

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA UMĚLECKÉHO DÍLA A JEHO HODNOTY

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Lenka Rolková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci 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, 30. července 2010

.....

Lenka Rolková

Zde bych chtěla poděkovat všem těm, kteří mi byli při mé práci jakýmkoliv způsobem nápomocni a podporovali mě. Zvláštní poděkování bych pak ráda vyslovila vedoucímu práce, Mgr. Martinu Kaplickému Ph.D., za jeho podnětné konzultace, ochotu a čas strávený při opakovaném čtení této bakalářské práce.

Anotace:

Tématem bakalářské práce je problematika ontologického statutu uměleckého díla. K tomuto tématu je přistoupeno na základě přezkoumání vztahu mezi artefaktem a estetickým objektem. Druhou vrstvou práce pak je sledování problematiky estetické a umělecké hodnoty a určení jejich vztahu k artefaktu, respektive k estetickému objektu. Základním teoretickým materiálem je estetické dílo Romana Ingardena a Jana Mukařovského.

Annotation:

The theme of thesis is the problem of ontological statute in the work of art. There is approached to that theme in the base of examination of relation between the artefact and aesthetic object. In the second part of the work is the observation of problem of aesthetic and artistic value and the definition of their relation with the artefact, rather with the aesthetic object. The primary theoretical material are the work by Roman Ingarden and the studies of aesthetic by Jan Mukařovský.

OBSAH: Problematika uměleckého díla a jeho hodnoty

1.ÚVOD.....	7
2.SOUVZTAŽNOST TROJICE POJMŮ:	10
3.UMĚLECKÉ DÍLO A JEHO HODNOTA V TVORBĚ ROMANA INGARDENA.	
13	
3.1.Estetický prožitek a estetické konkretizace.....	13
3.2.Poznávání uměleckého (literárního) díla.....	21
3.3.Ontologie uměleckého díla.....	25
3.4.Estetická/umělecká hodnota	29
4.UMĚLECKÉ DÍLO A JEHO HODNOTA V TVORBĚ JANA	
MUKAŘOVSKÉHO.....	35
4.1.Estetická funkce, postavení subjektu vůči světu i uměleckému dílu.....	35
4.2.Definice estetické normy.....	38
4.3.Znaková struktura uměleckého díla.....	40
4.4.Ontologie uměleckého díla – umělecké dílo jako znak.....	43
4.5.Definice hodnoty univerzální a hodnoty estetické.....	48
5.INGARDEN KONTRA MUKAŘOVSKÝ:	53
6.ZÁVĚR.....	56
7.PŘÍLOHA.....	58
7.1.Život a tvorba Romana Ingardena (1893–1970).....	58
7.2.Život a tvorba Jana Mukařovského (1891–1975).....	61
8.SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	65

1. ÚVOD

Současné umění tzv. postmodernismu v nás skutečně vyvolává rozpačité pohledy. Již přibližně od 60. let minulého století pocítujeme stále narůstající převahu neoavantgardních uměleckých směrů nad tendencemi moderního umění, které bylo zpočátku svého vývoje spojeno sice taktéž s rozpaky a kritikou, ale oproti současným konceptuálním aktům, happeningům a performancím odehrávajícím se v oblasti umění; jeví se s odstupem času i toto umění předcházející poněkud stravitelnějším a srozumitelnějším dojmem. Myslíme, že velmi výstižně hovoří o současné situaci v umění Jean Clair v knize *Úvahy o stavu výtvarného umění (Kritika modernity), Odpovědnost umělce (Avantgardy mezi strachem a rozumem)*,¹ v níž říká: „Malířství se koncem 20. století daří špatně. Tomu, kdo má rád kolem sebe obrazy, brzy nezbude, než je jít hledat za brány muzeí, stejně tak jako milovníkovi přírody zbývají jen chráněné parky, kde může nostalgicky vzpomínat na to, co už není... Za několik posledních desetiletí se před našima očima rozvolnila po staletí trpělivě upevňovaná pouta mezi světem a obrazem... Množí se dokumenty, analýzy a archivní materiály, které historikové, kritikové, muzejní kurátoři, sociologové, ekonomové, psychoanalytici i univerzitní badatelé všeho druhu a ze všech možných zemí věnují tomuto oboru. Málokterá doba zažila podobný rozpor jako ta naše, že totiž její produkce uměleckých děl je bídná, ale i to nejslabší vyvolá nepřeborné množství komentářů.“² V závislosti na vývoji v oblasti umělecké a estetické, je člověk vybízen k opakované reflexi relevance tradičních pojmů, jak ve filozofii umění, tak v estetice. Proto se budeme snažit prostřednictvím této práce zabývat nejen problematikou statutu umělecké díla a jeho souvztažností k dvěma dalším tradičním pojmům estetiky – artefaktu a estetickému objektu, ale především dynamikou estetické/umělecké hodnoty uvnitř estetického objektu/uměleckého díla.

Co je ono umělecké dílo? Je snad tím nejméně pravděpodobným obrazem reality - nápodobou (mimésis)? Či snad je výrazem svého tvůrce, který skrze něj zachycuje jedinečným způsobem svůj vlastní pohled na svět a život vůbec? Roman Ingarden je přesvědčen, že umělecká díla: „...nejsou určena k tomu, aby plnila funkci informovat nás o autorovi. Literární dílo... není autorovými paměťmi ani jeho dopisem, ve kterém

¹ Přestože jsme si vědomi toho, že dílo vydané již roku 1983 není zcela aktuální.

² Clair, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění – Kritika modernity, Odpovědnost umělce – Avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 7.

by druhým lidem sděloval něco sám o sobě.³ Život uměleckého díla se po svém vzniku odděluje od osudu svého tvůrce a počíná žít svůj vlastní osud, jak se dovídáme od Jana Mukařovského ve studii *Umění jako sémiologický fakt*: „Umělecké dílo nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají.“⁴ Není-li umělecké dílo ani nápodobou skutečnosti, ani expresí svého tvůrce nebo vnímatele, čím tedy je? Na jedné straně je umělecké dílo určitým předmětem či objektem, jenž máme fyzicky před sebou; na straně druhé je však umělecké dílo něčím, co je nutno vnímat esteticky, tj. skrze estetického vnímatele, ať už diváka, posluchače nebo čtenáře. Umělecké dílo je ve své podstatě současně artefaktem (hmotnou bází) a současně estetickým objektem; jako takové je tedy zastřešujícím pojmem dvou předcházejících pojmů.

Analogii s tímto pojetím uměleckého díla nacházíme u dvou výše zmiňovaných, osobností z oblasti estetiky, filozofie a teorie umění, a proto se náš výklad bude opírat zejména o teoretická díla Romana Ingardena⁵ a Jana Mukařovského,⁶ sic představitelů dvou odlišných myšlenkových směrů: strukturalismu⁷ a fenomenologie,⁸ avšak postav, jež jsou obé charakterizovány obdivuhodně rozsáhlým, propracovaným a podnětným teoretickým dílem a to ve výše uvedených oblastech vědění. Hlavním úkolem této práce pak bude komparace pojetí uměleckého díla, estetického objektu, artefaktu a

³ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 63.

⁴ Mukařovský, Jan: *Umění jako sémiologický fakt*. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 85.

⁵ Viz příloha č. 7.1.

⁶ Viz příloha č. 7.2.

⁷ Přestože se strukturalismus nejprve rozvíjel pouze v oblasti lingvistiky a literární vědy, přesáhl později jejich rámec a stal se všeobecnou metodologií věd. Nikdy však řečeno jeho protagonisty nechtěl být označován za filozofický směr či školu, ale stal se jistým paradigmatem, metodou nebo životním přístupem. Za duchovního otce je považován švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure, jenž v díle *Kurz obecné lingvistiky* (1916) znázornil vztahy mezi signifiant (= fyzický aspekt znaku; akustická nebo grafická stránka slova) a signifié (= pojmový aspekt znaku; obsah, význam). Stejně jako dvě stránky nemohou tyto dva prvky existovat jinak než společně (Srov. Nicola, Ubaldo: *Obrazové dějiny filozofie*, s. 520, 528-529.) Strukturální myšlení se vyznačuje specifickým přístupem vůči skutečnosti, přičemž zde zásadní roli sehrávají takové pojmy jako struktura, systém, část, celek, ale také funkce, norma nebo hodnota.

⁸ Významný směr filozofie 20. století, který je spojen zejm. se jménem svého zakladatele Edmunda Husserla, jeho dílem a dílem jeho žáků (R. Ingarden, M. Heidegger, J. Patočka). Fenomenologie byla přínosná pro estetiku především jako metoda, kterou lze aplikovat na jednotlivá konkrétní estetická zkoumání. Husserl ji definoval jako tzv. vědu o fenoménech (jevech). Podstata této metody tkvěla v určitém uzávorkování možných výkladů světa a v „...návratu k věcem samým. Nejedná se o zkoumání empirických, smyslových jsoucen, ale o nalézání podstat, ideálních předmětů, zření esencí. Skutečnost totiž může být složena z různých typů jsoucen a předmětností, které se všechny ale určitým způsobem vykazují – jeví. Tím odkazují na nějakou formu aktuální (nebo potencionální) zkušenosti o nich. Fenomenologie potom konstituuje tyto fenomény v jejich předmětném smyslu. Mít zkušenost o nějakém předmětu, znamená mít zkušenost o jeho smyslu.“ (Ptáčková, B. a Stíbral, K.: *Estetika na dlani*, s. 109) Vždy je zde tedy předpoklad vědomí, které konstituuje, čili propůjčuje dílu určitý smysl (ta však není vázána na existenci reálných věcí. Srov. *Ibid.*, s. 109.)

umělecké/estetické hodnoty u těchto dvou vybraných autorů. Nežli se však budeme moci zabývat problematikou statutu uměleckého díla a jeho hledané hodnoty; musíme nejprve vyšetřit, jakým způsobem funguje a co vlastně obnáší jeho vztah ke dvěma dalším, již výše zmiňovaným a těsně souvisejícím, pojmům - artefaktu a estetickému objektu.

2. SOUVZTAŽNOST TROJICE POJMŮ:

UMĚLECKÉ DÍLO, ESTETICKÝ OBJEKT A ARTEFAKT

Neboť se tématem reflexe uměleckého díla, resp. souvztažností trojice pojmů, zabývá také současný český estetik Vlastimil Zuska v knize *Estetika – Úvod do současnosti tradiční disciplíny*; chtěli bychom za pomoci obecných poznatků poukázat na některé paralely v Zuskově pojetí uměleckého díla, potažmo i estetického objektu a artefaktu, s pojetím uměleckého díla u Ingardena a poté u Mukařovského, jež vyvstanou záhy po jednotlivých výkladech.

Zprvu bude nutné vymezit extenzi dvou relevantních pojmů, jež představují nedílnou součást uměleckého díla. Jelikož umělecké dílo je v podstatě zastřešujícím pojmem obou dále zmiňovaných pojmů – artefaktu i estetického objektu, je artefakt součástí každého uměleckého díla. O artefaktu Zuska hovoří jakožto o něčem, co je uměle vytvořeno (člověkem) a uvnitř uměleckého díla sehrává roli hmotného nositele, často je přitom označováno také jako hmotný substrát, hmotný objekt, věcný aspekt nebo dílo–věc (Mukařovský). Pakliže chápeme artefakt jako něco, co vzniklo pod rukou nějakého umělce, jak se tedy vypořádáme s faktem, že uměleckými díly se mohou stát i předměty ryze přírodního charakteru nebo ty, které by se jimi staly „bez záměru“ svého tvůrce? „Artefaktualnost se projevuje vytvořením rámce (např. galerie) neboli pozadí,“ z tohoto důvodu lidský čin, tj. umístění a instalování přírodního objektu (např. kamene nebo písku) do kontextu tzv. sféry umění, jej činí hmotným nosičem, mnohdy zapříčiňujícím genezi nového uměleckého díla.⁹

Přejdeme-li nyní k druhému pojmu z této trojice – estetickému objektu, měli bychom zde jistě pohovořit o důležitém Zuskově vhledu do problematiky estetického objektu a totiž, že: „Estetický objekt patří do skupiny předmětností, tzv. heteronomních. Druhou skupinu tvoří předměty či objekty, obecně tedy předmětnosti, které označujeme jako autonomní. Rozdíl spočívá v soběstačnosti – heteronomní objekty vyžadují pro svou existenci ještě něco jiného, nežli samy sebe, naproti tomu autonomní objekty si vystačí samy.“¹⁰ Ukázkovým příkladem heteronomní předmětnosti je jakýkoliv znak, který zastupuje něco dalšího a to za určitých okolností a pro někoho. Znakem je např. slovo, zvuk, piktogram, dopravní značka, vlajka, signál nebo logo. Jakákoliv dopravní značka, kterou je vnímatel schopen interpretovat a dekódovat tak její význam, odkazuje

⁹ Zuska, Vlastimil: *Estetika – Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 27.

¹⁰ *Ibid.*, s. 27-28.

k určitým zákonům a příslušným ustanovením. K tomu, aby byla daná značka vnímána jako heteronomní předmětnost, vyžaduje ona pro svou existenci přítomnost dalších nezávislých či autonomních předmětností, včetně již jmenovaného vnímatele interpretujícího tento znak. Člověk je zde Zuskou řazen mezi autonomní předmětnosti, přestože ani on nemůže být ve své autonomnosti absolutní (je známo, že člověk potřebuje nutně ke svému životu vzduch, potravu a vodu, tedy jiné jsoucno; přesto všechno je schopen na chvíli zadržet dech a nedýchat, několik dní nejíst nebo nepít, a přesto vydržet naživu). Přestaneme-li tedy dopravní značku vnímat jako znak, nestane se pro nás ničím jiným než kusem pomalovaného plechu, stejně jako v dané chvíli určité literární umělecké dílo neexistuje jakožto estetický objekt, užijeme-li jej jakožto „plácačky“ k zabítí mouchy. Z předcházejících tvrzení o heteronomní předmětnosti, kterou představuje estetický objekt, tedy vyplývá, že estetický objekt nezačne existovat bez přítomnosti (estetického) vnímatele. „Estetický objekt tak představuje propojení, prostoupení, fúzi objektu jako kandidáta na postavení estetického objektu a vědomí vnímatele, recipienta estetického objektu, který se k příslušnému předmětu vztahuje specifickým způsobem, který označujeme jako estetický postoj.“¹¹ Estetickým objektem se může stát v podstatě cokoli, co vzbudí pocit estetické libosti čili to, co se líbí samo o sobě, ale vždy zde záleží na subjektu (vnímatele), zdali vůči němu zaujal estetický postoj, neboť budeme-li určitý předmět vnímat esteticky, pak se může stát estetickým objektem jakýkoliv předmět.¹² „Vlastní estetický objekt není nejen cosi hmatatelného, trojrozměrného, ale je i takovým typem jsoucna, které není beze zbytku vnímatelné,“ říká Zuska.¹³ Tento poněkud mlhavý a těžko definovatelný pojem estetického objektu představuje objekt časový, jehož existence se zpočátku zakládá sice na procesu recepcce určitého artefaktu, avšak samotná tvorba estetického objektu je závislá na aktivitách vnímatele, tvrdí Zuska. Umělecká díla se na rozdíl od ostatních předmětů vyznačují nezvykle velkým soustředěním kvalit, faktorů a vlastností, jež nás provokují k specifickému postoji estetickému.¹⁴

Tázeme-li se poté po hodnotě uměleckého díla, jednáme správně, pokud hodnotu skutečně přisuzujeme estetickému objektu a nikoliv artefaktu? Jakou hodnotu uměleckého díla však máme vlastně na mysli; jedná se o hodnotu estetickou nebo

¹¹ *Ibid.*, s. 30.

¹² Otázkou estetického postoje se budeme zabývat později, neboť podrobně se touto problematikou zabývá ve *Studiích z estetiky* Jan Mukařovský.

¹³ *Op.cit.*, s. 34.

¹⁴ Srov. *Ibid.*, s. 30.

uměleckou? Jak bylo výše Zuskou řečeno, výraznou úlohu při recepci estetického objektu představuje recipient a právě proto hraje recipient důležitou roli taktéž v rozlišení hodnot uměleckého díla, resp. v hledisku jeho hodnocení, tj. v tom, na co se během estetického soudu prvotně zaměřujeme. Mimo hledisko hodnocení Zuska zmiňuje taktéž dva další aspekty určující hodnotu uměleckého díla - objekt samotný a určitý časový rámec hodnocení.

Zatímco v případě estetické hodnoty hovoří Zuska o hodnotě vztahové, jež je jednoznačně ustanovována v průběhu estetického prožitku a estetické hodnocení estetického objektu je vyřčeno v průběhu estetické recepce, příp. po jejím skončení (během tzv. response); tak: „Umělecká hodnota jako výsledek uměleckého hodnocení se pak, podle převažujícího názoru například představitelů americké analytické estetiky, týká takových „objektivních“ vlastností uměleckých děl, jako jsou originalita či novost, technická obtížnost, věrnost reprezentace skutečnosti, autentičnost výrazu.“¹⁵ To, že se de facto na díle hodnotí „řemeslo“, nikoliv jeho estetické kvality, na jejichž základě vyvstávají hodnoty estetické, může podle Zusky vést až k tomu, že „se do sféry hodnocení pak snadno dostanou díla či objekty, jinak snadno odhalitelné kýče, tedy pouzí parazité na sfěře umění.“¹⁶ Postupně tak Zuska dochází k závěru, že „pouhý výčet „objektivních“ vlastností, umělecky hodnotných, neřekne nic o uměleckém díle jako celku a čím více se umělecké hodnocení týká obecnějších úrovní struktury díla, tím více se nemůže obejít bez vázanosti na estetický prožitek příslušného estetického objektu“ a tedy, že mnohé umělecké hodnoty plynou z hodnot estetických.¹⁷ Ze stejného důvodu se i my budeme v další kapitole zabývat Ingardenovým pojetím estetického prožitku a jemu příslušejícímu estetickému objektu.

¹⁵ *Ibid.*, s. 111.

¹⁶ *Ibid.*, s. 111.

¹⁷ Srov. *Ibid.*, s. 111-112.

3. UMĚLECKÉ DÍLO A JEHO HODNOTA V TVORBĚ ROMANA INGARDENA

3.1. Estetický prožitek a estetické konkretizace

*

Jak ve svém prvním díle věnujícím se estetice *Umělecké dílo literární* (1931), tak i v dílu pozdějším *O poznávání literárního díla* (1937) Ingarden analyzuje mechanismy, jimiž se právě estetický objekt realizuje: proces estetického prožitku, problematika konkretizace díla v mysli vnímatele, problematika estetické zkušenosti a estetických i mimoestetických hodnotových kvalit.¹⁸ Uveřejněné poznatky a definice, k nimž Ingarden dochází při své analýze a které se zaměřují zejm. na umělecké dílo literární,¹⁹ lze ale použít obecně pro rámec umění (malířství, architektura, hudba aj.); nicméně my se při výkladu o estetických konkretizacích, které explicitně souvisejí s problematikou estetického prožitku, zaměříme zejména na konkretizace v souvislosti s uměleckým dílem literárním (dále jen literárním dílem).

Co je předmětem estetického prožitku? Předmět reálného světa, objekt naší činnosti a poznání nebo objekt estetického prožívání? K vytvoření estetického předmětu není zapotřebí reálného objektu, příp. jeho reálnost není podmínkou k obcování s daným estetickým předmětem, k vytvoření estetického vjemu (Ingarden užívá pojmu předmět či předmětnost, jenž je synonymický k pojmu objektu; my se dále budeme držet Ingardenovy terminologie; pojem obcování bude vysvětlen v následující kapitole). „Předmět estetického zážitku není totožný se žádným předmětem reálným, a pouze některé, specificky utvořené reálné předměty jsou výchozím bodem a podkladem pro vytvoření určitých estetických předmětů za předpokladu vhodného naladění vnímajícího subjektu.“²⁰ Estetický prožitek představuje složitý proces, který má své organicky propojené fáze (excitující; přitvářející a pasivní)²¹ a charakteristický průběh; přičemž se jeho délka a složitost odvíjejí od míry komplikovanosti daného estetického předmětu.

¹⁸ Brzy po vydání knihy *O poznávání literárního díla* se k osobě Ingardena začínají dovolávat mnozí teoretikové literatury, o nichž sám Ingarden v dalších vydáních této knihy hovoří. Z jím jmenovaných mohou uvést např. R. Welleka, F. Stanzela, E. Staigera nebo M. Dufrenna.

¹⁹ Chápeme ve smyslu tzv. díla krásné literatury, podrobnější vysvětlení ale najdeme v knize: Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*, s. 115-118.

²⁰ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 138-139.

²¹ Excitující – estetické vzrušení; přitvářející – ztvárnění estetického předmětu a pasivní – vnímání už objevených a skloubených kvalit.

Estetický prožitek tedy není „...nějakým chvilkovým prožitkem, chvilkovým pocitem libosti nebo nelibosti, vyvolaným jako odpověď na určité danosti smyslového vněmu.“²²

Při pozorování určitého díla je nutné jej prohlédnout ze všech stran, z menší či větší vzdálenosti, ze všech zorných úhlů a v různém perspektivním zkrácení; zároveň v každé fázi prožitku se musíme umět orientovat na základě smyslového vnímání modifikovaného jen na ty viditelné rysy, které odhalují estetické hodnoty díla a projevují se právě při tomto zkrácení.²³ Tyto esteticky valentní kvality je důležité si uvědomovat, synteticky je spojovat a tím tak postihovat v celku jejich soustavu a až následně se oddávat ve specifické emocionální kontemplaci kouzlu, které vychází ze zkonstituovaného estetického předmětu (nelze slučovat s poznáváním uměleckého díla, ke kterému dochází při badatelském zaměření). Jen počátek estetického prožitku může být čistým smyslovým vnímáním určitého zpozorovaného reálného předmětu (vnímání tvarové kvality); později dochází v estetickém prožitku ke krystalizaci a zkonstituování estetického předmětu. Od počátku estetického prožitku vnímatel emocionálně reaguje na daný předmět a v myšlenkách pak mnohdy dotváří takové detaily předmětu, které nám napomáhají získat optimální možný výsledek daného estetického dojmu či jinak řečeno: udávají předmětu takový tvar, jenž v sobě obsahuje nejplněji hodnoty estetické.

Vůbec nejzajímavější a zároveň nejhůře postižitelnou částí tohoto procesu je přechod od smyslového vnímání určitého reálného předmětu k fázím estetického prožitku, tedy přechod od praktického či badatelského postoje k postoji specificky estetickému. Při procesu estetického prožitku jsme nuceni oprostít se od toku „normálního“ každodenního života, přerušit jej a počít se věnovat tomu, co zdánlivě do života nepatří, ale co jej přitom nesmírně obohacuje a dává mu nový smysl. Přestože tento přechod probíhá u různých lidí a za různých okolností odlišně, Ingarden je přesvědčen, že u všech lidí je počátek estetického prožitku spojen s určitou zvláštní (tvarovou) kvalitou nebo množstvím kvalit (např. barva, harmonie, rytmus, tvar), které upoutávají náš zájem a vedou nás ke vstupní emoci, která je zase vstupní branou ke skutečnému procesu estetického prožitku.²⁴ Tato kvalita jakoby nás oslnila a náš vjem z ní nebyl vlastně vjemem, ale dojmem, že ji zakoušíme. Počátek vstupní emoce je

²² *Op.cit.*, s. 140.

²³ Např. v malířství jsme my jakožto vnímatelé nuceni se podřít jistým požadavkům perspektivního vidění, které na nás obraz klade a navíc také zaujmout místo vhodné vzdálenosti od obrazu, abychom byli schopni zpozorovat prostor zobrazený na obraze a také předměty v něm umístěné.

²⁴ Nelze však blíže specifikovat tuto kvalitu, neboť vždy se odvíjí také od predispozicí vnímajícího subjektu.

vyvolán naší pozorností, naším vzrušením kvalitou a následnou zamilovaností se do této kvality (obcováním s ní). V souvislosti se vstupní emocí hovoříme o ní jako o emocionálním prožitku, při němž prahneme po zmocnění se této kvality; po znásobení rozkoše, kterou v nás tato kvalita bezprostředně vyvolává a po upevnění jejího vlastnictví; můžeme ji tak přisuzovat také povahu žádostivosti směřující ke kvalitě. Tato vstupní emoce je plná dynamičnosti – nenasycení, a až po obcování s danou kvalitou a jejím opojení můžeme přistoupit k estetickému prožitku a ke zkonstruování jeho intencionálního korelátu²⁵ estetického předmětu. Pod vlivem vstupní emoce není člověk nucen dospět k naladění na fakt reálné existence takových nebo jiných kvalit, nýbrž na kvality samotné, zdali to tak můžeme říci na „obsah“ těchto kvalit. Smyslový vjem je přitom zásadním způsobem ovlivněn tím, že naše přesvědčení o existenci předmětu je zneutralizováno, tj. je zbaveno závazné moci, ale také počáteční kvalita je vymaněna z formální struktury a v dalších fázích estetického procesu se stává krystalizačním centrem nového estetického předmětu. Estetický prožitek vymykající se z každodenního života, vyvolává „zabrzdnění“ nebo tzv. fenomén „quasi – zapomnění na reálný svět“ jakožto přímý následek vstupní emoce a v žádném případě není nečinným pasivním nazíráním kvality oproti aktivnímu praktickému životu, nýbrž je fází velmi aktivního, intenzivního a tvůrčího života jednotlivce. Ingardenovo zabrzdnění je bráno právě jako zabrzdnění předcházejícího toku prožitků a činností reálného světa, příp. dále doprovázené určitým pohasnutím či odsunutím i prožitků minulých a budoucích, přičemž jeho délka je ovlivněna silou dané vstupní emoce. Při procesu estetického prožitku jakoby se před námi vynořovala jistá rovina času – samostatně existující celek, který zasahuje tok našeho života a který jakoby nás v určitou stanovenou dobu připravoval k onomu zažívání estetickému prožitku (vnitřní připravenost odevzdat se působení díla, jistá čtenářova snaha citově se naladit a zvýšit vnímavost na různorodé esteticky valentní kvality).

Určitý předmět nám však onu kvalitu poskytnout nemusí, pak je zapotřebí velkého úsilí k tomu, abychom našli představu doplňující kvalitu či soubor kvalit, které jsou potřebné pro následné skloubení kvalit (množství kvalit vystupujících volně vedle sebe, vč. těch různorodých, sladěných však tak, aby vzájemně vytvářely jeden celek). Při vnímání konkrétního uměleckého díla je kladen důraz na takové kvality, u nichž je předpoklad, že mohou s počáteční kvalitou utvořit skloubení kvalit, někdy je však nutné

²⁵ Estetický předmět se nachází v korelaci, to znamená, že je souvztažný k procesu estetického prožitku.

provést toto skloubení v několika fázích (př. architektonické dílo je nutno prohlédnout ze všech zorných úhlů a stran; dílo literární zase nejsme schopni vtěsnat do jediného časového úseku); z tohoto důvodu je důležité umělecké dílo vnímat všestranně a náš první dojem z uměleckého díla obohacovat o kvality a vztahy mezi jednotlivými prvky díla. Zároveň se z emocionálního vjemu výchozí kvality navracíme opětovně k těm detailům a kvalitám, které v nás vyvolávají novou vlnu estetického vzrušení; zároveň tak činíme v naladění, abychom estetický předmět, k němuž v průběhu estetického prožitku hodláme dospět, „...zformovali pokud možno tak, aby byl blízký uměleckému dílu, které nám poskytlo výchozí kvalitu.“²⁶

Přestože vstupní emoce spouští proces zkonstituování estetického předmětu jakožto skloubení kvalit a konečně různé emocionální odpovědi (pozitivní/negativní) na tento předmět, neznamená to však, že by dílo muselo být vnímatelné smyslově a nemohlo by být zpřítomněno jen zvláštními akty obraznosti. Což v důsledku znamená, že ani estetický vjem z uměleckého díla nemusí mít nutně povahu pozitivní (nadšení, libost), každopádně umělecky hodnotná díla, která jsme schopni poznávat, mohou mít, jak uměleckou hodnotu pozitivní, tak negativní.

Estetická hodnota uměleckého díla je podle Ingardena (i zde je razantně oddělováno umělecké dílo od estetického předmětu) obsažena až v konečné fázi estetického procesu, ve které je již plně zkonstituován estetický objekt, přese všechno to Ingarden tvrdí, že: „Chladně hodnotit neboli vyslovovat soud o estetické hodnotě určitého díla je možno i tehdy, když neproběhne estetický proces, a když tedy není názorně zkonstituováno skloubení kvalit a my používáme pouze příslušných odborných kritérií.“²⁷ V uměleckém díle existuje řada momentů, vyplývajících z jeho struktury, na jejichž základě jeho vnímatelé usuzují, zda umělecké dílo vede či nevede k hodnotnému estetickému předmětu a podle toho také dané dílo posuzují; z tohoto důvodu se ony hodnotící soudy stávají nepřímým oceněním, nikoliv však estetického předmětu, ale uměleckého díla jako prostředku (který nás může dovést až k pozitivně hodnotnému estetickému předmětu, za předpokladu ukončení estetického procesu). Tyto hodnotící soudy nesplňují podmínky na to se stát soudy o estetické hodnotě estetického předmětu, neboť podle Ingardena není estetická hodnota hodnotou prostředku, který by vedl k nějakému cíli (proto nesouhlasí s některými kritiky z povolání, kteří umělecké dílo nepřímo oceňují a chápou jej jako prostředek); nýbrž jeho hodnota je obsažena v něm

²⁶ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 153.

²⁷ *Ibid.*, s. 160.

samém a vyplývá z jeho kvalit a kvalitativních skloubení. Chceme-li najít estetickou hodnotu, jsme nuceni setrvat bezprostředně v aktech emocionální odpovědi, tedy co nejtěsněji zůstat v kontaktu s estetickým předmětem.²⁸

*

Zásadní otázkou výstavby uměleckého díla je způsob, jakým se s ním my jakožto jeho potenciální vnímatelé seznamujeme, jak jej ve své zkušenosti intencionálně realizujeme a konkretizujeme.²⁹ Proto se významnou okolností při percepci uměleckého díla vnímatelem stává jeho estetická konkretizace. V literatuře nikdy nemůže znázornění indukované slovními významy dosáhnout maximální plnosti a jednoznačnosti, neboť při četbě knihy její čtenář naráží na četná místa nedourčenosti³⁰ - místa pro možná alternativní řešení - vyzývající vnímatele k samostatné intencionální tvůrčí účasti, nejedná se však o žádné přetvoření smyslu samotného díla. Koncepti těchto míst nedourčenosti, kterou Ingarden zformuloval poprvé v *Uměleckém díle literárním*, lze bez ostychu považovat za průlomovou. Poté, co jsme vyplnili místa nedourčenosti, již esteticky nereagujeme na tuto schematickou strukturu díla, nýbrž na samotné konkretizace. Při estetických konkretizacích uměleckého díla však nejsou všechna místa nedourčenosti vyplněna, navíc ani ne stejným způsobem. Žádná z konkretizací nikdy nemůže vyčerpat všechny možnosti, které se vnímатели nabízejí, neboť horizont možností je neustále otevřen nově zkonstituovaným estetickým předmětům vznikajícím na podkladě našich vlastních estetických zkušeností. Tyto estetické konkretizace jej v různých ohledech dotvářejí a doplňují.

Umělecké dílo je podle Ingardena ve své schematické struktuře předmětem intersubjektivním (vliv aktuálních kulturních proudů a umělecké epochy), avšak značně pochybuje nad tím, zda je tomu i v případě estetických konkretizací, neboť vedle díla samého se při vzniku těchto konkretizací objevují další činitelé subjektivní povahy (psychická struktura vnímatele, jeho schopnosti, citový život, zájmy, záliby nebo psychická atmosféra ve chvíli, kdy vnímatel vytváří danou konkretizaci).³¹ Tedy fakt, že

²⁸ Srov. *Ibid.*, s. 132–168.

²⁹ Intencionální předmět „... je v přeneseném smyslu vytvářen aktem vědomí, příp. komplexem těchto aktů, nebo konečně útvarem se skrytou propůjčenou intencionalitou např. slovním významem, větou), výlučně z moci jim imanentní, původní či jenom propůjčené intencionality, a v nich také nachází původ svého bytí a svého celkového rázu.“ (Ingarden, *Roman: Umělecké dílo literární*, s. 125.)

³⁰ Ve skutečnosti se však jedná o místa, která podle Ingardena sice nebyla určena, ale která by bylo možné ještě přesněji dourčit. Jejich existence v rámci uměleckého díla literárního nepředstavuje nic náhodného a nedostatečného, nýbrž se jedná o jev zcela zákonitý.

³¹ I zde nabízí Ingarden mnoho podnětů k dalšímu šetření – závislost konkretizace na kulturní atmosféře epochy nebo třeba změny spojené s životem daného díla. Metodologii zkoumání dobových zvláštností konkretizace pak dále rozpracovává v rámci Pražské školy Felix Vodička.

vznikají různorodé estetické konkretizace téhož díla, čímž jsou ustanovovány různé významové struktury, plyne jednoduše z toho, že existují různí vnímatelé, kteří promítají dílo v závislosti na řadě různých činitelů odlišně. Mnohdy je velmi obtížné rozhodnout, co je uvnitř konkretizace, uvnitř reálně zakoušeného prožitku projevem určitých obecnějších nadosobních tendencí a co se zde naopak objevilo v důsledku individuálních sklonů a zkušeností. Bezpochyby má tak každý jedinec svou vlastní recepční povahu konkretizace, která se utváří v závislosti na tom, s jakými uměleckými díly vnímatel přišel do styku. Jak se ukázalo tyto činitele jsou velmi proměnliví a nezávislí na struktuře daného uměleckého díla, čímž značně ovlivňují nejen jednotlivé konkretizace, ale mnohdy i konkrétní podobu konkretizace estetické. Přesto však je estetická konkretizace podmíněna takovou konkretizací uměleckého díla, vycházející z estetického prožitku příslušného estetického předmětu, jejímž podkladem je rekonstrukce díla v mezích možností věrná (vůči jeho přesně stanoveným prvkům); jehož místa nedourčenosti, předem stanovená dílem samým, jsou vyplněna stejně tak v mezích možností a zároveň tehdy, když je konkretizace dílu, pokud možno „blízká.“ „Třebaže se různé estetické konkretizace, které jsou pro jedno a totéž dílo přípustné a které mohou mít různou estetickou hodnotu, nedostávají do rozporu s daným dílem, přece jen mu všechny nemusí být stejně blízké.“³² Ačkoliv tedy existují konkretizace s různou hodnotou, které jsou však dílu stejně přípustné, vyvstává zde fakt, že na jedné straně je umělecké dílo schematické, na straně druhé je však podle jistých aspektů jednoznačně určeno.³³

Dříve nežli se však budeme moci zabývat estetickými konkretizacemi detailněji, měli bychom se ve zkratce zmínit o mnohvrstevnaté výstavbě uměleckého díla. Konkrétně v díle literárním Ingarden rozlišuje čtyři vrstvy (vrstvu jazykových zvukových útvarů; vrstvu významových celků; vrstvu schematických aspektů a vrstvu znázorněných předmětností), mezi nimiž existuje organická spojitost, tj. strukturální jednota díla. Podrobněji se ale budeme tématem mnohvrstevnosti uměleckého díla zabývat v kapitole věnované ontologii uměleckého díla.

K tomu, aby recipient dosáhl estetického vjemu, musí při svém objektivizování předmětů znázorněných v díle jít explicitně za to, co je obsažené v díle samém, proto je jeho recipient podmíněn tyto předměty aspoň částečně konkretizovat. Umělecké dílo je tedy nejen výtvořem intencionálním, ale taktéž schematickým. A právě vrstva

³² Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 235.

³³ Srov. *Ibid.*, s. 235-237.

znázorněných předmětů v literárním díle obsahuje celou řadu míst nedourčenosti; jež se objevují všude tam, kde určitému předmětu není definitivně přiřčena jistá konkrétní vlastnost. Jinak řečeno: místa nedourčenosti chápeme jako aspekty či stránky, které nejsou navzdory textu díla, znázorněnému předmětu dány. Takovými předměty mohou být různé věci, osoby nebo procesy, přitom každému takovému předmětu přísluší řada míst nedourčenosti (zejména životy znázorněných předmětů v literatuře bývají obvykle popsány jen fragmentárně). Z výše řečeného, tedy vyplývá, že: „...konkretizování představených předmětů... je proto jedním z nezbytných předpokladů estetického vnímání literárního díla.“³⁴ Dále, že každé místo nedourčenosti může být vyplněno v souladu s významovou vrstvou daného díla a to několika možnými způsoby. Samozřejmě, že různá doplňování míst nedourčenosti, vedoucí nutně k různým konkretizacím daného uměleckého díla jakožto celku, mohou jednotlivými svými odchylkami více či méně ovlivňovat estetické hodnoty vystupující v této konkretizaci, ale tím i polyfonní harmonii estetických hodnot v rámci celého díla, proto jedna, ba i několik konkretizací mohou být bližší či vzdálenější intenci (stylu) daného díla.

S konkretizací a objektivizováním vrstvy znázorněných předmětů těsně souvisejí schematické aspekty díla. Znázorněné předměty nabývají totiž zaktualizováním aspektů na plastičnosti a výraznosti, jsou živější a konkrétnější, což vede čtenáře ke zdání, že s nimi bezprostředně obcuje. Ingarden v souladu s fenomenologickým přístupem ostře rozlišuje mezi reálným a potenciálním předmětem; a především vrstva schematických aspektů je zodpovědná za to, že literární dílo – na rozdíl od reálných předmětů a jejich vnímání – sehrává v aktu konkretizace pouhou kostru, jež je výsledkem tvůrčích výkonů uměleckého vědomí a jíž je nutno během četby vyplnit, resp. její místa nedourčenosti. Proto i významy v literárním díle jsou vždy v jistém smyslu slova potenciální.³⁵

Vrstva schematických aspektů sehrává svou podstatnou roli v rámci literárního díla jakožto díla uměleckého, proto má prvořadý význam pro estetický vjem celkového díla (aspekty totiž vnášejí samy od sebe do díla osobité hodnoty estetické), ten však může být u jednoho a téhož díla velmi různorodý. Přese všechno jen některé z těchto vjemů postihují dílo v jeho pravé tvářnosti. Jelikož aspekty podávaných předmětů mají v díle samém charakter schematický, přirozeně tedy dovolují různé způsoby konkretizace, proto se i esteticky věrné vjemy mohou mezi sebou značně lišit a vést ke konkretizacím díla s rozdílnými estetickými hodnotami. Zmiňovanými aspekty chápeme

³⁴ *Ibid.*, s. 48.

³⁵ Srov. *Ibid.*, s. 341.

popisované objekty, nikoliv aspekty věcí a lidí zakoušené čtenářem během četby díla. Vlastní funkcí těchto aspektů je představovat popisované předměty, avšak jen tehdy přivádí-li obsahy slov a vět čtenáře přímo k představovaným předmětům a lidem, pak upozorňují na určité jejich vlastnosti nebo stránky, což posléze vede k aktualizaci příslušných aspektů – vidíme a slyšíme ve své fantazii věci projevující se zaktualizovanými aspekty. Tyto aspekty značnou měrou závisejí na vnímání, proto velmi citlivě odrážejí způsob, jakým vnímá dané dílo čtenář a nachází se vždy ve stavu potenciální ukončenosti. Díla, o nichž bychom mohli říci, že jsou bohatá na aspektové prvky z různých smyslových oblastí, mohou být čtenářem rekonstruována velmi falešně a tím tak ochudit mnohotvárné aspekty obsažené v díle, neboť čtenáři bývají často zaměřeni jednostranně (aspekty zrakové/sluchové.) Tím dochází mnohdy k tomu, že čtenář zkrátka vynechá celé oblasti aspektů obsažených v díle potenciální ukončenosti, čímž se jinak esteticky relevantní hodnoty nemohou projevit a tudíž i estetický vjem díla je v určitých momentech nesprávný. Sice jsou tyto aspekty přiřazeny k představeným předmětům předmětnými stavy, v nichž se konstituují, nejsou však jedinými činiteli působícími na osobu vnímatele (některé vlastnosti zvukové vrstvy). „Každý čtenář ... je určitým, přesně vymezeným subjektem s osobitými vlastnostmi při způsobu vnímání a se zvláštní psychickou strukturou.“³⁶ Proto každý vnímatel doplňuje ono obecné aspektové schéma jiným způsobem, prostřednictvím různých detailů a do značné míry třebaš nevědomky ovlivněný vlastními vnímacími návyky, dosavadními zkušenostmi i jejich možnými modifikacemi. Dochází tedy velmi zřídka k tomu (i při mimořádném úsilí čtenáře), že čtenář rekonstruuje právě ty aspekty, které by měly být aktualizovány při zcela věrném vjemu literárního díla, a právě proto dochází k největším odchýlkám ve struktuře literárního díla při konkretizaci této vrstvy.³⁷

V průběhu četby každý vnímatel zaznamenává ve své paměti neustále odlišná fakta a předměty. A jen velmi zřídka se stává, že si v živé paměti uchovává minulé fáze všech čtyř vrstev díla, proto se jeho estetická konkretizace omezuje jen na některé z nich, obvykle pak na vrstvu předmětovou. Právě čtená část literárního díla se vždy při své konkretizaci pohybuje mezi dvěma horizonty (zde Ingarden přebírá „husserlovský“ termín) – zaprvé, horizontem částí již přečtených; zadruhé, horizontem částí, které explicitně ještě neznáme. Jako příklad Ingarden uvádí film, který máme možnost sledovat až od jeho poloviny. Vidíme-li stejný úsek filmu podruhé, tentokrát vč. jeho

³⁶ *Ibid.*, s. 50.

³⁷ *Srov. Ibid.*, s. 49-56.

první poloviny, snadno si uvědomíme rozdíly, které tímto vznikly, přestože opticky vzato sledujeme naprosto stejné snímky. „Konkretizace právě čtené části je tedy do značné míry funkčně závislá na přečtených už částech díla a kromě toho i na způsobu, jakým byla jejich konkretizace realizována.“³⁸ Smysl vět je tedy plně dokreslen teprve tehdy, existuje-li věta ve vztahu k větám dalším a je částečně podmíněna pozicí jakou mezi ostatními zastává.

Další podstatnou okolností při konkretizaci literárního díla je jev časové perspektivy, v níž čtenář do jisté míry chápe představené předměty, tj. v případě, že dané dílo čte správně. Rozhodující vliv pro sugesci časové perspektivy sehrává stavba a uspořádání vět vstupujících do struktury díla. Jevy časové perspektivy se uplatňují v konkretizacích literárního díla ve dvou možných sférách (události a procesy představené v díle/konkretizace již přešlých částí ve všech vrstvách díla); ty se však mohou navzájem křížit, což vede mnohdy k velmi složitým jevům, jež jsou nepředvídatelně částečně podmíněny čtenářovým postojem a chováním během četby. Proto je relevantní, zachovat si až do konce četby v živé paměti (být schopný evokace vzpomínek) všechny dřívější fáze díla v příslušném perspektivním časovém zkrácení (v souboru všech vrstev, nikoliv jen ve vrstvě předmětové.)³⁹ Bez časové perspektivy zkrácení (během jediné fáze poznávání) nejsme nikdy schopni bezprostředně dílo vnímat tak, abychom si o něm utvořili všestranný obraz. Poté, co jsou zkonstituovány estetické konkretizace, můžeme počít poznávat umělecké dílo.

3.2. Poznávání uměleckého (literárního) díla

Poznávání představuje jeden z vnímatelových druhů obcování s uměleckým dílem, avšak i k němu můžeme docházet různými způsoby a dosahovat tak různých kognitivních výsledků, částečně v závislosti na všelijakých typech uměleckých děl. Poznávání uměleckého díla je složitým procesem a především podkladem pro další kognitivní úkony, které svůj význam přinášejí především ve vztahu k intencionálnímu zkonstituování a později i rozpoznání předmětů podávaných v díle. Poznání, které poskytuje estetický prožitek, je jen polovinou poznání uměleckého díla. Ingarden si proto všímá i jistých základních rysů společných pro prožitek estetický a poznávací -

³⁸ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 83.

³⁹ Dílo v jednotlivých fázích své konkretizace se jeví jakoby v perspektivní zkratce – některé jeho vrstvy jsou zdeformovány a zvětšeny (předmětná vrstva), některé zase poněkud zakrněly.

moment přesvědčení o určitých jednotlivých kvalitách, strukturách kvalitativních skloubení nebo čistě kvalitách ideálních kvalitativních skloubení. Ačkoliv jednotlivé fáze estetického prožitku sice obsahují řadu činitelů percepční povahy, tj. činitelů, které je nutno vzhledem k jejich podstatě řadit mezi činitele poznávací v nejširším smyslu slova, přesto však tito činitelé tvoří přechodnou fázi celého procesu, ve kterém se konstituuje estetický předmět a nelze je proto přičítat badatelsko–estetickému poznávání. Poznáváme-li tedy umělecké dílo jakožto určitý reálný předmět z ryze badatelského postoje; nikdy nemůžeme nabýt zkušenost o osobité tvářnosti zkonstituovaného estetického předmětu a tudíž ani jeho estetické hodnoty, proto je podle Ingardena poznávání uměleckého díla specifickým druhem bádání, během něhož dochází ke třem různým obměnám: (1) k estetickému prožitku, (2) k předestetickému badatelskému poznávání a (3) k badatelsko–estetickému poznávání estetických konkretizací na podkladě estetického prožitku.

Rozdíl mezi estetickým prožitkem a badatelsko–estetickým poznáváním tkví především v jejich různých předmětech zájmu. Zatímco estetický prožitek je do značné míry tvůrčí a vede ke zkonstituování estetického předmětu; při badatelsko–estetickém poznávání odpadá funkce činitelů při estetickém prožitku – snaha subjektu o kontemplativní ponoření do kvalit a kvalitativních skloubení, následně bezprostřední obcování a nasycení jimi – a naopak snaha získat, co nejvíce poznatků o předmětu, tj. co nejadekvátněji postihnout a uvědomit si kvalitativní skloubení, jeho strukturu i jeho kvalitativní podklady. Estetický prožitek jako takový vrcholí estetickou emocionální odpovědí a kontemplativním nasycením zkonstituovaného estetického předmětu, avšak badatelsko–estetické poznávání vrcholí estetickým zhodnocením, formulovaným řadou hodnotících soudů a končí objevením syntetické estetické hodnoty estetického předmětu. Přese všechno, co zde bylo řečeno, není toto poznávání nějakou badatelovou pasivní reakcí na hotový předmět, i zde je nutné vyvinout velké vypětí k tomu, abychom předmět pojmově postihli, odkryli a pochopili jej a přitom všem se vymanili z již zavedených názorů a terminologií.⁴⁰ Tomuto badatelsko–estetickému poznávání však předchází ještě poznávání Předestetické badatelské, které probíhá v literatuře na podkladě četby díla a je svou povahou tematicky zpředměťující: „Teprve až bude celý estetický prožitek ukončen a až se do jisté míry odpoutáme od estetického předmětu v jeho názorné aktuálnosti, budeme moci formulovat soudy o jeho hodnotě, vyslovovat

⁴⁰ Srov. Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 206–207.

srovnávací ocenění atd., ale k tomu všemu už nedospíváme při postoji estetickém, ale při postoji badatelsko–poznávacím.⁴¹ Až poté, co byl ukončen estetický prožitek, je na jeho podkladě budován prožitek nový, který se do jisté míry snaží zanalyzovat a zracionalizovat dění předcházející – emocemi prosycené obcování s estetickým předmětem. Soud o estetické hodnotě estetického předmětu bývá podložen čistě intelektuálním prožitkem, zkušenostmi a formulacemi týkajícími se uvedeného estetického procesu, z toho důvodu patří posouzení estetické hodnoty estetického předmětu „...k intelektuálnímu vyjádření a postižení toho, co jsme při estetickém prožitku vnímali, tj. bezprostředně viděli a pociťovali jako skloubení kvalit.“⁴²

*

Vzhledem k tomu, že je literární dílo vícevrstvé, navíc má určitý vymezený rozsah a obsahuje velkou řadu různorodých prvků a z nich vyplývajících vlastností, je v praxi jeho rekonstrukce více či méně nevěrná. Chceme-li však poznat dílo, co nejvěrněji v jeho pravé struktuře, musíme se s jeho jednotlivými částmi seznamovat v takové posloupnosti, v jaké existují v díle samotném a navíc takovým způsobem, aby se všechny zkoumané prvky staly pro nás stejně výrazné a tematicky zobjektivizované.

Podstatné je zde také rozlišovat mezi dvěma hlavními fázemi tohoto poznávání – fází během četby a fází po přečtení díla.⁴³ K tomu je nutné při poznávání literárního díla během čtení rozlišovat ještě mezi jeho pasivní (recepční) a aktivní formou. Každé čtení literárního díla je samozřejmě vědomě vykonávanou činností, přesto existují tací pasivní vnímatelé, kteří nejenže se pohybují jen ve sféře smyslu čtených vět, ale nevykládají ani žádné myšlenkové úsilí, aby od rozumění těmto větám přešli k předmětům, kterých se týkají, proto je nejsou schopni plně postihnout, vytvořit si o nich syntetickou představu a dojít tak k jakékoliv podobě obcování s předměty. K tomuto pasivnímu, mnohdy zmechanizovanému, způsobu četby dochází velmi často, aniž bychom si toho byli vědomi. Tím, že si zpřítomňujeme jen smysl vět čili jsme jimi do jisté míry spoutáni, vnímáme je izolovaně a nespojujeme je s jinými vzdálenými větami; neosvojujeme si je natolik, abychom prostřednictvím tohoto smyslu pronikli k podávaným předmětům. Proto mezi námi existují čtenáři, kteří sice dobře rozumějí textu, avšak netuší, s jakým předmětným světem přicházejí ve styk. K jejich následným estetickým reakcím tak buď vůbec nedochází či jsou zcela nesouměřitelné s tím, co je dáno v díle samém, obzvláště pak se světem představených předmětů obsaženým v díle. Přestože Ingarden popisuje

⁴¹ *Ibid.*, s. 161.

⁴² *Ibid.*, s. 162.

⁴³ Srov. *Ibid.*, s. 76.

rozdíl mezi pasivním a aktivním čtením jako dosti komplikovaný, neboť v obou případech se jedná o myšlenkové akty stejného druhu, nachází jistý rozdíl ve způsobu, jakým jej vykonáváme. Z předešlého by se mohlo zprvu zdát, že aktivní čtení jednoduše představuje opačný způsob, při němž rozumíme smyslům vět, postihujeme jimi jejich předměty a jistým způsobem s nimi i obcujeme, jak ale vlastně chápat termín „obcování“? Obecně se totiž soudí, že s předměty lze obcovat pouze ve dvou případech, když jsou reálné, smysly vnímatelné a zastihujeme je již dokončené. Avšak Ingarden zastává v této situaci odlišný názor, resp. přichází s dvěma vlastními argumenty – zaprvé, podle něho vnímáme-li předměty okolního světa, nepoznáváme je pouze tím, že bychom se na ně pasivně dívali, nýbrž při tomto procesu poznávání jsme nuceni vykonat řadu komplikovaných a navzájem propojených aktů, vyžadujících od nás jakožto vnímatelů značnou pozornost a aktivitu a které až na podkladě získaných a načerpaných postřehů zajišťují dostatečně postihnout vnímaný předmět. Teprve poté jsme schopni s tímto předmětem obcovat jakožto s něčím, co je nám dáno a je přítomné samo o sobě. Zadruhé, nesouhlasí ani s tím, že bychom na základě smyslového nebo vnitřního vnímání nebyli schopni v určitých případech dosáhnout přímého či aspoň quasi – přímého poznání předmětů, jen kvůli tomu, že v dané situaci rozumíme jen určitým větám. Aktivní čtení ve výsledku představuje způsob, „...když smysl čtených vět myslíme s onou zvláštní prvotní původností a aktivitou, která působí, že se ve spolutvůřícím postoji přenášíme jakoby do oblasti předmětů vyznačených smyslem vět.“⁴⁴ Smysl vět není v podstatě žádným objektem, neboť tím, že aktivně myslíme určitou větu, neobracíme se nutně k jejímu smyslu, nýbrž k tomu, co je jím myšleno neboli vyznačeno. Dalo by se říci, že již tím, že aktivně myslíme, vykonáváme (splňujeme) její smysl a tím jej vykonáváme a pronikáme jeho prostřednictvím k předmětům daných vět – k určitým předmětným situacím vyznačených smyslem vět a nepřímo pak k příslušným předmětům. Navíc, abychom mohli předmětovou vrstvu uměleckého díla vnímat esteticky, je dokonce nutné, během aktivního čtení tuto vrstvu v jistém smyslu doplnit (překročit některé podrobnosti ukryté v předmětné vrstvě smyslem vět ve struktuře díla), čímž se vnímatel opět stává do jisté míry spolutvůrcem čteného díla.

Literární dílo představuje intencionální heteronomní výtvar, který vzniká na základě subjektivních operací autora, avšak zprostředkovává nám jen rukopis neboli výtisk svého díla; proto nemůžeme nikdy k literárnímu dílu proniknout natolik

⁴⁴ *Ibid.*, s. 37.

bezprostředně, jako bychom tak učinili při poznávání libovolného reálného předmětu v reálném světě nás obklopujícím. Vjem literárního díla je každopádně podmíněn svou subjektivní povahou. „Pro věrný vněm literárního díla v podobě jemu vlastní je nutno... odtrhnout se od předem známé neliterární skutečnosti a uzavřít se do okruhu onoho mikrokosmu, který tvoří literární dílo ve všech vrstvách a v soustavě všech estetických kvalit, které v něm jsou obsaženy.“⁴⁵ Avšak fakt reálnosti jakožto zvláštního momentu vnímaného předmětu není nikterak na závadu, resp. neovlivňuje vnímatelovo estetické oslnění nebo znechucení. Obdobně jako je tomu u estetického prožitku, představuje poznávání určitého reálného předmětu ve smyslovém vjemu taktéž proces časově rozlehlý, mající různé fáze a skládající se z mnoha navzájem diferencovaných vědomých aktů. Během vnímání literárního díla přistupujeme k němu jakožto estetičtí konzumenti (nikoliv čistě jen jako badatelé), až teprve ve fázi vnímání, kdy se již zkonstituovali konkretizace tohoto díla v jeho ryze estetické podobě; můžeme je učinit předmětem zkoumání, tak specifických a mimořádně komplikovaných poznávacích postupů, jež tvoří nadstavbu na podkladě estetického vjemu literárního díla.

3.3. Ontologie uměleckého díla

Poté, co jsme si podrobně vysvětlili pojetí estetického prožitku, estetických konkretizací a ono poznávání uměleckého (literárního) díla v pojetí Ingardena; můžeme nyní přistoupit k otázce uměleckého díla jako takového, přičemž mnohé již bylo nastíněno předešlými kapitolami. Ingarden ve svých dílech *Umělecké dílo literární* a *O poznávání literárního díla* popisuje umělecké dílo jako předmět zvláštního charakteru s polyfonní stavbou, který je během konkretizace utvářen v organický celek propojený všemi heteronomními složkami díla. Přísně přitom odhlíží od veškeré psychologizace a odmítá brát zřetel na autora jako konkrétní osobu, na diváka a jeho psychické stavy nebo na předobrazy díla, jež jsou mu nabízeny. Kromě dvou zmiňovaných knih, jejichž ústředním tématem je literární dílo, budeme kromě nich čerpat taktéž z knihy *O štruktúre obrazu*, již ústředním tématem je pro změnu umělecké dílo malířské (dále jen malířské dílo).

V případě uměleckého díla rozeznává Ingarden jeho dvojí rys: jako schematického a jako intencionálního objektu. Schematický předmět představuje umělecké dílo právě

⁴⁵ *Ibid.*, s. 124.

proto, že v něm nacházíme celou řadu míst nedourčenosti, určitých nevyplněných aspektů, které musí být nutně konkretizovány (vyplněny) v mysli vnímatele. Umělecké dílo jakožto artefakt je díky rysům schematičnosti a intencionality ukončeno pouze potencionálně, proto je nutné jej v průběhu s jeho zakoušením zkonkretizovat. V malířství je takovým artefaktem - reálná věc vytvořená z určitého materiálu např. papíru, plátna nebo dřeva, obvykle pokrytá množstvím pigmentů a zavěšená na stěně, Ingarden ji nazývá malbou jakožto fyzickým základem obrazu. Malba se vyznačuje jistými viditelnými a hmatatelnými vlastnostmi, vůní a dalšími rysy, které zprvu nemusejí být postřehnutelné (termické, chemické atd.), zároveň je charakteristická svým přímým smyslovým vnímáním. Právě obraz, kterým Ingarden v malířství označuje předmět estetického vnímání - zvláštní soubor několika vrstev (rekonstruovaná podoba, názorné zobrazení předmětu, literární téma), má sice taktéž své vlastnosti a funkce, avšak od malby odlišné; je svou podstatou čistě intencionální předmět, jež má na jedné straně svůj bytostný základ v malbě a nepřímou také v tvůrčí činnosti malíře, na straně druhé v percepční činnosti vnímatele. Neboť struktura obrazu překonávající hranice reálné věci v sobě skýtá jednak subjektivní tvořivý akt (díky malbě obraz při samotné tvorbě obsahuje aspekty umělcovy duše), jednak rekonstrukci s nutnou dávkou tvořivé činnosti vnímatele. Obraz jako takový představuje umělecké dílo s oběma jeho charakteristikami – schematičností i intencionalitou, ale jen tehdy, konstituují-li konkretizace získané efektivně při estetickém prožitku konkrétní estetické předměty. Přestože Ingarden uznává jistou závislost uměleckého díla na existenci hmotného objektu, zásadně se vymezuje vůči jejich ztotožňování.⁴⁶

Estetický předmět představuje podle Ingardena ideální skloubení esteticky hodnotných kvalit, které se ustanovily v průběhu estetického prožitku; z toho přirozeně vyplývá, že estetickým předmětem není každý intencionální předmět (tím se však může stát jakýkoliv objekt, který byl předtím recipován alespoň jedním vnímatelem). Právě z toho důvodu, že Ingarden nachází základ uměleckého díla v tvůrčích aktech umělce, ale i v reálných předmětech (artefaktech), představuje umělecké dílo pro něho určitou strukturu, jež se: „...ke své existenci a ustálení domáhá nejen oněch různorodých prožitků, ale nadto i jistého fyzického předmětu, např. knihy, mramoru, pomalovaného plátna apod., jenž musí být umělcem adekvátně ztvárněn a vnímatelem adekvátně postřehnut a zachycen, aby se nám na jeho pozadí zjevilo dané umělecké dílo a aby tím,

⁴⁶ Otázku ne/totožnosti estetického objektu s fyzickým objektem (artefaktem) rozpracovává mimo jiné ve studii Iseminger, Gary: Roman Ingarden and the Aesthetic Object. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 33, No. 3. (Mar., 1973), s. 417–420.

že zůstává po jistý čas neproměnným, domáhal k identifikaci díla mnoha vnímátele. Tímto způsobem se vedle fyzického a uvědomělého chování řady lidí očitly vtaženy samotnými uměleckými díly do okruhu otázek také jisté reálné materiální předměty jako fyzický existenční základ uměleckého díla. Tvůrčí chování umělce přitom obsahuje nejen tvůrčí prožitky, ale také jisté fyzické činnosti, formující odpovídajícím způsobem určitou věc nebo proces, jenž by působil ve funkci fundamentu pro existenci obrazu, sochy, básně... Na druhé straně musí být vytvořené umělecké dílo jako schematický výtvar vnitřně doplněno (konkretizováno) a ve svých potencionálních prvcích aktualizováno, aby mohlo nabýt povahy estetického, specifickým způsobem hodnotného předmětu. Potřebuje k tomu pozorovatele a jeho prostřednictvím vyplnění zvláštního, konkrétně estetického prožitku. Tímto způsobem se zviditelnilo vnitřní sepětí uměleckého díla s jeho tvůrcem a pozorovatelem, jenž vyplňuje akt estetického prožitku. Jako pozadí vchází do hry a zjevuje se v podobě existenčního fundamentu uměleckého díla materiální svět.⁴⁷

Kromě této skutečnosti – rysu schematicčnosti a intencionality, je podle Ingardena struktura uměleckého díla charakterizována také rysem organičnosti. Organismus, jehož základním rysem je: „...hierarchie funkcí různého typu, které jsou jedny druhým přizpůsobené, jedny na druhých různým způsobem závislé a konečně podřízené jedné funkci nadřazené... Vykonávat tuto funkci je jeho smyslem, je důvodem jeho existence, jeho určením.“⁴⁸ Právě tento moment je jedním z těch, které sbližují organismus s jakýmkoliv uměleckým dílem.⁴⁹ Tento hierarchicky vybudovaný systém funkcí organismu se nachází v těsném kontaktu k jeho struktuře, uzpůsobené k vykonávání těchto funkcí, současně je každý organismus systémem orgánů s různorodou strukturou, což mu umožňuje plnit hlavní funkci, kterou však nikdy neplní jen jediný orgán, nýbrž celý organismus. Samozřejmě, že přirovnání uměleckého díla k organismu „...je pouze něčím přibližným, jistou analogií. A to nejen proto, že nemá samostatnou existenci a jeho bytí a struktura jsou dány tvůrčími akty autorova vědomí. Přesto však má určité rysy, které nás opravňují použít této analogie.“⁵⁰ V uměleckém díle jakožto v hotovém výtvaru nedochází k žádným procesům jako tomu je u živého organismu, v tomto smyslu je umělecké dílo neměnné a proto jednotlivé heterogenní vrstvy uměleckého díla

⁴⁷ Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 230.

⁴⁸ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 58.

⁴⁹ Ingarden připomíná, že organičnost struktury uměleckého díla byla již mnohokrát vděčným tématem badatelů pod vlivem vitalismu, tvarové psychologie či Diltheye (Srov. *Ibid.*, s. 59.)

⁵⁰ *Ibid.*, s. 59.

nemají srovnatelné postavení s orgány určitého organismu; v uměleckém díle se však nachází i proces, který zdánlivě nabývá povahy života, činnosti či funkce, máme zde na mysli ony konkretizace, během nichž se na svět vyjevuje organičnost struktury uměleckého díla. K tomu, aby však umělecké dílo při konkretizaci ukázalo svou organickou tvářnost, je zapotřebí, aby se rozvinuly jednotlivé funkce vrstev uměleckého díla.⁵¹ Jistou analogii s přirovnáním uměleckého díla k živému organismu nacházíme taktéž v knize *Estetika na dlani* Ptáčkové a Stibrala: „Umělecké dílo připomíná svoji mnohvrstevností a vzájemnou provázaností živý organismus, který působí na člověka komplexně na několika úrovních.“⁵²

Jak již bylo výše řečeno v kapitole věnující se poznávání literárního díla: Ingarden rozlišuje v literárním díle čtyři základní vrstvy – vrstvu jazykových zvukových útvarů (slovo, zvuk slova); vrstvu významových celků (smysly vět); vrstvu schematických aspektů (předměty podávané v díle) a vrstvu znázorněných předmětností (tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů, tzn. významů vět vstupujících do struktury literárního díla).⁵³ Všechny vrstvy vytvářejí při čtenářské konkretizaci vzájemnou souhru; jedna vrstva nese druhou; žádná není o nic relevantnější nebo méně důležitější než druhá, avšak nelze opomenout jistou hierarchii, která zde podle Ingardena existuje: „...nižší vrstvy otevírají výhled na vyšší vrstvy, čímž dávají dílu ráz jednotného prostředí.“⁵⁴ Neboť se zde nejedná o žádnou formálně objektivní analýzu vrstvení uměleckého díla; předchozí vrstva jakoby otvírala pohled do vrstvy další, byla cestou k ní i průhledným prostředím, přitom si však musí zachovávat jistou míru své autonomnosti a svébytnosti; jen tak ve vzájemném složitém propojení mohou všechny vrstvy dát vzniknout polyfonnímu charakteru uměleckého díla a jeho vnitřní dynamice. „Vrstva slovních a na slovech budovaných zvukových útvarů nese vrstvu významových jednotek různého řádu, ta opět vrstvu schematických aspektů, totiž slovními výrazy indukovaných, fiktivně věcných okolností, v nichž a jejichž prostřednictvím se nám objevuje další vrstva, totiž fiktivní předměty a osoby, o nichž dílo jedná a jež představuje v jejich dějích a osudech.“⁵⁵ Každá z uvedených čtyř vrstev literárního díla zastává v jeho výstavbě vlastní osobitý podíl, avšak jejich zásluhou „... tvoří navzájem skloubené součásti organicky vybudovaného celku, který je něčím více

⁵¹ *Ibid.*, s. 58.

⁵² Ptáčková, Brigita; Stibral, Karel: *Estetika na dlani*, Olomouc: Rubico, 2002, s. 8.

⁵³ Stejně jako je mnohvrstevnatým útvarem literární dílo, je jím také malířské dílo (obraz), přestože v každém z nich vystupují odlišné vrstvy uměleckého díla.

⁵⁴ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 111.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 261–276.

než slepeninou volných, vedle sebe existujících vrstev.⁵⁶

3.4. Estetická/umělecká hodnota

Přestože se Ingarden zabýval problematikou estetické a umělecké hodnoty již od počátku své tvorby – ve všech třech výše zmiňovaných dílech: *Umělecké dílo literární*; *O poznávání literárního díla* a *O struktuře obrazu*, – ještě více na ni pozornost zaměřil na sklonku života, kdy vznikla taktéž studie *Artistic and Aesthetic Values*, z níž budeme mimo jiné čerpat další poznatky.

Co se týče těchto dvou kategorií hodnot, budeme-li porovnávat umělecké dílo a estetický předmět, vymezuje je Ingarden tímto způsobem: zatímco umělecká hodnota vystupuje a je existenciálním základem uměleckého díla jakožto schematického předmětu (v malířství je jím obraz);⁵⁷ estetická hodnota se objevuje konkrétně až na podkladě zkonstituovaného estetickém předmětu jakožto jeho svérázná charakteristika⁵⁸ a díky estetickým konkretizacím představuje základní okamžik determinující charakter celku. „Prvé sú hodnotami relatívnymi v určitom speciálnom význame tohoto označenia, druhé sú absolutnými hodnotami, vo význame tvoriacom protiklad predchádzajúceho.“⁵⁹ Pro obě hodnoty je ale společné, že si osvojují existenci již dokončeného uměleckého díla/estetického objektu; bez ohledu na způsob, jímž byl daný objekt ustanoven.⁶⁰ V průběhu modifikací subjektivních nálad a odezev nedochází umělecké dílo ve svých vlastnostech k proměnám, nýbrž setrvává jakoby dokončeno a prostřednictvím různých forem styku se samo kompletuje, v žádném případě však ne pod vlivem ocenění rozličných vnímatelů.

Umělecká hodnota jako taková je obsažena v těch momentech, jehož projevy, tedy za předpokladu patřičného vnímatele, jsou prostředky (nástroji) k aktualizování určitých hodnotných estetických předmětů (jeho konkretizací), které s těmito momenty souvisí a právě proto ji Ingarden přisuzuje charakter relativní, neboť je hodnotou prostředku

⁵⁶ *Ibid.*, s. 56.

⁵⁷ V případě, že dané dílo postrádá to, co bychom mohli nazvat uměleckou hodnotou, přestává být ve svém důsledku dílem uměleckým.

⁵⁸ Samozřejmě jako je svéráznou charakteristikou uměleckého díla hodnota umělecká.

⁵⁹ Ingarden, Roman: *O struktuře obrazu*. Bratislava: Slovenské naklad. krásné literatury, 1965, s. 156.

⁶⁰ Konstituce estetického objektu, jenž je spolutvůrčí činností vnímatele, dovoluje, že na podkladě jediného uměleckého díla se může objevovat několik estetických objektů, navzájem se lišících ve svých estetických hodnotách. To však není argument k podpoře subjektivity hodnoty; ba dokonce se nemůže stát ani směrodatným pro existenciální charakter estetických hodnot samých. Hodnota uměleckého díla nechce být jen subjektivní, ale také relativní ve vztahu k vnímateli a jeho stavu – relativita oné hodnoty je Ingardenem chápána jako prostý následek subjektivity.

k dosažení jistého cíle, zároveň je z hlediska estetické hodnoty, realizované v estetickém předmětu, součástí uměleckého díla.⁶¹ „Umělecká hodnota je tím vyšší, čím vyšší jsou estetické hodnoty možných konkretizací... a pravděpodobně rovněž čím bohatší na různorodé typy jsou všechny tyto konkretizace.“⁶² Ve své studii věnující se umělecké a estetické hodnotě, Ingarden předkládá také důležité požadavky pro vyvolání umělecké hodnoty v uměleckém díle: (1) K umělecké hodnotě díla může přispívat sice technická zručnost pozorovatelná v díle samém, avšak „...hodnota samá není součástí ani aspektem jakýchkoliv našich empirických zkušeností či duševních stavů při obcování s uměleckým dílem, a proto ji nelze řadit do kategorie potěšení a libostí.“⁶³ (2) Umělecká hodnota není ničím dílu přisuzovaným na základě podstaty, jehož se týká jakožto nástroje vzbuzujícího tamtu nebo onu formu potěšení. (3) Odhaluje se jako specifická charakteristika díla samého. (4) Umělecká hodnota existuje jen tehdy, když jsou vytvořeny nezbytné podmínky pro její existenci zároveň v kvalitách díla samého. (5) Umělecká hodnota jako taková je něčím, co se podílí na specifické formě podstaty uměleckého díla odlišné od všech ostatních kulturních výrobků.⁶⁴ Umělecké dílo je podle Ingardena stvořeno k tomu, aby se v něm prostřednictvím estetického konzumenta zkonstituoval hodnotný estetický předmět a čím více má dílo vhodně zvolených rysů a stránek, které mohou být zdrojem vstupní estetické emoce, tím lépe plní svůj úkol a je v tomto směru hodnotnější. V této souvislosti zde hovoříme o hodnotě umělecké, jež je úkolem předestetického badatelského poznávání a působí ve funkci zprostředkovatele estetického působení na konzumenta.

Estetická hodnota zkonstituovaná v určitém výběru hodnotových kvalit (estetických), je absolutní, neboť již není prostředkem, nýbrž hodnotou imanentní

⁶¹ Estetická hodnota se obvykle pokládá za relativní z toho důvodu, že hodnota estetického objektu se mění v závislosti na procesu jeho vnímání. Zprvu se vyznačuje takovou, poté zase onou hodnotou. Ingarden skutečně přiznává, že při jednom a tomtéž uměleckém díle se mohou konstituovat různé estetické hodnoty s různými estetickými konkretizacemi. Navíc estetická hodnota může příslušet dvěma různým konkretizacím (v některých prvcích se od sebe lišících). Umělecké dílo potenciálně obsahuje řadu aktualizací estetických hodnot, díky kterým je dílo bohatší než právě to, u něhož k tomuto jevu nedochází. V případě skutečné relativity hodnot by se estetická hodnota podle Ingardena neodvíjela v závislosti na vnímání či na díle (resp. na estetickém předmětu), nýbrž na základě čisté fenomenálnosti a antropologismu hodnot (Srov. Ingarden, Roman: *O struktuře obrazu*, s. 157.)

⁶² Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 258.

⁶³ Totožné dílo logicky vyvolává v různých subjektech různá potěšení, je však možné i to, že v jediném subjektu vyvolává rozličná potěšení v rozličných dobách. Potěšení jeví se Ingardenovi buď jako aktuální stav myšlení nebo kvality duševních stavů a zkušeností, které však nejsou ani obsaženy v uměleckém díle, ani se k němu nikterak nevážou. Potěšení zůstává plně vně uměleckého díla, nelze však říci, že tyto libosti konstituují jedinou hodnotu uměleckého díla, neboť to by neodpovídalo rysu hodnoty samé. Dílo přesahuje nejen naše zkušenosti a její obsahy, ale především samo sebe.

⁶⁴ 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, s. 123.

estetickému předmětu a to bez ohledu na jeho takové nebo onaké působení, ba více na jeho plnění předpokládaných funkcí a záměrů. Jelikož jsou estetické předměty vystaveny proměnám esteticky hodnotných kvalit, které jsou charakterizovány přímo něčím z jejich vzezření a jsou přímo představeny fenoménem, nikoliv na podkladě sledovaných ostatních údajů či odvozením na podkladě představy celku díla, ale na podkladě zkušenosti. Estetická hodnota je bezpochyby záležitostí estetického prožitku a nerozlučně souvisí s esteticky hodnotnými kvalitami, neboť představuje právě jejich determinaci, obměnu či způsob, pro něž jsou hodnotné.⁶⁵ V okamžiku, kdy vznikl estetický předmět, objevuje se uvnitř něho estetická hodnota bez ohledu na vztah tohoto předmětu k vnímání, neboť její přítomnost se neodvívá od subjektivního ocenění hodnoty tohoto předmětu. Aktualizace estetické hodnoty je podmíněna harmonickým spolupůsobením uměleckého díla s vněmovými akty vnímatele. Jelikož je estetická hodnota určována dvěma kvalitami – esteticky hodnotnými kvalitami uměleckého díla a realizací určitých esteticko-poznávacích aktů vnímatele – znamená to, že estetická hodnota není výsledkem svévolného rozhodnutí vnímatele.⁶⁶ V souvislosti s uměleckým dílem totiž přicházíme do styku s mnohými skloubeními, rozvíjejícími se jedno po druhé a částečně na sobě působícími tak, že na jejich podkladě vzniká jakési skloubení mnoha různých kvalitativních skloubení.⁶⁷ Estetická hodnota dále představuje zvláštní syntetický kvalitativní moment, nikoliv soubor kvalit hodnot estetického objektu jako takového, ale je charakterizována jako kvalitativní moment či výběr kvalitativních momentů. Ingarden o ní hovoří jako o něčem názorně (fenomenálně) daném. Estetická hodnota je tak stanovena ve vztahu k vnímání – na základě uvažovaných běžných estetických norem má však již jistou obecnou platnost. Transcendentální subjektivita se nečekaně neodehrává ve směru objektu, nýbrž v bytostné povaze existence, pobývající na tomto světě.

Estetická hodnota je u Ingardena kladena do problému vzájemného vztahu subjektu a objektu a dochází tak k závěru, že všechna umělecká díla mají estetickou hodnotu, neboť již samé označení uměleckého díla nás podmiňuje k elementárnímu estetickému soudu. „Estetická hodnota však nie je – jako to často počujeme – produktom hodnotenia a hodnotenia nie je jej bytostným základom. Preto jej úroveň o ktorej sa často hovorí – nezávisí od hodnotenia, ale súvisí s hodnotou odhaľovanou

⁶⁵ Srov. Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 181.

⁶⁶ Srov. Ingarden, Roman: *O strukture obrazu*. Bratislava: Slovenské naklad. krásné literatury, 1965, s. 160.

⁶⁷ Srov. *Op.cit.*, s. 196.

v hodnotení.⁶⁸ Pokud máme před sebou umělecky hodnotné dílo je zde jistý předpoklad, že každá z jeho vrstev potenciálně obsahuje specifické kvality estetických hodnot; ty, spolu vystupují takovým způsobem, že vytvářejí osobitou polyfonní harmonii estetických hodnot, jež utváří konečnou hodnotu díla jakožto díla uměleckého. Tato svérázná polyfonní harmonie hodnotových a esteticky valentních kvalit je utvářena procesy, ke kterým dochází uvnitř uměleckého díla mezi jeho heterogenními vrstvami; ty vstupují do vzájemných harmonií a disharmonií a vytvářejí mezi sebou napětí rozličných podob a intenzity; každá z nich se pak na této polyfonní harmonii podílí svým osobitým způsobem. „Právě polyfonní harmonie patří k těm stránkám literárního díla, jež vedle toho, že se v něm vyjevují metafyzické kvality, činí z díla dílo umělecké.“⁶⁹ Úloha těchto metafyzických kvalit je v rámci uměleckého díla značná, neboť se nacházejí v těsné souvislosti s estetickou hodnotou,⁷⁰ přesto však je nelze podle Ingardena považovat za další vrstvu literárního díla, neboť se objevují poměrně zřídka v určitých událostech a životních situacích znázorněného světa, nemohou tedy tvořit vrstvu literárního díla a přetrvávat tak v základní struktuře literárního díla (stejně jako by tomu bylo v díle malířském, hudebním nebo architektonickém).⁷¹ Metafyzické kvality vyjevující se různými způsoby a v různých stupních se realizují ve skutečném životě jen po málu: „Tyto čas od času se vyjevující metafyzické kvality (...) jsou tím, co životu propůjčuje hodnotu a co – jestliže se to jednou konkrétně zjevilo – v nás přežívá jako tajná touha v pozadí všech našich činů a jednání a žene nás, ať chceme či ne. Jejich zjevení tvoří vrchol a poslední hloubku jsoucna.“⁷² Stávají-li se tyto kvality skutečnými, „...bývá jejich realizace, nebo lépe řečeno, ony samy ve své vlastní podobě bývají pro nás příliš mocné, strhují nás a přemáhají. Nemáme ani sílu, ani takřikajíc čas k tomu, abychom se do nich ponořili a patřili na ně; a právě po této možnosti, ať už z jakýchkoliv důvodů, toužíme, a je to nevykořenitelná touha.“⁷³ Tato touha je skrytým zdrojem mnohých našich činů – na jedné straně filozofického poznání a touhy po

⁶⁸ Ingarden, Roman: *O struktuře obrazu*. Bratislava: Slovenské naklad. krásné literatury, 1965, s. 156.

⁶⁹ Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 365.

⁷⁰ Zvláštní způsob, jímž se metafyzická kvalita při konkretizaci daného literárního díla vyjevuje, utváří estetickou hodnotu. „Musíme však hned zdůraznit, že existují i jiné ve specificky estetickém smyslu hodnotné kvality, bez nichž by se literární díla, ve kterých vystupují pouze metafyzické kvality, ještě nemohly stát uměleckými díly v plném smyslu.“ (Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*, s. 299) Umělecké dílo jako takové má totiž v sobě obsahovat komplex různých esteticky hodnotných kvalit, utvářející onu polyfonní harmonii; při níž je zapotřebí, aby jeho vrstvy zároveň harmonickým způsobem spoluúčinkovaly a plnily jisté podmínky. Polyfonní harmonie hodnotových kvalit by podle Ingardena měla vyžadovat metafyzickou kvalitu jakožto svůj komplementární prvek.

⁷¹ Srov. *Ibid.*, s. 15.

⁷² *Ibid.*, s. 292.

⁷³ *Ibid.*, s. 294.

poznání, na straně druhé uměleckého tvoření a požitku a to i přesto, že jde o zcela rozdílné, avšak duchovní aktivity. A právě umění nám nabízí ony metafyzické kvality, jichž bychom ve skutečném životě nedosáhli.⁷⁴ Máme-li tyto metafyzické kvality podle Ingardena určitým způsobem charakterizovat pak: (1) Bez ohledu na jejich pozitivní či negativní hodnotnost, představují jednotlivá zjevení metafyzických kvalit pozitivní hodnotu, ve vztahu k beztvarym prožitkům každodennosti; (2) Čistě racionálně je nelze určit ani „pochopit“, můžeme je jen v jistých situacích, v nichž se realizují, „extaticky“ spatřit, jako bychom v daných situacích prvotně žili; (3) V jakémkoliv druhu metafyzických kvalit se odhaluje nejhlubší smysl a bytí vůbec, leckdy tento mnohdy skrytý smysl konstituují.⁷⁵

Vnímání umělecké hodnoty a estetické hodnoty konkretizací je velmi obtížné a vyžaduje od vnímatele nejen vrozený vkus a cit, ale též jistou zběhlost, zkušenost či jinak řečeno určitou estetickou kulturu - jen tací mají právo hodnotit umělecká díla, resp. zodpovídají za objevení estetických předmětů. Mnohdy navíc umělecky hodnotné kvality hodnotově souvisejí namísto uměleckého díla s podávaným estetickým předmětem, proto se podle Ingardena musíme spokojit s faktem, že jednou se jedná o ty, podruhé zase o ony kvality.

Hodnota uměleckého díla se zjevuje na základě speciálního souboru hodnotových kvalit a na tomto seskupení je do jisté míry závislá; hodnoty se mezi sebou navzájem liší skrze své specifické determinanty a hodnocené vlastnosti. Takovéto kvality vymezují všeobecný typ hodnoty, zatímco ostatní hodnoty ustanovují rozmanitost v rámci tohoto všeobecného typu a to v rozsahu všeobecných estetických hodnot.⁷⁶ Ingarden tvrdí, že každý skutečně tvůrčí umělec by měl uskutečňovat jisté pokusy v tom, aby se zase o kus v oblasti, v níž dané dílo stvořil, posunul dále. Při své tvorbě, aby se nechal vést svými tvůrčími intuicemi a jistými nám předkládanými komplexy esteticky hodnotných kvalit, které by mu měly napomoci odkrýt celkové estetické hodnoty uměleckého díla jakožto souboru. Současně se snaží podle vlastní vůle najít takové technické prostředky, které by skrze esteticky neutrální kvality (barvy, zvuky, tvary) vedly k realizaci specifických komplexů hodnot a konstituci odpovídající estetické hodnoty určené komplexním základem (jistá kostra díla vymezená, jak reálnými, tak subjektivními podmínkami;

⁷⁴ Srov. *Ibid.*, s. 294.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 292.

⁷⁶ Srov. 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, s. 124.

nezbytné dosažení estetické zkušenosti atd.) Zmiňovaná kostra je určována axiologicky neutrálními vlastnostmi spolu s základními rysy uměleckého díla, které tímto determinují a udávají jeho charakter. Vlastnosti obsažené v této kostře jakoby směřovali k objevení zcela nových vlastností, které náleží sice k uměleckému dílu stejně důvěrně, avšak s tím rozdílem, že jsou axiologicky významné čili stávají se umělecky hodnotnými kvalitami, které svým vynořením v tomto typu seskupení odkazují k různorodým uměleckým hodnotám.⁷⁷

⁷⁷ Srov. *Ibid.*, s. 131-132.

4. UMĚLECKÉ DÍLO A JEHO HODNOTA V TVORBĚ JANA MUKAŘOVSKÉHO

4.1. Estetická funkce, postavení subjektu vůči světu i uměleckému dílu

Doposud jsme se snažili vyložit pojetí uměleckého díla a jeho hodnoty u Romana Ingardena; na základě momentu vyplývajícího z předcházejícího výkladu a totiž, že cílem uměleckého díla jsou takové konkretizace, které bychom mohli nazvat estetickými⁷⁸ či odehrávajícími se v rámci estetického postoje; bychom rádi pokračovali výkladem o pojetí uměleckého díla a jeho hodnoty u Jana Mukařovského.

Zatímco Ingarden hovoří o třech typech postojů (stanovisek), z nichž může být určitý předmět nahlížen: o stanovisku praktickém, jehož cílem je prostřednictvím psychofyzických činností nastolit nějaký nový předmětný stav ve fyzickém nebo psychickém světě, jenž nás obklopuje; o stanovisku badatelsko-poznávacím, při němž již nechceme realizovat žádná nová fakta ve světě a naším záměrem není zkoumaný předmět pozměnit, nýbrž jen poznat; a naposledy o stanovisku estetickém (pro naše téma nejdůležitější), při němž se určitý předmět stává impulsem k vyvolání zvláštního typu prožitku (estetického). Rozeznává Mukařovský pro změnu čtyři typy postojů (Ingardenova stanoviska se však výrazně podobají Mukařovského postojům – praktický; teoretický a estetický), s nimiž člověk během života přichází do kontaktu a z nichž jediný není z umění vyloučen a to i přesto, že se může měnit jeho dominance uvnitř uměleckého díla vůči postojům zbývajícím. Všechny čtyři postoje jsou ústředním tématem Mukařovského studie *Význam estetiky* a jsou charakterizovány jako čtyři možné způsoby, jimiž se člověk staví vůči skutečnosti, tj. vše obklopujícímu světu – postoj praktický, teoretický (poznávací), magicko-náboženský (náboženský) a estetický. Člověk se zkrátka staví ke skutečnosti odlišně poznává–li ji teoreticky nebo pojímá–li ji esteticky. „Každý z těchto postojů,“ ač jiným způsobem, „zmocňuje se člověka celého, všech jeho schopností, a zaměřuje je jistým směrem.“⁷⁹ Čtvero postojů člení Mukařovský navíc do dvou skupin podle jejich charakteru, jež vůči skutečnosti zastávají - bezprostřední (praktický; teoretický) nebo znakový (magicko-náboženský; estetický).

⁷⁸ Ke zkonstituování estetické konkretizace je zapotřebí skloubení kvalit v rámci všech vrstev díla, aby následně mohlo dojít k polyfonní harmonii esteticky valentních kvalit.

⁷⁹ Mukařovský, Jan: *Význam estetiky*. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 55.

Neboť pojem postoje Mukařovský staví na roveň pojmu funkce, budeme i my dále užívat těchto pojmů jakožto synonymních.

Zatímco při postoji praktickém se člověk snaží danou skutečnost svým zásahem pozměnit, při postoji teoretickém, dnes bychom řekli kognitivním, se jí snaží poznat a uchopit svým osobitým způsobem, ani zde však není cílem našeho konání předmět sám o sobě, nýbrž určité obecné zákonitosti, ke kterým spějeme. Postoj praktický velmi dobře vystihl francouzský filozof Henri Bergson, jehož slova pocházející z knihy *Smích*, cituje ve *Významu estetiky* také Mukařovský: „Člověk musí žít a život si žádá, abychom věci vnímali podle vztahu, jaký mají k našim potřebám. Život záleží v jednání. (...) Vidím a slyším z vnějšího světa jen to, co mé smysly vybírají za tím účelem, aby řídily mé jednání... Mé smysly a mé vědomí poskytují mi obraz skutečnosti jen v praktickém zjednodušení...“⁸⁰ Postoj magicko–náboženský prezentuje, stejně jako postoj estetický, skutečnost jako znak, avšak na rozdíl od postoje estetického je znakem prostě bytostně a proto je schopen působit jako to, co právě zastupuje; navíc Mukařovský konstatuje, že příznakem této funkce je její stereotypnost.⁸¹ Jedná se o tzv. znaky – symboly (amulet; chléb a víno v křesťanství symbolizující tělo a krev Ježíše Krista). Jak již bylo řečeno, i u postoje estetického nabývá skutečnost povahy znakové, avšak rozdílné než je tomu u znaku magicko–náboženského (často se však stává, že nemůžeme od sebe odlišit skutečnost postoje estetického a magicko–náboženského; např. primitivní ornamentika či vznik divadla). Při znaku estetickém je všechna pozornost člověka soustředěna jen na samu skutečnost: „Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností... Proto stává se jev, ke kterému zaujímáme estetický postoj, znakem sui generis, neboť právě vlastností znaku je poukazovat k něčemu mimo sebe... ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů.“⁸² Přičemž se estetickým znakem může stát kterýkoliv děj, jev nebo produkt lidské činnosti. Je nutné si uvědomit, že přestože estetický postoj je jen jedním z řady postojů, které člověk může vůči světu zaujmout, pozice estetického postoje je oproti ostatním poněkud osamělá a ojedinělá, neboť žádný z uvedených postojů svou pozornost nezaměřuje prvotně vůči znaku samotnému, ale především k tomu, co on jako znak označuje či zastupuje. „Jen při funkci estetické spočívá hlavní

⁸⁰ *Ibid.*, s. 56.

⁸¹ Znakově zastoupenou věc lze totiž aplikovat v opakujících se situacích, právě její snadná situační dosažitelnost dovoluje, aby věc zastoupená stereotypním symbolickým znakem byla bez potíží k dispozici. Symbolická funkce jakoby mohla člověku napomoci k vyřešení jeho problémů.

⁸² *Op.cit.*, s. 56.

váha na samém znaku, na oné věci smysly vnímatelné, která přejímá úkol znamenat, k něčemu ukazovat.⁸³ Tato funkce působí ve vztahu k funkcím ostatním jako jejich jistý protiklad: zatímco zbývající tři funkce pojímají věci, kterých se zmocňují jen jako určité nástroje, které se navíc stávají hodnotnými jen do takové míry, do jaké splňují požadovaný účel; představuje nositel estetické funkce hodnotu samu o sobě, neboť hodnotu může představovat i způsob, jakým byla utvářena. Umělecká díla stávají se tak ve vztahu k postoji estetickému produkty, které jsou vytvářeny zcela záměrně tak, aby estetická působnost byla jejich hlavním úkolem. Podle Mukařovského neexistuje v životním kontextu místo, které by bylo uchráněno před vstupem estetična, estetického postoje nebo estetické funkce, neboť estetično jako takové tvoří důležitou složku celkového životního dění.⁸⁴

Estetická funkce má mnohem širší uplatnění než by se mohlo možná zprvu zdát, projevuje se nejen v oblasti umění, ale také mimo něj, je tzv. všudypřítomná: „Každý lidský úkon jí může být provázen a každá věc se může stát jejím nositelem.“⁸⁵ Všudypřítomnost je však platná i v případě ostatních funkcí, neboť funkce jako taková: „...je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu.“⁸⁶ Z věci vytváří estetická funkce estetický znak, jímž se může stát i jev nebo věc z oblasti mimoumělecké. „Umění záhy pocítilo výlučnou nadvládu estetické funkce jako příčinu své izolace a snaží se již od několika let různými směry tuto izolaci překonat, aniž se přitom hodlá vzdát výbojů období předešlého; estetično mimo umění pak se stává vědomým samo sebe, volá po normalizaci a regulaci.“⁸⁷ Za estetický znak je považován tedy estetický objekt, v němž převládla estetická funkce nad funkcemi ostatními a který stává se součástí označovacího procesu díla. Žádná lidská činnost není funkce estetické nadobro zbavena. Dokonce sám Mukařovský říká, že existují věci, pro které všechno nabývá funkce estetické a zase věci, pro které funkce estetická existuje pouze v míře minimální. Přestože je estetická funkce rozlita po celé šíři různých jevů, v uměleckém díle vždy převládá. V jakémkoliv výtvoru se nachází několik funkcí současně, avšak v prostředí uměleckém směřuje funkce estetická vždy k nadvládě a stává se tak dominantní funkcí uvnitř uměleckého díla (mimo něj má postavení druhotné). Estetično nepředstavuje tedy

⁸³ *Ibid.*, s. 57.

⁸⁴ *Srov. Ibid.*, s. 55–59.

⁸⁵ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*, Brno: Host, 2000, s. 147.

⁸⁶ Mukařovský, Jan: Místo estetické funkce mezi ostatními. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 69.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 65.

žádnou reálnou vlastnost věcí, estetická funkce může v dané struktuře získat dominanci nad ostatními funkcemi pouze dočasně a posléze zase ustoupit do pozadí před funkcemi ostatními – náboženskou či praktickou a nebo naopak (např. industriální architektura, která pozbyla své charakteristické praktické funkce, dnes počíná nabývat funkce estetické). Tento jev se odvíjí od postoje, který vnímatel vůči uměleckému dílu nebo estetickému objektu momentálně zastává. Umění, které jakoby stálo v zrcadlové pozici k estetickému, je tudíž charakterizováno převahou estetické funkce; ta však získá-li absolutní nadvládu a tím vyloučí-li jakoukoli jinou funkci, jak se tomu děje u dekadence, místo aby posílila její účinnost, oslabuje ji. Zatímco v každodenním životě posiluje esteticko mimoumělecké působení, v umění stimuluje a napomáhá umělecké činnosti funkce mimoestetické, samozřejmě s tím, že nikterak neruší estetickou funkci.⁸⁸

Jak již bylo dříve naznačeno, estetická funkce určitým způsobem izoluje předmět od jejího okolí, vyjímá jej z reality každodenního života a prostřednictvím svých vazeb a významů vytváří z něho předmět estetického vnímání. „Skutečnost obrázená jako celek je v estetickém znaku i sjednocena podle obrazu jednoty subjektu.“⁸⁹ Na jedné straně je estetická funkce přítomna nejenom v umění, ale i v ostatních mimouměleckých činnostech, na straně druhé obsahuje celou řadu mimoestetických faktorů, které mohou být leckdy důležitější nežli faktor estetický. Estetická funkce je pevně zakotvena ve společenském dění, prostřednictvím tohoto nadindividuálního vědomí souvisí estetická funkce přímo s kategorií estetické normy a hodnoty. Proto se v další kapitole budeme zabývat výhradně estetickou normou.

4.2. Definice estetické normy

Přestože norma směřuje přirozeně k závaznosti bezvýjimečně, nikdy nemůže dosáhnout platnosti přírodního zákona. Norma bývá tradičně definována jako obecné pravidlo, které má být aplikováno na určitý konkrétní případ, jemuž podléhá, avšak v tomto kontextu představuje estetická norma spíše než pevný kánon jakýsi regulativní princip estetického hodnocení uměleckých i mimouměleckých děl; je určitým vodítkem při jejich posuzování. Estetická norma je tedy jakýmsi pravidlem nejen uvnitř světa umění ale i mimo něj, je však pravidlem velmi dynamickým, často porušovaným a

⁸⁸ Srov. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Praha: UK Karolinum, 2000, s. 110.

⁸⁹ Jankovič, Milan: Průhledy k znakovému pojetí umění. In: *Umělecké dílo jako znak*. Jan Mukařovský, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 84.

neustále proměnlivým v čase. Umělecké dílo je výtvořem, na jehož vzniku se podílí celá řada vzájemně diferencovaných norem, zároveň jako takové je neadekvátní aplikací estetické normy, neboť nadindividuální struktura uměleckého druhu i samotného umění je ve svém principu dynamického a energického charakteru a právě porušováním estetické normy dosahuje nejvyššího účinku, z tohoto důvodu je estetická norma uměleckým dílem porušována zcela záměrně a rovněž neustále. Jedná se o fakt historický a sociologický, který se v prostředí uměleckém stává pouhým pozadím, na němž dochází k jeho záměrnému porušování. Umělecká tradice se neustále vyvíjí, proto musíme i soubor estetických norem chápat spíše jako živou sílu: „Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí.“⁹⁰ Z dosavadního tedy vyplývá, že: „Estetická norma nesmí být chápána jako apriorní pravidlo, které by s přesností měřicího stroje ukazovalo optimální podmínky estetické libosti, nýbrž je živou energií, která při vši různotvárnosti svých projevů – ba právě pomocí této různotvárnosti – organizuje oblast estetických jevů a udává směr jejího vývoje,“ proto ji nelze rozumět jakožto souboru fixních a neměnných pravidel.⁹¹ Za porušení estetické normy nehrozí nikomu žádné tresty a postihy jako tomu je např. u norem právních, mravních nebo technických; pokud takto nechápeme posměch nebo určitou společenskou izolaci, které může být onen jedinec vystaven. Vysoké umění se stává jakýmsi zřídlem a zároveň obnovitelem estetických norem. Emocionálně silné umělecké dílo je zákonitě neopakovatelné a jeho struktura nedílná. Umělci se za účelem nového výrazu díla často uchylují k porušování těchto norem, čímž se ostatně podílejí i na vzniku norem nových, stačí si vzpomenout na některé programy modernistických estetik 20. století, jakými byli např. kubismus, futurismus či surrealismus, přestože se tyto programy tvářily jako silně nenormativní, paradoxně představovaly vlastně nové estetické normy.⁹² Současně jsou si tito umělci vědomi toho, že pro jejich záměrné porušení estetických norem nemusí být oni, ani jejich díla pochopena. Nástup jednotlivých uměleckých epoch mnohdy ovlivňoval i estetické normy, které se následně staly hybateli i sféry mimo vysoké umění např. odívání, účesů, designu výrobků denní potřeby nebo etikety.

⁹⁰ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 32.

⁹¹ *Ibid.*, s. 40.

⁹² Srov. Ptáčková, Brigita; Stibral, Karel: *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002, s. 142.

Přes všechny, leckdy i radikální proměny estetických norem, nacházíme v této proměnlivosti něco neměnného, jistý pevný základ, který můžeme odvodit z tzv. antropologické konstanty, jež ve své podstatě shrnuje naše fyzické i částečně duševní ustrojení.⁹³ Antropologické konstanty představují jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci nositele estetické funkce, které jeho estetické působení usnadňují.⁹⁴ „Aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti. Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak zcela individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu.“⁹⁵ Těchto principů, které jsou dány samotnou biologickou přirozeností člověka je celá řada, z nichž můžeme jmenovat: „...pro umění časová rytmus, podložený pravidelností krevního oběhu a dýchání; pro umění prostorová kolmice, horizontála, pravý úhel a symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla; pro malířství komplementárnost barev a některé jiné úkazy barevného a intenzivního kontrastu; pro sochařství zákon stability těžiště.“⁹⁶ Explicitně pak otázka estetické normy souvisí s otázkou umělecké struktury, jíž se budeme zabývat následovně.

4.3. Znaková struktura uměleckého díla

Jak již bylo řečeno v úvodu: Mukařovský je význačným představitelem nejen českého strukturalismu, ale také sémiotiky (= teorie zkoumající vlastnosti znaku); z tohoto důvodu zde musíme pohovořit také o (znakové) struktuře a následně o znaku (jakožto uměleckém dílu).

Pojmu struktury Mukařovský rozuměl jakožto souboru dialektických protikladů, vnitřně hierarchizovanému energickému a dynamickému celku, jež je každému vnímateli dostupný jen skrze své projevy a funkce. Jedná se tedy o fakt historický a nepřetržitě se vyvíjející (ostatně chápání struktury s jejím dynamickým charakterem patří k jednomu ze zásadních počínů českého strukturalismu a stává se odlišujícím

⁹³ Srov. *Ibid.*, s. 12.

⁹⁴ V období, kdy Mukařovský pocítil nutnost hledat tuto antropologickou základnu (v oblasti umělecké i mimoumělecké), neexistovalo příliš zdrojů, o které by se mohl ve své teorii opřít, neboť filozofické základy moderní kulturní antropologie byly teprve v počátcích (Cassirer, Scheler, Heidegger, Husserl), proto jsou jeho osobní poznatky v oblasti této vědy souběžně s dílem velkých německých filozofů 20. století velkým přínosem.

⁹⁵ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 102.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 102.

prvkem od pojetí struktury francouzského strukturalismu). „Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje.“⁹⁷ Hovoříme-li v souvislosti s Mukařovského jménem o struktuře uměleckého díla, jedná se vždy o strukturu svým charakterem znakovou a pro umělecké dílo významovou.⁹⁸ Právě tato struktura, která představuje pro Mukařovského smyslovou realitu se vztahuje k další realitě, již má vyvolávat, o tom však později. Struktura uměleckého díla je přirozeně čímsi nehmotným; avšak „...při vší své složitosti jeví se ze stanoviska tvůrce jako jediný čin, jediné gesto, jímž se umělec zmocňuje svého materiálu.“⁹⁹ Souvztažnost složek, jejich hierarchie, soulady i rozpory vytvářejí ze struktury uměleckého díla určitou realitu, která je sice nehmotná, avšak proto může být zároveň dynamická. Živá umělecká tradice, o níž jsem se zmínila, představuje sociální realitu, obdobně jako jazyk či právo, což samo naznačuje, že se neustále proměňuje, vyvíjí a trvá nepřetržitě.

Interpretace struktury uměleckého díla se navíc nevyčerpává jen vztahem díla – autora, díla – vnímatele nebo díla – skutečnosti, neboť všechny tyto polohy jsou jen dílčími pro konstituování celkového významu díla, nelze přitom opomenout ani to, nakolik dané dílo odkazuje svou znakovou povahou samo k sobě. Ve své studii *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* se Mukařovský snaží charakterizovat strukturu uměleckého díla nejen jako strukturu samu o sobě, ale zároveň jako strukturu, která nepřísluší pouze jedinému uměleckému dílu, nýbrž je záležitostí přetrvávající v čase a proměňující se v ohledu na pohybu od díla k dílu, které je zejména závislé na přeskupování vzájemných vztahů a poměrné závažnosti jednotlivých složek této struktury. Umělecká struktura se nachází v určitém vztahu k vývoji celé společnosti, avšak ona samotná se vyvíjí ze sebe jakýmsi samopohybem, tyto proměny představují uvnitř uměleckého díla opět cosi, co nelze chápat jako bezvýhradné a přímé následky pro vývoj celé společnosti. Přese všechno je každá změna umělecké struktury podnícena zvenčí, ať už přímo vývojem společnosti či vývojem některé oblasti kultury (věda,

⁹⁷ Mukařovský, Jan: O strukturalismu. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 109.

⁹⁸ Malířství - Takový rám je podle Mukařovského nutnou podmínkou strukturace, neboť každá struktura vyžaduje jisté vymezení, aby prvky dané struktury mohly vytvářet aktuálně konečné množství vzájemných vazeb. Nejen, že rám dílo vyděluje z horizontu světa a soustřeďuje pohled, akty sémiózy, interpretace recipienta na jeho „obsah“, tj. vlastní znakovou strukturu díla, ale především díky němu je vytvářen kontext každého díla – prvky struktury díla nabývají díky svým vzájemným vztahům na významu.

⁹⁹ Jankovič, Milan: K dynamickému pojetí významového sjednocení u J. Mukařovského. In: *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ondřej Sládek (Ed.), Brno: Host, 2006, s. 111.

hospodářství, jazyk, politika, náboženství atd.), které jsou ovšem rovněž zatíženy celkovým společenským soužitím. Avšak způsob, jakým bude na daný vývoj umění působit, vyplývá z umělecké struktury jako takové.¹⁰⁰ „Umělecká struktura se vyvíjí v řadě nepřetržité a každá nová její etapa je jen reakcí na etapu předchozí, jejím částečným přetvořením.“¹⁰¹ Zdá se, jakoby umělecká struktura v podání Mukařovského obsahovala jako své složky taktéž vztahy se všemi svými možnými kombinacemi; konkrétní umělecké dílo jakoby pak představovalo uskutečnění některých z těchto možností, přičemž se tyto kombinace podílejí při specifické významové výstavbě i celé významovosti dotyčného díla.

Umění je v pojetí Mukařovského přirovnáváno k ději, který zdaleka nepostihuje tradiční protiklad obsahu a formy, neboť: „...je-li vše v díle, od seskupení hlásek v nějaké básni až k výběru a podání jejího tématu jediným významovým děním, pak z toho vyplývá, že ani téma („obsah“) není více než jednou z jeho složek... Všechny složky jsou zároveň obsahem i formou, podle toho, z které strany se na umělecké dílo díváme.“¹⁰² A právě proto: „Celá výstavba uměleckého díla, nikoli její pouhá část zvaná obsahem, vstupuje v aktivní poměr k systému životních hodnot řídících lidské jednání.“¹⁰³ Celé umělecké dílo je podle Mukařovského prostoupeno jakousi nedělitelnou významovou energií, proto je dřívější rozlišování uměleckého díla na „obsah“ a „formu“ neadekvátní, nelze se však ani domnívat, že můžeme v uměleckém díle spatřit „to estetické,“ chápeme-li jej jako cosi vydělitelného z celkového kontextu tohoto díla.¹⁰⁴ Což ostatně dokazují tato Mukařovského slova: „Skutečně strukturální rozbor uměleckého díla je proto sémantickým; sémantický rozbor pak týká se všech složek díla, obsahových i formálních. Nesmí však přihlížet jen k síle, která jednotlivé složky díla jednotí v celkový smysl, nýbrž i k opačné, té, která směřuje k porušení jednoty celkového smyslu. Sémantický rozbor není tedy synonymní s rozbohem formálním, třebaže i on zabývá se vnitřní výstavbou díla, nikoli tím, co je vně díla: psychickými předpoklady, z nichž dílo vzešlo.“¹⁰⁵ Avšak představa díla jakožto pevné, jednou provždy dané formální struktury, která by se mohla stát předmětem objektivního

¹⁰⁰ Srov. Mukařovský, Jan: Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *Studie I.*, Brno: Host, 2000, s. 13–16.

¹⁰¹ Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 105.

¹⁰² Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 81.

¹⁰³ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 51.

¹⁰⁴ Srov. *Op. cit.*, s. 38–76.

¹⁰⁵ Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 108.

popisu, je dnes již podle soudu Mukařovského překonána (každopádně formální struktura je vždy zkoumána v kontextu s reakcemi vnímatele). Poté, co jsme si zde přiblížili pojem (umělecké) struktury, pokusíme se ji ještě více dokreslit následným výkladem o uměleckém díle, jež je podle Mukařovského samou svou postatou znak.

4.4. Ontologie uměleckého díla – umělecké dílo jako znak

Jak již bylo výše zmíněno (Zuska), svou povahou je znak řazen mezi heteronomní předmětnosti a tato povaha znaku je charakteristická podle Mukařovského také pro umělecké dílo, jehož složky jsou nositeli významu - sémantické energie. Podle Mukařovského nemůžeme umělecké dílo chápat jinak nežli jako znak, představující určitou skutečnost vnímatelnou smysly, směřující k něčemu a něco zastupující, řekli bychom něco „mínící“, je jedním ze znaků *sui generis*. Avšak, jak píše ve své studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*: „Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy konec konců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného.“¹⁰⁶ Mukařovský též zmiňuje, že čehokoliv se člověk dotkne, může se stát znakem, jehož nejvlastnější funkcí je funkce sdělovací sblížující umění právě s řečí.

Protože se sdělovacím znakem může stát jakákoliv skutečnost, tedy i umění, představuje umělecké dílo svou podstatou znak, obracející se k vnímateli jako členu organizovaného kolektiva, nikoliv k jeho antropologické konstantě. Právě sdělovací funkce znaku, jež slouží k dorozumívání mezi individui jako členy téhož kolektiva, je sice nejtypičtější funkcí znaku, nikoliv však znaku estetického. Přestože sdělovací funkce je nejzřetelnější v umění básnickém, malířském a sochařském, tj. v uměních syžetových, „...hudba jsouc vůbec zbavena sdělovací funkce, odhaluje ještě zřetelněji než umění tematická specifický ráz uměleckého znaku. Čím je zde tedy nesen význam? Ne obsahem, kterého zde není, ale složkami formálními: tónovou úrovní, melodickým a rytmickým útvarem, témbrem atd.“¹⁰⁷ Sdělovací funkci nacházíme také v architektuře,

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 108.

¹⁰⁷ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*, Praha:

kteřá je sice těsně spjata a překryta funkcí praktickou, avšak funkce sdělovací se stává viditelnou, jakmile počne budova předstírat funkci, kterou obvykle nevykonává. Toto předstírané určení nabývá hodnoty skutečného sdělení pro vnímatele. Jiné sdělení, které architektura mimo jiné vyjadřuje, vychází z jejího způsobu fungování, z tohoto důvodu je leckdy velmi obtížné rozeznávat mezi funkcí praktickou a sdělovací. Specifický věcný vztah mezi uměleckým dílem a skutečností může být nesen, nejen obsahem, ale též všemi složkami ostatními. Z výše uvedeného je tedy zřejmé, že sdělovací (komunikativní) funkci můžeme nalézt v jakémkoliv druhu uměleckého díla, ať zcela evidentně jako je tomu u literatury, malířství, sochařství nebo filmu (tzv. tematická umění), ale i u těch druhů umění, u nichž je jejich sdělovací funkce zprvu nečitelná, ba mnohdy až nerozpoznatelná, jako je tomu u hudby, tance a architektury (tzv. atematická umění).¹⁰⁸ Mukařovský hovoří o dvou typech či sémiologických funkcích znaku uměleckého díla: již předcházející komunikativní, která svým způsobem míří k určité realitě, již představuje např. postava, událost, vnitřní prožitky nebo nálada autora a v rámci vytvářené umělecké struktury sehrává jen roli jedné ze jejích složek; a autonomní, jež sice nikdy nemůže dosáhnout absolutní autonomnosti, ale uvnitř uměleckého díla tvoří určitý seberefrenční prvek odkazující k celkovému kontextu sociálních fenoménů (věda, filozofie, politika, náboženství, hospodářství, jazyk aj.), které mohou působit i na nevědomé úrovni a mají „sílu normující,“ tím je vytvářen autonomní znak, který je ve své podstatě dialektickým popřením znaku sdělovacího a který je tolik charakteristický pro umělecké dílo. „Umělecké dílo samou svou podstatou je znak, a to znak autonomní, při kterém pozornost je upjata k vnitřnímu uspořádání.“¹⁰⁹ Přičemž je umělecké dílo: „...autonomním znakem bez jednoznačného věcného vztahu; jakožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve jako celek může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových.“¹¹⁰ Staví-li Mukařovský proti sobě tyto dvě funkce, musíme jim rozumět jako v podstatě dvěmi možným modalitám komunikace. Ani jednu funkci nelze z uměleckého díla vyloučit. Pro upřesnění Mukařovský nezapomíná však dodat, že netvrdí, že by umělecké dílo nutně splývalo s tímto kontextem společenských

Odeon, 1966, s. 47.

¹⁰⁸ Téma v literatuře či figura na obraze představuje „jednoduše krystalizační osu významu“ uměleckého díla.

¹⁰⁹ Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 106.

¹¹⁰ *Ibid.*, s. 92.

fenoménu, přesto podle něho může mít každý znak k věci, kterou označuje, vztah nepřímý, metaforický nebo jinak zkosený, ale stále přetrvává, že k dané věci směřuje. Ačkoliv umělecké dílo svými kvalitami může připomínat čistě komunikativní znak, je znakem estetickým. Mukařovský nachází zásadní rozdíl mezi těmito typy znaků v tom, že: „Vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální hodnotu, a to je vůči čistě komunikativní funkci podstatný rozdíl.“¹¹¹ Vzájemně tyto funkce vytvářejí jednu z podstatných dialektických antinomií vývoje syžetových umění, tedy takových, u nichž je sdělovací síla zcela evidentní.¹¹² Vnímatel komunikuje s uměleckým dílem jakožto s celkem, provázaným různorodými složkami, ať už povahově autonomními či sdělovacími, ovlivňujícími a zapřičiňujícími stálé výkyvy ve vztahu k dané realitě. Umění je tedy faktem sociálním, avšak faktem *sui generis*.

Studie *Umění jako sémiologický fakt* představuje v kontextu Mukařovského tvorby vůbec první pokus systematicky aplikovat obecnou a jazykovědnou teorii znaku na umění a literaturu,¹¹³ současně zde poprvé potvrzuje svůj negativní postoj vůči psychologismu, jež nacházíme i v mnohých dalších jeho pracích. Mukařovský zde pojímá každé umělecké dílo jako autonomní znak, v němž rozlišuje dva aspekty uměleckého díla: „dílo–věc“ a „dílo–znak.“

Dílem–věc se rozumí artefakt čili hmotný nositel díla, smyslově vnímatelný objekt, který pod vlivem času a prostoru podléhá chemickým a fyzikálním zákonům, resp. procesům, jakými je třeba koroze, praskání nebo blednutí barev. Dílo–věc jako takové je výsledkem umělecké činnosti, předmětným východiskem při vnímání i hodnocení uměleckého díla a nositel kontinuity a identity v čase.

Dílu–znak rozumíme jakožto nehmotné strukturu čili estetickému předmětu představujícímu význam daného díla a odkazujícímu ke světu jakožto celku: „...není při pojmenovacím aktu uváděno ve vztah jedině slovo s jedinou věcí, nýbrž pokaždé konfrontován celý významový systém s celým světem věcí, obřezující se v myslí člověka rovněž v podobě významů přitahovaných i odpuzovaných navzájem

¹¹¹ Mukařovský, Jan: *Umění jako sémiologický fakt*. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 88.

¹¹² U syžetových umění (s tématem, obsahem, dějem; tím, co je nutné zkoumat) se zdá, že má „syžet“ fungovat jako sdělovací význam díla, ve skutečnosti však obsahuje každá komponenta uměleckého díla vlastní sdělovací hodnotu, na „syžetu“ nezávislou. Syžet představuje pouze jakousi krystalizační osu určitého významu. U nesyžetových uměních hovoříme v souvislosti s nimi o tzv. rozptýleném syžetu. I barvy a linie obrazu přeci něco znamenají, přestože chybí veškerý syžet (obrazy V. Kandinského, K. Maleviče, F. Kupky aj. např. abstraktních nebo surrealistických malířů. Srov. *Ibid.*, s. 86-87.)

¹¹³ Kromě zmiňované studie řeší Mukařovský otázku znaku v mnohých dalších studiích, z nichž můžeme jmenovat např. *Záměrnost a nezáměrnost v umění, O strukturalismu, K problému funkcí v architektuře* (všechny zmiňované studie jsou součástí knihy *Studie z estetiky*.)

nejrozmanitějšími vztahy.¹¹⁴ Estetický předmět čili význam uměleckého díla se z principu ukazuje jako nestálá, pohyblivá složka díla, již referenční rozptyl Mukařovský zdůrazňuje např. ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, kde říká: „Umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systému hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno,“ a jehož trvalou, kulturními dějinami prověřenou otevřenost významovým proměnám označí posléze za jediné kritérium tzv. všeobecné estetické hodnoty.¹¹⁵

Je známo, že základním výtvarným prostředkem malířství je barva, která však pro Mukařovského nepředstavuje pouze fyzickou či fyziologickou danost, neboť právě barva, její odstíny, tóny a vzájemné vztahy spolu s tématem obrazu utvářejí jeho významové dění. Teprve při estetickém zaujetí a při interpretaci daného malířského díla proniká na povrch jeho zpočátku skrytá složitost a smysl. Stejně jako Mukařovský zvýznamňuje barvu, mohou podobně na svém významu nabývat také jednotlivé linie a jejich uzavřené obrysy. Ve své bratislavské přednášce *Úvod do estetiky*, publikované později roku 1986 v časopise *Estetika*, formuluje Mukařovský poprvé estetický objekt jako „...realitu fenomenologickou, jíž může v aktech přijetí odpovídat celá řada struktur.“¹¹⁶ Estetický předmět je jistou realitou, která je zanesena v povědomí společenského celku, určovaného aktuálním stavem kulturního a uměleckého kontextu a tradice. O koho povědomí však jde? Toto povědomí není podle Mukařovského jen povědomím umělce, ale i ostatních vnímatelů, kteří na podkladě živé umělecké tradice vnímají dané umělecké dílo; je tedy vědomím určité kolektivity, v níž se estetický objekt nachází a je nutno jej hledat, je určitým kulturním kontextem, souborem přesvědčení a norem, které v rámci kultury sdílíme a stává se estetickým objektem pouze pro to, co je společné několika individuálním stavům vědomí. Pod takovýmto kontextem si můžeme představit soubor sociálních jevů, v sobě zahrnující jazyk, politiku, náboženství, hospodářství atd. Vznik estetického objektu je vyvolán promítnutím díla – věci ve vnímatelově vědomí a to na pozadí soudobého vývojového stavu umělecké struktury. Přitom všem si je Mukařovský dobře vědom toho, že subjektivní stav vědomí představuje něco individuálního, okamžitého, co jej do jisté míry činí v jeho celku nezachytitelným a nesdělitelným, zatímco umělecké dílo je určeno k tomu, aby působilo

¹¹⁴ Mukařovský, Jan: Genetika smyslu v Máchově poesii. In: *Studie II.*, Brno: Host, 2001, s. 311.

¹¹⁵ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 46.

¹¹⁶ Jankovič, Milan: Průhledy k znakovému pojetí umění. In: *Umělecké dílo jako znak*. Jan Mukařovský, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 69.

ve funkci zprostředkovatele mezi jeho původcem a zmíněným kolektivem. Člověk je na jedné straně vždy členem kolektiva, na straně druhé je zároveň individuem vně kolektivu. Je snad tedy dosti zjevné, že vztah díla–znaku vůči realitě není vůbec jednoduchý. Mukařovského jako estetika nezajímali žádné osobní preference, nýbrž to, co je společné několika individualitám, tj. kolektivnímu vědomí, faktu sociální povahy. Právě umístění estetického objektu do kolektivního vědomí se stalo velmi sporným a diskutovaným tématem, např. u některých následovníků Pražské lingvistické školy (M. Červenka, K. Chvatík, M. Procházka aj.)¹¹⁷ Samotný pojem kolektivního vědomí je znatelně dosti sporný a jen těžko všeobecně přijatelný, neboť neexistuje v žádném individuálním vědomí, ani objektivně kdesi v nadsubjektivnu, nýbrž představuje pouhý hypotetický konstrukt, který je ustanoven z určité perspektivy.

Opírá-li se Mukařovský v existenci uměleckého díla o jeho znakovou povahu, pak se rozhodně odpoutává, jak od psychologismu (autorského i vnímatelského), tak od hédonismu, formalismu či sociálního determinismu. V estetice se Mukařovský řadí mezi ty autory, již posouvají těžiště debaty, týkající se právě problematiky geneze uměleckého díla, od předmětu k subjektu (ostatně stejně jako Roman Ingarden); od analýzy artefaktu díla k procesu recepce a konkretizaci díla v mysli vnímatele, překračujíc tak rámec formalismu a uvědomujíc si fakt, že struktura není totéž co forma.

Umělecké dílo stává se určitou konfrontací já s celkem světa, vkrádá se mezi konkrétní zážitky vnímatele a autora daného díla, není však ani přímým projevem svého autora, ani života společnosti, ani prostředkem k něčemu mimo ně, má totiž své vlastní zdůvodnění - je samo v sobě. Bezesporu, jakmile umělecké dílo vzešlo z rukou původcových, stává se čímsi veřejným, proto jej může každý vykládat vlastním ojedinelým způsobem. Vztah, který umělecké dílo vůči člověku zastává, je vztahem velmi dynamickým, intenzivním a pro člověka svět představující, čerpající z tradice a jejího přetváření. Tento vztah se v souvislosti s uměleckým dílem nestává ani jeho příčinou, ani jeho následkem. Umělecké dílo představuje svět sám pro sebe, přičemž všechny složky uvnitř něj mají svůj vlastní osobitý význam. Umělecké dílo samo svou podstatou jakoby chtělo „znamenat svět,“ jakoby chtělo objevovat nové skutečnosti a nevyčerpané možnosti tvořivého lidského vztahu k ní.¹¹⁸ Navíc lze bezpochyby říci, že umělecká díla jako taková významným způsobem ovlivňují chování společnosti a to do

¹¹⁷ Srov. Mukařovský, Jan: Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 85-88.

¹¹⁸ Srov. Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako znak*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 58-81.

té míry, že pronikají do všedních životů jejich příjemců a tak formují jejich životní styly.

Doposud jsme se snažili, aspoň v hlavních rysech popsat základní znakovou strukturu uměleckého díla, spolu s estetickou funkcí a estetickou normou, a to proto, že, jak Mukařovský říká: „Bez přesného fenomenologického zjištění souvztažnosti mezi pojmy hodnoty, znaku, struktury a funkce bude sotva lze dojít výsledků i jen poněkud definitivních,“ proto se můžeme otázkou estetickou hodnoty platně zabývat skutečně až nyní.¹¹⁹

4.5. Definice hodnoty univerzální a hodnoty estetické

Mukařovského věru propracované a celistvé pojetí estetična; tj. oblast estetické funkce, normy a hodnoty, které je široce rozostřeno po celkové oblasti lidského jednání a které je závažným a mnohostranným činitelem životní praxe; v sobě skýtalo a neustále skýtá stěžejní teoretické poznatky při estetických zkoumáních. Estetično vzájemně prolnuté v našem každodenním životě sehrává podle Mukařovského roli určitého katalyzátoru, který jakoby zpříjemňoval činnost a napomáhal k dosažení určitých specifických cílů.¹²⁰ Přestože bychom naši pozornost měli věnovat především estetické hodnotě ve vztahu k uměleckému dílu, nemohli jsme v souladu s Mukařovského pojetím estetična a jeho všeobecnými teoriemi umění a estetiky vycházet pouze z jednoho ze tří základních principů vytvářejících strukturu uměleckého díla, proto stejně jako se každému aspektu estetična podrobně věnoval ve svých studiích Mukařovský; zabývali jsme se jejich osobitými problematikami i my, zprvu estetickou funkcí a později estetickou normou. Vzájemné spojení těchto tří pojmů je pak prezentováno zejména studií *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*.

Vyjdeme nejprve z obecné definice hodnoty. Podíváme-li se na pojem hodnoty obecně, pak ji slovníky obvykle vysvětlují jakožto ocenění nebo význam jakéhokoliv objektu pro člověka a to ve smyslu materiálním i duchovním. Speciálně se obecnými teoriemi hodnot zabývá axiologie, ale je zřejmé, že studium (estetických/uměleckých) hodnot se stává relevantní také pro estetiku nebo dějiny umění. Např. *Ottova všeobecná encyklopedie* popisuje v rámci filozofie a psychologie hodnotu takto: Hodnota je: „To, co osmysluje svět, lidské skutky apod., co umožňuje člověku základní hodnotovou

¹¹⁹ Volek, Emil: *Znak – funkce – hodnota*. Praha: Ladislav Horáček – Paseka, 2004, s. 7.

¹²⁰ Srov. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Praha: UK Karolinum, 2000, s. 110.

orientaci ve světě.¹²¹ Lidská účelná a cílevědomá činnost přichází do kontaktu s objekty svého snažení vztahujícími se k individuálním i společenským potřebám. Hodnota představuje pro určitého jedince míru důležitosti, kterou pro něho znamená. Často jsou přitom vymezovány jako cosi žádoucího. Jejich vztah vůči hodnotám tvoří základní orientaci jedince v životě a sociálním prostředí. Na utváření hodnotové orientace má značný vliv výchova, sociální zkušenost nebo převládající stupnice hodnot v dané společnosti.¹²² Proč však chodit daleko, když definici hodnoty najdeme přímo u Mukařovského, ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*: „Přijímáme teleologickou definici hodnoty jako schopnosti nějaké věci sloužit k dosažení jistého cíle; je přirozené, že stanovení cíle i směřování k němu závisí na jistém subjektu a že tedy v každém hodnocení je obsažen moment subjektivity.“¹²³

Nyní však již přistupme k hodnotě estetické. Jak již bylo výše naznačeno, splnění normy není nutnou podmínkou estetické hodnoty, a to především ve sféře umělecké, v níž je norma podřízena (oproti oblasti mimoumělecké) hodnotě estetické. Stejně jako estetická funkce, tak i hodnota nad ostatními funkcemi a hodnotami v uměleckém díle převládá; vše v uměleckém díle je hodnotami prosyceno a stává se jejich nositelem. „Především samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž prizmatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektiva odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvoru umělcovu.“¹²⁴ Přestože je např. obraz *Smrt Marata* od J.-Louise Davida hodnocen kladně, jak v období klasicismu tak v současnosti, předmětem hodnocení se stává odlišný estetický předmět; potažmo tedy i odlišné umělecké dílo, proto není nic zvláštního na tom, že v závislosti na těchto jevech se proměňuje i estetická hodnota.¹²⁵ Ta „...se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury..., z druhé pohybem a přesuny struktury společenského soužití.“¹²⁶ Představuje tak mnohotvárné a složité dění regulovatelné estetickou normou. Mukařovský zdůrazňuje také okolnost, že chce-li někdo dostát objektivní estetické hodnoty, potažmo

¹²¹ Bulisová, Jiřina, PhDr. a kol.: *Ottova všeobecná encyklopedie – ve dvou svazcích*. Praha: Ottovo naklad., 2003, s. 463.

¹²² Srov. *Ibid.*, s. 463; Srov. Klaus, Georg; Buhr, Manfred (Ed.): *Filozofický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 243.

¹²³ Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 100.

¹²⁴ *Ibid.*, s. 124.

¹²⁵ Srov. *Ibid.*, s. 124.

¹²⁶ *Ibid.*, s. 128.

uměleckého díla vytvořeného člověkem a pro člověka, musí nutně tvořit hodnoty na člověku závislé. „Teprve napětí mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění.“¹²⁷ Estetická hodnota je v tomto ohledu průhledná, rozplynula se v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není tudíž ničím jiným nežli úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů.

V jedné ze svých studií se Mukařovský zabývá další podstatnou otázkou světa umění, zdali „může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou,“ což je současně název oné zmiňované studie. Jak se v ní dočítáme: „Tvůrčí čin umělecký je vždy provázen intencí umělcovou dosáhnouti bezpodmínečného souhlasu.“¹²⁸ Tento fakt na první pohled působící silně subjektivním dojmem může mít značný vliv na objektivní rozvoj umění, neboť jen díky těmto subjektivním intencionálním úmyslům umělce může vzniknout dílo, které pak přesahuje hranice tohoto subjektivního stavu autorovy duše. Změna hodnoty uměleckého díla není něčím neobvyklým, známe mnohá díla, která krátce po svém vzniku nabývají obrovské slávy, avšak brzy ji také ztrácí; naproti tomu jsou tu díla, u nichž hodnota nebyla dlouho takřka zpozorována a až později byla objevena a stala se hodnotou trvalou. Mukařovský se prostřednictvím své studie snaží uvést ideu všeobecné estetické hodnoty ve vzájemný poměr k ideji ustavičného vývoje umění, proto na všeobecnou platnost estetické hodnoty pohlíží v závislosti na vývoji umění, neboť estetická hodnota podle něho neustále kolísá. Estetická hodnota jakožto živá energie se musí nutně obnovovat, aby přežila, právě z tohoto pohybu vyvěrá: „...plodné napětí mezi minulostí a budoucností umění a toto napětí působí na přítomnou činnost uměleckou. Umění potřebuje právě tak následovati tradici jako řídit se impulsem přítomného okamžiku vývoje.“¹²⁹ Pro tuto protikladnou nutnost nabývá všeobecná estetická hodnota v umění na významu a důležitosti pro další vývoj umění. I během všech proměn není vyloučena schopnost díla fungovat jako věc esteticky hodnotná, přestože Mukařovský uznává, že v rozdílných společenských prostředích je hodnota samotná kvalitativně různá. „Ostatně všeobecná estetická hodnota nevyčerpává se pouhou čistě estetickou účinností díla: dílo, které je jejím nositelem, bude mít také schopnost zasáhnouti nejhlubší vrstvy a nejrozmanitější

¹²⁷ *Ibid.*, s. 146.

¹²⁸ Mukařovský, Jan: Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: Studie I., Brno: Host, 2000, s. 158.

¹²⁹ *Ibid.*, s. 160.

stránky duševního života osoby, která přichází s daným dílem ve styk.¹³⁰ Jen se svou celkovou účinností může se dílo obracet k tomu, co je v člověku obecně lidské, k jeho antropologické podstatě, ta se sice stává určitou konstantou pro estetickou hodnotu, ta je však natolik proměnlivou entitou, že jen těžko můžeme dospět k předpisům, které by stanovily, jakým způsobem vytvořit dílo s všeobecnou platností estetické hodnoty. Zmiňovaná antropologická konstituce však sama o sobě neobsahuje nic estetického, mezi ní a estetickými realizacemi dochází proto ke kvalitativnímu napětí, skrze každou takovou realizaci se pak postupně odhaluje nový pohled na základní ustrojení člověka.¹³¹ „Z toho důvodu je též možno, že všeobecná hodnota estetická, založená na obecně lidském ustrojení člověka, může přes všechnu stálost tohoto svého substrátu dávat podněty k obrátům a proměnám ve vývoji umění.“¹³²

Ačkoliv se estetická hodnota rodí na základě individuálního konkrétního hodnocení, neznamena to však, že by naproti jednotlivému artefaktu stál jednotlivý soliterní recipient, který by v závislosti na konkrétním čase a prostoru určoval na základě svého hodnocení estetickou hodnotu, ba právě naopak. Přestože je konstituce estetické hodnoty utvářena pod vlivem individuálního estetického soudu, ten je výrazně podmíněn jednak živou uměleckou tradicí, jednak sociálně a nadindividuálně podmíněnými soubory estetických norem, které utvářejí nevyhnutelný zprostředkující článek mezi osobou recipienta a hodnoceným (recipovaným) uměleckým dílem.¹³³

Estetická hodnota je podle Mukařovského spjata s artefaktem, ačkoliv se nejedná o vztah vlastnosti k jejímu nositeli. Přestože estetická hodnota není vlastností artefaktu, může mu připadnout úloha při hodnocení takovým způsobem, jakým je daný artefakt díla vytvořen. Přestože umění neustále usiluje a překračuje své meze, nikdy se nemůže zbavit všudypřítomného materiálu, proto chceme-li nalézt objektivní (tj. nezávislou, trvalou) estetickou hodnotu, musí být nutně hledána v artefaktu uměleckého díla; neboť jen ten je schopný beze změny přetrvat, na rozdíl od proměnlivého estetického objektu. Jakoby byl artefakt realizací estetického objektu a ten byl zase realizací živé umělecké tradice. Artefakt, vytvořený rukou umělce, stává se po svém vzniku věcí veřejnou,

¹³⁰ *Ibid.*, s. 166.

¹³¹ „Antropologická konstanta představuje antropologický základ veškeré lidské zkušenosti, která se coby konečná, univerzální dorozumívací báze, hluboko ovšem skrytá pod nánosem dobově proměnlivých konvencí, rozprostírá za tím, co jedinci sdílejí jako příslušníci určitého kulturního, sociálně vymezeného společenství.“ (Kubínová, Marie: Poznámka o metodologii: hledání jistot, (vy)nalézání nejistoty. In: *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ondřej Sládek (Ed.), Brno: Host, 2006, s. 48.)

¹³² *Op.cit.*, s. 84.

¹³³ Srov. Michalovič, Peter; Zuska, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov*, Praha: Nakl. Akademie múzických umění, 2009, s. 69–70.

kteřou mŕže kaŕdŕy z nŕs vyklŕdat a chŕpat jinak, proto nelze o individualitŕ hovořit jen ve vztahu k autorovi, ale také k vnĕmateli, z tohoto dŕvodu dĕlu sdĕlujĕ svĕ duševnĕ stavu nejen autořĕ, ale také vnĕmatelĕ jejich dĕl. Jak jiŕ bylo vřak řečeno, umĕleckĕ dĕlo není pouhŕm vŕrazem autorovy osobnosti, nŕbrŕ jest znakem zprostředkujĕcĕm vzŕjemnĕ dorozumĕvání mezi jedinci – rovnoprŕvnŕmi členy určĕtĕho reálnĕho nebo ideálnĕho společenstvĕ. Jakoŕto znak mŕže dĕlo nabŕvat nĕkolika smyslŕ zŕroveň, pŕičemŕ kaŕdŕy smysl odpovĕdŕ svĕmu vlastnĕmu estetickĕmu objektu, spjatĕmu s artefaktem. Čĕm vĕtřĕi takovou schopnost sĕmantickĕ dĕlo mŕ, tĕm je vĕce schopnĕ odolŕvat zmĕnŕm mĕsta, společenstvĕho prostŕedĕ a času, a tĕm vřeobecnĕjřĕi jest jeho hodnota.¹³⁴ „Hodnota, která vznikŕ na zŕkladĕ a v pŕŕbĕhu individuŕlnĕ recepce, je aktuŕlnĕi estetickou normou. Teprve společenŕy pŕŕnik aktuŕlnĕi estetickŕch hodnot mŕže vytvořit společenĕ, tj. v danĕ společenosti v jistĕm časovĕm období s pŕĕsluřnou ŕivou strukturou estetickŕch norem, estetickou hodnotu.“¹³⁵ Űvaha o estetickĕ hodnotĕ nŕm uzavřela explikaci tŕĕ vzŕjemnĕ provŕzanŕch pojmŕ, které jsou podle Mukařovskĕho nutnĕ k pochopenĕ specifĕčnosti umĕnĕ.

¹³⁴ Srov. *Op.cit.*, s. 78–84.

¹³⁵ *Op.cit.*, s. 70.

5. INGARDEN KONTRA MUKAŘOVSKÝ: KOMPARACE UMĚLECKÉHO DÍLA A JEHO HODNOTY U INGARDENA A MUKAŘOVSKÉHO

Přední úlohou poslední kapitoly *Ingarden kontra Mukařovský* by měla být komparace dvou již vyložených, zároveň odlišných a zároveň si podobných, přístupů vůči uměleckému dílu a jeho hodnotě. Přestože autoři danou problematiku vymezují rozdílnými pojmy a používají tak vlastní terminologie adekvátní jejich pojmání všeobjímajícího světa; nacházíme mezi nimi sdílené vzorce myšlení i vnímání, které bychom zde chtěli nyní prezentovat.

Spolu se Zusku oba přísně rozlišují uměleckého dílo na estetický předmět a artefakt; stejně jako se shodují na tom, že chceme-li poznávat umělecké dílo, je nutné vůči němu zaujmout estetický postoj (stanovisko). Umělecké dílo je pro Mukařovského (stejně jako pro Zusku) zastřešujícím pojmem dvou jeho součástí – díla-věc (artefaktu) a díla-znak (estetického předmětu). Souvztažnost trojice pojmů přetrvává i u Ingardena, přestože estetický předmět v jeho pojetí vzniká až na podkladě díla uměleckého jakožto schématického předmětu. Objektivní studium oblasti nazývané uměním musí na umělecké dílo pohlížet jako na znak, tvrdí Mukařovský, skládající se ze: „...smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z významu (estetický předmět), který je umístěn v kolektivním vědomí a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů.“¹³⁶

Artefakt, ať jej nazýváme hmotnou bází nebo dílem-věc, jeho pozice uvnitř uměleckého díla zůstává stejná: Artefakt je součástí každého uměleckého díla a lze jej charakterizovat jako smyslově vnímatelnou věc, uměle vytvořenou člověkem z určitého materiálu (nebo jeho rukou zasazenou do uměleckého rámce), jež podléhá určitým chemickým a fyzikálním zákonitostem.

Stejně jako Mukařovský rozeznává dvojí rys uměleckého díla: dílo-znak a dílo-věc, je umělecké dílo v pojetí Ingardenově spojováno taktéž s dvěma rysy – schématickým a intencionálním předmětem, který nabývá na určitém významu až poté, co je určitým recipientem vnímán. Zatímco pro Zusku představuje estetický předmět svou povahou heteronomní předmětnost, není této vlastnosti zbaveno ani dílo-znak, resp. umělecké dílo, neboť umělecké dílo jako takové je podle Mukařovského svou podstatou znak, všeobecně pojímaný jako heteronomní předmětnost; stejně jako je jejím

¹³⁶ Mukařovský, Jan: Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1966, s. 86.

charakterem intencionální předmět u Ingardena, který umělecké dílo chápe současně jako schematický předmět, následně vyplněný (konkretizovaný) při procesu estetického prožitku takovým způsobem, že díky němu před námi vyvstává plně zkonstituovaný estetický předmět.

Co se týče hodnoty uměleckého díla, pak pro Ingardena existuje hodnota dvojitá: (1) hodnota umělecká souzená na základě uměleckého díla a (2) hodnota estetická vyřčená při hodnotícím soudu o estetickém předmětu. Posoudit platným způsobem uměleckou hodnotu díla se i v závěru této práce jeví nelehkým úkolem, obnášejícím objektivní poznání díla samého a všech jeho přípustných typů konkretizací. Jak se dočítáme v kapitole *Některé kriticko-epistemologické problémy estetického literárního prožitku*: „Není možno posoudit jednoznačně uměleckou hodnotu... základním rysem každého takového ocenění je relativnost ve vztahu k možným konkretizacím hodnoceného díla za předpokladu jeho věrné rekonstrukce v mezích možnosti.“¹³⁷ Kdybychom však nebyli schopni vůbec stanovit meze souboru možných estetických konkretizací hodnoceného uměleckého díla, ocenění umělecké hodnoty díla by znatelně pozbývalo smyslu. Na jednu stranu je tak podstatné umělecké dílo vnímat v určitém historickém kontextu, na straně druhé se dokázat vymanit z nadvlády atmosféry vlastní epochy. Platný způsob posouzení umělecké hodnoty uměleckého díla se samozřejmě odvíjí od osoby vnímatele, který má buď přehled o těchto přípustných konkretizacích (na základě vlastních estetických prožitků či cizích informací převzatých do vlastního vědomí) nebo aspoň o vlastnostech, které jsou pro tyto konkretizace rozhodující. Je sice pravda, že estetický prožitek vyžaduje jistou zvláštní duchovní kulturu, která není mnohdy spjata ani s materiálovou, ani s intelektuální kulturou, ale ve své podstatě je dostupný každému. Mimoto Ingarden pohlíží na estetický prožitek jakožto na určitou životní hodnotu v pozitivním smyslu slova, neboť: „...tyto prožitky jsou okrasou a skutečným obohacením našeho života, poskytují mu mnoho půvabu, a dokonce snad mají určitý vliv na utváření lidské osobnosti, třebaže tento vliv není ani tak silný, jak se někdy tvrdí.“¹³⁸ Proto není nic zvláštního na tom, že se v různých oblastech kultury objevuje touha po tomto prožívání. Hodnota vyplývající z tohoto prožívání, však není sama o sobě hodnotou estetickou, nýbrž hodnotou zcela odlišného typu, pakliže tedy nezaujmete vůči estetickému prožitku estetický postoj a nevnímáme jej jako zvláštní estetický objekt.¹³⁹

¹³⁷ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 232.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 233.

¹³⁹ Srov. *Ibid.*, s. 233.

Souzení estetické nebo umělecké hodnoty představuje čistě jen hodnotící soud o tom, zda má určitý předmět kladnou/zápornou estetickou nebo uměleckou hodnotu, neříká však nic o tom, jaký zážitek určitý předmět vnímateli poskytuje a to proto, že zážitek jako takový se nachází ve vnímacím subjektu, zatímco hodnota estetického předmětu závisí zcela na jeho vlastnostech a je v něm přímo obsažena. Abychom vůbec byli schopni zkonstituovat estetický předmět, klade si pak Ingarden za podmínku vstupní emoci a následně estetickou emocionální odpověď jakožto specifickou formu estetické zkušenosti.¹⁴⁰ Ingardenovo umělecké dílo není ontologicky samostatnou entitou schopnou vlastní auto-reference, nýbrž představuje polyfonní entitu rozčleněnou mezi několik heterogenních vrstev, proto estetická hodnota estetického předmětu spočívá v jakési polyfonní harmonii hodnotových kvalit.¹⁴¹

Podle Mukařovského je jedinou platnou hodnotou uměleckého díla hodnota estetická, jež se právě v uměleckém prostředí jeví jako zcela neopakovatelná a jedinečná. Mukařovský na rozdíl od Ingardena nerozlišuje mezi hodnotou uměleckou (tento termín jím není vůbec používán) a hodnotou estetickou; přese všechno ale Mukařovský uvádí definici jakési hodnoty univerzální jakožto schopnosti dané věci posloužit určitému cíli; i zde je pak kladen důraz na subjekt a jistou míru subjektivity hodnocení. Chápeme-li umělecké dílo, jak o něm hovoří ve studii *Umělecké dílo jako sémiologický fakt* Mukařovský, tedy zároveň jako znak, strukturu a hodnotu, pak se vždy v prostředí uměleckém jedná o hodnotu estetickou, ostatním hodnotám v díle nadřazenou. A neboť estetická hodnota představuje velmi složité a mnohotvárné dění, podílí se významně na dynamickém charakteru uměleckého díla jakožto celku. Estetická hodnota představující jeden ze tří aspektů estetična je na jedné straně udávána estetickou funkcí, na straně druhé je částečně ovlivňována současnou estetickou normou, jež je však této hodnotě v umění podřízena. Prostřednictvím estetické hodnoty tak působí umění přímo na citový a volní vztah člověka vůči světu, čímž Mukařovský nejen, že umění sblížuje s běžným životem člověka, ale dokonce je přesvědčen, že se tím umění stává významným činitelem lidského jednání a myšlení.¹⁴²

¹⁴⁰ Na vstupních emocích je založeno podle Ingardena tzv. esteticko-badatelské poznání, jehož prostřednictvím dochází k odhalení estetických konkretizací a estetických vlastností těchto emocí. Podle Ingardena je tento proces mnohem složitější u díla literárního nežli malířského.

¹⁴¹ Srov. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*, Praha: UK Karolinum, 2000, s. 74.

¹⁴² Srov. Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I.*, Brno: Host, 2000, s. 148.

6. ZÁVĚR

Úvodem jsme se zabývali otázkou uměleckého díla, které představuje entitu, jež se svou povahou podobá živému organismu a jejíž existence se odvíjí od přítomnosti vnímajícího subjektu, v příp. Ingardena aspoň jednoho vnímatele, v příp. Mukařovského je zde zapotřebí celé kolektivum vnímatelů (kolektivní vědomí). Umělecké dílo v pojetí – Vlastimila Zusky, Romana Ingardena i Jana Mukařovského - je na jedné straně určováno artefaktem, na straně druhé estetickým předmětem; všechny navzájem propojené charakteristiky pak utvářejí plnohodnotný celek uměleckého díla. Významným krokem obou probíraných teoretiků se stal jejich přechod od hlediska produktivního - zaměřujícího se na vznik a umělecké dílo jako takové, k hledisku receptivnímu; potažmo u nich dochází k odklonu od otázky objektu a zdůraznění role subjektu (vnímatele). Ingardenovy konkretizace, které jsou pojímány jako doplnění schematické stránky uměleckého díla prostřednictvím vnímatelovy představivosti, se odrážejí v povědomí těch, pro něž se stává dané umělecké dílo estetickým předmětem; obdobně jako se estetický předmět v podání Mukařovského odráží v kolektivním vědomí. Což do jisté míry naznačuje proměnu estetických hodnocení ve vztahu k aktuálním dobovým normám (estetickým), na jejichž podkladě dílo vyvstává.¹⁴³

Bylo-li cílem našich úvah dospět k hodnotě uměleckého díla, pak můžeme bezpochyby říci, že umělecké dílo jako takové nemůže být oceňováno a hodnoceno pro osudy, prožitky, vlastnosti nebo psychické stavy autora či vnímatele, neboť nic z toho není jeho součástí a nepodílí se na jeho celkové výstavbě. Zřejmě nejdůležitějším momentem společným hodnotě uměleckého díla u Ingardena i Mukařovského představuje to, že estetická hodnota (estetického předmětu u Ing., uměleckého díla u Muk.) je stanovena ve vztahu k vnímání, z tohoto důvodu do jisté míry obsahuje i určitý moment subjektivity, neboť ujmeme-li Mukařovského slova: hodnota uměleckého díla jako taková je na člověku závislá – umělecké dílo samotné je vytvořené člověkem a ve vztahu k němu je také hodnotné. Na základě estetických norem, jejichž specifickým druhem je také kolektivní vědomí, nabývá estetická hodnota na určité všeobecné platnosti.

S vědomím toho, že existuje celá řada různých teorií uchopující problematiku uměleckého díla různě, zabývali jsme se my v této práci pojetím uměleckého díla a jeho hodnoty u Romana Ingardena, představitele fenomenologie a Jana Mukařovského,

¹⁴³ Srov. Haman, Aleš: K identitě literárního díla In: *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ondřej Sládek (Ed.), Brno: Host, 2006, s. 121.

představitelů českého strukturalismu. Právě sociologicky laděné teorie umění, mezi něž český strukturalismus bezesporu patří, vyjadřující sice různé kritické soudy o umění, ale jsou si plně vědomy toho, že nejprve musí vyřešit otázku estetické hodnoty. Závěrem doufáme, že jsme zde dostatečně prokázali též to, že estetické a uměnovědné koncepce obou vybraných autorů nelze vztahovat jen k literatuře, nýbrž že se dotýkají celé oblasti umění, od architektury až k filmu. Tímto jsme dospěli ke konci našich úvah, naším záměrem rozhodně nebylo předkládat novátorské hypotézy, týkající se problematiky uměleckého díla a jeho hodnoty, nýbrž jen rekapitulovat tento problém na poli předkládaném díly dvou vybraných osobností estetiky.

7. PŘÍLOHA

7.1. Život a tvorba Romana Ingardena (1893–1970)



Roman Ingarden se narodil a také zemřel v Krakově. Jeden z nejvýznamnějších filozofů, estetiků a literárních teoretiků polského původu, který dosáhl širokého uznání i daleko za hranicemi své vlasti, o čemž jistě vypovídají i jeho studie přeložené do mnoha světových jazyků. Vystudoval filozofii, matematiku a fyziku na univerzitách ve Lvově, v Göttingen, ve Vídni a ve Freiburgu. Roku 1918 zde získal u Edmunda Husserla, svého přímého učitele a zakladatele fenomenologie, doktorát filozofie na základě práce *Intuition und Intelekt bei Henri Bergson* (zveřejněné roku 1921 v Husserlově *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*). Od té doby působil jako středoškolský profesor v Lublani, Varšavě, Turíně a Lvově. Svou vědeckou dráhu zahájil již roku 1915 recenzí Husserlovy knihy *Logische Untersuchungen*. V letech 1919–1921 byl členem psychologické společnosti ve Varšavě, poté se stal také členem filozofické společnosti na Lvovské univerzitě, kde se roku 1924 habilitoval prací *Essentiale Fragen*, v níž si Ingarden kladl mnohé logicko – ontologické otázky, při nichž se snažil vymezit pojem a podstatu individuálního předmětu. Téhož roku uveřejňuje studii *O nebezpečí, že teorie poznání upadne do petitio principii*. Od roku 1933 dokonce vedl jako mimořádný profesor na tamější univerzitě katedru filozofie. Během těchto let se pozornost mnohých jeho článků a recenzí zaobírala díly M. Shelera, E. Husserla nebo H. Bergsona; mimo jiné se Ingarden výrazně účastnil vědeckého života, přednášel na mnoha kongresech a byl členem vědeckých organizací v Polsku i za jeho hranicemi. Roku 1945 byl jmenován řádným profesorem filozofické fakulty krakovské univerzity. O čtyři roky později byl zvolen též za řádného člena Polské akademie věd (dále PAV), později i za jejího tajemníka a místopředsedu Filozofické komise. Roku 1947 mu byla udělena cena PAV za dílo z oblasti filozofie *Spor o bytí světa*, které zůstalo vůbec nejrozsáhlejším Ingardenovým filozofickým spísem, zároveň dílem psaným za nejhorsších vnějších podmínek německé okupace, bez knihovny, styku s přáteli, bez možnosti znovu pročitat klasická díla a bez korektivů filozofického prostředí. Kniha tak představuje jisté unikum, které vzniklo bez referencí k filozofické literatuře a především bez váženého učitele, Edmunda Husserla, kterého

Ingarden bezesporu jedinečně ovládá. Od roku 1952 působil jako profesor tentokráte na filozofické fakultě Varšavské univerzity; předchůdcem Ingardena na tamější univerzitě byl také K. Twardowski, který jej zřejmě též ovlivnil a jehož řešení otázky intencionálních předmětů mělo pro Ingardena značný význam, podněcovalo jej však k jinému řešení problémů poznání, než jaký zastával Husserl. Ingarden se mimo jiné věnoval překládání filozofických děl do polštiny, zejm. pak základních děl německé filozofie (Kantova *Kritika čistého rozumu*, díla Maxe Schelera).

Husserl Ingardena silně myšlenkově ovlivnil, což ovšem neznamená, že by jeho vlivu bezvýhradně podléhal a nevytvořil vlastní původní filozofické dílo. Ba právě naopak, vůči Husserlovi dílu si zachoval kritickou rezervu a distanci, která mu později napomohla při hledání vlastní cesty, vědom si přitom cenných podnětů, které mu jím byly poskytnuty. Ingarden přispěl významnou měrou k rozpracování fenomenologické filozofie, hluboce originální jsou jeho práce estetického a literárně - teoretického charakteru. Fenomenologie je jím kladena do ostré opozice proti přírodovědeckému a formálnímu pojetí poznání na jedné straně a proti psychologismu na straně druhé – tedy typické pojetí pro celý pozdější myšlenkový vývoj Romana Ingardena. Celé jeho životní úsilí je věnováno otázce existence reálného světa. Ve své tvorbě si klade otázky takovým způsobem, v nichž se kloubí několik disciplín - filozofie, logika, ontologie, teorie poznání, estetika, uměnověda nebo teorie literatury. Zkoumání z oblasti ontologie a logiky spojoval Ingarden mnohdy se studiem uměleckých děl, což prezentuje zejm. díly: *Problém identity hudebního díla*; *O tzv. pravdě v literatuře*; *O poznávání literárního díla* nebo *O architektonickém díle*. Zásadní postavení mezi ostatními pracemi Ingardena představuje pojednání *Umělecké dílo literární* z roku 1931, v němž je řešena otázka literárního díla jakožto předmětu s osobitým způsobem existence a výstavbou, jakožto intencionální útvar, rekonstituovaný aktivitou čtenáře. Ve své tvorbě sice počíná analýzou literárního díla; dospívá k myšlence jeho vrstevnaté výstavby; později však pokračuje rozbořením děl ostatních druhů umění (obraz, architektonické, hudební nebo filmové dílo). Z knih, které se soustřeďují na tuto tematiku lze jmenovat např. *Zkoumání k ontologii umění*; *Prožitek, dílo, hodnota* nebo *O struktuře obrazu*. Vedle již uvedeného *Sporu o bytí světa* můžeme z jeho poválečných prací uvést např. *Studie o filozofii literatury*; *O překladech*; *O funkcích řeči v divadelní hře*; *O tzv. abstraktním malířství*; *Umělecké a estetické hodnoty* aj.; právě problému estetické a umělecké hodnoty se Ingarden ke sklonku života věnoval nejvíce.

Ingarden je právem považován za autora původní a závažné estetické koncepce, a

vskutku si zaslouží, aby jeho dílo bylo bedlivě studováno; pro svou intelektuální poctivost a důsledný racionalistický postoj je v kontextu polské kultury vysoce ceněn. Právě jeho pojetí vrstevnaté výstavby uměleckého díla, stejně jako metodologie striktní analýzy významových a předmětných struktur a jejich úloha při tvorbě představeného světa, mohou i nadále být velmi podnětné a cenné. Ingardenovo dílo je charakteristické přísně logickým a důsledným vědeckým přístupem, jeho význam však netkví čistě jen ve výsledcích, ke kterým dochází, ale také ve způsobu, jímž k nim dospívá; soudy jsou jednoznačně formulovány a vyvolávají mnohé diskuse. Každý z jeho rozborů jako by byl přímo těhotný novými a dalšími postřehy; jeho dílo jako by samo před námi otvíralo stále nové doposud neznámé prostory, nové myšlenkové implikace a stále nás tak směřovalo do nových a nových odboček.¹⁴⁴

Fenomenologické hnutí se stalo jedním z nejvitálnějších a nejplodnějších směrů 20. století, aplikované řadou vědců na nejrůznější oblasti vědění (M. Merleau – Ponty, M. Heidegger, K. Jaspers aj.)¹⁴⁵ Přestože se fenomenologie ve svém vývoji později rozpadla na řadu různorodých a ba ostře protikladných filozofických proudů, zůstala jim všem společná vášeň k proniknutí k těm nejzákladnějším otázkám, o obnovu filozofie jakožto samostatného a nepřevoditelného způsobu myšlení a bádání, které by chtělo vybědnout z pouhých abstraktních pojmových diskusí a přejít k přímé zkušenosti, názoru, původní danosti jsoucna v jeho různorodých oborech, a tak celkově prosvítit a opodstatnit vůdčí principy všeho speciálního vědění. Mimo jiné se fenomenologie stala podnětem ke vzniku hermeneutiky (H.– G. Gadamer, P. Ricoeur) a inspirovala mnohé představitele poststrukturalismu a postmoderní filozofie (J. Derrida, F. Lyotard).¹⁴⁶

¹⁴⁴ Srov. Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 261-278.

¹⁴⁵ Srov. Nicola, Ubaldo: *Obrazové dějiny filozofie*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub, 2006, s. 434.

¹⁴⁶ Srov. Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 392-413.

7.2. Život a tvorba Jana Mukařovského (1891–1975)



Teoretik v oblasti obecné estetiky, strukturalismu a sémiotiky literárního umění. Mukařovského životní dráha započala dne 11. listopadu 1891 v Písku, v němž vyrůstal a prožil své mládí. Zde v rodinném prostředí naplněném úctou k exaktním vědám (jeho otec byl profesor matematiky) sbíral podněty, které dále rozvíjel důkladným studiem lingvistickým na vysoké škole v Praze. Všechny nasbírané poznatky se poté snažil uplatnit v oblasti estetiky, vědách o umění a především ve vědě literární. Téměř 15 let (po roce 1919) učil na několika gymnáziích v Plzni jako středoškolský profesor (dříve také v Písku). Po přestěhování do Prahy (v roce 1925) se začala velmi rychle vyvíjet jeho vědecká práce, velkou zásluhu na tom neslo tvořivé ovzduší vyvolané mimo jiné Pražským lingvistickým kroužkem. Jeho vysokoškolské působení na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze bylo zakončeno profesurou roku 1937; během tohoto osmiletého období stihl přednášet také poetiku a úvod do estetiky na Univerzitě Komenského v Bratislavě (na tamější filozofické fakultě se stal mimořádným profesorem estetiky již o tři roky dříve). V pozici mimořádného profesora na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy působil Mukařovský jako pokračovatel Otakara Zicha, představitele české estetické tradice. V Pražském lingvistickém kroužku pronesl během čtyřicátých let Mukařovský několik zásadních literárněvědných a estetických přednášek, které jen více zdůraznily odvážnost a originalitu jeho přístupů. Jeho práce k sémiotice literatury a umění, jeho funkční estetika a jeho strukturalistická metodika literární analýzy byly však rozšířeny daleko za rámec Pražského lingvistického kroužku. Až do let čtyřicátých Mukařovský vystupoval především jako učenec, jako představitel uměnovědného strukturalismu, i když v kontextu se současným progresivním děním uměleckým a politickým. Po roce 1945, kdy byl znatelný jeho příklon k marxismu, se aktivně podílel na formování československého politického a veřejného života; stal se rektorem Univerzity Karlovy (1948–1953), působil jako ředitel Ústavu pro českou literaturu ČSAV (1952–1962) a pracoval taktéž v mírových hnutích. Na počátku padesátých let byla součástí boje proti avantgardismu také kampaň proti strukturalismu. Proti jednotné frontě představované Wolkerem, Neumannem, Fučíkem nebo Nejedlým bylo stavěno téměř vše, co ji nenaplnovalo, ale i to, co za ni v umění bojovalo. Životní filozofickou teorií poetické a surrealistické avantgardy byl tehdy

marxismus. Estetika Jana Mukařovského nebyla v té době ještě docelena a studie členů Pražského lingvistického kroužku na sebe poutali velkou pozornost ze strany avantgardy. „Jazykový a uměnovědný strukturalismus byl jen dílčí formou vědeckého zkoumání, vyrůstal i jako systém z konkrétních studií jazykového a znakového materiálu, ze struktury uměleckých děl, nebyl v žádném případě ucelenou filozofií životního názoru nebo životní praxe.“¹⁴⁷ Jazykovědný strukturalismus, který jednotně reprezentovali všichni představitelé Pražského lingvistického kroužku – Vilém Mathesius (zakladatel, předseda), Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka, Jan Mukařovský aj. – se stal záhy záležitostí nejen evropskou, ba i světovou. V osmdesátých letech se ve Vídni tiskly Mukařovského přednášky z počátku třicátých let, které u nás byly bohužel vydány až roku 1995 pod titulem *Básnická sémantika*, o deset let dříve vyšlo taktéž jeho neméně významné dílo *O motorickém dění v poezii*, v němž je zcela viditelné, kde se Mukařovský nacházel před kontaktem s ruským formalismem.

Teoretický odkaz Jana Mukařovského a Pražské školy dále rozvíjeli povětšinou jeho žáci např. Felix Vodička, Josef Hrabák, Milan Bakoš, Květoslav Chvatík, Miroslav Červenka nebo Milan Jankovič. Metodologie strukturalismu ovlivnila v průběhu let celou řadu dalších kritiků a teoretiků. K významným počínům v Mukařovského tvorbě lze zařadit také studie věnující se umění a umělcům, v nichž se zabýval nejen díly významných českých představitelů z oblasti malířství (Toyen, J. Štýrský, J. Šíma, J. Zrzavý) a literatury (B. Němcová, V. Hálek, T. G. Masaryk, K. Čapek, V. Nezval, V. Vančura, K. Hlaváček), ale i českým divadlem, architekturou nebo filmem. Tyto práce, vyznačující se striktním vědeckým přístupem s přísně vypracovanou metodologií, najdeme mimo jiné také v Mukařovského *Studiích z estetiky I. a II.*, v poněkud starších pracích z let třicátých a čtyřicátých. Méně známé jsou jeho přednášky věnující se problematice poznání: *Úvod do estetiky I, II* (1931–1932); *Filozofie jazyka básnického a Filozofie básnického díla* (1933–1934), což bylo zapříčiněno zřejmě publikováním těchto prací s velkým zpožděním. Jeho práce pokrývaly celou škálu od estetické filozofie přes teorii umění a filozofii moderního umění až po novinářskou kritiku, osvětové přednášky, proslovy na vernisážích atd.

Jeho estetické názory nevznikaly v žádném případě jen jako aplikace podnětů přicházejících odjinud: zprvu z ruského literárního formalismu (R. Jakobson, V. Šklovskij, B. Tomaševskij, J. Tyňanov aj.), z fenomenologie Edmunda Husserla a

¹⁴⁷ Vodička, Felix: Tvůrčí proces v díle Mukařovského. In: *Studie z estetiky*. Jan Mukařovský, Praha: Odeon, 1966, s. 10.

Romana Ingardena nebo z moderní lingvistiky Ferdinanda de Saussura. Mukařovský mimo jiné čerpal ze základů předem položených klasickou německou filozofií (I. Kant, G. W. F. Hegel), hlásil se však také k F. X. Šaldovi a domácí tradici formální estetiky (J. Durdík, O. Hostinský, O. Zich). Mukařovský však nezastírá, že své teorie vývoje umělecké struktury budoval inspirován modelem systematického hegelianismu, a to jak ideově, tak typem její konstrukce. Český strukturalismus svým způsobem představoval naši zlatou střední cestu mezi formalistickým důrazem na estetickou autonomii textu a sociálním determinismem. Vstup Mukařovského do estetiky a literární vědy se vyznačoval neobyčejnou konkrétností v kladení a řešení otázek.

Dílo na nás podle Mukařovského působí prostřednictvím obsahu a formy a jeho význam není dán pouze samotným textem, ale podílí se na něm aktivně také čtenářský subjekt, neboť recepce díla je ovlivňována obrovským množstvím faktorů literární i mimoliterární povahy. Mukařovský totiž vycházel z uvažování o funkcionalismu jakožto tendenci v kultuře – dosáhnout určitého předem stanoveného účelu, tuto orientaci chápal jako neodmyslitelný aspekt průmyslové revoluce 20. století (nelze ji odmítnout ani zapomenout). Mukařovského estetické studie obsáhly celou oblast estetiky, jeho typologie postojů vycházející z ustrojení člověka nadto včleňovala estetickou funkci mezi základní funkce lidské činnosti. Ve své tvorbě zabývající se zprvu specifícností básnického jazyka přechází Mukařovský v průběhu času k problematice uměleckého díla, k souboru i vzájemnému napětí mezi několika funkcemi a hodnotami. Jeho dílo se vyznačovalo především originálním pojetím estetické funkce, která působí ve sféře estetické i mimoestetické a stává se dominantní funkcí charakteristickou pro umění. Jednalo se o otázky těsně spjaté se sociologií básnictví a s vklíněním literatury a umění do každodenního života společnosti.¹⁴⁸

Ne nadarmo lze o Janu Mukařovském hovořit jako o nejvýznamnějším představiteli českého literárněvědného a estetického strukturalismu, potažmo Pražského lingvistického kroužku. Přestože je termín strukturalismu mnohdy obecně chápán jako určitý typ vědecké metody, Mukařovský o něm uvažoval jinak - ve smyslu vědeckého názoru, nikoliv tedy nějaké teorie nebo metody, ten v jeho pojetí neovlivnil jen lingvistiku a literaturu, nýbrž celou oblast estetična. Strukturalismus Mukařovského lze charakterizovat jako funkční, fenomenologický, dynamický, energický, dialektický nebo sociologický.¹⁴⁹ „Mnohé jeho teze se objevily později v teoriích literárních

¹⁴⁸ Srov. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Praha: UK Karolinum, 2000, s. 110.

¹⁴⁹ Srov. Vodička, Felix: *Tvůrčí proces v díle Mukařovského*. In: *Studie z estetiky*. Jan Mukařovský, Praha: Odeon, 1966, s. 9-13.

neostrukturalistů¹⁵⁰ či francouzských a anglosaských naratologů.¹⁵¹ Ondřej Sládek dochází ve své přednášce *Co po věku strukturalismu a poststrukturalismu?* k tomuto závěru: „Strukturální principy jsou v našem myšlení přítomny trvale, a jsou proto pro něj i do značné míry charakteristické. Je tedy přirozené, že se objevují v rozličných podobách v každé době.“¹⁵² Český strukturalismus zůstane nám přirozeně drahý a bude nadále součástí našeho kulturního života a kontextu, neboť v něm stále můžeme nacházet užitečné podklady pro badatelskou i pedagogickou praxi (bezesporu značný podíl na nich má i Mukařovský), a to jednoduše proto, že jsme mu zřejmě schopni porozumět nejlépe, se všemi jeho jemnostmi i hranicemi.¹⁵³

¹⁵⁰ Neostrukturalisté/poststrukturalisté: jsou stoupenci a šířitelé myšlení ve Francii v období 60. a 70. let minulého století, kteří byli zároveň velmi často členy skupiny *Tel Quel*, resp. spolupracovníky a sympatizanty stejnojmenného literárního časopisu, který v Paříži vycházel v rozmezí let 1957/1960–1982; z nichž můžeme jmenovat např. P. Sollerse, J. Kristevovou, R. Bartha, M. Foucaulta, J. Derridu nebo M. Roche. Jejich kritika vycházela z určitých strukturalistických hypotéz, které měly svůj původ v Saussurově teorii jazyka a významu, a v jeho pojetí znaku a znakovosti. Relace mezi strukturalismem a poststrukturalismem tak představuje na jedné straně trvalou vazbu, na straně druhé trvalé napětí a reaktivnost. Poststrukturalismus nelze tedy chápat jen jako jednolitý proud, který by svým jménem naznačoval, že přichází „po strukturalismu“ jako takovém, neboť představuje reakci na strukturalismus francouzský (C. Lévi – Strauss, R. Barthes aj.), nejedná se o termín nesoucí určitý časový údaj, stejně jako tomu je např. u postmoderny, nejedná se o epochu, která by měla svůj začátek a konec (Srov. Sládek, Ondřej: *Co po věku strukturalismu a poststrukturalismu?* In: *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ondřej Sládek (Ed.), Brno: Host, 2006, s. 9-13.)

¹⁵¹ Ptáčková, Brigita; Stibral, Karel: *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002, s. 139.

¹⁵² *Op.cit.*, s. 9.

¹⁵³ Srov. Volek, Emil: Sládek: Jan Mukařovský redivivus: Co zůstalo z tradice a dědictví pražské školy? In: *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ondřej Sládek (Ed.), Brno: Host, 2006, s. 41.

8. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BULISOVÁ, Jiřina, PhDr. a kol.: *Ottova všeobecná encyklopedie – ve dvou svazcích*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2003.
- CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění – Kritika modernity, Odpovědnost umělce – Avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006.
- GRAHAM, Gordon: *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 1997.
- 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, s. 117–132.
- INGARDEN, Roman: Fenomenologická estetika. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Vlastimil Zuska (Ed.), Praha: Karolinum, 2003, s. 225-245.
- INGARDEN, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- INGARDEN, Roman: *O strukture obrazu*. Bratislava: Slovenské nakladatelství krásné literatury, 1965.
- INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
- KLAUS, Georg; BUHR, Manfred (Ed.): *Filozofický slovník*. Praha: Svoboda, 1995.
- MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastimil: *Znaky, obrazy a stíny slov – úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I.*, Brno: Host, 2000.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie II.*, Brno: Host, 2001.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Umělecké dílo jako znak - z univerzitních přednášek 1936–1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- NICOLA, Ubaldo: *Obrazové dějiny filozofie*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub, 2006.
- PERNIOLA, Mario: *Estetika 20. století*. Praha: UK Karolinum, 2000, s. 74-111.
- PTÁČKOVÁ, Brigita; STIBRAL, Karel: *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002.
- SLÁDEK, Ondřej (Ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu - sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891–1975)*. Brno: Host, 2006.
- VOLEK, Emil: *Znak – funkce – hodnota*. Praha: Ladislav Horáček – Paseka, 2004.
- ZUSKA, Vlastimil: *Estetika - Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.