

MOŽNÉ SVĚTY V OBRAZOVÉM RÁMU

VLASTIMIL ZUSKA

Obecným tématem studie je specifická recepce výtvarného uměleckého díla — obrazu. Výchozím předpokladem, který bude dále zpětně potvrzován, je podstatná odlišnost běžné, každodenní percepce od percepce obrazu. Přístupů k uchopení tohoto rozdílu může být řada, od srovnání procesů „normálního“ vnímání s procesem příjmu estetické a umělecké informace nesené dílem, přes diskusi podřazení obrazové percepce pod percepci obecnou jako její speciální případ, až po např. popis a kladení estetického vnímání jako specifické modality poznávacího postoje. Naznačené postupy lze jistě použít a mnohdy tak učiníme, ale zásadním metodickým direktivem této studie bude zaměření na *bod zvratu*, kdy tzv. „přirozený postoj“ a „každodenní vnímání“ — jako jeho součást — přechází do oblasti vnímání obrazu jakožto uměleckého díla v recepčním smyslu slova, kdy obraz ožívá a stává se „poselstvím“, které se děje, kdy vstřícný pohyb vědomí vytváří vzájemně se konstituující dvojici dílo — vnímatel.

Podaří-li se, alespoň v hrubých rysech, vystopovat charakter tohoto přechodu, mohlo by takové zjištění zajistit spolehlivou základnu pro další zkoumání rozvíjejícího se vrcholního procesu komplexního osvojování, t. j. recepce obrazu — uměleckého díla. Tato studie se omezuje v podstatě na úvodní fázi vnímání obrazu, jen s naznačením (v závěru) celkové struktury procesu recepce.

Zejména první část je postavena na využití některých koncepcí, které se na obecnějších úrovních zdají relevantní i pro speciálnější problematiku sledovaného předmětu. Vzhledem k tématu je přirozené užití řady pojmů z psychologie percepce, příp. jejich sociologických derivátů; překvapivější by snad mohlo být časté užívání pojmového aparátu fenomenologie. Upozorňuji, že ač už jde o užití některých dílčích řešení nebo o aplikaci konceptů, neznamená to přebírání východisek ani konsekvencí fenomenologie jakož filosofické školy případně metodologie, ale v podstatě užití jako *explikační pomůcky*. Důvody jsou zjevné — fenomenologie (zejména Husserlova, ale i některých jeho následovníků — jako A. Gurwitsch, A. Schütz, M. Merleau-Ponty) vytvořila značně konzistentní pojmový aparát; dále pak tento nástroj užila v řadě analýz věnovaných problémům percepce, kladení významu i osvojování světa vůbec. Využití fenomenologické terminologie, s vyznačením posunů a modifikací, mi v některých případech připadá schůdnější a komunikačně nosnější nežli násilná snaha o výstavbu nového pojmového systému nebo transplantace pojmů z disciplin, estetiky a teorii umění vzdálenějších.

Pro určení specifiky recepce výtvarného uměleckého díla použijeme v následujícím textu *koncepci vícenásobné reality* (v mírně metaforickém smyslu, neboť jde ve skutečnosti o modality reality, resp. pojetí některých jejích aspektů — s odpovídajícími specifickými činnostmi na straně recipujícího subjektu). Myšlenka vícestupňové reality není ani nová ani zánovní, začneme tedy tradičně u Řeků. Herakleitos (fragment 89) říká: „Bdící mají jeden společný svět, ve spánku sa však každý obrací do světa svého“ [1, s. 248].

Řecký filozof zde předznamenává pojetí individualizované subjektivní reality snového světa, jak se později objevuje např. u W. Jamese, v psychoanalýze atp. Obdobně A. Schutz postuluje společný životní svět jako vrcholnou realitu, jako nejvyšší stadium vícenásobné reality, v níž je svět snu jednou z „finitních oblastí významu“. K jeho pojetí se vrátíme, nyní jen zmínkou, že vrcholná realita v jeho chápání je jediná, která umožňuje intersubjektivní kontakt, a tedy komunikaci. Jednou z oblastí realit odvozených z tohoto základního „životního světa“ bude pro nás i percepční a sémiotický časoprostor obrazu. Ale Hera-kleita ještě úplně neopustíme; pregnantní vyjádření části ústřední myšlenky této studie nalézáme v dialogu mezi Heideggerem a Finkem u příležitosti herakleitovského semináře ve Freiburgu v r. 1966–1967.

„Heidegger: „...zážitek spánku neimplikuje pouhou připomínku toho, že jsem usnul. Tento zážitek nepoukazuje na spánek jako na pouhou příhodu...”

Fink: „...ve vědomém životě“

Heidegger: „...ale označuje způsob mého bytí, v němž jsem Já zahrnut...”

Fink: „...a který mne trvale determinuje v bdělosti“ [2, s. 148].

Pro náš záměr zde můžeme analogicky odvodit, že estetický zážitek není jen efemérní odbočkou z každodenního života, ale je jedním ze způsobů, kterými je jakožto Já, a který toto Já spoludeterminuje i po odeznění bezprostředního estetického prožitku (včetně responzní fáze). Další úryvek naznačuje relativní autonomnost odvozené reality světa snu:

„Fink: „Ve snění musíme rozlišit toho, kdo sní a sněné Já. Když mluvíme o světle ve snu, nejde o světlo pro snícího, ale spíše pro sněné Já snového světa. Spáć, neboli spící Já, je také snící Já, které není Já snového světa, jež v onom světě bdí a ve snech vidí. Ve snovém světě se chová Já nového světa podobně jako bdělé Já (každodenního světa — pozn. VZ). Zatímco spící Já sní, sněné Já světa snu se nachází ve stavu bdělosti. Nicméně, co je důležité, je, že světlo snového světa je světlem ne pro snící nebo spící Já, ale pro Já sněné. Já světa snu může mít rozličné role a měnit se ve svém sebevztahování. Snění je modus reálného Já, zatímco být vědomý ve snovém světě je modus *intencionálního Já* (podtrhl VZ).

Vztah spícího Já ke sněnému Já nebo reálného Já nebo reálného Já k intencionálnímu můžeme přirovnat ke vzpomínce. Vzpomínající není subjektem světa, na který si vzpomíná. Také zde musíme rozlišit mezi vzpomínajícím si Já a vzpomínaným Já. Zatímco vzpomínající si Já patří do sféry aktuálních, skutečných okolností, vzpomínané Já neboli Já světa vzpomínek, se vztahuje ke vzpomínanému světu“ [2, s. 128].

Fink zde upozorňuje, mimo jiné, na z Husserla odvozenou koncepci parciálních Já (esenciálně podmíněných charakterem intencionality) i na existenci paralelity, snového světa — horizontu sněné aktuality a potencialit, v němž se pohybuje parciální sněné Já. Že zde existuje druhová příbuznost s parciálním Já estetického horizontu, a tím i, zatím pracovně, možnost alternativních estetických světů, je ve shodě, jak se domnívám, s implicitními závěry citovaného semináře. V tomto kontextu mám na mysli specifickou aktivitu (noetickou), parciální Já estetického horizontu nebo psychologicky vzato — estetické zaměření subjektu. Tento koncept se rovněž blíží „estetické Já-perspektině“ v systému S. Šabouka [3].

Zdůrazněný modus intencionálního Já (aniž bychom museli přebírat veškeré konsekvence fenomenologického pojetí intencionality) upozorňuje rov-

něž na to, co je nutné předeslat i pro další argumentaci ve prospěch relativně svébytných regionů pohybu vědomí, a tedy i vnímání, t. j. možných světů — totiž, že při této postulované pluralitě světů nejde tolik o jejich případný ontologický statut, nýbrž o *způsoby*, jimiž se tyto světy, se svými dočasnými (a přesto trvalými) obyvateli dějí!

Naznačené fenomenologické pojetí vícenásobných realit rozvinul již zmíněný A. Schütz (hlavně ve studii *On Multiple Realities* [4]) v konzistentní systém, který zahrnuje i svět uměleckých děl a důležitou fází přechodu mezi jednotlivými „subsvěty“. Zmiňuji jeho systém hlavně pro dosti přesné stanovení základních rysů, které určují každou z „finitních oblastí významu“, jak nazývá jednotlivé reality. Tyto charakterizační rysy nám po doplnění a konkretizaci poslouží jako báze pro určení determinantů estetického horizontu a prostoru, v němž se otevírá receptivní interakce umělecké dílo — vnímatel. Každá partikulární realita je tak, podle Schutze, určená zejména: specifickou tenzí vědomí, specifickou časovou perspektivou a specifickou formou sebeprožitku. Tyto charakteristiky shrnuje Schutz v pojem zvláštního kognitivního stylu pro každou určitou oblast významu. Pojem „kognitivní styl“ známe z psychologie jako typizační koncept v oblasti psychologie vnímání u H. A. Witkina, R. W. Gardénera aj. Zde se uplatňuje, bez ohledu na typ vnímatele, jako individualizátor subrealit, a tedy dílčích Já. K těmto rysům vícenásobné reality musíme doplnit obecně, ale zvláště se zřetelem na svět estetického Já, i *specifický poměr percepcie a imaginace* (ve vzájemně komplementárním vztahu) a rezultující *specifický časoprostor* příslušné domény.

„Specifickou tenzí vědomí“ přejímá Schutz od Bergsona, který tímto pojmem naznačuje hierarchickou škálu záujmů, angažovanosti v určitém konkrétním plánu, projektu osobnosti. Na nejvyšším místě, s největší tenzí vědomí, stojí zájem maximálně bdělého Já na životě; na místě nejnižším pak sen, s úplnou absencí zájmu. Podle Schutze pak, v odlišných realitách existují různé tenze téhož vědomí, neboli — vědomí ve svých tenzích se liší při pobytu v dané subrealitě, *modifikacemi zaměření*. Pro naše pojetí zde můžeme předběžně klást specifické estetické zaměření jako označení pro tenzi v estetickém horizontu.

Hierarchie navržená Bergsonem je značně zjednodušená, pomíjí horizontální diferenciaci a přesahy (enklávy u Schutze) a navíc — je statická: Ale základní vhled o změnách tenze je, domnívám se, správný. Dynamickou podobou změn napětí vědomí můžeme demonstrovat na modelu sebeexcitujícího cyklického systému, popsáného J. Zemanem [5], který je analogický jak rytmické činnosti neuronů (fázím excitace a útlumu), tak i rytmické dynamice vyšších systémů, např. oscilaci „vědomí — nevědomí“. Systémy tohoto typu (jako je i lidská psychika) nepracují při příliš pomalých, ani při příliš rychlých změnách. Vědomá zkušenost, jakýkoli prožitek vůbec, tak leží mezi nevědomým spánkem či mdlobou a výjimečnou excitací (extáze, bolest, epileptický záchvat), tedy jen v jistém rozpětí tenzí vědomí.

Modifikace zaměření, uvedená u změn tenzí, je ale zároveň konstitutivní složkou personálního času, vnitřního časového vědomí. Analýzu času a jeho prožitku můžeme vést na mnoha úrovních, od mikroanalýzy kontinuálního plynutí retence — imprese — protence [6], zahrnující v případě obrazové recepce (ale nejen v něm) osmyslující pojetí, které modifikuje retenci imprese a jde tedy, v jistém smyslu, proti proudu času, až po nejvyšší kosmologické abstrak-

ce. Psychologická přítomnost, mentální „nyní“, je závislá na kapacitě paměti a je ovládána tempem přesunů naší pozornosti. Zážitek času je primárně založen na *aktech zaměření* vůči následným prezentacím (7). Intenzivnější a plnější vnímání obrazu je mimo jiné způsobeno posunutím akcentu na retenci a impresi v plynutí časového vědomí. Relativní zpomalení, až subjektivně pocíťovanou zástavou času při vnímání obrazu můžeme doložit z opačné strany a při obrácené genezi na stavech vědomí při intoxikaci některými drogami. A. Huxley (8), T. de Quincey i novější experimenty a halucinogeny shodně hovoří o zpomalení, resp. roztažení psychologické přítomnosti a z tohoto plynoucím zjasněným a intenzivnějším vnímáním jevové stránky světa.

Současná teorie gradientovaného kanálu (5), Minkowského diagram časoprostorového „osudu“ částice — zavádějí model tvaru dvojkužele (přesýpacích hodin), kde průsečík minulostního a budoucnostního kužele je aktuální „ted“, úžina vědomí a psychologická přítomnost. Z básnického pólu odhalování pravdy podává tento model i se zajímavě pojatými fázemi průníků W. B. Yeats (a vision). Zmiňují tento model i pro jím naznačenou dynamiku redukce — expanze, jako předznamenání procesu, jehož nástin se objeví v závěru.¹

*

Po naznačení pojetí vícenásobné reality se zaměříme na specifiku percepčního světa obecně a vizuálního světa obrazu zvláště. Pro rozdíl mezi každodenním vnímáním a percepcí obrazu je ilustrativní srovnání tzv. klíčů nebo proměnných, které ve vnímání fungují a způsobují, že vnímáme obklopující skutečnost objektově, perspektivně, hloupkově, a tedy trojrozměrně.

J. J. Gibson (10) určil celkem 13 faktorů, které se různou vahou uplatňují v percepční syntéze, jež umožňuje vidět svět objektů v prostoru tak, jak jej známe z běžné zkušenosti. Malířskými prostředky nelze převést veškeré prvky trojrozměrného vizuálního prostoru na plochu. Nelze např. uplatnit v malířském zobrazení „klíče“ typu: binokulární perspektiva, pohybová perspektiva, perspektiva dvojího vidění — (vše pojmy J. J. Gibsona).

Pro náš záměr a ilustraci postačí porovnat úlohu faktoru nazvaného „změna v rozsahu pohybu“ (shift in the rate of motion). V běžné percepci funguje jako „jeden z nejspolehlivějších a nejkonzistentnějších způsobů, jimiž pocíťujeme vjemovou hloubku“ (10). Spočívá v odlišných rychlostech a změnách ve vzájemné lokalizaci objektů ve vjemovém poli. Objekty blízké pozorovateli se při jeho přemísťování pohybují, mění svá místa vůči pozorovateli rychleji nežli

¹ V souvislosti s pojmem „finitní oblast významu“ připomínám stanovisko. Z. Mat-
hausera (9, č. 4, s. 26—27; č. 5, s. 18—20) o umístění estetického objektu na spojnicí
znak-význam, nikoli tedy pouze do oblasti významu. Obdobné je i pojetí estetického
vnímání u N. Hartmanna, kdy se znak neanuluje ve významu; v dění uměleckého
díla trvá smyslový moment.

Umístění estetického objektu, případně celého systému uměleckého díla do jediné
„finitní oblasti významu“, by byl krok zpět. Schutz se tomuto nebezpečí vyhýbá,
když definuje symbolickou referenci, jejímž modelem je znakové fungování uměleckého
díla, jako aprezentační vztah (ve smyslu Husserlovy analogické apercepce) mezi
entitami, které patří k různým sférám reality. Např. „dílo-věc“ pak přináležel do
reality „společně sdíleného světa“, zatímco jeho význam do světa uměleckých sym-
bolů. V tomto pojetí jde o vertikální lokalizaci symbolické reference, nelišící se v zá-
sadě od chápání mnohvrstevnatého estetického textu, např. u Greimase, Eca, Lotmana
aj.

objektů vzdálenější. Jsou-li v částečném zákrytu, pak jestliže nemění svou vzájemnou polohu při pohybu diváka, jsou buď ve stejné rovině, kolmé na osu pozorování, nebo jsou příliš daleko, než aby změna jejich vzájemné polohy byla pozorovatelná.

Tento faktor je v normálním vnímání velmi účinný a překonává většinu ostatních „klíčů“. Jak je tomu ale s jeho funkcí v obrazovém prostoru? Přesto, že znázorněné objekty jsou vynuceně v jedné rovině a splňují tak sugesci naznačenou vlivem tohoto faktoru, může je divák vnímat jako distantní v trojrozměrném kvazi-prostoru a nemusí je nezbytně vnímat jako velmi vzdálené (např. rozlišuje detaily povrchu na zobrazených objektech). Z hlediska běžné percepce je tedy vizuální uspořádání obrazu vždy více či méně konfliktní. Přesto je ale *výsledný* percepční dojem konzistentní. Uplatňuje se zde akceptace *obrazového světa*, přiznání jsoucnosti tomuto typu reality, specifický (a to osvojený, naučený) způsob vnímání i odlišný způsob konstituce finální percepční syntézy a interpretace.

Jak poznamenává Husserl: „Apercepce světa, jakákoliv apercepce vůbec, je vědomě uznání se smyslem bytí, se smyslem Světa, včetně rovin konstituce“ [11]. Přijetím rámce přiznává vnímatel dění v jeho prostoru charakter jsoucna, svým pojetím ho opatřuje smyslem a akceptuje tak specifické vlastnosti tohoto světa (zvláštní pravidla, jimiž se pohyb v tomto světě řídí), které mohou být v některých ohledech neslučitelná s vlastnostmi či pravidly světa každodenní zkušenosti. Preto může záporný hrdina jedné z Chestertonových povídek zabít na jevišti policistu, protože jedině on a jeho oběť se pohybují v „životním světě“. Z pohledu všech ostatních, v rámci dramatického prostoru jeviště a hlediště, ho de facto zabít nemůže. Zmíněný příklad i výše uvedené popření působnosti jednoho z perspektivních „klíčů“ ukazují na sílu, kterou rámec, sub-reality s akceptovaným modelem bytí a, dodejme, přijatými kategoriálními schématy působí na aktivity subjektu, který se aktuálně v přijatém rámci pohybuje.

Marvin Minsky, čelný představitel směru, který aplikuje výsledky výzkumů umělé inteligence zpětně na strukturu lidské paměti, kognitivních procesů i senzorických systémů (propracoval např. tzv. „perceptrony“) zavádí koncepci rámcového systému, kde podtrhuje právě tuto nadvládu rámce nad „terminály“, tedy determinaci inputu aktualizovaným rámcem, resp. subsystémem rámců v dané situaci. Ze stejné nasycené terminálu (senzorické stimulační) dostáváme odlišné výstupy právě díky možnosti aplikovat různé rámce, v nichž se odehrává další zpracování informace. (Striktně vzato tato teze úplně neplatí, předchůdný rámec, očekávání totiž ovlivňuje i „sycení“ terminálu, ale pro zde sledovaný záměr postačuje.) Důležitou součástí Minskyho systému je i zjištění, že čím vyšší úroveň rámcového systému, tzn. obecnější, tím jsou rámce stabilnější a odolnější ke změnám. Na vrcholu systému pak nacházíme globální rámec světa, V. L. Lektorského „amodální schema světa“ [12], z pohledu psychologického pak např. „celkovou osobnostní zaměřenost“ gruzínské školy „ustanovky“ [13; 14]. Na užší příbuznost rámcového systému, hierarchické struktury zaměřeností a Šaboukova konceptu KOMS budeme mít ještě příležitost poukázat.

* * *

Pojem „možný svět“ byl zaveden Leibnizem v ideji logické platnosti, pravdivosti ve všech možných světech; na rozdíl od chápání dnešní modální logiky

ovšem s metafyzickým, ontologizujícím podtextem.² Oživení pojmu nastává ve 20. století v modální logice s jejími operátory typu: „je nutné, aby“, „je možné, že“, či „je dovoleno, aby“. Do oblasti formalizovaných jazyků byl pojem zaveden R. Carnapem a Tarského školou, v současnosti je aplikován na sémantiku těchto jazyků s intenzionálními operátory. Užítí i definice jsou četné — jako modely, teorie modelů, indexy modelů nebo „úplné romány“ (complete novel).

Ontologické úvahy nad možnými světy trvají, protože pojem se šíří z modální logiky zpětně do ontologie, gnozeologie, ale i etiky, a třeba teologie. Z extrémního realismu D. Lewise je pro nás zajímavá čtvrtá teze: „Možné světy nelze redukovat (t. j. nahradit jinou soustavou propozic — jak pojímá redukcí zmíněný autor — pozn. VZ) na nic základnějšího“ (15). Implikuje mimo jiné nemožnost „radikálního“ překladu a stýká se v tomto bodě s „ontologickou relativitou W. V. Quinea (16). Zmiňují se o této myšlenkové linii jako o jednom z dokladů neredukovatelnosti umělecké sféry.

Myšlení v pojmech možných světů není metafyzickou spekulativní hříčkou, jak by se snad na první pohled mohlo zdát, ale je jedním ze základních rysů myšlení vůbec. V tomto stylu se pohybuje např. i předpověď počasí na zítřek, uvažující „způsob, kterým by věci mohly být“ (17).

V oblasti percepce je tento koncept kupodivu užít minimálně. Logik J. Hintikka ho užívá v úzkém smyslu teorie modelů, když aplikuje principy deontické logiky a „možné světy“ na vnímání, vycházejí z řady strukturních podobností. Hintikkova základní sémantická idea „možných světů“ poukazuje na to, že takřka jakákoliv výpověď v běžném jazyce, ve které se vyskytuje singulární termín, je v modálním kontextu principiálně víceznačná (18).

V souladu se soudobými teoriemi percepce můžeme Hintikkův názor interpretovat dále tak, že principiální neúplnost jednotlivé percepce implikuje alternativy, další možné směry rozvíjení a doplňování perceptu, výběr z možných „průběhů událostí“ nebo situací. Linie percepčního světa se sbíhají od alternativních možných světů ke světu aktuálně zakoušenému (s přiznaným a uděleným smyslem bytí — viz pozn. výše). Retinální obraz, projekce na sítnici, umožňuje řadu alternativních fragmentů, segmentů možných světů. I. Rock (19) postuluje dvoustupňovou percepční syntézu, nejprve tzv. bezprostřední, proximální modus deskripce a pak rezultující „světový“ modus percepční deskripce, který poskytuje vnimateli trojrozměrný svět běžné zkušenosti. Vnímání obrazu pojednává Rock jako zvláštní druh „světového modu“ percepční deskripce.

Upozorňuji na tuto současnou (1983) teorii proto, že se v ní objevuje percepce obrazu jako zvláštní případ obecné („světové“) percepce (což je např. pojetí E. Gombricha) a dále, že tento modus je až *terciární*, jdoucí přes světový, objektový způsob vnímání (tuto cestu sleduje Ingarden při analýze přechodu „malba“ — „obraz“ [resp. konkretizace]). Jsou ovšem i jiná řešení, vedoucí od proximálního modu přímo k obrazové percepci, nebo — oscilace mezi „světovou“ a „obrazovou“ možností a „vklouznutí“ do příslušné modalidy díky přjetí rámce a předchůdnému zaměření.

² Jen na okraj — Leibniz rovněž zavádí do filozofie a gnozeologie pojem „apercepce“ (jako percepce sebe-vědomé myslí na základě zkušenosti) a tato koincidence pojmů, domnívám se, není náhodná!

Je možné tento proces obrátit? J. J. Gibson [20] při výkladu svých konceptů „vizuální svět“ a „vizuální pole“ tvrdí, že lze dosáhnout a udržet tento, t. j. proximální, modus vnímání („vizuální pole“), i když obtížně a na chvíli. Jde tedy o vratký mezistav, s masívním sklonem ke zvratu.

„Světový“ modus percepce je tak jen jedno z možných, i když nejběžnějších spracování proximálního modu percepce.

Etnometodolog H. Garfinkel [21] podnikl zajímavý pokus, když řadě účastníků přidělil soubor náhodně vybraných karet s adjektivy, vyjadřujícími kladné i záporné lidské vlastnosti (např. líný, pracovitý, čestný, lstivý atp.). Úkolem bylo představit si a popsat osobu, která by splňovala všechna, často si odporující adjektiva — vlastnosti. V našem kontextu bychom řekli, že měli vytvořit fragment možného světa. Nevyskytla se odpověď, že úkol nelze splnit. Závěr, který vyplývá nejen z tohoto experimentu, je ten, že lidé dokáží vytvářet hypotézy, které vyhoví všemu, s čím se setkávají. Ukazuje na schopnost alternativního pojmání i na pravděpodobně inherentní potřebu se se vším, co nás obklopuje, i se vším novým, s čím se setkáváme, *nějakým* způsobem vyrovnat. (Kultivace onoho „*nějak*“ je záležitostí kultury a role umění je zde očiividná.) Tato potřeba je vyplňována právě tvorbou alternativních, intencionálních „možných světů“ a tento „kognitivní styl“ se uplatňuje i v recepci obrazu (aniž by tato tvorba musela být subjektu samému vždy explicitně zřejmá).

Jak uzavírá jeden ze svých esejů psycholog percepce J. Bruner: „V oblasti vypravování a explikace lidské činnosti žádáme vysvětlení, které odpovídá nějaké perspektivě, kterou si můžeme představit nebo pocítovat jako správnou — jako možný svět“ [22]. Implicitně obdobné chápání „možného světa“ můžeme nalézt v U. Ecově pojmu „izotop“ — možné sémantické aktualizaci textu. Eco uvádí následující příklad textu: „Charles se miluje se svou manželkou dvakrát týdně. Stejně tak John“ [23]. Aby mohl čtenář aktualizovat anaforickou sílu slov „stejně tak“, říká Eco, musí se rozhodnout, bude-li uvažovat svět obydlený čtyřmi jedinci (kteří jsou charakterističtí vykonáváním „legální“ sexuální aktivity) nebo svět se třemi obyvateli a tím pádem milostný trojúhelník.

Ne náhodou se v této souvislosti vynoří Aristotelovo dictum z *Poetiky*: „...básek popisuje, co by se mohlo stát“; tedy tvoří možný svět. Umění pak, částečně shrneme, jako oblast svobody a kreativní spontaneity vytváří vícenásobné perspektivy, vícenásobné reality, možné světy. Abychom chápali lidské události, musíme rovněž chápat a rozumět alternativám možností. Je tak jedním z cílů umění všeobecně — plodit hypotézy.

Jak ještě dále doložíme, tvorba hypotéz, explorace možností lidského subjektu je ale také esenciální vlastností imaginace. V cílené a řízené syntéze percepce a imaginace plodí umění univerzum konkrétně pocítovaných smyslností, ve svých výsledcích a důsledcích kultivující a obohacující jak percepční půl zkušenosti, tak i imaginativní horizont možností; kultivací specificky lidského rozpětí pak zvyšuje prostor svobody lidského pobytu v „životním světě“. Neboli: pobyt v možných světech obrazů, literárního díla, jeviště, snu i třeba hry, trvale spoludeterminuje já každodenní zkušenosti (jak již bylo stručně naznačeno zpočátku).

„Možné světy“ Ecova příkladu i Hintikkovy percepční verze světa jsou příklady subrámců, které samy, resp. jejich naplnění, nezakládají možnost přenosu či existence umělecké informace. Tato možnost vzniká pouze v při-

padě zapojení těchto subrámců do odpovídajících systémů obecnějších, t. j. vyšších rámců. „Subrealita“ nebo obrazový modus percepcie musí ležet v estetickém horizontu recipienta, musí být zapojena do rámcového systému s nadřazeným estetickým rámcem. Nebyla-li by toto nutná podmínka dění uměleckého díla, byl by pak každý obraz (např. i vědecká ilustrace) uměleckým dílem. To ale na druhé straně neznamená, že non-umělecký obraz neobsahuje estetické kvality. Přístup vnímatele se ale v takovém případě většinou jen letmo mihne estetickým horizontem, tzn. estetické zaměření a příslušné partiální Já je jen součástí *prostředních* aktů vlastní, kognitivní a kategoriálně odlišné intence. Zásadní je pak pro non-umělecký obraz (neobsahující uměleckou informaci) nemožnost expanze za estetický horizont, expanze sjednocující dílčí Já recipientovy osobnosti, o níž bude řeč v závěru.

*Estetický horizont*⁴ je tak primárním rámcem, i použijeme-li pro tento termín vymezení E. Goffmana (představitel symbolického interakcionismu v americké sociologii): „Rámec je primární, jestliže převádí to, co by bylo jinak bezvýznamovým aspektem scény v cosi, co je smysluplné...“. A dále: „...Rámce nejsou toliko záležitostí mysli, ale v jistém smyslu odpovídají způsobu, jímž je nějaký aspekt reality organizován, zejména obsahuje-li sociální agens“ (24). Toto vymezení primárního rámce platí rovněž pro estetické vnímání; komunikační aspekt uměleckého díla je bezesporu sociálním činitelem, který ovlivňuje strukturaci, či jinak řečeno, tvorbu intencionálního korelátu v mysli recipienta, stejně tak jako estetické zaměření subjektu recepcie poskytuje smysl objektům interakce v estetickém horizontu. Nezbytnou podmínkou počátku dění uměleckého díla je tak přechod vnímatele do estetického horizontu a aktivace obrazového modu percepcie, který si musí vnímatel osvojit učněním (specifický modus percepcie pro vnímání obrazu, který se musí naučit, proponují např. I. Rock, J. J. Gibson, M. Hagenová, M. D. Vernonová aj. — momentálně ponecháváme stranou terminologickou precizaci, zda jde o „pravou“ percepci nebo percepci kontaminovanou ve větší míře imaginací, myšlením, jazykem atp.).

Vybuzení estetického postoje, estetické zaměření k výseku reality, který je aktuálně přítomen, je záležitostí postojové změny neboli změny kategoriálního pojmání environmentu. Podle teoretiků „postoj“ a jeho změn (např. D. Katz (25)), bude určitý postoj, získaný v úsilí o pochopení a strukturaci environmentu, vyvolán tehdy, když se subjekt setká s problémem či typem nebo aspektem reality, se kterým se nemůže vyrovnat v rámci momentálního postoje a potřebuje tedy *dodatočnou* informaci, z níž vstupní podíl mu přinese právě postojová změna. (Připomeňme si zde pojetí M. Minskyho a jeho *neúplně nasycené* terminály — ale tedy už s jistým předběžným informačním ob-

³ Poznámka k pojmům „horizont“ a „region“: V systému zakladatele transcendentální fenomenologie není tento pojem užíván prostorově v doslovném smyslu; jde o koncept *radikálně* zkušenostní. Region je konstituován intencionální orientací subjektu, je charakterizován specifickým *modem bytí*. Je to tento způsob či modus bytí, který je realitou naší zkušenosti. Estetický region je pak tedy vytvářen specifickou zaměřeností subjektu, dávající smysl a ztvárňující, strukturující realitu, tzn. rovněž tak, že tato specifická zaměřenost vyzdvihuje a osvětluje ty aspekty a vztahy, které jsou v daném horizontu relevantní, t. j. v našem případě estetické.

Tak jako pojem „rámec“ akcentuje svou vlastní hranici, přičemž míní svůj, nespecifikovaný obsah, tak i pojem „horizont“ zdůrazňuje hranici toho, co uvnitř je regionem. (Tato poznámka není fenomenologickou explanací zmíněné dvojice pojmů, ale objasněním způsobu použití v této studii.)

sahem — na vyšších etážích rámcového systému.) Přechod mezi realitami, mezi žitou zkušeností každodenního světa a světem obrazu se tak děje po mostě prvotní a neúplné rámcové estetické informace.

*Logika percepce*⁵ tedy, při každodenním (světovém) modu observace selhává před obrazem, subjekt při aplikaci tohoto nejběžnějšího rámce nechápe, proč je objekt takový, jaký je a ani, co vlastně je. To přivádí nit úvahy k jisté hypotéze, zatím neostře a nefundované, že estetický postoj, estetický způsob vyrovnávání se s realitou, je posledním útočištěm *lidského* subjektu, neví-li tzv. „kudy kam“, resp. co si má počít v případě neúspěšného pokusu o kognitivní poznání, v rámci utilitárně-manipulačního postoje ke světu. (Podtrhuji adjektivum „lidský“, neboť v popsané situaci existují i reakce agrese, útěku či nezájmu, které člověk sdílí se zvířaty.) Většina z nás asi slyšela nebo si pomyslela větu typu: „Nevím, co to je, ale je to hezké“, což ilustruje naznačenou hypotézu. Její filozofickou podporu bychom snad našli u Whiteheada, ale v případě obrazu většinou velmi dobře víme, a jsme naučení, že bez estetického zaměření bychom nemohli přijmout poselství, dílem nesené. Zhruba řečeno, v *prvé* fázi se zaměřujeme na to, jak se věc jeví a nikoli jako co se jeví, neboť to právě jsme nezjistili, nenalezli smysl a to nás přinutilo změnit postoj.

Umělecké dílo se rovněž a právě vyznačuje vnitřní logikou, ať už z pohledu komunikační a expresivní intence tvůrce, či z hlediska recepčního vztahu vnímatele. Bez odhalení této vnitřní logiky, záměrné a cílené struktury, ale i inherentních pravidel pohybu v daném rámci (připomeňme v této souvislosti např. Wittgensteinův „aspekt organizace“ [26] nebo D. R. Hofstadterovo „vnější poselství“ [27]) se vnímateli umělecké dílo neotevře, nemůže přijmout uměleckou informaci a odkrýt vlastní smysl díla. Součástí této vnitřní organizace je již dříve naznačená role imaginace nejen ve fázi kategoriální změny, ale i v průběhu procesů, odehrávajících se v určitém rámci.

Důležitým výtěžkem Husserlových zkoumání možností odhalení *eidos* je *role imaginance*, kdy se naznačuje, že ve většině případů je snazší a schůdnější cestou k nazření podstaty uchopení prostřednictvím imaginace, která umožňuje odfiltrovat rušivé nahodilosti empirické zážitkovitosti. Tento vhled, domnívám se, platí i pro recepci uměleckého díla; imaginace založená na percepci, řízená percepční bází a plodící možnosti významových jader nebo typů významů, „vnitřních žánrů“, umožňuje uchopení unikátní syntaxe uměleckého díla (srov. Šaboukovu koncepci „uměleckého imagenu“ [28, s. 201–217]). V tomto kontextu je třeba, alespoň krátkou zmínkou, odlišit *typy imaginance*, které fungují v běžné percepci a v recepci obrazu — uměleckého díla.

Imaginace, účastnící se procesu recepce uměleckého díla, je velmi blízká konceptu eidetické imaginace E. Husserla; rovněž Dufrennova „ukázněná“ imaginance poskytuje vodítko pro rozlišení imaginativních procesů v recepci obrazu a v každodenní percepci. Tato imaginance poskytuje význam a dimenzi

⁵ Poznámka k pojmu „logika percepce“: Termín „logika“ je v tomto a v analogických případech použit v širším smyslu slova, znamenajícím vnitřní řád, ať už kognitivních procesů nebo procesů percepčních, rozpoznávání, jazykového vyjádřování atp. Specifický vnitřní řád, logika, je vlastní každé, relativně svébytné oblasti (ve smyslu vícenásobné reality) — existuje tedy logika snu, logika dramatu, logika „zdravého rozumu“, každodenního vnímání atp. Z toho je patrné, že s přechodem do jiného horizontu, se změnou v kategoriálním pojetí představeného, musí subjekt této změny přijmout i příslušnou logiku nového rámce, jinak by pro něj pohyb v této nové oblasti nedával smysl.

možnosti, tedy smysluplnou možnost typového významu, imaginaci vyššího řádu, zahrnující pojetí, a tedy potenciální a anticipovanou apercepci, sledující a zvnitřňující pro subjekt aspekt organizace; je přitom vedená specifickým rámcem obrazu, vzniklého fúzí vnitřního a vnějšího horizontu běžné percepce.

Imaginace, účastníci se každodenní percepce, pak většinou generuje pouze „objektové hypotézy“ (29) s cílem rozpoznání aktuálního zjevu prezentovaného objektu, přičemž rozhodujícím rozdílem mezi těmito dvěma modalitami percepce [a tedy i podíly imaginace] je *nepřítomnost recipientovy reflexe*; automatizovaná observace a rozpoznávání na úrovni běžné percepce není jednak zatížena pochybností (váháním, volbou ani interferencí, které nabízí eidetická imaginace), což je daň, ale i výhoda „redukce přirozeného postoje“, na druhé straně není však posílena reflektovaným udílením smyslu, pocítováním volní participace, jako je tomu v případě recepce obrazu — uměleckého díla.

Pozorování, obhlížení či observace — jehož motivy i pravidla přirozeně existují, neboť existuje logika percepce i při nejběžnějším modu vnímání — tedy toto pozorování „bloudí“ ve vnějším horizontu percepce, v horizontu každodenního vnímání a svou automaticností nevybuzuje reflektující zaměření na modalitu a pohyb zaměřenostních ohnisek.

Logika obrazové percepce je tak odlišná od logiky percepce každodenní zejména specifickou imaginativní, volní a reflektující složkou vědomí, součástmi to rámce estetického zaměření a subrámce obrazové percepce.

* * *

Při estetickém zaměření subjektu, kdy svět je nahlížen z estetické perspektivy, v regionu estetického vnímání se aktuálně pohybuje pouze parciální já. Jak ale potom dochází k recepci umělecké informace, dění uměleckého díla jako komplexního celku, jehož „intencionální korelát“ zasahuje v jistém smyslu celkovou osobnostní strukturu recipienta? (srov. Šaboukův umělecký imagen zasahující celý KOMS (28)).

Vyjdeme z jedné ze základních formulí teorie informace, jak ji vyjadřuje např. I. A. Akčurin: „...Všude tam, kde existují rozliční realizační možnosti a kde se uskutečňuje, realizuje pouze jediná, má smysl hovořit o informaci, kterou s sebou nese realizovaná možnost“ (30). V případě obrazu, zjednodušíme, máme možnost pohlížet na něj jako na objekt mezi jinými spoluobjekty, náležející do vnějšího horizontu (t. j. sumy všech objektů možné smyslové zkušenosti — viz Husserl (31), nebo jako na zástupný, sémiotický nosič, předmět „pro něco jiného“, a tedy jako na objekt vyššího řádu (nežli je percepční), vertikálního zdvihu symbolické reference, jako na percepci zvláštního druhu, založenou na primární percepci. Přejít na odrazový modus percepce přináší tak jistou informaci, informaci o způsobu, resp. volbě způsobu vnímání spolu s vybudováním zájmu na percepci. Percepční zajímavost založená na zjevu objektu je ale rovněž estetickou informací. Máme zde tolik potřebnou přídavnou informaci, nutnou pro rámcovou změnu (viz D. Katz — výše), zakotvení estetického zaměření a předchůdné tematizace možného a anticipovaného pole zkušenosti.

Z horizontového úhlu pohledu dochází v případě vnímání obrazu k *fúzi horizontů*; vnitřní horizont obrazu — věci („malby“ u Ingardena), t. j. struktura vnímání objektu pojatá v izolaci od jeho okolí, expanduje a zcela zaplňuje

i horizont vnější. Percepční prostor obrazu se tak stává aktuálním percepčním světem, úplným horizontem percepce.

Fúze horizontů plodí estetickou informaci, která v neestetickém horizontu, resp. za nepřítomnosti vůdčí estetické intence, neboli anticipace rámce estetického vnímání, je převrstvena jinou cílovou intencí (např. již uvedenou utilitárně-manipulační). Pro vstup do estetického horizontu je nutno spojit volní chtění a anticipaci estetického postoje s excitující kvalitou, estetickou informací (striktně vzato, v této fázi proto-estetickou informací), která vzniká fúzí percepčních horizontů, tedy, mimo jiné, zaměřením na modus percepce, který sám je vytvářen syntézou atencionálních modů. Vzniká tak zaměření na zaměření, zaměření hierarchicky vyššího řádu, *metazáměrem na percepci* — první stupeň k sjednocujícímu vrcholnému zážitku komplexní recepce uměleckého díla.

Jinak řečeno, „prázdná“ intence estetického zaměření (neúplný terminál primárního estetického rámce) potřebuje objektový (noematický) protipól, záchytný bod, aby mohl být realizován vstup do estetického regionu a aktivizovalo se parciální estetické Já. *Estetická informace tedy vzniká zaměřením na percepci fúzí horizontů, nastolením obrazového modu percepce.*

Pro tento závěr, získaný jaksi „shora“, svědčí ovšem i řada experimentálních zjištění. Za všechna zmíním alespoň studii D. M. Cornsweetové [32, s. 14—18], která zkoumala periferní vidění, resp. využívání periferních oblastí vizuálního pole v případě plnění percepčních úkolů, ve stavu excitace účastníků experimentu a za podmínek vyvolaného zaměření, fokusace na centrální oblast percepčního pole. Při ohniskovém zaměření, soustředění a emocionální účasti na splnění úkolu (situace dosti podobná, alespoň zpočátku, recepci uměleckého díla) nedochází k očekávanému zanedbávání periferní oblasti vizuálního pole, jak dokládaly starší pokusy, které do této zóny kladly irelevantní vodítka. Naopak, „zaostření“ vnímatelé využívají periferní „klíče“ úspěšněji a efektivněji nežli srovnatelná skupina bez vybudování zájmu na centrální oblasti a bez emocionální excitace. Analogicky můžeme pojímat situaci obrazové percepce, neboť v percepčním prostoru obrazu je vše relevantní, již z důvodu specifiky typu rámce.

Kulturní antropolog E. T. Hall [33] podává další svědectví velmi přesvědčivou analýzou Rembrandtových maleb, kde dokládá promyšlený kalkul umělce se všemi třemi zónami vidění (fovea, macula a periferní oblast), podle vzdálenosti a fixace foveální oblasti na nejjasnější místa obrazu.

Obraz tak splňuje na percepční úrovni charakteristiku svébytné reality, možného světa i tzv. „kompletního románu“, tzn. celku, kam nelze nic přidat, ani ubrat, neboť zaplňuje celkový horizont vědomí — pochopitelně na úrovni percepční danosti. Ale jde stále ještě (navzdory fúzi) o horizont estetický, Já je ještě parciální.

Nepřítomnost vnějšího horizontu, resp. jeho splynutí s vnitřním, má akcelerující vliv na imaginaci. Jednak tím, že v běžné percepci je anticipace a proces recepce sám veden přilehlými objekty, které jsou jiné, nežli objekt ohniskový. V případě obrazu je ale přilehlými objekty stále sám objekt, obraz jako takový; je tedy proces obhlížení řízen a v podstatě vnucen vnímateli strukturou díla. Ale, jak naznačil Husserl [34], imaginace roste daleko více při vidění téhož předmětu v mnoha perspektivách a kontextech — tedy pohybem ve vnitřním horizontu (srov. M. Kubínová [35, s. 46—60] a její pojetí interferenční

konfrontace všech *potenciálních* interpretací denotátů) — nežli při pohybu v horizontech vnějších, kde jde většinou o paměťové znovuvyvolávání. Běžná percepce se v anticipační dimenzi pojímající intence rozšiřuje do imaginace. U vnímání obrazu je však imaginace posílena expanzí vnitřního horizontu i excitací recipienta, emocionální účastí a zájmem na percepce.

* * *

Stále však schází další krok, krok k recepci umělecké informace. Tato informace vzniká *redukci z možných světů* uměleckého díla, která na počátku recepcce nabízí „pluralitu estetických světů“ (36). Vnímatel tváří v tvář konkrétnímu dílu ale musí volit z této plurality, volí jednu verzi světa. Tato volba možného světa uměleckého poselství v subrámcí obrazové percepcce, v rámci estetického horizontu, je *úvodní* uměleckou informací, která transcenduje primární estetický rámec.

Expanze estetického horizontu do komplexního prostoru uměleckého díla, vlastní příjem umělecké informace, je vyvolána další redukcí; tento typ redukce můžeme přirovnat k — v psychologii vnímání postulované — „analýze syntézou“ (analysis by synthesis) U. Neissera (37). Tedy redukcí variety díky výstupu na vyšší hierarchický stupeň, kde je tato varieta sjednocena. Pravděpodobně jedinou možnou cestou této expanze estetického horizontu, primárního intencionálního rámce, je splynutí parciálních Já, komplexní angažovanost celkové osobnostní struktury recipienta. A. H. Maslow v tomto smyslu hovoří o „vrcholovém zážitku“ (38) (peak experience), kdy mizí dílčí Já, mizí distance mezi reflektovaným a reflektujícím Já.

Vyvstání reflektujícího Já — sebereflexe: Na příkladu dvojí možné apercepcce reverzibilních figur (např. známá „kachna-králík“ „moje žena a tchyně“ atp.) je vidět, že tato možnost závisí na percepční znalosti a možnosti anticipace. Vnímající musí vědět, „kam“ se může reverzibilní obrazec „překlopit“, aby se mohl tento zvrát uskutečnit. Bází zvrátu je pak změna zaměření. Přejít mezi běžným způsobem vnímání a obrazovou percepcí můžeme právě na společné základně změny zaměření (i když v tomto případě jde o změnu spíše „vertikální“, oproti „horizontální“ změně v případě reverzibilního obrazce) přirovnat k reverzibilní figuře, neboť v obou případech se smyslová stimulace (takřka — viz výše pozn. o sycení terminálů) nemění, ale modus percepční deskripce či získaná informace se liší radikálně a neslučitelně (jde o dva různé světy). Vnímatel musí mít osvojený obrazový způsob percepcce, aby mohl provést imaginativní expanzi percepční danosti směrem k obrazu. Tím ale *vědomě* a s větším či menším volným úsilím přechází do obrazového, aspektového vidění, vstupuje do procesu sémiozy, a tedy komunikace. Komunikovat ovšem může jen sebe-vědomé Já (jak dokazuje např. J. P. Sartre (39)). Simultánním procesem s pochody popsanými je tedy reflexe percipujícího Já, vyvstání Já reflektujícího a tím také, pochopitelně, reflektovaného Já jako aktuálního Já zaměřeného na vnímání. Schopnost recipienta a jeho imaginace přijmout pravidla, vnitřní logiku obrazového rámce, „ukázat se“ — znamená pochopení „stylu“, „vnějšího poselství“ (outer message — viz D. R. Hofstadter), umělecké informace. Toto pochopení, ovládání i sledování pohybů atencionálních modů percepcce je uskutečňováno a probíhá díky sebereflexi.

Reflektující Já v případě obrazové estetické percepcie je strháváno reflektovaným, percipujícím Já (v estetickém horizontu) do jeho stanoviska, obě jsou spojena identitou zájmu. V případě reflektujícího Já jde ale o vyšší rovinu zaměření, „metazájem na percepci“, zaměření na zaměření. Syntéza partiálních Já však pohlcuje pouhý zájem na percepci estetického Já a stává se zájmem o svět, zájmem o horizont všech horizontů a roli sjednoceného, úplného Já v něm.

Poslední expanzí, průnikem komplexního uměleckého poselství a recipientovy celkové osobnostní struktury je tak vícenásobná integrace, sjednocení partiálních Já zájmem reflektujícího. Já, neboť toto Já nahlíží pohyb reflektovaného Já ve světě uměleckého díla — ve světě, jehož je spoluvůrcem. Tento kreativní vklad, volba možného světa, percepční a imaginativní rozvoj, zesilují závažnost, hodnotový charakter non-Já pólu subjekt-objektového vztahu, ale současně i hodnotu reflektovaného Já před reflektujícím (a tato dvě Já současně splývají — viz výše).

Ve vrcholícím prožitku uměleckého poselství pak plně integrované, komplexní Já nahlíží, v expandujícím univerzu uměleckého díla a sebe sama, celý tento svět jako sjednocený, t. j. smysluplný, poznává tak sebe samo tváří v tvář možnému světu, jež dílo rozvíjí. V tomto procesu, skrze komunikační dimenzi, je obsažen poukaz a posléze zahrnutí „životního světa“, a proto po dokonání recepcí se vynořuje Já — celková osobnostní struktura — vědoucňější, rozvinutější a sebe-vědomější.

Poznání aspektů světa, poznání možností poznání aspektů světa, poznání druhých a finálně sebepoznání skrze pobyt v možných světech umění odpovídá kladně na nevyslovenou a nevyslovovanou otázku recipienta: jsem schopen sebepřesahu, mohu žít plněji, lépe, jinak? — krátce, jsem svobodný? A tento prostor prostor svobody a lidských možností je to, co umění nabízí.

LITERATÚRA

1. ŠPAŇÁR, J.: Herakleitos z Efezu. Bratislava 1985.
2. HEIDEGGER, M.-FINK, E.: Heraclitus. Seminar 1966/67. Alabama 1979.
3. ŠABOUK, S.: Jazyk umění. Praha 1969.
4. SCHUTZ, A.: Collected Papers I. The Problem of Social Reality. The Hague 1962.
5. ZEMAN, J.: The Concept of Gradient Channel in Ontology and Epistemology and the Problem of Time. In: Time in Science and Philosophy. Praha 1971.
6. HUSSERL, E.: Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí. Praha 1970.
7. WHITROW, G. J.: The Natural Philosophy of Time. London 1963.
8. HUXLEY, A.: The Doors of Perception. London 1954.
9. MATHAUSER, Z.: Umenie a ontológia. In: Výtvarný život XXX, 1985, č. 4, 5.
10. GIBSON, J. J.: The Perception of the Visual World. Boston 1950.
11. HUSSERL, E.: Foundational Investigations of the Phenomenological Origin of the Spatiality of Nature. In: Husserl — Shorter Works. Eds. P. McCormick, F. A. Elliston. Notre Dame 1981.
12. MINSKY, M.: A Framework for Representing Knowledge. In: The Psychology of Computer Vision. New York 1975.
13. LEKTORSKIĬ, V. L.: Objekt, subjekt, poznání. Praha 1983.
14. ASMOLOV, A. G.: Dejatelnost i ustanovka. Moskva 1979.
15. LEWIS, D.: Counterfactuals. Cambridge, Massachusetts 1973.
16. QUINE, W. V.: Ontological Relativity and Other Essays. New York 1969.
17. STALNAKER, R. C.: Possible Worlds. In: Philosophy as It Harmondsworth 1979.

18. HINTIKKA, J.: Models for Modalities. Dordrecht 1969.
19. ROCK, I.: The Logic of Perception. Cambridge, Massachussts 1983.
20. GIBSON, J. J.: The Stenses Considered as Perceptual Systems. Boston 1966.
21. GARFINKEL, H.: Studies in Ethnomethodology. New Jersey 1967.
22. BRUNER, J.: Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge. Massachussets 1986.
23. ECO, U.: Semiotics and the Philosophy of Language. London 1984.
24. GOFFMAN, E.: Frame Analysis. An Essay on the Organisation of Experience. Harmondsworth 1975.
25. KATZ, D.: The Functional Approach to the Study of Attitudes. In: Kiesler, Ch. A. et al.: Attitude Change. New York 1969.
26. WITTGENSTEIN, L.: Filozofické skúmania. Bratislava 1979.
27. HOFSTADTER, D. R.: Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid. New York 1979.
28. SABOUK, S.: K marxisticky orientovanému pojetí umělecké informace I. In: Estetika XXII, 1985, č. 4.
29. GREGORY, R. L.: The Intelligent Eye. New York 1970.
30. AKČURIN, I. A.: Razvitije kibernetiky i dialektika. In: Voprosy filosofii 1965, č. 7.
31. HUSSERL, E.: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie. Praha 1972.
32. CORNSWEET, D. M.: Use of Clues in the Visual Periphery under Condition of Arousal. In: Journal of Experimental Psychology 80, 1969, č. 1.
33. HALL, E. T.: The Hidden Dimension. New York 1969.
34. HUSSERL, E.: Ideen zu reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch. The Hague 1952.
35. KUBÍNOVA, M.: K výstavbě významu uměleckého superznaku. In: Estetika XXIII, 1986, č. 1.
36. MORPURGO-TAGLIABUE, Q.: Současná estetika. Praha 1985.
37. NEISSER, U.: Cognitive Psychology. New York 1969.
38. MASLOW, A. H.: Isomorphic Interrelationships between Knower and Known. In: Kepes, G. (ed.): Sign, Image, and Symbol. London 1966.
39. SARTRE, J. P.: The Psychology of Imagination. New York 1966.