

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**POJETÍ UMĚLECKÉHO DÍLA U ROMANA INGARDENA**

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autorka bakalářské práce: Miloslava Jelonková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

České Budějovice 2010

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci s názvem „Pojetí uměleckého díla u Romana Ingardena“ jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 14. dubna 2010

Miloslava Jelonková

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. Ondřeji Dadejkovi, Ph.D. za cenné rady a kritické připomínky k mé bakalářské práci. Vážím si času i trpělivosti, které mi při jejím vedení věnoval.

## **Anotace**

### **Pojetí uměleckého díla u Romana Ingardena**

Základním cílem této práce je důkladná rekapitulace pojetí estetického prožitku Romana Ingardena a ukázání jeho vztahů k ostatním důležitým pojmům moderní estetiky, zejména pojmům estetického předmětu a estetického postoje. Naznačen bude též význam Ingardenovy obecné estetické koncepce pro jeho pojetí uměleckého díla.

## **Annotation**

### **Roman Ingarden's Conception of a Work of Art**

Primary objective of this work is thorough recapitulation of the concept of Roman Ingarden's aesthetic experience. It explains his relationship to the other important concepts of modern aesthetics, especially notions of aesthetic object and aesthetic attitudes. It outlines the importance of general aesthetic concept for his work of art.

## Obsah

Obsah .....	6
<b>1. Úvod</b> .....	7
<b>2. Roman Ingarden</b> .....	9
2.1. Roman Ingarden- život a dílo.....	9
2.2. Roman Ingarden- jeho estetická koncepce.....	11
<b>3. Estetický prožitek a estetický předmět</b> .....	16
3.1. „Co je důležité, je očím neviditelné“ - rozdíl mezi objektem reálným a estetickým ...	16
3.2. Rozdíl mezi badatelským přístupem poznávání reálných objektů a estetickým prožíváním objektů .....	17
3.3. Nejdůležitější rysy estetického prožitku .....	21
3.4. Následky vstupní emoce .....	24
3.5. Vnímání kvality v představě .....	27
3.6. Formování kvalit v estetickém percepčním procesu .....	30
3.7. Estetická hodnota .....	31
3.8. Persuase.....	33
3.9. Dovětky k estetickému procesu .....	34
<b>4. Závěr</b> .....	35
Seznam použité literatury .....	38

## 1. Úvod

Naše každodenní prožívání nám představuje různorodé předměty, které čteme, prohlížíme si je, nasloucháme jim... Máme potřebu je hodnotit, líbí se nám a dojmají nás, nebo k nim máme odpor. Přemýšlíme, diskutujeme a píšeme o nich. Chceme je vlastnit nebo se jen s nimi znovu setkat, vyhledáváme je, chodíme jim vstříc. Zkoumáme je a chceme znát jejich historii. O takových předmětech často hovoříme s naprostou samozřejmostí jako o uměleckých dílech. Ale kde se bere ona samozřejmost? Víme, že umělecké dílo není „prostým“ předmětem. Co z něj tedy dělá dílo umělecké? Stačí změnit našemu sebevědomému tvrzení polaritu, položit si otázku, co vlastně je umělecké dílo, a ihned znejistí.

Podobně je to i s pojmem prožívání. Vydobyl si třetí pozici ve větě v úvodu bakalářské práce, byl použit, aniž by pro jeho pochopení bylo zapotřebí dalších vysvětlivek. Ale opravdu jich není třeba? A co když ke slovu připojíme přívlastek „estetické“? Filozofické myšlení se vždycky k prožívání nějakým způsobem vztahuje. Vlastně už samo myšlení je součástí širšího proudu prožitkového. Hlubší souvislosti mezi filozofií a prožitkem zkoumá např. antropologie. Ta stanovuje kritéria správného způsobu prožívání, hledá, co je důležité v lidském žití. Člověk rozvrhuje své prožívání na základě volby určitých hodnot, prožitek samotný ale může být takovou hodnotou. Bývá mu přisuzována v závislosti na osobních dispozicích recipienta, ale i kulturním a sociálním zařazením do kontextu.<sup>1</sup>

Přísnému ontologickému zhodnocení prožitku se pozornost často upírala, proto se touto prací vydáváme na cestu, kde je základním cílem rekapitulace pojetí estetického prožitku Romana Ingardena a nástin jeho vztahů především k pojmům estetického předmětu a estetického postoje. Setkáme se i s Ingardenovou obecnou estetickou koncepcí, která je významná pro jeho pojetí uměleckého díla. Nezbytnou výbavou se nám tedy stanou díla Romana Ingardena, o něž se opřeme při úsilí o správné pochopení a zprostředkování získaných výsledků poznání ostatním čtenářům.

Jak naše vědění obohacuje postava polského fenomenologa Romana Ingardena, se dočteme v prvních dvou kapitolách. Představíme si ho jako všestranně zaměřeného člověka, který se kromě své autorské a pedagogické činnosti věnoval např. překladům.

---

<sup>1</sup> Srovnej Jirásek, Ivo: *Prožitek a možné světy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001, s. 11, 34.

Důležitý je poukaz na jeho pojetí fenomenologie jako teorie zkušenosti a poznání, které je třeba zakotvit v ontologické problematice.

Druhá kapitola vychází především z Ingardenovy knihy *Umělecké dílo literární*<sup>2</sup> a je svým obsahem už trochu náročnější. Prozrazuje nám, že Roman Ingarden nikdy neměl ambice zabývat se estetickými otázkami. Nelíbilo se mu příliš subjektivní či naopak objektivní bádání, přesto se ale k otázkám, jejichž analýzu pokládal za důležitou, nakonec obrací. Nezapře v sobě duši fenomenologa, proto poukazuje na nezbytný rozbor a očištění pojmů. Pokouší se rozlišit tři typy předmětů – reálné, ideální a intencionální (ty spojuje s uměleckým dílem).

Po záporném vymezení uměleckého díla se dostáváme k předpokladu vrstvené výstavby díla. Vrstvy Ingarden odlišuje podle materiálu a úlohy vztahující se k ostatním vrstvám. Zvláště pak upozorňuje na složku jazykovou, která ho přivádí k odlišení fiktivního světa uměleckého díla.

Od Ingardenovy obecné estetické koncepce přecházíme k jeho druhé stěžejní knize *O poznávání literárního díla*<sup>3</sup>. Zde už se plně věnujeme tématu estetického prožitku. Uvědomíme si, že estetické prožívání nevychází z předpokladu reálného fyzicky vnímaného předmětu. Objekt estetického vnímání nemusí být nutně reálný (hmotná věc je většinou jen prostředek určený k fixaci díla) a předmět reálného života, který je objektem naší činnosti, nemusí být podmíněně i předmětem estetického prožitku. Dostaneme se tedy k odlišení reálného objektu a uměleckého díla.

K předmětům lze zaujímat i jiný než estetický postoj, např. badatelský, o tom vypovídá další kapitola. Říká, že oba typy přístupů jsou, co se týče aktivity či pasivity, stejné, oba jsou také procesy časově rozsáhlé. Rozdíl však nalézáme. Např. takový, že badatelské zkoumání je završeno případným poznáním určitého reálného předmětu, zatímco při estetickém prožívání jsme v konečné fázi přivedeni k estetickému předmětu, který máme potřebu esteticky hodnotit. Vysvětlíme si, proč je dobré přisuzovat předmětu jeho imanentní vlastnosti, a pro příklad se obrátíme k dílu Davida Huma. Nastíněna je zde také problematika míst nedourčenosti.

Estetický prožitek má různé fáze a svůj charakteristický průběh. Jak bylo výše uvedeno, jde o proces rozsáhlý, to však nemusí nutně znamenat proces dlouhotrvající. Délka a složitost je totiž do značné míry ovlivněna komplikovaností estetického objektu. Dílčí kroky k dosažení estetického prožitku jsou rozebrány v následujících

---

<sup>2</sup> Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

<sup>3</sup> Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.



kapitolách. Nebudeme ale příliš předbíhat. V tento moment si zatím vystačíme s tvrzením, že estetický proces většinou začíná nějakým smyslovým vněmem (zaujme nás určitá kvalita, ta v nás vyvolá vstupní emoci) a vrcholí nějakou emocionální reakcí. Důležité přitom je, že se při procesu zkonstituuje estetický předmět.

Při samotném popisu estetického procesu si rozebereme pojmy, jako např. tvarová kvalita, vstupní emoce, jev zabrzdění, a s tím související kvazi-zapomnění na realitu, jev návratu, život okamžikem, krystalizační centrum, osvětlíme si jaký je rozdíl mezi formováním kvalit v kategoriálních strukturách či strukturálním skloubení kvalit, naznačíme též rozdílnost pojmů estetická a umělecká hodnota a zjistíme, jak se při estetickém prožitku projevují momenty persuasivní povahy.

Pro doložení, či spíše doplňující komparaci odbočíme ve vybraných případech od Ingardenových děl k autorům jako je James Elkins, Tomáš Kulka, Ivo Jirásek, či jeden z nejvýznamnějších řeckých filozofů, Platón.

## 2. Roman Ingarden

### 2.1 Roman Ingarden – život a dílo

Filozof, estetik, významný literárněvědný fenomenolog Roman Ingarden se narodil 5. února 1893 v Krakově do typicky buržoazní rodiny, jeho otec byl vodní inženýr a matka učitelka. On sám byl nesmírně talentovaný. Od útlého mládí se zajímal o malířství, hudbu, nejvíce pak o poezii. Tyto snahy opouští, avšak na lásku k literatuře a duchovním záležitostem nezanevře. Nechává je vyústit v hlubokých filozofických a estetických analýzách a v teorii literárního díla.

Rozhodl se pro studium filozofie a matematiky na univerzitě ve Lvově u Kazimiera Twardovského<sup>4</sup>. Své názory začal formulovat v Göttingenu, kde se poprvé setkává s fenomenologií. Nejprve pod vedením Adolfa Reinacha<sup>5</sup>, později Edmunda Husserla<sup>6</sup>, se kterým udržoval nejen pracovní, ale i přátelský vztah a pod jeho vedením obhájil ve Freiburgu disertační práci<sup>7</sup>. Ingarden vyučoval na polských gymnáziích, od

---

<sup>4</sup> Kazimierz Twardowski (1866–1938), polský filozof, zakladatel „lvovsko-varšavské“ filozofické školy.

<sup>5</sup> Adolf Reinach (1883–1917), německý filozof a teoretik práva.

<sup>6</sup> Edmund Husserl (1859–1938), německý filozof českého původu, zakladatel moderní fenomenologie.

<sup>7</sup> Ingarden, Roman: *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik*. Halle: Max Niemeyer, 1921. (Publikováno také v *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* V, 1922, s. 28–461).

roku 1925 přednášel na univerzitě ve Lvově. Po válce, v té době již s profesurou a pověstí jednoho z nejvýznamnějších polských filozofů, působil na Jagellonské univerzitě v Krakově. Svou práci tam musel přerušit v roce 1949, kdy byl obviněn z idealismu (jako „nepřítel materialismu“<sup>8</sup>). Mohl se vrátit zpět až po sedmi letech, do té doby pracoval pouze v soukromí. Přednášel v Polsku i v zahraničí (USA, Norsko aj.) odkud měl četné styky. Byl členem řady společností, mimo jiné od roku 1958 i Polské akademie věd.<sup>9</sup>

Přestože se o pět let později rozhodl odejít do důchodu, neznamenalo to konec jeho kariéry. Ten přišel zcela nečekaně vinou smrtelného krvácení do mozku dne 14. června 1970. O tři dny později píše Jan Patočka<sup>10</sup>, jenž se asi nejvíce na našem území zabýval Ingardenovým dílem, své polské přítelkyni Ireně Krońské<sup>11</sup>: „Ingardenova smrt mě také velmi dojala. Přes všechno, co bylo možné vytýkat jeho myšlenkám i osobním postojům, všichni jsme ztratili velkého a opravdového filosofa. Tato nešťastná doba, která nám toho tolik bere, se náhle obrátila proti oběti, kterou bychom nečekali. Napsal mi asi 14 dní před svou smrtí dopis, v němž mluvil dlouze o svých pracovních plánech.“<sup>12</sup>

Ingardenovo dílo je považováno za jeden z podstatných polských příspěvků k rozvoji světového filozofického myšlení. Zabýval se překládáním – kromě dvou překladů Schelera přeložil i Kantovu *Kritiku čistého rozumu*. Je oceňován za svou intelektuální poctivost a respektován pro racionalistický postoj ve filozofii. Kriticky analyzoval a interpretoval moderní filozofické koncepty – novopozitivismus, filozofii Bergsona, Brentana, Schelera, již zmíněného Twardovského a stranou kritiky nezůstalo ani dílo Husserla, s nímž se vlastně vyrovnával ve všech svých pracích. „Ingarden totiž nesdílel obrat svého učitele k pozici transcendentálního idealismu a domníval se, že

---

<sup>8</sup>Filozofie praktikovaná Ingardenem byla stalinistickými orgány považována za zbytečnou až nebezpečnou, byla mu vytýkána jednostranná orientace na noematické složky intencionálních struktur (inklinující k idealismu), že násilně konstruuje problémy a propadá poněkud scholastickým myšlenkovým spekulacím.

<sup>9</sup>Srovnej Stanford Encyclopedia Of Philosophy: Roman Ingarden [online] [2003-2008][cit. 2010-04-22] Dostupný z WWW: < <http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/>> a The Roman Ingarden Philosophical Research Centre: Biographical note [online] [cit. 2010-03-04]. Dostupný z WWW: <[http://www.roman-ingarden.phils.uj.edu.pl/ang/roman\\_ingarden.php](http://www.roman-ingarden.phils.uj.edu.pl/ang/roman_ingarden.php)>.

<sup>10</sup> Jan Patočka (1907–1977), jeden z nejvýznamnějších českých filozofů 20. stol., zabýval se především fenomenologií a filozofií dějin.

<sup>11</sup> Irena Krzemickich Krońska (1915–1974), polská překladatelka, zabývala se filozofií a filologií.

<sup>12</sup> Patočka, Jan: Ediční komentář. In: *Umění a čas II*. Sebrané spisy 5. Archiv Jana Patočky (Ed.), Praha: Oikoymenh, 2004, s. 414.

s sebou nese kontaminaci fenomenologických a metafyzických motivů, tedy cosi hybridního. To mu umožňovalo, aby si v přístupu k Husserlovu dílu zachoval kritickou rezervu a distanci a hledal vlastní cesty.<sup>13</sup> Fenomenologii vnímal především jako teorii zkušenosti a poznání a stavil ji do opozice proti přírodovědeckému a formálnímu pojetí poznání a zároveň proti psychologismu. Ingarden si po hlubším ponoření se do problematiky teorie poznání uvědomoval, že ji je třeba jistým způsobem zakotvit, proto směřoval k ontologické problematice.<sup>14</sup>

## 2.2 Roman Ingarden – jeho estetická koncepce

Zkoumal různé druhy umění – dílo hudební, architektonické, filmové, divadelní, výtvarné aj. Přišel i s ontologií díla literárního, jeho studium považoval za speciální odvětví teorie poznání. Hlavní myšlenku opřel o tvrzení, že z hlediska bytí lze oddělit tři typy předmětů: *reálné* (vznikají v nějakém časovém bodě, nějaký čas trvají, mění se a přestávají existovat) a *ideální předměty* (bezčasové, neměnné) a také zvláštní předměty, jejichž bytí je závislé na intenci. Vynořuje se tudíž otázka, s jakou předmětností se pojí umělecké dílo (literární dílo).<sup>15</sup> Dovolíme si předběhnout, a rovnou ji zodpovědět. Autor zvolil literární dílo jako reprezentativní případ *intencionálních předmětů*, protože jeho existence, význam a obsah je závislý na vnímání. Záleží, nakolik pronikáme při vnímání různých vrstev umělecké výpovědi k „zjevnosti“, tedy k věci samé, oddělené od mínění, předsudků a jiných okolností – záleží tedy na tom, jak jsme schopni zaujmout postoj mezi realitou a idealitou. Hledáme ideální percepci zaměřenou na samu podstatu věci.<sup>16</sup>

Nyní se pokusíme tento nástin Ingardenovy teorie rozvést. Je zřejmé, že umělecké dílo není prostým, samozřejmým a jednoduše postřehnutelným předmětem. Dáme-li naší představivosti pokyn k tomu, aby jej zobrazila, nabídne nám nesčetný výčet děl, která mohou i nemusí být ve všech ohledech nepochybně umělecká. Na jednotlivá díla nelze aplikovat univerzální charakteristiky umění. Ingarden si je vědom

---

<sup>13</sup> Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 392.

<sup>14</sup> Srovnej tamtéž, s. 392–394.

<sup>15</sup> Srovnej tamtéž, s. 24, 25, 397.

<sup>16</sup> Srovnej Poslední, Petr: Změna sociologického paradigmatu. Čestínář č. 2 [online] [2004-2005] [cit.

2010-03-17] Dostupné z WWW:

<<http://pdf.uhk.cz/kcjl/dokumenty/%C4%8Ce%C5%A1tin%C3%A1%C5%99/15/%C4%8De%C5%A1tin%C3%A1%C5%9915-2.pdf>>.

jakéhosi kruhového odkazování umění na umělecké dílo (pouze díky němu může být umění zpřítomněné, skutečné) a stejně tak děl na horizont umění (pouze jejich situovanost v tomto kontextu je činí tím, čím jsou). Pokouší se této souvztažnosti čelit postojem, který by mu neměl uzavírat další cestu poznání. Jde mu o důslednou analýzu ideje uměleckého díla. Při ní získává poukazy, které nás při setkání se zcela osobitým uměleckým dílem orientují, umožňují nám dílo dále analyzovat a tematizovat.<sup>17</sup>

Pro takové bádání je nezbytná zkušenost jednotlivce. Právě ona upravuje rejstřík obrazotvornosti, proto také ji musíme požádat o vymezení toho, co k uměleckému dílu evidentně nepatří. Ingarden ponechává stranou fázi vzniku a všechny otázky týkající se umělecké tvorby, její hranice a zvláštní způsoby (např. otázky poznatelnosti, postoje aj.). Odlučuje od uměleckého díla autora, jeho osobu, prožitky, psychické stavy, myšlenky a zkušenosti, stejně tak i diváka a v neposlední řadě i sféru předmětů a skutečností, jež by mohly být předobrazem toho, co se v díle představuje.<sup>18</sup>

„Jestliže se např. děj románu H. Sienkiewiczze *Quo vadis* odehrává „v Římě“, pak Řím sám – jako reálné hlavní město Římské říše – nepatří k příslušnému dílu. Jak máme rozumět výrazu, že se tento děj „odehrává v Římě“, a jak přes své vyřazení bývá reálný předobraz v literárním díle v jistém smyslu přece patrný [...].“<sup>19</sup>

Toto odlišení samozřejmě neznamená, že by dílo k nim ztratilo souvztažnost, právě naopak. Ingardenovi to umožňuje přesněji orientovat otázky, rozlišit jejich různé roviny a kontexty a tím zjistit jaký charakter a ráz má umělecké dílo jako předmět s osobitým způsobem existence a osobitou výstavbou.<sup>20</sup>

Ontologie uměleckého díla vychází z předpokladu jeho vrstvené výstavby. Dílo je podle Ingardena složeno z heterogenních vrstev, které je důležité přesně rozpoznat a určit jejich vzájemné vztahy. Liší se od sebe materiálem, díky jehož jedinečnosti vyplývají zvláštní vlastnosti každé z vrstev, a úlohou vztahující se k ostatním vrstvám (ty si mohou i protiřečit) a k výstavbě celého díla. Vytvářejí mezi sebou napětí rozličných podob a intenzity, harmonií i disharmonií. Všechny vrstvy jsou nositeli celkového významu, tudíž jsou stejně důležité. Každá vrstva v celku díla se stává viditelnou, což způsobuje jeho polyfonní a přesto jednotnou hodnotovou kvalitu celku. Strukturální jednota díla tím není nijak narušena. Ingarden tvrdí, že (vedle

---

<sup>17</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 396.

<sup>18</sup> Srovnej tamtéž, s. 35–40, 396–399.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>20</sup> Srovnej tamtéž, s. 398.

metafyzických kvalit) zásluhou této harmonie dochází k přerodu díla na dílo umělecké.<sup>21</sup>

Pro svou analýzu vrstevné výstavby uměleckého díla si za všechny druhy umění vybírá dílo literární. Výsledky zkoumání pak lze rozpoznat i v pozadí výzkumů dalších druhů umění. Ačkoli samotný rozbor literárního díla příliš nesouvisí s tématem této práce, pro úplnost si v krátkosti uvedeme jednotlivé, pro něj nezbytné vrstvy. Jedná se o vrstvu jazykových zvukových útvarů, vrstvu významových aktů, znázorněných předmětností, tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů, a vrstvu schematických aspektů, v nichž se prezentují předměty podávané v díle. Polyfonnost díla s sebou nese i podstatnou vlastnost uměleckého literárního díla, a to jeho rozpětí od počátku ke konci. Jednotlivé vrstvy neleží bez ladu a skladu vedle sebe, ale je zachována jakási hierarchie vrstev (postupuje od vrstvy zvukových útvarů k vrstvě znázorněných předmětů), v tom smyslu, že vrstva na nižší úrovni se stává současně s podržením si své autonomie průchodnou a průhlednou, čímž umožňuje výhled na zbývající vyšší vrstvy.<sup>22</sup>

Nejdůležitějším se jeví Ingardenův poukaz na centrální úlohu jazykové složky, a to především složky významové. „Význam slova (a v důsledku toho i smysl věty) je na jedné straně něčím objektivním, jedním a tím samým pro všechny uživatele téhož slova, a je tedy i něčím transcendentním ve vztahu ke všem prožitkům, na druhé straně je však výtvorem vhodně konstruovaných subjektivních prožitků. Jednotlivá slova nejsou útvary zcela izolované, ale tvoří členy určitého jazykového systému, který má po stránce fonetické i významové své charakteristické rysy a zákonitosti. Existence tohoto systému a jeho zákonitostí je – vedle odkazu na předměty – druhým zásadním prostředkem ke správnému pochopení jednotlivých výrazů. Znalost určitého jazyka, to není znalost pouze významů určitého množství slov, ale kromě toho to je – přinejmenším praktická – znalost oněch zákonitostí. Tyto zákonitosti umožňují ve sporných případech určit význam jednotlivých slov, která jsou nám v prvním okamžiku nejasná.“<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 41, 42, 402.

<sup>22</sup> Srovnej tamtéž, s. 401, 402.

<sup>23</sup> Wellek, R.: Hermeneutika neboli teorie interpretace [online] [2002] [cit. 2010-03-14]. Dostupný z WWW: <[http://home.tiscali.cz/marielichnovska/hermeneutika\\_v\\_obsahove\\_analyze.doc](http://home.tiscali.cz/marielichnovska/hermeneutika_v_obsahove_analyze.doc)>.

Analýza složité vrstvy významové a organizace jazykového materiálu přivádí Ingardena k odlišení *fiktivního světa*<sup>24</sup> uměleckého díla. Snaží se ukázat, jak důležité je studium jazyka, aby se náš pohled na dílo nezablokoval vytrvale přežívajícími a opakujícími se předsudky o povaze uměleckého díla a jeho vztahu ke skutečnosti. Je si totiž vědom jeho vágního, nezřetelného a často chybného pojmání.<sup>25</sup>

Roman Ingarden v podstatě čistě estetické práce nepsal, vždy byly v úzkém kontaktu s obecnějšími (jinými) filozofickými tématy. „Falešné se mi zdálo dobové pojetí protikladnosti dvou směrů bádání: na jedné straně obecných zkoumání uměleckého díla, na druhé straně – na straně estetického prožitku – buď jako tvůrčího prožitku autora, nebo receptivního prožitku čtenáře nebo pozorovatele.“<sup>26</sup> Jak vidno, tvrzení o „subjektivní“ a „objektivní“ estetice považoval za chybné, proto se od nich distancoval. Podle toho také zformuloval problematiku své první knihy *Das literarische Kunstwerk (Umělecké dílo literární, 1931)*, kde se dodatek z roku 1928 (*Untersuchungen aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft / Výzkumy z pomezí ontologie, logiky a literární vědy*) zasloužil po třiceti letech o zredigované německé vydání *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst (Výzkumy k ontologii umění)*. „Jak je vidět, ani slovo o estetice. Stalo se to ovšem proto, že tato kniha měla být přípravou k diskusi o řadě základních filozofických problémů, konkrétně otázek idealismu a realismu, zatímco problémy estetiky pro mě tehdy hrály druhořadou roli. Ovšem faktický průběh zkoumání a pojetí problému stavělo otázku zcela jinak.“<sup>27</sup> Navrhl, aby se za výchozí bod a pojetí estetiky vzal základní fakt setkání či obcování umělce, resp. pozorovatele, s určitým předmětem, z něhož se za určitých podmínek stává na jedné straně umělecké dílo, resp. estetický předmět, a na druhé straně dochází ke zrodu tvůrčího umělce nebo esteticky prožívajícího pozorovatele nebo kritika.<sup>28</sup> Jak tedy již bylo zmíněno, Ingarden pokládá radikální rozbor a očištění pojmů za jediný správný. Jenom tak lze (estetické) myšlení postavit na solidní základy a otevřít mu možnost skutečného a plodného badatelského pokračování.<sup>29</sup> Přestože říkal, že takové výsledky zkoumání není snadné získat v jinak organizovaných výzkumech, uznával, že

---

<sup>24</sup> Fiktivní svět (= metafora o uměleckém díle jako v sobě spočívajícím světě, který může být jen jako celek a na základě své vlastní výstavby a organizace uváděn do dalších souvislostí).

<sup>25</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 81, 400.

<sup>26</sup> Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 229.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 229.

<sup>28</sup> Srovnej tamtéž, s. 231.

<sup>29</sup> Srovnej, Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 395, 396.

fenomenologická metoda estetického bádání není jediná správná. Každý by si měl tudíž osvojit způsob, který odpovídá jeho talentu a vědeckému přesvědčení.<sup>30</sup>

Ingardenova díla vytváří dojem, že problematiku nahlíží současně jakoby s příliš velkým odstupem a zároveň příliš blízko, tedy že ji zařazuje do kontextu příliš odtažitých nebo naopak příliš detailních otázek, a tak se zdají být prázdné a bezvýznamné. Často se ani nesnaží čtenáři nabídnout řešení problému, pouze otázku položí a nechává prostor pro odpovědi. Přestože se čtenář nevyhne pocitu zvláštnosti ve způsobu tematizování otázek, Ingarden logiku své koncepce pečlivě sleduje. Dá se říci, že jeho dílo lze považovat za školu kladení otázek.<sup>31</sup> To sebou samozřejmě přinášelo i nesouhlasné projevy, jak již bylo výše zmíněno.<sup>32</sup>

Doposud jsme se zaměřovali na shrnutí poznatků vycházejících především z knihy *Umělecké dílo literární*. Z analýz provedených v této knize pak autor vychází při rozborech i jiných druhů uměleckých děl, hudebního díla, obrazu, architektury, filmu aj.. V dílčích estetických studiích nastínil např. problematiku obsahu a formy v uměleckém díle, tzv. ideje uměleckého díla nebo otázku „pravdivosti“. Na dalších řádkách nadále zůstaneme u problematiky díla literárního, tentokrát se ale ústřední knihou stává *O poznávání literárního díla*. Tam nacházíme díky rozboru způsobu, jak se s dílem seznamujeme a jak ho poznáváme, i zkoumání estetické problematiky, mezi jiným otázku estetického prožitku a jeho vztah k estetickému předmětu.

---

<sup>30</sup> Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 244.

<sup>31</sup> Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 24. – jako příklad lze uvést: „První potíž nám způsobuje otázka, ke kterým předmětům máme počítat literární dílo: k reálným či ideálním? Rozdělení všech předmětů v ideální a reálné se zdá být nejjobecnější a zároveň nejúplnější. [...] Avšak řešit ho nelze tak snadno. A to z dvojího důvodu. Především proto, že určení ideálních stejně jako reálných předmětů podle jejich modu bytí nebylo doposud přes některé významné pokusy definitivně podáno. Na druhé straně není momentálně jasné, co literární dílo vlastně je. Ačkoliv se tu budeme muset předběžně spokojit s nedostatečně ujasněnými pojmy reálných, respektive ideálních předmětností, ukážou nám nezdařené pokusy považovat literární dílo za ideální, případně reálnou předmětnost nejcitelněji, jak nejjasné a nuzné je naše vědění o literárním díle.“

<sup>32</sup> Viz. pozn.<sup>8</sup>

### 3. Estetický prožitek a estetický předmět

#### 3.1 „Co je důležité, je očím neviditelné“<sup>33</sup> – rozdíl mezi objektem reálným a estetickým

Vraťme se k tvrzení Romana Ingardena, že umělecké dílo je pojímáno jako intencionální předmět. Ke svému vzniku potřebuje autora, ale pro jeho existenci, význam a obsah jsou neodmyslitelní i vnímatelé a jejich různorodé prožitky. A naopak. I prožitky se mohou uskutečnit jenom tak, že se k nim budou vztahovat nějaké předměty – umělecká díla. Takové předměty se většinou domáhají nějaké hmotné věci (plátno, kniha...), zachycení jakoby ho ustálilo a tak umožnilo recepci. Ingarden tedy odlišuje: reálný objekt a umělecké dílo a umělecké dílo od estetického předmětu. Z toho vyplývá jeho nesouhlas s tím, aby objekt estetického prožitku byl ztotožňován s reálným předmětem a jako takový byl objektem naší činnosti nebo našeho poznání.<sup>34</sup> To by totiž znamenalo, že to, co nás zajímá (líbí se nebo nelíbí se), je právě reálný objekt. Realita ale nepodmiňuje vstup do estetického vnímání, přeci ne všechno reálné musíme nutně vnímat esteticky. Navíc k reálnému předmětu lze zaujmout i jiný postoj (např. badatelský). Dále lze namítnout, že ne v každém případě estetického vnímání je nutno vycházet od reálného předmětu. Předměty nemusí být pouze čímsi čistě fyzickým, náš zájem se může obracet i na určitá prožívání nebo mohou být i předměty zcela fiktivní, námi vymyšlené. Můžeme si třeba zkonstruovat situaci, o jejíž neexistenci dobře víme a přesto ji esteticky zhodnotit (např. jaké by to bylo, kdyby...). Vhodným příkladem je i literární dílo. Jediný hmotný předmět, který vystupuje v celém jeho vnímání, je kniha. Ta ale slouží jen k jeho fixaci nebo jako prostředek umožňující kontakt mezi literárním uměleckým dílem a jeho čtenářem. Se samotným prožitkem nemá nic společného, tam je důležitý akt „čtení“. V mnoha případech ale skutečně od reálného (smyslově vnímaného) předmětu vycházíme. Tato realita však rozhodně není nezbytná pro další estetické vnímání, nebo obcování s estetickým objektem, není nutné u fyzického předmětu zůstat.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Exupéry, Antoine de Saint: *Malý princ*. Praha: Albatros, 1977, s. 79.

<sup>34</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 133.

<sup>35</sup> Srovnej tamtéž, s. 132–134.



### 3.2 Rozdíl mezi badatelským přístupem poznávání reálných objektů a estetickým prožíváním objektů

Důležité je poznamenat, jak tvrdí Ingarden, že není správné považovat všechny prožitky a způsoby chování člověka, z nichž vzniká umělecké dílo, za aktivní, a naopak to prožívání a chování, za nichž dochází k estetickému chápání nebo také poznání uměleckého díla, za pasivní a čistě recepční. V obou případech se objevují fáze pasivity i aktivity a u obou se koncipuje předmět.<sup>36</sup>

Aktivita prvního případu není vyčerpána tvůrčím prožitkem umělce. Intencionální předmět, který se vytvoří, rychle pomíjí spolu s vlastní fantazijní představou. Často se tedy nepodaří tvůrčí vizi zopakovat tak, aby nedošlo ke změnám a abychom s tímtož dílem mohli obcovat znovu. Proto je třeba dílo uchovat v poměrně málo se proměňujícím materiálu. Umělec tedy své tvůrčí činnosti neustále tvaruje a kontroluje, aby byly podle jeho záměru a představ. Hmotný prostředek nikdy samotné umělecké dílo plně nerealizuje, ale může napomoci tvůrci k dokončení detailů díla, jež se mu prvotně rýsovaly jen dost mlhavě a měly jediné tu schopnost, že mu sugerovaly vizi esteticky aktivní hodnotné podoby.<sup>37</sup> Umělci také zpřístupňuje lepší orientaci v díle, může si všímat prvků, jež překážejí prezentaci esteticky významných kvalit, a tak často samotný fyzický základ díla mění a zdokonaluje, což vede ke změnám nebo úplnému zavrnutí koncepce. Umělec sám jakoby se stával pozorovatelem svého vznikajícího díla, opět ale nejde o čistě pasivní vnímání, nýbrž činné chování vnímatele. Stává se jen výjimečně, že umělec napíše, nakreslí či složí své dílo na jeden zátaž. Většinou je zapotřebí vidět výsledky jednotlivých fází své činnosti. Tak např. skládající hudebníci vytrhávají ze vznikající skladby jednotlivé fragmenty, neustále je přehrávají a zachycují, jak ladí se zbytkem. Na druhé straně se ani pozorovatel nechová výlučně pasivně nebo receptivně. Přestože je v prvotní fázi naladěný na příjem a znovuvytvoření samotného díla, není ani výlučně aktivní, nýbrž v jistém smyslu je i tvůrčí.<sup>38</sup> K tomu se podrobněji vrátíme o pár odstavců níže. Pro tento moment je totiž důležité, že oba procesy (badatelský přístup i estetické prožívání) jsou, co se týče aktivity, stejné, pouze u procesu estetického prožívání

---

<sup>36</sup> Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 231.

<sup>37</sup> Srovnej tamtéž, s. 237.

<sup>38</sup> Srovnej tamtéž, s. 232.

jsme přivedeni v konečné fázi k určitému předmětu, který nás přiměje k estetickému hodnocení, u badatelského chceme pouze poznat určitý reálný předmět.

Aby bylo umělecké dílo správně ustanoveno v příslušných činnostech percipujícího, je zapotřebí tyto aktivity analyzovat. Nesmíme si je představovat jako chvilkové prožitky. Jsou to procesy časově rozlehlé, které mají své různé fáze a mnohdy se skládají z mnoha navzájem diferencovaných vědomých aktů.<sup>39</sup>

Při badatelském postoji vykonáváme sérii smyslových vněmů. Při tom se musíme ale neustále zamýšlet nad objektivními a subjektivními podmínkami, za jakých nám byly tyto vněmy dány, aby nedošlo k omylům vyvolaným vnějšími okolnostmi a abychom si byli jisti, že danost je skutečně reálnému předmětu jeho *imanentní vlastností*. K odchýlení by mohlo dojít např. vinou nemoci, psychické či fyzické únavy, špatným stavem našich smyslových orgánů nebo třeba jen nesprávnou instalací, osvětlením apod..<sup>40</sup> Podobný moment nalézáme i u Davida Huma,<sup>41</sup> který se v jednom ze svých významných esejů *O normě vkusu* zamýšlí nad povahou a původem standardu vkusu.

„V každém stvoření je zdravý a porušený stav; a jedině u toho dříve uvedeného lze předpokládat, že nám poskytne pravdivou normu vkusu a citu. [...] Četné a časté jsou poruchy vnitřních orgánů, které znemožňují nebo zeslabují vliv těch obecných principů, na nichž závisí náš cit krásy nebo ošklivosti. Ačkoli jsou některé předměty vzhledem ke struktuře mysli přirozeně uzpůsobeny tak, aby přinášely potěšení, nelze očekávat, že každý jednotlivec bude potěšení pociťovat stejně. Vyskytují se jednotlivé případy a situace, které buď na předměty vrhají špatné světlo, nebo zabraňují tomu pravdivému, aby imaginaci předávalo pravý cit a vnímání.“<sup>42</sup>

Poznávanému předmětu tak přisuzujeme určité rysy. Dochází ke dvěma případům: buď jsou kvality ve vněmu dány jako jeho standardní vlastnosti, které nejsou ovlivněny vnějšími okolnostmi, anebo kvality nejsou přímo v některém ze

---

<sup>39</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 134, 135.

<sup>40</sup> Srovnej tamtéž, s. 135.

<sup>41</sup> David Hume (1711–1766), knihovník, historik, filozof.

<sup>42</sup> Hume, David: *O normě vkusu*. *Aluze*, No. 2, 2002, s. 84–85 (přel. Panochová, I. z anglického originálu Hume, D.: *Of The Standard Of taste* (1757), vyd. Dickie, G., Sclafani, R., New York, Aesthetics 1977).

smyslových vněmů dány, ale z několika ověřených jiných vněmů nutně jejich přítomnost vyplývá, proto také je musíme připsat jako rysy jemu vlastní. Důležité je tedy nejen samotné vnímání, ale i soudy, kterými toto vnímání bereme na vědomí. „Celý proces poznávání je tedy veden snahou přizpůsobit přesně výsledky poznání předmětu, který hodláme poznat, a vyloučit z nich všechny ty prvky, které budí třeba i to nejmenší podezření, že vyplývají z činitelů cizích poznávanému předmětu.“<sup>43</sup>

U estetického prožívání je tomu jinak. Tento proces je komplikovanější a klade si prakticky opačné cíle než přístup badatelský. *Estetický předmět* není totožný s daným reálným předmětem. Smyslový vněm může být (za předpokladu vhodného naladění vnímajícího subjektu) pouze podkladem pro další psychické akty, které vedou k prožitku. V tomto případě sice od reálného předmětu vycházíme, avšak ve chvíli, kdy již zachycené a zrekonstruované umělecké dílo vybízí k estetickému vnímání, už u něho (jako u samotného schematického útvaru) nesetrváme, nýbrž ho překročíme a tvořivým způsobem jej doplňujeme.<sup>44</sup>

Právě zde se rodí ona tvůrčí činnost pozorovatele, kterou jsem zmínila výše. Je potřebná, aby bylo možné odhadnout, jakými kvalitami má být zaplněno jisté *nedourčené místo* uměleckého díla a pro představu, jak bude znít esteticky významné sladění „doplněného“ díla. Podílí se zde nejen čistě vědomé lidské chování, ale je v něm angažován celý člověk – se svými psychickými i tělesnými silami.<sup>45</sup> Často přehlízíme detaily, které by mohly působit rušivě. Chováme se, jako kdybychom je neviděli, či naopak „chyby“ v myšlenkách pomocí obrazotvornosti dotváříme tak, abychom získali optimální možný výsledek. (Zde znovu upozorňuji na rozdíl v badatelském přístupu, kde by takovéto dotvoření bylo zcela nesprávné.) Důvodem je, že by rušivé detaily mohly urazit náš estetický cit nebo rovnou zasáhnout do konstruování estetického předmětu.<sup>46</sup> Stává se dokonce, že drobnými nedostatky dílo nic neztrácí, právě naopak. Tyto části pak lze považovat za pověstné pihy na kráse. Na základě badatelského přístupu bychom měli být schopni odlišit záměrnost od nezáměrnosti, kterou se často u estetického přístupu necháváme ohromit.

---

<sup>43</sup> Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 136.

<sup>44</sup> Srovnej tamtéž s. 137.

<sup>45</sup> Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 232, 233.

<sup>46</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 136, 137.

Uměleckému dílu se při fázích tvorby postupem času samozřejmě proměňují podoby i vlastnosti. Většinou je těžké u hotového díla takové proměny odkrýt a doložit to, že proběhly.<sup>47</sup> Pokud by k takovým rekonstrukcím uměleckého díla docházelo opakovaně, podle Ingardena by se z něj mohlo stát dílo „mrtvé“, ztratily by se estetické kvality a hodnoty a tím by dílo pozbylo svého předurčení. Obsah díla se samotným schematickým útvarem nevyčerpává zcela. Jak již bylo řečeno, vyskytují se tam místa nedourčenosti, která si sama předurčují způsob možného vyplnění. Samo dílo však představuje organický celek, a tak mezi rozličnými možnostmi dourčení vznikají rozmanité vazby a napětí, harmonie i disharmonie, které řadu z izolovaného hlediska možných vyplnění eliminují. Dílo se tak zjevně vymyká z dosahu vlastního tvůrce. Autor sám nemůže své dílo bezezbytku interpretovat, není schopen předurčit jeho dosah a budoucnost. V té souvislosti hovoří Ingarden o *kvalitativní individuálnosti* estetického předmětu vůbec a uměleckého díla speciálně. Právě v ní vidí základ toho, že umělecké dílo má ráz zvláštním způsobem nečasové předmětnosti, tj. že je sice něčím individuálním, avšak tuto individuálnost musíme postihovat odlišným způsobem, než jakým postihujeme individuálnost reálných předmětů. To ale neznamená, že by bylo něčím neuchopitelným, pouze musí být jako intencionální útvar konstituován v příslušných aktivitách pozorovatele odpovídajícím způsobem.<sup>48</sup>

Jestliže autor vytvoří „pravé umělecké dílo“, pak se v umělcově duši otiskne proces tvoření i obrazy pomalu zjevujícího se díla. Totéž se do jisté míry děje při setkání recipienta s velkým uměleckým dílem, v němž došlo ke konstituování vysoce hodnotného estetického předmětu, ten jakoby dané dílo odívá, až dojde k jistému druhu završení a zároveň uzavření v čase rozvíjejícího se procesu konstituování, a tím pak i k uspokojení v chování pozorovatele. Jak je vidět, tak se také v něm dovršuje trvalá a časem významná proměna.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 233.

<sup>48</sup> Srovnej, Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 403, 404.

<sup>49</sup> Srovnej tamtéž, s. 233 a Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 234.

### 3.3 Nejdůležitější rysy estetického prožitku

„Estetický prožitek je složitý proces, který má různé fáze a svůj charakteristický průběh.“<sup>50</sup> Není úplně snadné jej vysvětlit, proto mám pocit, jako kdybychom stáli pod kopcem, jehož vrcholek nám slibuje možný výhled po oblastech, které jsme možná doposud viděli, ale jiná perspektiva je nečinila nikterak zajímavé. A možná nás na vrcholu překvapí mlha, obzor se nám nerozšíří. Doufám tedy, že alespoň samotný výstup, zachycení a porozumění nahlížených částí nám bude odměnou.

Postupně si výše zmíněný výrok Romana Ingardena rozebereme, nyní začneme částí, kde se říká, že estetický prožitek je složitý proces. Proti tomuto tvrzení bývají vznášeny námitky. Vědci jej občas označují za chvilkový, pomíjivý stav pocitu libosti či nelibosti. Jak píše Ingarden, za pravdu těmto názorům dává fakt, že v souvislosti s vedlejšími vlivy se celý proces estetického prožitku často nerozvine. Stává se, že je proces přerušen ještě dříve, než se stačí zkonstituovat estetický předmět, anebo v opačném případě s vnímáním začínáme teprve ve chvíli, kdy už je estetický předmět zkonstituován, tak nezačínáme od jeho počátku a za prožitek považujeme až jeho konečnou fázi.<sup>51</sup> To většinou bývá zaviněno přípravou a určitým odborným návykem (obraz jsme se již „naučili vidět“). O tom se zmíníme ještě později, avšak v podobném kontextu o tom hovoří i James Elkins<sup>52</sup>, který se v jedné ze svých posledních knih zabývá problémem, proč lidé (ne)pláčou před obrazy.

„Odborníci jsou obeznámeni s takovým množstvím teorií, že téměř ztratili schopnost získat k obrazu nějaký vztah. Součástí jejich vzdělání je přesvědčení, že jejich spontánní reakce jsou nespolehlivé a irelevantní. [...] Já se například domnívám, že jen málo kunsthistoriků podléhá v běžném životě silným emocím. Tito lidé se většinou zabývají spíše učebnicemi, jazykem, leskem této disciplíny – jezdí na konference, přednášejí, postupují ve své akademické kariéře. [...] Historici umění se učí neprojevat city a vyhýbat se posuzování úrovně uměleckých děl. Možná i proto tento obor přitahuje rezervované typy lidí.“<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 140.

<sup>51</sup> Srovnej tamtéž, s. 139,140.

<sup>52</sup> James Elkins (1955), americký historik, profesor dějin umění na School of Art Institute of Chicago.

<sup>53</sup> Elkins, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007, s. 88, 91.

U estetického procesu by ale stejně nesprávné bylo tvrdit, že se jedná o dlouhodobý proces. Prožitek může být i zcela zkonstituován a přesto působit jako letmý. Někdy se totiž může estetickým objektem stát např. pouhá barevná kvalita nebo zvuk hlasu. Proto je nutno říci, že na délku a složitost estetického procesu působí, zda máme před sebou jednodušší nebo komplikovanější *estetický objekt*.<sup>54</sup>

Estetický proces většinou začíná nějakým smyslovým vněmem. Jeho přechod k fázím estetického prožitku, tedy změna badatelského nebo jen čistě praktického zaměření na estetické stanovisko je na celém procesu asi to nejzajímavější, zároveň ale také nejhůře postižitelné. Ingarden si pokládá zajímavou otázku, co působí takovou změnu zaměření. Copak se stane, že náhle přerušíme svou činnost a přesměrujeme pozornost zájmu?<sup>55</sup> Jelikož jsou lidé svým založením odlišní, je pravděpodobné, že i tento přechod u nich bude probíhat v různých odchylkách. Obecně lze ale říci, že nás při vnímání (reálného) předmětu nejprve zaujme určitá kvalita nebo množství kvalit. Obvykle to bývá *tvarová kvalita* (barva, harmonie barev, rytmus, tvar apod.) zvláštního druhu. Nikdy ale nelze dopředu předvídat, jaká kvalita nás zaujme, to do značné míry ovlivňuje percipient sám – tedy jeho predispozice k vnímání. Kvalita nám tedy není lhostejná, soustřeďuje na sebe naši pozornost a vyvolává v nás tak *vstupní emoci*. Vstupní proto, že díky ní se nám konečně otevírají vrátka procesu estetického prožitku, jak poznamenává Ingarden.<sup>56</sup> Dříve jsem zmiňovala problematiku aktivity – pasivity. U vstupní emoce hovoří Ingarden o jejím pasivním vněmu. To především proto, že v tuto chvíli si jej ještě nejsme vědomi. Hodnocení „líbí se – nelíbí se“ je ještě stále v nedohlednu. Kdyby byl celý proces v tuto chvíli přerušen, nebyli bychom schopni kvalitu identifikovat.<sup>57</sup> Nejasné ovšem zůstává, zda už náhodou samotným uchopením tvarových kvalit a vyvoláním emoce se nedá hovořit o aktu aktivním.

Při popisu dalších kroků estetického procesu se Ingarden snaží využívat „nevědeckých“ výrazů. Záměrně volí „živý“ jazyk, který přestože není jednoznačný, jeho obsah je díky vlastním prožitkům a vzpomínkám každému zřejmý. A tak probouzí čtenářovu intuici, která by mu měla umožnit názorně si uvědomit estetický

---

<sup>54</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 140.

<sup>55</sup> Srovnej tamtéž, s. 140.

<sup>56</sup> Srovnej tamtéž, s. 141.

<sup>57</sup> Srovnej tamtéž, s. 141.

prožitek, který jistě už nejednou zakusil, ale který v okamžiku, kdy do něho byl ponořen, neměl ani čas, ani chuť brát na vědomí.<sup>58</sup>

Po krátké odbočce se vracíme ke vstupní emoci. Na samém začátku tedy kvalita strhne naši pozornost, vábí nás a láká. Jsme překvapeni, že vyvstala a přestože ji nedokážeme identifikovat, nutí nás, abychom s ní byli v bezprostředním kontaktu. Cítíme, že se nás dotýká, vzrušuje nás. A tak se do kvality zamilujeme. Jenže jak už to v lásce bývá, nic není tak snadné. V další fázi vstupní emoce přechází zamilovanost ve složitý emocionální prožitek, u něhož lze postihnout tři momenty: zárodečné emocionální obcování s kvalitou, prahnutí po vlastnictví této zakoušené kvality (chceme ji mít plně pro sebe, abychom si mohli kdykoliv znásobit rozkoš) a touha nasytit se kvalitou a upevnit si její vlastnictví. Jak je vidět, ve vstupní emoci je přítomen činitel citový, ale o své se hlásí i žádostivost. Ta směřuje čistě ke kvalitě.<sup>59</sup>

O zamilovanosti a žádostivosti v estetickém prožitku hovořil poprvé Platón<sup>60</sup>, např. ve *Faidrovi*: „[...] v každém z nás jsou jacísi dva vládnuocí a vedoucí činitelé [...], jednak vrozená žádost rozkoši, za druhé získané mínění, spějící k největšímu dobru. Tito se v nás někdy shodují, avšak někdy jsou ve sporu; a někdy převládá jeden, jindy pak druhý. [...] ta žádost, která bez rozumu ovládne mínění směřující k správnosti, když se obrátí k zálibě v kráse a když také je silně posílena od příbuzných sobě žádostí ve směru ke kráse těl a zvítězí nad nimi svým vedením, dostala jméno právě od té síly a byla nazvána láskou.“<sup>61</sup>

Neměli bychom si tudíž představovat žádostivost ve smyslu takovém, že se nám něco „líbí“. To lze považovat za pouhý provázející jev estetického prožitku. Navíc mluvit v tomto momentu o „libosti“ je stále ještě nepřesné. Ingarden se o ní vyjadřuje v tom smyslu, že je to termín tak obecný, že nám vlastně nic nevysvětluje (nadále jej přesto v jeho zobecněné formě používá). Také ji lze najít téměř v každém prožitku (např. intelektuálním), tudíž ani nemůže být ničím charakteristickým. Proto nesmí být chápána za základní moment estetického prožitku.<sup>62</sup> Navíc vstupní emoce

---

<sup>58</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 142.

<sup>59</sup> Srovnej tamtéž, s. 142.

<sup>60</sup> Platón (427 př. n. l. – 347 př. n. l.), řecký aristokrat, matematik, filozof.

<sup>61</sup> Platón: *Faidros*. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 25. – na jiném místě (s. 24): „Faidr.: přísahám [...], že jestliže mi nepovíš svou řeč [...], že ti na mou věru nikdy žádnou jinou ničí řeč ani nepřednesu, ani neoznámím. Sókr.: Ó hrůza, ty ošklivý, jak dobře jsi vynalezl prostředek na muže milovaného řečí, aby dělal, cokoli mu poručíš! [...]“.

<sup>62</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 142, 143.

vyvolává často i pocity „nelibosti“, které vychází z nenasycení. To vzniká ve chvíli, kdy jsme byli upoutáni kvalitou, ale z nějakého důvodu jsme nebyli schopni nechat se jí zcela „opojit“. Ingarden tedy označil emoci jako vstupní proto, že žadací momenty, které obsahuje, vedou k pokračování estetického prožitku nebo na druhé straně ke zkonstruování jeho intencionálního korelátu, estetickému předmětu.<sup>63</sup>

### 3.4 Následky vstupní emoce

Zvláštní kvalita nás čímsi vzrušila, vyvolala v nás emocionálně zabarvený dojem a jistý údiv svou zvláštností a svým podivně pronikavým charakterem. Zamilovali jsme se do ní, čímž postoupila vstupní emoce v další své fázi ke složitému emocionálnímu prožitku, jehož momenty byly již zmíněny. To vše v nás samozřejmě zanechalo následky, které se uplatňují v různých směrech. Vlivem vstupní emoce u nás nastala změna psychického postoje, čehož vnějším projevem je *jev zabrzdění*<sup>64</sup>. Aktuální prožitky a činnosti týkajících se záležitostí, předmětů okolního reálného světa jsou upozaděny, pohasínají nebo se úplně odsunou. Co pro nás bylo doposud důležité, ztrácí na významu. Zastavujeme se, přestáváme pracovat, hovořit, poslouchat... Je zde ale třeba upozornit na to, jak také Ingarden ve svém díle učinil, že k popisovaným následkům vstupní emoce dochází jen ve chvíli, kdy estetický proces začne nečekaně, když jím jsme zaskočeni. Většinou se ale stává, že jdeme estetickému prožitku vstříc. Tím, že vcházíme do divadla, na koncert či do galerie, jsme na prožitek předpřipraveni. Záměrně brzdíme běh našeho každodenního bytí, našich problémů, abychom si dílo „vychutnali“. To, co silná vstupní emoce vykoná sama sebou, je zde vyvoláno uměle. A tak se stává, že nás velká očekávání oklamou. Jejich vinou k prožitku vůbec nemusí dojít, a když ano, většinou pozbude své prvotní originální síly a svěžesti.<sup>65</sup> To může úzce souviset s tvrzením, které již bylo použito na začátku předešlé kapitoly, tedy že jsme se již předmět „naučili vidět“.

V dalších fázích intenzivního estetického prožívání může dojít až ke *kvazi-zapomnění na realitu*. Takové zabrzdění může být slabé a letmé nebo trvat déle, to záleží na síle vstupní emoce a na tom, jak silný je její vztah k našim předchozím

---

<sup>63</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 143.

<sup>64</sup> Srovnej tamtéž, s. 144.

<sup>65</sup> Srovnej tamtéž, s. 145.



zájmům. Není-li emoce dostatečně silná, nemůžeme přejít k další fázi estetického prožitku, vracíme se do reálného běhu času, kde jsme byli před oním zabrzděním. Jediné, co nám ukazuje, že k takovému zabrzdění došlo, je určitá dezorientace. V opačném případě je zabrzdění trvalé. Proto je zapotřebí, aby nás pro změnu překvapily běžné události nějakým silnějším impulsem, který přebije sílu vstupní emoce, anebo v sobě konečně necháme proběhnout celý estetický proces.<sup>66</sup>

Dezorientace, která se bezesporu ve chvíli opětovné změny naladění objeví, je pro *jev návratu* charakteristická. Přecházíme opět k naladění, ve kterém jsme byli před zaujetím kvalitou, dříve než začal estetický proces. Chceme znovu navázat na přerušené činnosti, a tak se musíme znovu zorientovat v minulé situaci a hledat její pokračování. Typická pro tuto situaci je otázka vznášená sobě samému: „Co jsem to (vlastně) chtěl...?“ Ozvěna prožitků, které se odehrávaly bezprostředně před vstupní emoci, je značně ztlumena, stejně tak je i ztlumena či odsunuta původní perspektiva budoucnosti. Každá budoucnost je zatížená současností a současnost zase minulostí. To vyplývá z toho, že aktuální „nyní“ není neutrální, ale je rozmezím, které má neostré mantinely. Právě to dává kvalitu a charakter prožívání, vnímání „našeho teď“.<sup>67</sup>

Náš nový „nynějšek“ obsahující v sobě vstupní emoci a další fáze estetického působení ale tuto souvztažnost k bezprostřední minulosti a budoucnosti ztrácí. Prožitek tak tvoří sám o sobě existující, odlišný a vytržený celek, který Stanisław Ossowski<sup>68</sup> nazývá *život okamžikem*. Tento okamžik zařazujeme do běhu minulých událostí až s odstupem času, když už prožitek pomine. Moment izolace a uzavření se v aktuálním prožívání však není charakteristický jen pro estetický prožitek, může být způsoben i jinými silnými prožitky (např. při koncentrovaném teoretickém výzkumu, zkoumání matematickém, filozofickém apod.).<sup>69</sup>

Vstupní emoce v nás tedy vyvolává změnu naladění od praktického postoje k estetickému. To je její nejdůležitější funkce. Přestáváme se zabývat předměty reálnými a soustředíme se na kvalitativní výtvoř. Zde je podstatné, že se

---

<sup>66</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 144, 145.

<sup>67</sup> Srovnej tamtéž, s. 145.

<sup>68</sup> Stanisław Ossowski (1897–1963), polský sociolog.

<sup>69</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 146.

nezabýváme existencí kvalit (viz. činnosti podniknuté pro čistě praktické cíle nebo z badatelských zájmů, vrcholící (ne)přiznáním existence určitého faktu), ale „obsahem“ kvalit samotných. Již nezáleží na skutečnosti. Není podstatné, jaká věc skutečně je, ale jak se nám zdá, protože i pouhé zdání může názorně postihovat kvality samé. Pod vlivem vstupní emoce je tedy smyslový vněm zásadním způsobem modifikován a přesvědčení o existenci předmětu je „zneutralizováno“ vzhledem k vazbám, které má v sobě navazujících úkonů<sup>70</sup> (např. při přednášce jsme natolik zaujati samotným způsobem výkladu a hlasovým fontem přednášejícího, že nejsme schopni jeho vnímání ani případné odpovědi na jím položenou otázku).

„[...] kvalita, která původně vystupovala jako rys reálné věci, dané v tomto vněmu, se jakoby vymaňuje z této formální struktury, na okamžik zůstává čistou kvalitou a v dalších fázích procesu estetického prožitku se pak stává krystalizačním centrem nového předmětu: předmětu estetického. To je snad nejradikálnější změna postoje, k jaké může dojít v našem psychickém životě. A proto taky není nic divného, že se estetický prožitek tak vymyká z toku našeho každodenního života a vyvolává ono „zabrdění“ našich každodenních činností, takže dochází k jevu „zapomnění na svět“, a že je třeba, aby se buď sám estetický prožitek vyčerpal, anebo se objevil nějaký silnější impuls „zvnějšku“, tj. z reálného světa, a teprve potom může dojít k onomu „návratu“, [...].“<sup>71</sup> Označení *krystalizační centrum* je zde, dle mého názoru, voleno záměrně, protože se při tom jedná o jakési zdvojení či znásobení reality. Stabilizujeme ohnisko pozornosti, udáváme směr estetickému prožitku. Od této chvíle již nelze hovořit o dezorientaci, o zmatení.

V tomto momentu si opět připomeneme (teď již více zřejmý) fakt, že přestože v sobě estetický prožitek obsahuje i letmé fáze pasivního zakoušení, na druhé straně jde o velmi aktivní, intenzivní a tvůrčí akt jednotlivce.

---

<sup>70</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 148.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 148.

### 3.5 Vnímání kvality v představě

Jak již víme, na začátku byla kvalita. „Ve vstupní emoci je touha nasytit se touto kvalitou, která nás vzrušila, a získat si její vlastnictví tím, že s ní budeme názorně obcovat.“<sup>72</sup> V dalším stadiu opět dochází k návratu ke kvalitě samé, která teď ale vystupuje mnohem plněji a výrazněji. Sama tato kvalita (ne věc, na jejímž hmotném podkladě vystupuje) se stává objektem vněmu a začíná se vydělovat ze svého prvotního prostředí. Přecházíme tak k další fázi estetického prožitku, tedy k názornému postihování (vnímání) kvality, která vyvolala vstupní emoci. Vnímaná kvalita nabývá v této chvíli dalších momentů (živosti, půvabu, krásy aj.), které jsme dříve „neviděli“. Kvalita se tak pro nás stává hodnotou, kterou už pouze chladně neposuzujeme, ale kterou bezprostředně pociťujeme. Vyvolává v nás novou vlnu emocí, kdy se nám kvalita líbí a těšíme se z ní, je to chvíle „opojení“. Zde bychom tedy konečně mohli říci, že se nám kvalita „líbí“. Stává se, že právě v tuto chvíli je celý estetický proces u konce. Je to zapříčiněno samou povahou estetického předmětu, který v takovém případě je primitivnější a jeho hodnota nevykazuje zvláště vysokých hodnot (syťá barva, prostý barevný kontrast apod.).<sup>73</sup>

Podle Ingardena ale ve většině případů estetický proces čeká další mnohotvárný a komplikovaný vývoj. Ten probíhá tak, že je nám prvotně vnímaná kvalita inspirací k vytvoření estetického objektu, aniž by byl v dalším kontaktu s předměty okolního světa. Zde je nejdůležitější schopnost umělce. O té bylo pojednáno již dříve. Ingarden tento případ obchází, ačkoli má mnoho společného s případem druhým, kde je důležitá percepce. Estetický prožitek se u pozorovatele může odehrávat dvěma odlišnými způsoby. Buď počíná smyslovým vnímáním nějakého fyzického základu díla (plátna, kamene aj.), jehož některé detaily dovolují odčítat podobu uměleckého díla, a tak v jeho prožitku probíhá konstituování díla, anebo to probíhá tak, že pozorovatel vidí hned samo umělecké dílo (obraz, sochu apod.), a další proces probíhá potom tak, že již viděný obraz začíná esteticky působit.<sup>74</sup> Tam totiž kvalita vystupuje na pozadí uměleckého díla a poskytuje nám podněty k vytvoření příslušného estetického předmětu.

---

<sup>72</sup> Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 149.

<sup>73</sup> Srovnej tamtéž, s. 149, 150.

<sup>74</sup> Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 239.

Komplexnější objekt, který má více vztahů a prvků, tedy s druhou fází emoci nekončí. Musíme mít neustále na zřeteli vztah uměleckého díla a jeho konkretizace. Umělecké dílo je útvarem jenom potencionálně ukončeným a konkretizace jej v různých ohledech doplňuje a dotváří. Problém je v tom, že dílo esteticky zakoušíme v podobě jedné z jeho konkretizací.<sup>75</sup> Kvalita uměleckého díla, která na počátku vyvolala vstupní emoci, se v našem vnímání během procesu proměňuje. Při konkretizaci naši pozornost upoutají nové detaily, dílo má něco navíc; nebo si všímáme nedostatků kvality. Kvalita může být např. sama v sobě kvalitativně neúplná, nesamostatná, a tak se domáhá doplnění a dává svým projevem pocítit nedostatek, který se po čase může přerůst v nepříjemnost. Umělecké dílo nám nemusí poskytnout očekávané doplnění a pak je třeba trýznivého úsilí, abychom na základě příslušné představy takovou doplňující kvalitu či soubor kvalit našli a dovedli tak celý jev k jeho završení, a tím onen nedostatek odstranili.

Takové hledání představuje počátek tvůrčího procesu. Ten je závislý nejen na nalezení doplňující kvality, ale zároveň vytváří kvalitativní výtvar, v němž kvalita nachází svou existenční podstatu a v němž se konkrétně projevuje. Má-li se příslušná kvalita objevit, musí vzniknout mezi ní a kvalitativním určením díla vzájemná sounáležitost a soulad.<sup>76</sup> Povede-li se nám to, zpravidla dochází ke dvěma případům. V prvním případě nalezenou kvalitou jako kdybychom překrývali umělecké dílo. Tak přehlízíme jeho nedostatky a zdokonalujeme jej. Překrytím ztrácíme ze zřetele, kde ještě je umělecké dílo a kde estetický předmět, připadají nám jako jedno a totéž. A tak ačkoli jsme sami vytvořili estetický předmět, jehož kvalitativní obsah je bohatší než obsah, který nám poskytlo samo dílo, na rozdíl mezi estetickým a reálným předmětem zapomínáme.<sup>77</sup> (I tvůrce by takový dosah svého díla jen stěží předvídal. On sám ho pak zakouší pln klidu, protože na něj již nepohlíží s úmyslem něčeho dosáhnout, právě se totiž před ním představuje hledaná úplnost a dokonalost.) Tento problém často bývá příčinou nedorozumění a chybných teorií.

Opačným případem je nedostatečné překrytí uměleckého díla nalezenou kvalitou. Důvodem může být například neschopnost naší představivosti vnímat

---

<sup>75</sup> Srovnej, Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 405.

<sup>76</sup> Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 236.

<sup>77</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 151, 152.

doplňující kvalitu dostatečně živě. A to, že se liší od skloubení kvalit, které si v dané chvíli představujeme, se pro nás stává nedostatkem či vadou a tak následuje negativní emocionální reakce – dílo se nám nelíbí, uráží náš cit nebo se nám zdá ošklivé a nedotažené<sup>78</sup>. Opět se před námi konstituují dva předměty. Jeden si představujeme „ideálně“ s plně skloubenými kvalitami, druhý je nám představen vněmovými danostmi, tedy s přízviskem „ošklivý“. Estetický prožitek může skončit touto dvojí emocionální odpovědí, nebo nabude převahy jedna z nich. Takže buď bude proces ukončen závěrečným zkonstituováním negativního estetického předmětu, nebo tento „ošklivý“ předmět opustíme a plně se přimkneme k předmětu, který jsme si vytvořili ve své představě.

Pro zajímavost zde můžeme použít některé momenty z knihy Tomáše Kulky<sup>79</sup> *Umění a kýč*. Jako nejvšeobecnější principy umělecké kritiky zmiňuje tři kritéria – jednotu, komplexnost a intenzitu – a testuje jimi estetickou hodnotu díla. Pokud je dílo dokonale jednotné, jakákoli další úprava vede k horšímu, naopak dokonale nejednotné dílo je možné úpravami pouze vylepšit. Čím je dílo komplexnější, tím je větší četnost a rozmanitost jeho konstitutivních rysů a tím je větší možnost veškerých variací. V maximálně intenzivním díle by všechny elementy měly mít svůj estetický význam, nejsou zaměnitelné za žádné jiné. Míru intenzity lze chápat jako míru specifčnosti, nezaměnitelnosti nebo jako míru estetické funkčnosti konstitutivních prvků díla. Změny mohou být tedy trojího druhu – takové, které dílo vylepší, které ho zhorší, anebo jsou pro dílo neutrální, nijak jeho estetickou hodnotu nezmění.<sup>80</sup>

V rámci estetického prožitku se tedy při návratu a postihování výchozí kvality snažíme o konstituci takového předmětu, jež bude co nejvíce blízký uměleckému dílu, které nám výchozí kvalitu poskytlo. Pak už znovu jen pasivně nečekáme na novou vstupní emoci, ale sami aktivně využíváme možnosti nabízené uměleckým dílem. Snažíme se v díle objevit takové kvality, které by s výchozí kvalitou vytvořily skloubení kvalit. Takové skloubení však nelze provést naráz. Přestože vnímáme umělecké dílo jako celek, přeci jej nahlížíme z různých stran a úhlů, několikrát mu

---

<sup>78</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 152.

<sup>79</sup> Tomáš Kulka (1948), český estetik, filozof.

<sup>80</sup> Srovnej Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 65, 98.

nasloucháme a čteme jej. První dojem z díla tak doplňujeme detaily, kvalitami prvků a jejich vzájemnými vztahy.<sup>81</sup>

### 3.6 Formování kvalit v estetickém percepčním procesu

Ingarden tvrdí, že při percepčním procesu formujeme vněmem získané kvality v *kategoriálních strukturách* nebo ve *strukturách skloubení kvalit*. Formujeme-li kvality v kategoriálních strukturách, přimýšlíme ke kvalitám příslušného nositele vlastností, který může v daných kvalitách vystupovat. Tzn., že pokud jsme zaujati např. tvarem kamene, který nám připomíná tvar lidského těla, chápeme jej právě jako tělo a ne kámen. Odpoutáváme se tak od reálných vnímaných předmětů a soustředíme se na nového nositele vlastností, který nabývá zvláštního, pro nás přítomného jsoucna. Po kategoriálním formování následuje fáze vnímání, doprovázené mnohostrannou citovou reakcí na fiktivně přitvořený kvazi-existující předmět. V této souvislosti hovoří Ingarden o „vcítění se“. Nevciťujeme se pouze do kvazi-existujícího předmětu, ale i do jeho určitých např. psychických stavů, jejichž vnější výraz vystupuje mezi danými kvalitami a upoutává naši pozornost.<sup>82</sup>

Jestliže je při estetickém prožitku dáno více kvalit, sladují se v jeden celek. Tím se samozřejmě navzájem ovlivňují a proměňují. Tataž kvalita se mění – nemůže zůstat stejná, působí-li v naprosté izolaci, nebo je-li ve skloubení kvalit. Zde je nám vhodným příkladem použití barev. Stejná barva vystupuje na různém podkladu, při různém osvětlení apod. zcela jinak. Daná kvalita svou přínáležitostí k celku ztrácí svou samostatnost a nezávislost. To může vést až ke vzniku zcela nové kvality (př. modrá a žlutá barva vytvoří zelenou). *Kvalita skloubení* (nebo též tvarová kvalita, podoba, struktura, celost aj.) tedy spojuje proměněné kvality do jednoho celku a tomu dává osobitý jednoduší kvalitativní ráz. Přitom však nepřekrývá jednotlivé kvality, na jejichž základě vznikla. Takže ačkoli se nám můžou zdát ve výsledku dvě kvality skloubení stejné, přesto v nich může být odchylka, která vznikla rozličným skloubením. Podle způsobu seskupování kvalit vznikají tvarové kvality vyššího nebo nižšího řádu. Nejvyšší kvalita určuje charakter skloubení, způsobuje jednoduší celku,

---

<sup>81</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 153.

<sup>82</sup> Srovnej tamtéž, s. 154, 155.

přítom se ale vyznačuje zvláštním rozčleněním. To pak tvoří jeho strukturu, přičemž struktura se nerovná kvalitě skloubení. Teprve po takovém rozčlenění nabývá estetický předmět své organické stavby, má svou konečnou estetickou strukturu. Zda a jaké bude skloubení kvalit a jakou bude mít strukturu, to je ovlivněno především postojem subjektu, který právě estetický prožitek zakouší a jeho průběh ovlivňuje.<sup>83</sup>

Rozčleněné skloubení kvalit s konečnou kvalitou skloubení je cílem tvůrčí fáze estetického procesu. Je to úkol těžký a namáhavý, ale přivádí nás ke konečnému opodstatnění tvorby a existence estetického předmětu. Skloubení je podřízeno i kategoriální formování estetického předmětu, které ho obohacuje. Nutno však podotknout, že každý soubor kvalit nevede nutně k jejich skloubení a také že každé skloubení kvalit nemusí být pozitivně hodnotné (i když jistá disharmonie a napětí nemusí být v rozporu s pozitivním hodnocením).<sup>84</sup>

### 3.7 Estetická hodnota

Na tomto podkladě je možno připomenout Ingardenovo rozlišení mezi uměleckými a estetickými hodnotami díla. *Umělecké hodnoty* jsou podle něj relativní, vztažené (vystupují např. na obraze), jsou to hodnoty prostředku, který vede k jistému cíli. Pokud je pozorovatel správně vnímá, stávají se prostředkem estetických hodnotových kvalit. Můžeme tedy říci, že jim v jistém směru dává smysl a propůjčuje jejich funkci. Zatímco *estetické hodnoty* uměleckého díla jsou absolutní, protože hodnota estetického předmětu je obsažena v něm samém a vyplývá z kvalit a kvalitativního skloubení samotného estetického předmětu.<sup>85</sup>

K rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou, tak jak je popsal Ingarden, odkazuje (pro srovnání) ve svém díle *Umění a falzum* Tomáš Kulka. Poznává, že se spolu ve svém pojmovém uchopení liší. Estetickou hodnotu důkladněji

---

<sup>83</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 155–159.

<sup>84</sup> Srovnej tamtéž, s. 158, 159 a Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 406.

<sup>85</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 161. (Rozlišení estetické a umělecké hodnoty najdeme také např. v: Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989; Ingarden, Roman: *O struktuře obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury, 1965; Ingarden, Roman: *Artistic and Aesthetic Values*. In: *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. Third Edition, Joseph Margolis (Ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1987).

nerozebírám, protože ji, jak tvrdí, používám ve standardním slova smyslu. Přichází ale s definicí umělecké hodnoty. Pojímám ji jako obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“, a potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití. Z definice vyplývá, že hodnotu nelze posoudit jen vizuálním zkoumáním díla samého, musíme také vědět něco o jeho významu v kontextu dějin umění, tzn., že nemůže být spolehlivě určena bez časového odstupe.<sup>86</sup>

Ve složité struktuře estetického prožitku Ingarden rozlišuje prvky existující (estetické vzrušení), aktivní přitvářející (konstituce estetického objektu) a pasivní (kontemplace už objevených a skloubených kvalit). V různých fázích estetického prožitku vystupují tyto prvky. Dostávají se do popředí v různém pořadí, proto je pro proces charakteristický hledačský neklid a proměnlivost. V konečné fázi však nastává uspokojení. Kontemplujeme již zkonstituovaný estetický objekt. Vynořují se při tom intencionální pocity, prožitky (zalíbení, obdiv, nadšení aj.), jimiž uznáváme jeho pravou hodnotu, kterou zakoušíme.<sup>87</sup>

Ingarden se staví proti intelektuálnímu postoji, kdy kritikové oceňují potenciál uměleckého díla vést k hodnotě estetického předmětu, pokud proběhne a bude ukončen estetický proces. Neoceňují hodnotu díla samého, ale posuzují ho vzhledem k možnostem, které jsou v něm obsaženy. Vycházejí z prožitku čistě intelektuálního a používají při tom pouze odborných kritérií, které si získali praxí. Takový soud může být výstižný, avšak k opravdovému poznání bez estetického prožitku dospět nemůže, chybí mu zkušenost, jež je obsažena v konečné fázi prožitku a která soud odůvodňuje. „Hodnota estetického předmětu není hodnotou prostředku, který vede k nějakému cíli [...], ale je obsažena v něm samém a vyplývá z kvalit a kvalitativního skloubení samého estetického předmětu.“<sup>88</sup> Znovu si opakujeme tento výrok, protože je důležitý pro tvrzení, že estetická hodnota není produktem hodnocení a hodnocení není jejím bytostným základem. Proto jsou odůvodněny pouze ty soudy o hodnotě díla, které jsou formulovány na podkladě estetického procesu a to až po jeho ukončení, ve chvíli, kdy se odpoutáme od estetického předmětu. Neprobíhá-li již v předmětu žádná změna, můžeme vyslovovat hodnocení, srovnávat a soudit, ale to

---

<sup>86</sup> Srovnej Kulka, Tomáš: *Umění a falzum*. Monismus a dualismus v estetice. Praha: Academia, 2004, s. 97–101.

<sup>87</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 159.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 161.



již nečiníme při postoji estetickém, ale badatelsko-poznávacím. Při něm analyzujeme a racionálně popisujeme emocemi prosycenou zkušenost, která by sama o sobě byla také jen polovinou poznání. Toto ocenění by již nemělo být aktivní, aby bylo spravedlivé a zachovalo nenarušitelnost oceňovaného předmětu. Lze pochybovat, zda je to vždy možné. Hodnocení tedy nemůže estetickému předmětu nic přidat, ani v něm něco vyvolat, pouze ho může v té či oné míře vystihnout. Zde ale už mohou hrát prim i jevy, jež vnímání ovlivňují, jako např. sociální podmínky, politické tendence, kulturní stereotypy apod.<sup>89</sup>

Estetický prožitek může vrcholit emocionální reakcí pozitivní i negativní. V obou případech je zkonstituován estetický předmět, pouze negativním se stává především ve chvíli, kdy se estetický objekt neskloubí v jednoduší harmonizovaný celek spojený kvalitou skloubení. Pak máme od uměleckého díla odstup, odsuzujeme ho a odmítáme. Může se ale stát, že se estetický předmět vůbec nezkonstituuje. Žádná kvalita nás nezaujme a tak nás neinspiruje ke vstupní emoci. V tom případě je nám reálný předmět zamýšlený jako umělecké dílo zcela lhostejný. Správně bychom ho tedy neměli vůbec hodnotit, což ale většinou činíme s negativním nádechem.<sup>90</sup>

Ingarden dále upozorňuje na nesprávnou domněnku, že zásadním momentem estetického procesu je vychutnávání si požitku. Ten ale pouze vyplývá ze zakoušení uměleckého díla a navíc jej může vyvolat i jiný než zrovna estetický prožitek. Za základní funkci estetického požitku můžeme považovat, jak již bylo řečeno, konstituování estetických předmětů a emocionální postihování skloubení kvalit a jeho hodnotu.

### 3.8 Persuase

Při estetickém požitku se vyskytují také momenty persuasivní povahy, které se týkají představených předmětů. Objevují se pouze u některých druhů uměleckých děl (sochy, obrazy, literární díla, ne u nepředmětných druhů), tzn., že nejsou pro estetický prožitek nezbytné, mají však vliv na jeho průběh a obohacují ho. *Persuase*

---

<sup>89</sup>Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 234 a Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 407.

<sup>90</sup>Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 163.

jsou zde zvláštní obměnou přesvědčení o reálnosti poznávaného předmětu. Představené předměty tak mají v estetickém objektu charakter kvazi-reality. Ačkoli nevěříme v existenci představených předmětů, snažíme se sami před sebou předstírat opak a navíc si nepřiznáváme, že to jen předstíráme. Taková změna přesvědčení o skutečnosti je ještě jedním z důsledků vstupní emoce, přímo souvisí s estetickým vciťováním se. Nezávisí na přesvědčení o skutečnosti okolního reálného světa. Přestože se *persuase* objevuje v estetickém prožitku při jeho kladném vyvrcholení, není pro něj charakteristická. V negativní emocionální odpovědi jsme naopak přesvědčení o neexistenci určitého kvalitativního skloubení, odmítáme další existenci útvaru vystupujícímu v daném estetickém předmětu. To opět souvisí s emocionálním odsouzením nejednotlivého kvalitativního skloubení.<sup>91</sup>

### 3.9 Dovětky k estetickému procesu

Tímto jsme v podstatě prošli celým estetickým procesem. Znovu je třeba říci, že se proces v Ingardenově pojetí odehrává v mnoha časových fázích. Konstituování hodnotného estetického předmětu většinou probíhá u téhož uměleckého díla odlišným způsobem. Vždy však záleží na konkrétní „spolupráci“ díla a jeho recipienta (pozorujícím může být i sám autor). Pozorovatelé jsou různí, mají jiná naladění a tak se jim i odlišně vyvíjí prožitek. Mění se lidé, mění se okolnosti, mění se i díla. Každé dílo je schopno jiným způsobem ovlivňovat svého pozorovatele, pro každého je jinak tvárné a jeví se mu v jiných podobách, tzn., že ho i jinak vybízí k estetickému prožitku. Dochází tedy ke vzájemné závislosti obou procesů – v prožívajícím subjektu i v samotném vnímaném předmětu, a tak je při jejich zkoumání nelze úplně oddělit. To, jak říká Ingarden, představuje zásadní postulát estetiky, která si uvědomila, že základním faktem, jehož vysvětlením má svá bádání začínat, je setkání člověka s vnějším předmětem, který se od něho liší a je na něm prozatím nezávislý.<sup>92</sup> Nesmíme zapomenout na to, že umělecká díla tvoří zvláštní sféru jsoucna, jejíž svébytnost a specifické založení je třeba při bádání zachovat, a nikoli ji znásilňovat postuláty, které jí jsou cizí, přestože jsou to pouze čistě intencionální výtvoři, jež se

---

<sup>91</sup>Srovnej Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 164–167.

<sup>92</sup>Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 235.

opírají o své fyzické základy.<sup>93</sup> Často se tak (díky nesprávné či nedostatečné analýze chování diváka, percipienta, interpreta nebo kritika) utvářejí určité stereotypy ve způsobu vnímání díla. Ačkoli jsou takové soudy zatíženy a ovlivněny jejich intersubjektivními vazbami, bezesporu ovlivňují přístup ostatních k dílu.<sup>94</sup>

S tím souvisí i svébytný dějinný proces díla. Přestože dílo vznikne v nějakém konkrétním čase a je dějinně podmíněno, je jakoby vyňatým a „naddějinným“ útvarem. V průběhu času se pouze postupně odkrývají a aktualizují nové možnosti díla jako jeho potencionální podoby, které přísluší k jeho schematické osnově. Po celou dobu tak zůstává otevřena možnost ověřit si, zda se ještě jedná o dotvoření díla v rámci hranic jeho variability.<sup>95</sup>

#### 4. Závěr

„Pocit expandujícího vědomí za hranice vlastního já, překročení omezení časem a prostorem a překročení hranice tělesně smyslového vnímání je základním rysem mimořádných stavů vědomí. [...] Dostatečný emoční náboj je nutnou podmínkou pro jakýkoliv typ prožívání.“<sup>96</sup>

Tento výňatek z knihy *Prožitky a možné světy*, kterou napsal Ivo Jirásek<sup>97</sup>, má doložit snahu o propojení prožitku s hypotézou možných světů do jejich vzájemné vazby. Prožitek je zde chápán jako jediný prostředek vstupu do možných světů, odlišného od světa aktuálního. Přestože zde není popisován prožitek s přívlastkem „estetický“, ale vybraná pole intenzivního prožívání jsou zde hra, sex a erotika a mimořádné stavy vědomí (např. prožitky blízkých smrtí), je zvolen záměrně, abychom si uvědomili, jak četné jsou možnosti využití poznatků (nejenom díla Romana Ingardena) vyplývající z ontologické, případně epistemologické analýzy.

Asi nejvíce podnětná konfrontace estetické koncepce Romana Ingardena se nabízí s koncepcí strukturalistickou. Stěžejní lze srovnávat mechanicky, protože jejich

---

<sup>93</sup>Srovnej Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 243.

<sup>94</sup>Srovnej tamtéž, s. 243.

<sup>95</sup>Srovnej Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 405.

<sup>96</sup>Jirásek, Ivo: *Prožitky a možné světy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001, s. 103.

<sup>97</sup>Ivo Jirásek (1964), pedagog a filozof – zabývá se filosofickými aspekty tělesné kultury (hra, prožitek, tělo, pohyb).

záměry a cíle, které sledují, se značně liší. Přesto Ingarden svou soustavnou a poctivou prací, zařazováním problémů, které formuloval a členil, do široce pojatých problémových linií a souvislostí, svou představou o nezbytnosti programové, strukturně členité a koncepční práci v oblasti estetického myšlení upoutal pozornost představitelů strukturalismu. Takové srovnání by nám zajisté přineslo momenty shody i odlišnosti. Předpokládáme, že právě v bodech, ve kterých bychom hledali paralely, vyjevily by se také difference obou stanovisek. Obě koncepce usilují o objektivně zaměřené a objektivní výsledky vykazující estetické zkoumání, využívají k tomu však jiné prostředky. Obě např. soustřeďují své bádání k samotnému uměleckému dílu. Strukturalismus však neklade důraz na umělecké dílo samo o sobě, chápe je jako moment souboru širšího a rozkládá je na pouhý souhrn souvztažností a napětí mezi jednotlivými elementy tohoto širšího souboru umělecké tradice. Difference s sebou nakonec přináší odlišnou podobu tematizování a přístupu k otázkám estetickým i z oblasti umění. Navrhované srovnání by si vyžádalo rekonstrukci vnitřní skladby obou koncepcí, což by vydalo na svou samostatnou práci, proto je zde uvedeno pouze jako nástin.<sup>98</sup>

Ingardenova estetická koncepce má příliš široký záběr, který teprve otevírá vrátka dalšímu bádání (nejen) na poli estetickém. Je samozřejmé, že při takto koncipované práci, lze v jeho dílech nalézt sporné motivy (např. vůbec nebere v úvahu problematiku vazeb a souvztažností imanentního pohybu umění, podle něj jsou odkazy týkající se dějin vzniku díla pro jeho hodnocení nepodstatné)<sup>99</sup> a některé jím zmiňované problémy zůstávají jakoby nevyřčené a nedořešené.

Za všechny si uvedeme např. moment procesu estetického prožívání, kde dochází ke skloubení kvalit: „Obecně to nelze udělat ani naráz, ani tak, jako kdyby se předem dalo předpovídat, k jakému skloubení kvalit nakonec dospějeme. Umělecká díla, jako je socha a malířské nebo architektonické dílo, nemůžeme totiž vnímat naráz, ale je nutno prohlížet je z různých stran a z různých zorných úhlů a kvality, získané v jednotlivých fázích, skloubit v rámci jedné fáze i – můžeme-li to tak říci – mezi fázemi. A to platí i pro obraz. I když v první chvíli postihujeme obraz jako celek, musíme se potom zabývat jeho různými detaily a částmi z různých zorných úhlů a doplňovat tak „první dojem“ z obrazu jakožto celku kvalitami jeho

---

<sup>98</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 411, 412.

<sup>99</sup> Srovnej tamtéž, s. 411.

jednotlivých prvků a jejich vzájemnými vztahy.“<sup>100</sup> Položme si otázku, kolikrát můžeme být takto ohromováni a kolikrát můžeme přibírat další a další kvality. Je to nekonečné? Nebo kdy toto objevování díla končí? Právě na takové, i jiné otázky nám Ingarden, dle mého názoru, bohužel odpovědi nenabízí.

Ačkoli Ingarden svými rozbory nepodává pozitivní a zcela ucelenou estetickou, či filozofickou koncepci, přesto je studium jeho děl vhodnou pomůckou, chceme-li se podrobněji podobným otázkám věnovat. Naznačuje nám několik dalších směrů badatelské práce, kterým vhodně upravil a předpřipravil obsáhlou analýzou cestu. Zásahu mu můžeme připsat za to, jak přesvědčivým způsobem ukázal, do jaké míry a jak těsně souvisí estetická problematika s problematikou filozofickou a nakolik je další pokrok estetického myšlení podmíněn soustavnými a radikálními filozofickými úvahami nad problematikou oblasti umění a estetické oblasti.<sup>101</sup>

Říká se, že si člověk po třech týdnech vybaví přibližně sedmdesát procent toho, co slyšel, či viděl. Po třech měsících si vybaví už jen pouhých deset procent. Ale pokud něco slyšel, viděl a osobně to zažil, vybaví si ještě po třech měsících asi osmdesát pět procent.<sup>102</sup> Tato práce si nedělá vysoké ambice. Poslouží-li ale její četba svému čtenáři alespoň jako prostředek k fixaci svých vlastních prožitků, troufám si tvrdit, že má smysl.

---

<sup>100</sup> Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 153, 154.

<sup>101</sup> Srovnej Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 413.

<sup>102</sup> Srovnej Jirásek, Ivo: *Prožitek a možné světy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001, s. 33.

## Seznam použité literatury

Elkins, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha: Academia, 2007.

Exupéry, Antoine de Saint: *Malý princ*. Praha: Albatros, 1977.

Hume, David: O normě vkusu. *Aluze*, No. 2, 2002.

Ingarden, Roman: Artistic and Aesthetic Values. In: *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. Third Edition, Joseph Margolis (Ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1987.

Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003.

Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

Ingarden, Roman: *O strukture obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury, 1965.

Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

Jirásek, Ivo: *Prožitky a možné světy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.

Kulka, Tomáš: *Umění a falzum*. Monismus a dualismus v estetice. Praha: Academia, 2004.

Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.

Patočka, Jan: Ediční komentář. In: *Umění a čas II*. Sebrané spisy 5. Archiv Jana Patočky (Ed.), Praha: Oikoymenh, 2004.

Platón: *Faidros*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

Poslední, Petr: Změna sociologického paradigmatu. Češtinář č. 2 [online] [2004-2005] [cit. 2010-03-17] Dostupné: WWW: <<http://pdf.uhk.cz/kcjl/dokumenty/%C4%8Ce%C5%A1tin%C3%A1%C5%99/15/%C4%8De%C5%A1tin%C3%A1%C5%9915-2.pdf>>.

Stanford Encyclopedia Of Philosophy: Roman Ingarden [online] [2003-2008] [cit. 2010-04-22] Dostupný z WWW: <<http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/>>.

The Roman Ingarden Philosophical Research Centre: Biographical note [online] [cit. 2010-03-04] Dostupný z WWW: <[http://www.romaningarden.phils.uj.edu.pl/ang/roman\\_ingarden.php](http://www.romaningarden.phils.uj.edu.pl/ang/roman_ingarden.php)>.

Wellek, R.: Hermeneutika neboli teorie interpretace [online] [2002] [cit. 2010-03-14]. Dostupný z WWW: <[http://home.tiscali.cz/marielichnovska/hermeneutika\\_v\\_obsahove\\_analyze.doc](http://home.tiscali.cz/marielichnovska/hermeneutika_v_obsahove_analyze.doc)>.