci, protože jsme se rozhodli vykonat apercepční činnost.

Zároveň Worringer naznačuje, že vcítění u umělců může být předpokladem touhy po vytvoření uměleckého díla. „Potřeba vcítění může být považována za předpoklad uměleckého chtění (...)“⁶⁴ a umělecké chtění je zase potřebou po seberealizaci. Jinak řečeno, umělci mají touhu se seberealizovat ve svém díle, ke kterému ale nejprve potřebují vcítění. Následně pak ve výsledném uměleckém díle mohou umělci znovu poznat sami sebe. „Ve formě uměleckého díla zakoušíme sama sebe.“⁶⁵ Proto, jak říká Worringer je estetický prožitek objektivovaný sebeprožitek.

3.3 Abstrakce

Opakem vcítění je, jak jsme již naznačili, potřeba abstrakce, která se vyznačuje

⁶¹ Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění : příspěvek k psychologii stylu*, Triáda, Praha 2001, s. 25.

⁶² Tamt., s. 25.

⁶³ Tamt., s. 25.

⁶⁴ Tamt., s. 32.

⁶⁵ Tamt., s. 32.

snahou o oproštění od všeho organického k čistě geometrickému. Worringer uvádí, že snaha po abstrakci se u lidí vyvinula již u primitivního člověka, který je přírodou obklopen a v tehdejší době ještě nedokázal přírodu ovládat, proto se v ní pravděpodobně cítil ztracen. Proto se jí pokoušejí uchopit, nalézt v ní zákonitosti, které by naznačovaly, že nic není nahodilé, ale nutné. „Jednoduchá čára a její další utváření podle čistě geometrické zákonitosti musely člověku znepokojenému nejasností a spleťností jevů nabízet nejvyšší možnost uspokojení.“⁶⁶ Abstrahování se snaží očistit věci od souvislostí se světem, ve kterém vládne libovůle organického a dostat se k čisté abstrakci, jejíž nejvyšší absolutní formu představuje právě jednoduchá čára. V abstrakci jsou věci vyňaty ze změní přírodních sil a stávají se předmětem názoru o sobě, tím se v nich dává jejich čistá podstata, ve které je zákon a nutnost. Proto Worringer zdůrazňuje, že k uměleckému ztvárnění přírody nevede tolik napodobovací pud (*mimésis*) jako spíše „(...) snaha jednotlivý objekt, pokud vzbudil zvláštní zájem, vysvobodit z jeho souvislosti s ostatními věcmi a z jeho závislosti na nich, vytrhnout ho z toku dění, učinit ho absolutním.“⁶⁷ Smyslové vnímání podle něj ukazuje věci nejasně mezi sebou promíchané, zatímco umění má tomuto zmatku dávat řád, vymezovat věci samotné.

3.4 Shrnutí

Wilhelm Worringer, jak jsme si právě ukázali, předkládá dvojí způsob vnímání a to buď vcítění nebo abstrakci. Vcítění se vyznačuje touhou po organičnu, má zálibu ve všem, co odkazuje k životu, naopak abstrakce se chce od všeho organického oprostit a dostat se k uchopení věcí o sobě. Touha po abstrakci se u lidí projevuje už od „primitivních“ dob, kdy lidé ještě neuměli „ovládat“ přírodu a tak se ve světě cítili ztraceni, protože nic nemělo pevný řád. Proto vznikla touha po geometrických a abstraktních tvarech, protože vyjadřovaly určitou zákonitost, byly očištěné od nahodilého.

Předpokladem jak vcítění, tak abstrakce je pak apercepční činnost, kterou

⁶⁶ Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění : příspěvek k psychologii stylu*, Triáda, Praha 2001, s. 37.

⁶⁷ Tamt., s. 37.

Worringer chápe jako pohyb, který musím vykonat, abych mohl věc vnímat. Je to pohyb, který nejprve obsáhne vnímáním celou věc, kterou následně vyjme z jejích praktických souvislostí. Protože je to pohyb, pak mám možnost volby jej buď vykonat nebo ne, buď umožníme nástup distance nebo zůstaneme v pod-distancovaném stavu.

Zde se nám opět ukazuje podobnost s předchozí kapitolou, ve které Merleau-Ponty popisuje vědecký pohled na svět jako snahu po uchopení abstrahovaných věcí bez jejich souvislostí se světem.

4. Distance v životě a díle Sarah Kane

V této kapitole se pokusíme představit výše naznačené myšlení na příkladě díla autorky Sarah Kane. Pokusíme se ukázat způsob přímého smyslového vnímání světa, ale zároveň i nutnost navození kritického odstupu a to jak ve vztahu ke světu, tak v souvislosti s autorským tvůrčím procesem. Konkrétním příkladem nám bude právě anglická dramatička Sarah Kane, která se ve své poslední divadelní hře pokusila autenticky zachytit pocity vnímajícího subjektu.

Divadlo je sice jen jedním z uměleckých žánrů, ale na rozdíl od ostatních je svou podstatou uzpůsobeno tak, že má jednu z největších dispozic ke ztrátě estetické distance. A to jak ve vztahu diváka a jeho ztotožnění se s odehrávaným dějem nebo postavami, tak i mezi hercem a jím ztvárněnou rolí avšak v neposlední řadě i pro samotného autora, který často píše hry na základě vlastního prožívání, a tak se sám v této dualitě prožívaných světů může lehce ztratit. Naopak například malířství má tyto dispozice o poznání menší, protože, vezmeme-li malířství v tradičním smyslu, už samotné umístění obrazu do rámu, do galerie, jeho „plochost“ – to vše diváka během vnímání nenápadně upozorňuje na to, že je to právě umělecké dílo a ne skutečný prožívaný svět a tím i nabádá k dostatečné estetické distanci. Z tohoto důvodu se v naší práci budeme nadále zabývat konkrétním příkladem hraniční zkušenosti právě z divadelního prostředí a to již zmíněnou anglickou dramatičkou Sarah Kane a jejím posledním dílem – hrou nazvanou *Psychóza 4.48*⁶⁸.

4.1 Distance: divák – herec – autor

Jak jsme již naznačili, je pro divadlo distance velmi typická a to především ve vztahu herců a jejich rolí. Herci mohou během představení zaujmout dva různé postoje ke svým postavám. A to buď takový, že se do své role „vžijí“, zruší distanční odstup a hrají

68

Kane S.: *Psychosis 4.48*, český překlad Sloupová J.: Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Divadelní ústav, Praha 2002

tak, jako by jimi ztvárněná role byla jejich opravdové já. Druhou možností je, že si naopak od role udrží dostatečný odstup a ztvární jí s racionálním nadhledem, takže se s rolí neztotožní, naopak ale mohou během hraní improvizovat a posunout tak například charakter své postavy dále, než bylo původně dáno. Samozřejmě i zde platí námi v první kapitole naznačené hranice distance i jejich možné překročení a to jak k pod-distanci, kdy se herec může vžít do role natolik, že ztratí vědomí toho, že je jím představovaná postava jen fikcí a ne skutečností, stejně tak k pře-distanci, ve které se může stát, že je postava pro herce natolik nepochopitelná, že není schopen ji přesvědčivě ztvárnit.

Stejně tak jsme již naznačili nutnost estetické distance u diváků sledujících divadelní přestavení. Pokud si divák nedokáže udržet dostatečný odstup a příliš se vžije do odehrávaného děje, může se stát, že jej začne považovat za realitu a začne chtít jej například nějak ovlivnit. Jedním z příkladů nám může být tradiční anglická pantomima, v níž se na scéně odehrává sice část motivů hry, ale hlavní děje probíhají za herci a to tak, že herec tyto situace nevidí. Protože jsou diváci vcítěni do hry, navádějí postavu slovy „behind you“. Anglická pantomima je proto na vcítění diváků přímo založena. Podobný princip má také i již dříve zmíněný příklad s dětmi pokřikujícími na kašpárka. Na druhou stranu si divák nesmí od divadelní hry udržovat příliš velký odstup, protože pak by mohlo dojít k pře-distanci, to znamená situaci, kdy nedokáže dostatečně prožít ztvárněnou hru a navodit tak estetický zážitek. Divadlo totiž svou podstatou vyžaduje dostatečnou divákovou účast, přesto tato účast musí zůstat distancovaná tak, aby divák mohl hru esteticky prožívat a hodnotit.

Pro nás nejdůležitějším vztahem, kterým se budeme nadále zabývat, je distance mezi autorem divadelních her a jeho dílem a to z toho důvodu, že se nám zdá tento vztah nejméně prozkoumaným tématem z výše jmenovaných, jednak proto, že autoři často hledají náměty ve svém vlastním životě, které pak ve svém díle tematizují, takže se zde střetává skutečnost s fikcí, a posledně proto, že divadelní hry představují jedinečný způsob uměleckého ztvárnění, přímo vybízející k překračování hranic distance.

4.2 Inspirace autora ve skutečnosti

Odstup autora od jeho vlastního díla je nutným faktorem v průběhu tvůrčího

procesu. Je totiž obecně známo, že umělci často čerpají své náměty ve vlastním životě, popisují události, které skutečně zažili. Tento fakt je méně záludný například u malířů, kteří sice znázorňují daný prožitek, ale dalo by se říci, že jej převádí do jiného uměleckého prostředku než byl sám o sobě. Malíři malují své zážitky se světem na plátno, což je postup vyžadující delší časové zaujetí, takže díky „pracnosti“ a zdlouhavosti celého tvůrčího procesu mají možnost si své zážitky znovu promyslet a zachytit je tak s dostatečným kritickým odstupem. Naopak právě divadlo znamená svou podstatou jakési znovuprožití toho co již bylo, takže se člověk s takovýmto uměleckým počinem mnohem snadněji „ztotožní“. A to právě nejen divák, ale i autor, který danou hru již píše s představou, jak asi bude realizované dílo vypadat. Divadelní hra totiž neznamená jen text, přímo napsaný daným autorem, ale divadelní hra je vždy spolu-realizována danými herci, je dotvářena celým svým jedinečným zpracováním každého divadelního souboru. Proto autor – dramatik při čerpání inspirace ve svých vlastních zkušenostech a zážitcích musí mít na paměti, že jde jen o vyvolanou vzpomínku, která sice může v určitých chvílích působit téměř skutečně, ale skutečností není.

Problematikou vtažů mezi autorem, jeho dílem a tedy i inspirací, kterou ve světě čerpá se zabývá i kniha *Sebevražedná triáda*⁶⁹, ve které se její autoři zabývají životem a dílem tří významných spisovatelek a to Virginiou Woolfovou, Sylvii Plathovou a Sarah Kane. Ve stejném smyslu, jak jsme již naznačili výše, že umělci čerpají inspiraci ve svých vlastních zážitcích, tak se v této knize mluví o takzvané regresi, která je ve vztahu k autorům – umělcům popisována jako více či méně záměrně vyvolaný prožitek jiných stavů vědomí. Jako například návrat k „dětské“ mysli nebo uvolnění zábran a „vstup“ do psychopatologických stavů. „Regrese ve službě ega je procesem, který se může spustit jako záměrný, ale častěji jako méně záměrný exkurz do nevědomých, předvědomých, méně reflektovaných, či dokonce patologických částí *psyché*, a zároveň představuje pokus umělce tuto zkušenost posléze využít v tvorbě.“⁷⁰ Takováto regrese může být pro umělce bohatým zdrojem inspirace, avšak číhá zde na něj trojí nebezpečí.

69

Kodrlová, I., Čermák, I.: *Sebevražedná triáda : Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová*, Academia, Praha 2009.

70 Tamt., s. 33.

Umělec si musí být vědom toho, že takovýto prožitek není normální stav vědomí, musí jej odlišovat od skutečnosti, za druhé by měl být schopen tento stav zase opustit a navrátit se zpět do „normálního“ prožívání a posledně by měl umět tyto „zážitky“ kriticky a s odstupem vyhodnotit, aby je mohl začlenit do svého díla. „Regresi lze tedy chápat jako fenomén, který je schopen obohatit jak ego, tak i uměleckou tvorbu. Pokud však umělec není schopen transformovat obsahy zpřístupněné v regresi do svého díla srozumitelnou formou pomocí kritického odstupů, může jej regrese přivést nejen do nebezpečné blízkosti patologických obsahů, ale v případě, že tyto obsahy zahltní ego, také do nebezpečné blízkosti destrukce self – do blízkosti sebevražedného aktu.“⁷¹ Zde se nám opět ukazuje nutnost distance jakožto kritického odstupů od vlastního jednání, protože pokud tato distance není správně navozena, může se autor ve svém vlastním prožívání ztratit, takže přestane být schopen kriticky odlišovat sebe od světa a realitu od imaginace. A to právě může v některých z nich vyvolávat depresivní stavy, ze kterých se často pokouší vymanit prostřednictvím svého díla, avšak pokud nedojdou přijetí a pochopení i diváky, může je to utvrdit v jejich ztracenosti, a to někdy natolik, že už nevidí jiné východisko ze své pozice, než sebevražedný akt.

4.3 Sarah Kane a její příběh

Předtím než si představíme samotnou hru *Psychóza 4.48*, poslední divadelní počin dramatičky Sarah Kane, rádi bychom zde nastínili některé její biografické údaje, nejen pro lepší představu o její osobnosti a jejím životě, ale i pro pozdější lepší porozumění dané hře. Je totiž obecně známo, že životní osudy autorů spoluovlivňují i jejich další umělecký vývoj a stejně tak jejich díla zpětně charakterizují i jejich soukromý život.⁷² A zvláště u příběhu této dramatičky se ukáže spojení jejího díla a toho, jak ovlivnilo její život jako naprosto klíčové. Přesto právě u Sarah Kane máme jen omezené zdroje informací o jejím životě a to především proto, že zemřela velmi mladá a zároveň byla

⁷¹ Kodrlová, I., Čermák, I.: *Sebevražedná triáda : Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová*, Academia, Praha 2009, s. 40-41.

⁷² Srov. Chalupický, J.: *Na hranicích umění : několik příběhů*, Prostor, Praha 1990, s. 147 „(...) nedokáže pohlížet na umělcovo dílo bez zřetele na jeho životní osudy. Jako jeho umění proměňuje jeho soukromý život, tak tento jeho život proměňuje jeho umění.“

poměrně uzavřeným člověkem, takže většina z těchto informací pochází z výpovědi jejích přátel, případně ze samotných jejích děl. „Přestože neznáme životní příběh Kaneové do takových detailů, jsme schopni rekonstruovat vnitřní příběh jejího díla a dojít k závěru, že se v něm objevují motivy, které lze chápat jako reprezentaci vnitřního světa autorčiny myslí promítaného do díla s větší či menší autorskou cenzurou.“⁷³ Je tedy možno chápat její dílo jako osobní „zpověď“ vnitřních prožitků autorky, které se nám pokusila sdělit. Přesto je třeba mít na paměti, že tato výpověď není úplně spontánní, ale „cenzurovaná“ autorka si ji tedy místy mohla poupravit, aby vznikl obraz, jaký chtěla mít. Tyto biografické informace, pokud není uvedeno jinak, budeme nadále čerpat z publikace vydané Národním divadlem s názvem *Psychóza ve 4.48*.

Sarah Kane, významná britská dramatička devadesátých let minulého století, se narodila 3. února roku 1971 v Essexu na východě Anglie, kde také vyrůstala. Neměla ráda školu a zpočátku psala jen básně a krátké povídky, ani neuvažovala nad tím, že by měla psát delší divadelní hry, protože sama říkala, že v šestnácti letech stejně člověk nic kloudného napsat nemůže. Po maturitě zamířila na Univerzitu v Bristolu, kde si vyzkoušela režii, psaní, ale i herectví a právě po této zkušenosti se rozhodla, že nechce být herečkou, ale režisérkou. „Rozhodla jsem se, že herectví je podřízená profese a nechtěla jsem být vydána na milost režisérům. Začala jsem režírovat sama.“⁷⁴ Jako první napsala tři krátké monology, po kterých už následovala první divadelní hra s názvem *Blasted*⁷⁵.

V roce 1992 odešla do Edinburghu, kde v létě měla možnost vidět projekt Jeremy Wellerse s názvem *Mad* (Šílený), na kterém se podíleli lidé se zkušeností s duševními chorobami. Toto divadlo, pracující s přímými, autentickými zážitky Sarah Kane doslova uchvátilo a díky němu se rozhodla nadále věnovat tomuto typu divadla, nazývaného jako divadlo přímé zkušenosti. Projekt jí zaujal nejen z profesionálního hlediska, ale i z osobního, Kane totiž sama měla již v té době sklon k depresivním stavům. Během sledování projektu *Mad* si Sarah Kane uvědomila, že „(...) divadlo může změnit život, může změnit společnost.“⁷⁶ Od této chvíle se rozhodla zaměřit na neobvyklé formy

⁷³ Kodrlová, I., Čermák, I.: *Sebevražedná triáda : Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová*, Academia, Praha 2009, s. 235.

⁷⁴ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 5.

⁷⁵ Například Kane S.: *Blasted*, Methuen, London 2002.

⁷⁶ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 6.

divadla, objevovat jeho možnosti, nové způsoby ztvárnění a dělat to, co ještě nikdo před ní nezkusil.

Následně Sarah Kane odjela do Londýna, kde dokončila hru *Blasted*, která byla roku 1994 uvedena v Royal Court Theatre. Hra je napsána pod vlivem mediálního zpravodajství o válce v Bosně, která je však ztvárněna pomocí metafory. Sarah Kane zde předkládá příběh, odehrávající se v luxusním hotelovém pokoji, kde jsou spolu dvě hlavní postavy Ian a Cate, přičemž na začátku druhého dějství z náznaků pochopíme, že Ian Cate přes noc znásilnil. A tento jednotlivý zločin do pokoje v podstatě přivede válku, kterou zastupuje postava příchozího vojáka. Válku ne doslova, ale metaforicky, postupně se ve hře zvětšuje míra destrukce, začíná se rozpadat nejen hotelový pokoj, ale i forma hry, přičemž na konci už vidíme jen krátké momentky.⁷⁷ Sarah Kane se nebojí ve svých hrách naplno vyslovit, pro některé lidi možná nepřijatelná témata, jako je násilí, smrt a další často tabuizované věci. Není proto divu, že hned tuto první hru veřejnost odmítla, právě proto že nebyla schopná vstřebat tento syrový způsob vyjadřování. Na její obranu tehdy vystoupili pouze dva dramatici – Edward Bond a Harold Pinter, kteří jako jediní pochopili kam Sarah Kane svými dramaty směřuje, že se snaží jít mnohem dál než všichni ostatní, k podstatě.

Spousta lidí se shoduje, že Sarah Kane byla výjimečná a to nejen svou osobností, ale měla i velice dobře rozvinutý cit pro divadlo. Byla detailně seznámena s divadelní historií, a to jak tradiční, tak moderní, dokázala díky svému úsudku a intuici velice přesně vytyčit, kam bude drama v následujících obdobích směřovat a zajímala se o roli divadla jak v životě společnosti, tak i v životech jednotlivců. Zajímalo ji, zda může divadlo lidi oslovit, zapůsobit na ně a změnit jejich pohled na svět. Stejně tak dobře jako divadlu Kane rozumí i současnému světu a díky tomu jsou její hry natolik působivé, protože se přesně dotýkají současných problémů a aktuálních témat, kterým se jiní vyhýbají.

Edward Bon v souvislosti se Sarah Kane napsal, že existují dva typy dramatiků a to tací, kteří ve svých hrách ztvárňují realitu a nebo ti, kteří mění skutečnost a vytváří něco nového. „Zhruba v polovině představení *Blasted* – byla to dobrá inscenace v narvaném divadélku – jsem si uvědomil, že se skutečnost změnila.“⁷⁸ Říká, že hra pro něj změnila skutečnost, ukázala nový způsob, jakým lze chápat realitu a tím i nové možnosti,

⁷⁷ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s.7.

⁷⁸ Tamt., s. 15.

jak můžeme vnímat sami sebe. Tento druhý typ divadelního dramatu nás konfrontuje s tím, co jsou lidé vlastně zač a jak chápeme humanitu samotnou, proto na nás vyžaduje aktivní přístup, protože ve chvíli, kdy nám představí takovéto absolutní zážitky, musíme se s nimi nějak vypořádat a to tak, že znovu přehodnotíme své vlastní postoje k těmto problémům. Moderní drama tedy znázorňuje absolutno, které nás definuje a během této konfrontace s ním znovu přehodnocujeme své pojetí lidství. Všichni, podle něj, budeme muset jednou čelit absolutnu a „bez ozřejmění, prostřednictvím dramatu se příliš pozdě dovíme, co se děje.“⁷⁹ Drama tedy může mít charakter jakéhosi prostředníka ke znovu-pochopení a redefinování našeho vnímání světa, plného právě syrovosti a násilí, jaké ve svých hrách znázorňovala Sarah Kane. Zřejmě měla pocit, že divadlo již není schopné tyto prožitky lidem zprostředkovat a proto sama začala psát a inscenovat ve svých hrách onen střet s absolutnem, který završila svou vlastní konfrontací sama se sebou. „Sebevražda je završením snahy poznat a pochopit svět a zároveň je přiznáním nemožnosti jej poznat a pochopit.“⁸⁰ Co přesně bylo tím kritickým okamžikem, který ji dovedl k tomuto radikálnímu rozhodnutí se dnes můžeme jen domnívat. Pomoci nám v tomto pátrání ale určitě můžou její díla, která „(...) mohou sloužit jako klíč k porozumění motivům, které ji přivedly k rozhodnutí ukončit dobrovolně svůj život“⁸¹, stejně tak díky tomu můžeme lépe pochopit její vnitřní prožitky a to především v posledním z jejích děl, *Psychóze 4.48*, která byla, jak jsme již naznačili, od počátku psána s takovýmto cílem. S cílem být autentickou výpovědí a zároveň vysvětlením.

4.4 Psychóza 4.48

Hra *Psychóza 4.48*⁸² je posledním počinem Sarah Kane. Hru začala psát v roce 1998, ale pravděpodobně ji psala již s vědomím, že bude uvedena až po její smrti. Dokončila ji proto o rok později těsně před tím, než spáchala sebevraždu. Hra je snahou co nejpresněji zachytit mysl a vnitřní prožívání člověka s duševní nemocí. „Je o psychotickém zhroucení a o tom, co se děje s vědomím člověka, když zcela padnou

⁷⁹ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 17.

⁸⁰ Sebevražedná triáda, str. 10

⁸¹ Tamt., str. 235

⁸² Někdy v překladu uváděno také jako *Psychóza ve 4.48*, originální název je *4.48 Psychosis*

hranice mezi realitou a různými formami imaginace, takže už nedokáže rozlišovat mezi bděním a sněním. A kdy už nepozná, kde končí on a kde začíná svět.“⁸³ Sarah Kane doslova říká, že pro psychotiky je vše součástí kontinua⁸⁴, v jejich vnímání se hroubí hranice, díky kterým jsou lidé schopni jednotlivé prožitky odlišovat, proto například nevidí rozdíl mezi sebou a okolním světem. Připadají si jako součást celého světa, jako by byli s věcmi jedno a totéž. A právě divadlo bylo pro Sarah Kane nejautentičtější prostředkem, jak tyto pocity popsat a sdělit i dalším lidem. Divadlo se jí stalo nástrojem, jak s ostatními sdílet své jedinečné vnímání světa, které právě tak odlišné od vnímání jiných lidí, stalo se pro ni natolik tíživým, že zřejmě ani po zprostředkování těchto prožitků v divadelní hře, nestalo se jí úlevou. Graham Saunders přirovnává tuto hru k „dopisu na rozloučenou“⁸⁵. Avšak na rozdíl od těchto dopisů nebyla hra psána ve spěchu, naopak, jedná se o do všech detailů promyšlené dílo, a pravděpodobně i velmi dlouho zvažovaný čin, kterým se po dopsání hry rozhodla ukončit svůj život.

Název hry Sarah Kane odvozuje od faktu, že v době mezi třičtvrtě na pět a šestou hodinou ranní je mysl duševně nemocného člověka nejjasnější a nejvíce si uvědomuje sama sebe, se všemi tíživými problémy. Tento fakt se několikrát objevuje i v samotné hře.

„At 4.48
when sanity visits
for one hour and twelve minutes I am in my right mind.“⁸⁶

Sarah Kane tuto dobu ironicky nazývá jako „Happy hour“. A právě v tuto dobu se lidé sužovaní depresí nejčastěji rozhodnou, přesně v čas 4:48, spáchat sebevraždu. Tento fakt Sarah Kane ve hře několikrát opakuje, jako by pro ni byl jakýmsi záchytným bodem, světlým momentem, kdy může opravdu vnímat svět, odděleně od představ. Svět, který po zbylém čase působí na její vědomí tak, že jej od sebe nedokáže rozlišit.

⁸³ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 26.

⁸⁴ „Kdybych například byla psychotik, doslova bych nedokázala rozlišit mezi sebou, tímto stolem a Danem (přítelem, který seděl vedle Sarah). To všechno by bylo nějak součástí kontinua a různé hranice by se začaly hroubit.“ – Tamt., s. 26.

⁸⁵ Tamt., s. 25

⁸⁶ Sarah Kane, *Psychosis 4.48*, str. 20, český překlad J.Sloupová, *4.48 Psychóza*, Divadelní ústav, Praha 2002, str. 22:

Ve 4.48,
když přichází přítel, na hodinu a dvanáct minut jsem při svém pravém vědomí.

Hra *Psychóza 4.48* je na první pohled velice zvláštní, a to nejen po obsahové stránce, ale i po té formální. Sarah Kane se zde snažila autentickými prostředky zachytit vnímání nemocné mysli, kde se vytrácí rozdíl mezi skutečností, snem, představou a samotným smyslovým vnímáním. Proto například ve hře najdeme jen útržkovité záznamy rozhovorů, avšak už nepoznáme, kolik postav se ve hře vyskytuje, protože Sarah Kane počet ani pohlaví postav nespécifikovala. „Já ani sama nevím, kolik lidí tam je...“⁸⁷ Je to soubor útržkovitých myšlenek a prožitků, nezávislých na osobě, která je pronáší, často nezařaditelných ani do oblasti skutečnosti, ani do oblasti snů a imaginace. „Je to jen jazyk a obrazy. Ale všechny ty obrazy nejsou vlastně vizualizovány, spíše se ukrývají uvnitř jazyka.“⁸⁸ Vzniká tak určitý prostor, vytvářený jazykem, avšak spoléhající na divadelní fantazii, která tento prostor spoluvytváří, respektive „(...) přebírá úkol zprostředkovat emoce a myšlenky divákům.“⁸⁹ Není tedy náhodou, že si Sarah Kane vybrala právě divadlo, protože to je pro ni prostředkem, jak naplnit obsah psaného textu, zachovat psanou strukturu a přesto jej rozšířit o ztvárnění daných herců. Tato hra se tak stala pro Sarah Kane završením snahy o dokonalé spojení formy a obsahu.

4.5 Text hry

V této části bychom rádi zdůraznili některé pasáže ze samotné hry *Psychóza 4.48*, s odkazy právě k výše popsaným způsobům prožívání sebe sama v celku světa, to jest estetické distanci a sebereflexi ve vztahu k vlastnímu autorskému dílu. Stejně tak, jak jsme již naznačili v myšlení Merleau-Pontyho, v našem vnímání se často zaměřujeme na detaily v kontextu, ty jsou důležité z toho důvodu, že díky nim poznáváme věc, která se před námi objevuje a kterou vnímáme. Tedy díky odlišnostem poznáme nejen vnímanou věc, ale právě z jednotlivých prvků – detailů hry se pokusíme pochopit i celek významu díla Sarah Kane. „Když tedy absolvuji školu vnímání, dokážu porozumět uměleckému dílu, neboť i ono je tělesným celkem, jehož význam není takříkajíc libovolný, ale závislý, vázaný na všechny znaky a detaily, v nichž se mi jeví.“⁹⁰ Význam díla proto není

⁸⁷ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 25.

⁸⁸ Tamt., s. 25.

⁸⁹ Tamt., s. 26.

⁹⁰ Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOMENH, Praha 2008, s. 59.

libovolný, ale záleží nejen na detailech, ale i na tom, co do něj vložil sám autor – díky němu tedy můžeme porozumět jak samotnému autorovi, tak sami sobě.

Divadelní hru budeme analyzovat v originálním jazyce, přestože existuje i český překlad Jitky Sloupové⁹¹. Pokusíme se zachovat i formální aspekty jednotlivých citací, protože, jak jsme již naznačili výše, i samotná forma hry byla pro Sarah Kane velice důležitá.

Jedním z klíčových témat této hry, prostupujících jí od začátku do konce, je snaha autorky po definování sebe sama. Objevují se zde i další témata, jako například hledání lásky, která provází i další autorčina díla, ale tím, co odlišuje tuto hru od jejích ostatních děl je právě její ztracenost ve světě, rozpolcenost vědomí a snaha znovu objevit a znovu určit sebe sama, a to vztahem a odstupem k vnějšimu.

„the television talks
full of eyes
the spirits of sight
and now I am so afraid
I'm seeing things
I'm hearing things
I don't know who I am
tongue out
thought stalled
the piecemeal crumple of my mind
Where do I start?
Where do I stop?“⁹²

⁹¹ 4.48 *Psychóza*, přel. Jitka Sloupová, Divadelní ústav, Praha 2002.

⁹² Sarah Kane, *Psychosis 4.48*, str. 17-18, český překlad J.Sloupová, 4.48 *Psychóza*, Divadelní ústav, Praha 2002, str. 19:

televize mluví
plná oči
přeludy přízraků
a já se teď bojím
vidím věci
slyším věci
nevím kdo jsem
jazyk venku
myšlenka uvízla
postupné borcení mého rozumu
Kde začínám?

Sarah Kane zde popisuje pocity, které prostupují i celou tuto hru. Pocity, že jsme chyceni ve světě, ve kterém k nám promlouvají věci, že nás odkudkoliv někdo nebo něco pozoruje a nelze tomu uniknout. To v nás vyvolává strach, který zřejmě sužoval i Sarah Kane a který se snažila ve hře vyjádřit. Stejně tak zde naznačuje, že se pro lidi s takovouto duševní nemocí stírají hranice vlastního těla. Kde začínám a kde přestávám? Kde končím já a kde začíná svět, který už není mojí součástí? Nebo je jako v myšlení Merleau-Pontyho tělo se světem součást jediného tkaniva – provázané „sítě světa“⁹³? Sarah Kane zřejmě pociťovala právě toto propojení, které však pro ni bylo nezvyklým prožíváním světa a proto jej považovala za něco špatného, za něco, co je potřeba vrátit do „původního stavu“. Podle Merleau-Pontyho je to ale právě spojení těla a světa, které si musíme uvědomit, abychom mohli začít správně vnímat svět i sami sebe.

Na druhou stranu Sarah Kane zřejmě sužoval pocit rozpolcenosti mezi tělem a duší, který se nám může jevit jako kontrast právě mezi pociťovaným spojením těla s vnějším světem. Tento pocit jakési nejednotnosti, ne-celkovosti sebe samotné se ve hře opakuje hned několikrát:

„Body and soul can never be married
I need to become who I already am and will bellow forever
at this incongruity which has committed me to hell“⁹⁴

Potřebuju se stát tím, kým už jsem – nebo možná kým byla před tím, než se u ní dostavil zmíněný pocit nespojitelnosti těla a duše. Naznačuje, že zřejmě sebe dříve vnímala jako „živoucí tělo“, jak jsme jej již naznačili v Merleau-Pontyho myšlení jako propojení duše i těla. Avšak pravděpodobně vlivem depresí u Sarah Kane toto spojení zmizelo, nebo možná právě ztráta tohoto spojení přispěla k rozvoji její duševní nemoci. Dokonce v jedné části hry Sarah Kane naznačuje, že sama sebe vidí jako „dvojitou“ existenci:

„Here I am

Kde přestávám?

⁹³ Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971, s. 10.

⁹⁴ Sarah Kane, *Psychosis 4.48*, str. 8, překlad J.Sloupová, *4.48 Psychóza*, Divadelní ústav, Praha 2002, str. 10:

Tělo a duše se nikdy nespojí

Potřebuju se stát tím, kým už jsem a budu do smrti nadávat na tenhle paradox, co mě odsoudil do pekel

and there is my body
dancing on glass⁹⁵

Jakoby chtěla zdůraznit, že její duše pro ni byla v odstupu od těla, se kterým měla být spojena. A právě tohoto spojení se Sarah Kane snažila opět dosáhnout, možná prostřednictvím tvůrčího psaní divadelních her. Avšak pravděpodobně už během tohoto psaní si uvědomila, že jediným způsobem, jakým spojení skutečně dosáhne bude až smrt.

Paradoxem hry je, že na jejím konci Sarah Kane naznačuje, že možná vlastně nikdy tento stav spojení duše a těla nepoznala. Píše, že má pocit, že nikdy nebyla opravdu sama sebou:

„It is myself I have never met, whose face is pasted on the
underside of my mind“⁹⁶

Říká, že je tvář jejího já přilepená na spodní straně její duše, jakoby naznačovala, že je její součástí, přesto je pro ni určitým způsobem neuchopitelná. Je od ní natolik daleko, v tak velkém odstupu, že tuto tvář nemůže nahlédnout ani uchopit, nemůže tak vlastně poznat sebe, i když se je neustále vědoma toho, že já je její součástí.

Dvojí perspektiva představuje pro divadlo velkou výzvu. Avšak jak píše Graham Saunders⁹⁷, při premiéře zvolili jako jeden ze scénografických prvků velké zrcadlo, odrážející shora veškeré dění na jevišti, které tak evokovalo právě jiné stavy vědomí nemocných lidí, kteří sami sebe vnímají jako v odstupu od těla. Zároveň však byl na toto zrcadlo projektován jakýsi výhled do ulice – okno, za kterým se míhaly procházející postavy. Kromě toho, že z takového počínu lze vyzorovat snahu znázornit dualitu vnímání nemocného člověka, lze to i chápat jako jakousi hru moderního umění, proti principu *mimésis* – nápodoby. Podobný projekt zmiňuje ve své knize *Mimésis – Fikce – Distance* i Vlastimil Zúška, který říká, že díky tomuto efektu jsou zpochybňovány i hranice mezi fikcí a skutečností. „Dostavuje se dvojitý efekt – zreálnění dvojitě virtuálního obrazu projektovaných herců v zrcadle a odreálnění reálných herců před

⁹⁵ Sarah Kane, *Psychosis 4.48*, str. 21, překlad J.Sloupová, *4.48 Psychóza*, Divadelní ústav, Praha 2002, str. 22:

Tady jsem já
A tady mé tělo

tančící na skle

⁹⁶ Sarah Kane, *Psychosis 4.48*, str. 35, překlad J.Sloupová, *4.48 Psychóza*, Divadelní ústav, Praha 2002, str. 32:

Je to mé já, s kterým jsem se nikdy nesetkala a jehož tvář je přilepená na spodní straně mojí duše.

⁹⁷ Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 29

zrcadlem.⁹⁸ Dochází zde k posílení fiktivnosti zfiktivněním reality a zároveň ke zrealnění fikce, a tímto explicitním odkazem na fiktivnost vlastně popírá sama sebe.⁹⁹ Zároveň použití zrcadla je i zajímavý příměr, kterým si lze představit, jak asi vnímala i Sarah Kane, protože tento stav je pro normální, zdravé lidi jinak zřejmě nepředstavitelný.

Vzhledem k dvojímu vnímání sebe sama ve více rovinách, vyvstává logicky otázka, která z těchto dvou opačných pozic je vlastně pravdivá? Realita nebo mé vlastní představy? Jako by se zde proti sobě vynořovaly dvě pravdy, jedna jakožto objektivní skutečnost, představovaná vnějším světem a druhá, tvořená vnitřními imaginativní obsahy mysli. V *Psychóze 4.48* můžeme najít pasáž, která se zdá přesně vystihovat tento střet:

- „– That's a metaphor, not reality.
- It's a simile.
- That's not reality.
- It's not a metaphor, it's a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it's real.“¹⁰⁰

Prvním pólem, jak jsme jej již naznačili, se zdá být hlas psychiatra¹⁰¹, zastupující pozici objektivního, reálného světa, snažícího se přesvědčit „imaginárno“, zastupované hlasem pacienta, že není skutečné. Tomu se samozřejmě niterné imaginárno brání, protože hlavním jeho rysem je, že působí jako skutečnost. Dokonce je „(...) vnějšek natolik mocný, že téměř umlčí pravdu nitra.“¹⁰² Kane zde naznačuje právě onen souboj mezi vnějškem jako objektivním a vnitřkem jako subjektivním o to, kdo z těchto dvou pojetí světa má pravdu. Stejně tak naznačuje, že vnější pozice si nedokáže svou pravdivost obhájit a zřejmě se tak snaží poukázat, že v jejím vnímání mělo imaginárno

⁹⁸ Zuska, V.: *Mimésis - fikce - distance : k estetice XX. Století*, Triton, Praha 2002, s. 49

⁹⁹ Tamt., s. 49

¹⁰⁰ Sarah Kane, *Psychosis 4.48*, s. 7, překlad J.Sloupová, *4.48 Psychóza*, Divadelní ústav, Praha 2002, s. 9:

– To je metafora, ne skutečnost.

– To je podobenství.

– To není skutečnost.

– Není to metafora, je to podobenství, a i kdyby byla, určujícím rysem metafory je, že je skutečná.

¹⁰¹ Pořád je ale nutné mít na paměti, že Kane nikde v celé hře přímo neříká, že se jedná o vztah pacienta a psychiatra, přesto se takto obecně předpokládá a interpretuje

¹⁰² Kodrlová, I., Čermák, I.: *Sebevražedná triáda : Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová*, Academia, Praha 2009, s. 179.

rovnocennou pozici jako reálný svět. To už jsme naznačili i výše v této kapitole, když jsme konstatovali, že Sarah Kane zřejmě pociťovala neschopnost rozlišit mezi sebou a světem. Sarah Kane dokázala zároveň vnímat nejen vnější svět, jakožto objektivno, ale i prožívané, které představuje právě ono přímé smyslové zakoušení. Toto se pravděpodobně pokusila zachytit v tomto svém díle a pochopit díky tomu i tuto dualitu.

4.6 Shrnutí

Přesto že o osobním životě Sarah Kane nemáme příliš mnoho informací, můžeme si udělat celkem detailní představu alespoň o způsobu jejího vnímání světa a to proto, že se nám jej pokusila autenticky zachytit ve své hře *Psychóza 4.48*. Pokusili jsme se v této kapitole zdůraznit některé pasáže z dané hry, tak abychom na nich ukázali způsob jejího vnímání a mohli jej tak porovnat s výše uvedenými autory. Našli jsme souvislosti jak mezi estetickým pojetím distance, kdy se přikláníme k názoru, že Sarah Kane nebyla schopná se dostatečně distancovat od svého díla, což mohlo být jedním z činitelů, vedoucích ji k sebevraždě. Dále jsme ukázali, že pociťované spojení autorky se světem nemusí být chápáno v negativním smyslu, ale tak jako v myšlení Merleau-Pontyho jej můžeme vnímat jako návrat k naší přímé zkušenosti se světem, která je naopak vítána, protože není ovlivněna žádnými dalšími faktory. A konečně jsme naznačili spolu s Wilhelmem Worringerem, že jedním ze způsobů estetického vnímání je vcítění a to je u umělců předpokladem uměleckého chtění.

Závěr

Naše bakalářská práce představuje problematiku distance, která má důležitou pozici nejen na poli estetiky nebo filosofie, ale je i součástí našeho každodenního vnímání, a to i tehdy, když si jí nijak výrazně neuvědomujeme. V práci jsme naznačili několik obecných pojetí tohoto tématu, které se nám postupně v několika bodech vzájemně provázaly, a které jsme v poslední části ukázali na konkrétním příkladu. Zabývali jsme se pojetím estetické distance, tak jak je ve svých dílech představují autoři Edward Bullough a Vlastimil Zuska, kde jsme došli k závěru, že distance je nutným prvkem přítomným ve vnímání. Ta má však své pomyslné limity, ve kterých se pohybuje a proto je možné její překročení a to buď pod-distancováním nebo pře-distancováním. Obojí má za následek její ztrátu a tím i nenavození správného vnímání daného objektu. Dále jsme si naznačili fenomenologické hledisko dané problematiky v myšlení Maurice Merleau-Pontyho. Merleau-Ponty rozlišuje dvojí vnímání světa a to vědecké operační, které se snaží zkoumat věci bez jejich souvislostí se světem a vedle něj probíhající přímou zkušenost světa, zprostředkovanou pouze smysly. Tato zkušenost nahlíží věci v jejich propojení se světem. Tyto dva náhledy jsme doplnili o myšlení Wilhelma Worringerera, který se zabývá estetickým vnímáním, přičemž naznačuje jeho rozdělení na dva póly a to na ten, který inklinuje ke vcítění nebo naopak k touze po abstrakci. Zde jsme ukázali, že se Worringerovo pojetí abstrakce blíží již dříve předloženému konceptu vědeckého vnímání světa, který se snaží o vnímání věcí bez jejich dalších souvislostí.

V poslední části práce jsme se seznámili s britskou dramatičkou Sarah Kane, s jejím životním osudem a dílem, především jsme se zaměřili na její poslední divadelní hru s názvem *Psychóza 4.48*. Pokusili jsme se ukázat jednotlivé prvky v dané hře, které naznačují jakým způsobem Sarah Kane vnímala vnější svět a snažili jsme se je přirovnat k výše představeným tezím. V tomto díle se autorka pokusila zachytit svůj jedinečný způsob vnímání světa, který se běžnému člověku může zdát značně neobvyklým. Autorka zřejmě pocítovala bytostné propojení se světem a to do té míry, že na několika místech ve své hře popisuje nemožnost odlišit mezi sebou a vnějškem.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

- Bullough, E.: *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip* in: Estetika, XXXII, 1995, č. 1.
- Kane, S.: *4.48 Psychóza*, Divadelní ústav, Praha 2002.
- Kane S.: *Blasted*, Methuen, London 2002.
- Kane S.: *Psychosis 4.48*, Dostupné: <http://r1malvin.angelfire.com/KaneSarah448Psychosis.pdf>.
- Kane S.: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003.
- Kodrlová, I., Čermák, I.: *Sebevražedná triáda : Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová*, Academia, Praha 2009.
- Merleau-Ponty, M.: *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1961.
- Merleau-Ponty, M.: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971.
- Merleau-Ponty, M.: *Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 2002.
- Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*, OIKOMENH, Praha 2008.
- Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, OIKOMENH, Praha 2004.
- Worringer, W.: *Abstrakce a vcítění : příspěvek k psychologii stylu*, Triáda, Praha 2001.
- Zuska, V.: *Estetika : úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001.
- Zuska, V.: *Mimésis - fikce - distance : k estetice XX. Století*, Triton, Praha 2002.

Obrazová příloha



Obr. 1



Obr. 2

Seznam vyobrazení:

1. Sarah Kane, foto: Jane Bown
2. Opona, foto: EyesofTruth ([deviantart.com](https://www.deviantart.com/eyesoftruth))