

**Roman Ingarden: Fenomenologická estetika:  
Pokus o vymezení oblasti bádání**

(Polská verze přednášky v Institutu estetiky v Amsterdamu, 17. 3. 1969)

Mám hovořit o fenomenologické estetice. Jde o historický jev, jenž se rozvíjí zhruba šedesát let a v tomto období podléhal jistým proměnám. Rád bych vám proměny popsal a posléze načrtl problematiku, tak jak se mi jeví ve své poslední fázi. Fenomenologická estetika je přirozeně jedním z proudů současné filozofie a zvláště estetiky, a je na nich ve svém rozvoji do jistého stupně závislá.

Estetika – pokud je možno tento název uplatnit pro dobu, v níž se ho ještě nepoužívalo v dnešním chápání – prožila zvláštní osudy. Od doby jejích prvních počátků v starověkém Řecku ubíralo se její snažení dvěma různými směry, mezi nimiž kolísala. Na jedné straně to byly úvahy zaměřující se na to, co je „subjektivní“, a tedy na tvůrčí prožitky a činnosti, z nichž se umělecká díla rodí, nebo také na receptivní prožitky a chování při vnímání, na recepci dojmů, na potěšení nebo nadšení z uměleckého díla (nebo z něčeho jiného), z nichž se – jak se obvykle míní – již nic nerodí. Na druhé straně směřovaly její snahy k „předmětům“, které mohou být ještě různorodé. Neboť to mohou být prostě buď určité přírodní objekty (hory, krajiny, takové jevy jako západ slunce), nebo uměle vytvořené nové předměty, obvykle zvané „uměleckými díly“. Čas od času docházelo k jistému propojování obou směrů zkoumání, tehdy to však obvykle vedlo k důrazu na **jeden** z těchto směrů bádání, přičemž se zachovávala jejich odlišnost, a dokonce jejich vzájemná izolovanost. Často se tedy v 19. i 20. století vedly spory o to, jaká má estetika být: zda – jak se říkalo – „subjektivní“, anebo „objektivní“.<sup>1</sup>

Dovolte mi uvést z historie estetiky několik příkladů. Kolísání mezi dvěma stanovisky je patrné již v Platonových dílech. Např. v *Ionovi* se Platon zajímá o to, co je „subjektivní“, jmenovitě o tvorbu nebo tvůrčí prožitky a činnosti umělce, zvláště básníka. Na druhé straně se např. ve *Faidrovi* obírá literárními díly a uvažuje o záhadách krásy či krásna jako o jedné z idejí. Vztah mezi tím, co je „subjektivní“, a tím, co je „objektivní“, ovšem v této oblasti neobjasní. Aristoteles se ve své *Poetice* obírá takřka výlučně uměleckým literárním dílem a na tvůrčí akty básníka ani na prožitky čtenáře nebo posluchače se neodvolává – s jedinou výjimkou úvah o tragičnosti, již se snaží

určit poukazem na její působení na vnímatele, ale to je spíše jeho klopýtnutí, když si jaksi jinak při objasňování podstaty tragičnosti neví rady. Toto jednostranné zaměření na literární (poetické) dílo a jeho krásno se udržuje po dlouhý čas jak v starověku, tak i později v renesanci (Scaliger) i ve francouzském novoklasicismu (např. Boileau). Lessingova *Laokoon* je možné uvést rovněž jako příklad objektivně orientované estetiky. Proti tomu vystupuje Baumgarten se svým pojetím „estetiky“ a vztahuje ji k specifickému způsobu poznávání, což značně překračuje hranice novodobého chápání estetiky. Nejinak se věc jeví Kantovi, a to jak v *Kritice čistého rozumu*, tak i v *Kritice soudnosti*. V prvním případě jde – jak známo – o problematiku čistě epistemologickou, speciálně o apriorní formu názornosti, v druhém se pojetí toho, co je estetické, vlastně rozšiřuje na obcování s krásnem, resp. s uměleckými díly. Tím se blíží dnešnímu chápání toho, co je estetické; zároveň se však Kant věnuje v převážné míře tzv. „soudu vkusu“ (*Geschmacksurteil*), jeho podmínkám a jeho účinnosti, umění pak věnuje pouze pár krátkých paragrafů, v nichž je málo co nového. Totéž se týká jeho vývodů o krásnu a ušlechtilosti. Hegel naproti tomu klade důraz na to, co je krásné v umění (*das Kunstschöne*), a na umělecká díla, jež jsou přitom sice pojímána jako výtvar umělce a zvláště podřizována „duchu“, ale vnitřní vztah toho, co je objektivní, s tím, co je subjektivní, není vysvětlen. Na Hegela navazující estetika Friedricha Theodora Vischera a jeho syna Roberta vytváří sice metafyziku krásna a umění, dále se však zaměřuje převážně na chápání nebo poznávání uměleckých děl, konkrétně na tzv. „vcítění“ (*Einführung*), a otvírá tím perspektivu příbuzným, nabízejícím se psychologickým otázkám. Ovšem i estetika, která se obrací proti Hegelovi, např. estetika Gustava Theodora Fechnera (*Vorschule der Ästhetik*) a jeho četných nástupců až po Theodora Lippse a ve značné míře také Jana Volkelta, je zaměřena rozhodným způsobem na to, co je subjektivní, a rozvinula se nakonec v jistou větev psychologie. Pokud přitom bývaly brány na vědomí estetické předměty – umělecká díla –, zůstávaly takřka bez výjimky nazírány výlučně psychologicky, to znamená, že byly chápány jako něco „psychického“. Je příznačné, že rovněž řada prací, které se objevily značně později a obíraly se hudebními díly, např. knihy Kurtha, G. Revesze a jiných, nesly název „psychologie hudby“.

Tento zvláštní vývoj ovlivnil i stanovisko prvních fenomenologických prací z této oblasti. Pokud je mi známo, první fenomenologická práce z estetiky nese titul *Der ästhetische Gegenstand*. Autorem je Waldemar Conrad, jenž navíc uveřejnil i rozpravu o divadelním díle. Jeho úvahy jsou věnovány

výlučně obecné analýze děl různých umění, literatury, hudby, malířství atd. O tvůrčích nebo receptivních estetických prožitcích v ní není řeč a umělecká díla (estetické předměty) jsou považována za ideální předměty ve smyslu Husserlova chápání v *Logische Untersuchungen*, a tedy za nadčasové a neměnné předměty. O pár let později začal vydávat své práce z estetiky Moritz Geiger. Zaměřují se všechny na to, co je subjektivní – na vědomé prožitky –, a to dokonce i tam, kde začínají prosvítat jisté problémy, které se dotýkají podstaty umění. To vede Geigera k jistým nedůslednostem v jeho koncepci estetické problematiky. Názvy jeho rozprav zní: Příspěvky k fenomenologii estetického požitku (*Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*), O podstatě a roli vcítění, K problému náladového vcítění (*Zum Problem der Stimmungseinführung*), O diletantismu v uměleckém prožívání, Povrchové a hluboké působení umění, Psychický význam umění. Příznačné je, co Geiger píše v předmluvě ke knize *Zugänge zur Ästhetik* (Přístupy k estetice), jež obsahuje několik ze zmíněných rozprav: „Přístup k estetice spočívá nakonec v našich vlastních estetických prožitcích, které mnohdy probíhají nepřiměřeným způsobem. Takže: teprve **očistění** prožívání může v tomto případě znovu otevřít přístup k estetice.“ Pouze v rozpravě pod názvem Psychický význam umění (*Psychische Bedeutung der Kunst*) a též v článku Fenomenologická estetika se Geiger znovu výrazně obírá uměleckými díly a podrobně probírá některé otázky podstaty uměleckého díla a estetické hodnoty jako témata estetického zkoumání. Přitom estetická hodnota (a tedy to, co je vlastní předmětu) má být tím, co vymezuje jednotu oblasti jeho zkoumání. Ovšem i v těchto rozpravách je důraz položen na prožitky a nejednou se mluví o psychologické estetice, jako by to bylo cosi odůvodněného. Na jiných místech, jako v rozpravě o estetické rozkoši, Geiger podtrhuje, že se „rozkoš“ nebo estetické „vychutnávání“ týká vždy něčeho (nějakého předmětu) a přichází s postulátem „předmětné estetiky“ (*Gegenstandsästhetik*). V tom se nejvíce projevovalo kolísání mezi oběma směry estetického bádání a nedostatečně vyjasněný vztah mezi nimi je dost citelný. A je zvláštní, že se to objevuje u nejvýraznějšího fenomenologického analytika v oblasti estetiky, jenž si výrazně uvědomoval hranice estetiky, jak o tom svědčí jeho pojednání o diletantismu v uměleckém prožitku.

Z pozdějších prací fenomenologů z estetiky jsou subjektivně orientovány články v Pamětní knize pro Husserla z r. 1929 – *Das Verstehen des sprachlichen Kunstwerks* (Chápání jazykového uměleckého díla) od L. F. Claussa a *Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung* (Význam umělecké nálady)

od Fr. Kaufmanna; objektivně je naproti tomu zaměřena práce O. Beckera *Von der Hinfälligkeit des Schönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers* (Křehkost krásna a dobrodružnost umělce). Autor ji charakterizuje jako „eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Problembereich“ („ontologické bádání v oblasti estetických otázek“).

Jak vidíte, fenomenologická estetika nepostupovala v zásadě jinak, než to činily práce, které jí předcházely. Poněvadž pojednání W. Conrada nevyvolalo větší ohlas, zdálo se, že také fenomenologie se hlásí spíše k subjektivně orientované estetice. V souvislosti s tehdy se stále rozvíjející psychologicky chápanou estetikou to vyvolalo svého druhu odpor u některých historiků umění a filozofů. Z těch druhých vystoupili Max Dessoir (1907) a fenomenologii blízký Emil Utitz a přišli s heslem tzv. „obecné vědy o umění“ (1914), kterou ustavili jako něco jaksi rovnoprávného vedle estetiky, jak o tom svědčí název dlouhá léta Dessoirem vydávaného časopisu „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. Tento podvojný název poukazyval na to, že existují dva různé směry zkoumání: jeden se týká umění, resp. uměleckých děl, jejichž obecnou strukturu nebo vlastnosti je třeba objasnit, zatímco druhý je vlastně tzv. „estetika“, která, jak se zdá, se měla obírat estetickým prožitkem, ale *de facto* byla místem, v němž se setkávaly nejrůznější druhy bádání. Vztah mezi nimi se jaksi ztratil. K neporozumění přispíval také název „obecná věda o umění“, jenž – jak by se mohlo zdát – naznačoval její protikladnost k estetice jako filozofické disciplíně. Od počátku bylo ovšem nejasné, čím by vlastně ona „obecná věda“ o umění měla být, zda v podstatě vědou nebo zda odvětvím filozofie. *De facto* působila spíše dojmem filozofického uvažování – s tím ovšem, že na rozdíl od jiných filozofických zkoumání z té oblasti se v ní více navazovalo na existující umění. Ovšem zdálo se, že heslo samo podtrhovalo slovo *Wissenschaft* (věda) s tím, že to měla být věda ne historická, ale taková, jež by měla svou systematickou orientací zkoumat obecné problémy, řekněme teorie umění. Tento dojem umocňuje okolnost, že skoro ve stejném období se objevily knihy vynikajících historiků umění Heinricha Wölfflina *Kunstgeschichtliche Begriffe* (Základní pojmy dějin umění) a Wilhelma Worringera *Abstraktion und Einfühlung* (Abstrakce a vcítění), jež tím, že se odvolávaly na existující díla, usilovaly o to, nalézt obecné rysy děl jednotlivých uměleckých směrů ve výtvarném umění. Ale podobná tendence se objevila také v literárním bádání, např. ve Walzelově práci *Gehalt und Gestalt*, a od té doby se počalo mluvit o „obecné literární vědě“ (*allgemeine Literaturwissenschaft*) nebo –

např. u nás – o „teorii literatury“. V Německu – pokud je mi známo – užil termínu „filozofie literatury“ jedině Ermatinger (jde o knihu *Philosophie der Literatur* z r. 1930, obsahující řadu prací). Přitom není jasné, jak ony tři názvy nebo pojmy v jejich souvislostech chápat. Nejasný byl také smysl oné „obecnosti“ a zvláště cesty, kterou se měla „obecná“ tvrzení získávat. Mělo to být empirické zobecnění na základě zkušenosti z jednotlivých děl (a to jaké zkušenosti!)? Nebo se měla získávat například tím způsobem, jak to činí tzv. „srovnávací literatura“, nebo ještě nějakým jiným způsobem, např. vhlédem do podstaty jednotlivých děl nebo analýzou obsahu obecné ideje uměleckého díla – jak by to chtěli právě fenomenologové?

Nemíním záležitost blíže rozvíjet. Když jsem totiž začínal v r. 1927 psát svou první knihu z této oblasti, bylo pro mne jasné, že v estetice není možné provádět zkoumání empiricko-zobecnujícím způsobem, ale že je třeba provést eidetickou analýzu obecné ideje literárního díla (resp. uměleckého díla vůbec). Falešně se mi rovněž zdálo dobové pojetí protikladnosti dvou směrů bádání: na jedné straně obecných zkoumání uměleckého díla, na druhé straně – na straně estetického prožitku – buď jako tvůrčího prožitku autora, nebo receptivního prožitku čtenáře nebo pozorovatele. Podle toho jsem odpovídajícím způsobem zformoval problematiku své první knihy. Její název zněl ovšem stále *Das literarische Kunstwerk* (Umělecké dílo literární, 1931) a dokonce její o třicet let pozdější zredigované německé vydání *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (Výzkumy z ontologie umění) mělo titul jakoby čistě předmětně orientovaných estetických výzkumů (původně to byl „dodatek“ psaný v roce 1928 ke knize *Das literarische Kunstwerk*, jejíž podtitul zněl *Untersuchungen aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* /Výzkumy z pomezí ontologie, logiky a literární vědy/). Jak vidět, ani slovo o estetice. Stalo se to ovšem proto, že tato kniha měla být přípravou k diskusi o řadě základních filozofických problémů, konkrétně otázek idealismu a realismu, zatímco problémy estetiky pro mě tehdy hrály druhořadou roli. Ovšem faktický průběh zkoumání a pojetí problému stavělo otázku zcela jinak. Umělecké dílo bylo totiž od počátku pojímáno jako čistě intencionální výtvar tvůrčích aktů umělce a zároveň bylo jako schematický výtvar s některými potenciálními prvky protikladem jeho „konkretizací“, jako výtvar, jenž ke svému vzniku potřeboval autora, z druhé strany pak re-kreativní (recepční) prožitky čtenáře nebo pozorovatele (diváka), takže od počátku ze své podstaty a svého způsobu existence poukazyval na zásadně odlišné průběhy prožívání různých psychických podmětů jako nezbytné podmínky

své existence i způsobu svého jevení (*Erscheinungsweise*) a v dění své existence (ve svém, jak jsem se vyjadřoval, „životě“) odkazoval k celé obci svých čtenářů, diváků nebo posluchačů. A naopak: tyto prožitky se mohou uskutečnit jedině tím způsobem, že se ze své podstaty vztahují k určitému předmětu: k uměleckému dílu. Kromě toho se zároveň ukázalo, že se tento předmět 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 postřehnout a zachycen, aby se nám na jeho pozadí zjevilo dané umělecké dílo a aby tím, že zůstává po jistý čas neproměnným, dopomáhal 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, nebo dokonce např. i sonáty. Na druhé straně musí být vytvořené umělecké dílo jako schematický výtvar vnímatelem v různých ohledech doplněno (konkretizováno) a ve svých potenciálních 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. Všichni tito činitelé tvoří **jeden** podstatný celek vyššího řádu, jenž sjednocuje dílo a s ním obcujícího člověka. Této oblasti je tedy možné přiřadit celistvou filozofickou disciplínu: estetiku. Když se během mého studia stále výrazněji objevovala jako problém otázka estetické hodnoty, jejímuž promyšlení se nedá uniknout, vnitřní jednota celé problémové oblasti se mi jevila stále jasněji a spolu s tím jsem si uvědomoval nutnost takového pojmání estetiky, které by garantovalo její jednotu. Již v roce 1936 při psaní knihy *O poznávání literárního díla* (německá verze byla publikována teprve v roce 1968) byly odkryty různorodé, převážně velmi komplikované subjektivní operace uchopování uměleckého díla a analýza estetického prožitku zároveň ukázala, jakým způsobem při přechodu od vlastního literárního uměleckého díla k jeho konkretizaci se dílo samo odívá do hodnotových kvalit, v nichž

se buduje jeho estetická hodnota a v nichž nachází svou existenční základnu, ale zároveň tvoří korelát poslední fáze estetického prožitku. O tomto prožitku jsem skicovitě hovořil na II. mezinárodním estetickém kongresu v Paříži roku 1937. Potom přišla válka, řadu let jsem se obíral jinými problémy a teprve v roce 1956 na III. mezinárodním estetickém kongresu v Benátkách jsem se mohl k otázkám estetické hodnoty vrátit. Na závěrečném plenárním jednání tohoto kongresu jsem v diskusi poukázal na to, že stále se opakující řeči o „subjektivní“ a „objektivní“ estetice vedou k chybám a nepochopením, že je nutné je opustit a pojmout estetiku jinak. Navrhl jsem tehdy, aby se za výchozí bod a pojetí estetiky vzal základní fakt setkání či obcování umělce, resp. pozorovatele, s určitým předmětem, z něhož se za určitých podmínek stává na jedné straně umělecké dílo, resp. estetický předmět, a na druhé straně dochází ke zrodu tvůrčího umělce nebo esteticky prožívajícího pozorovatele nebo kritika.

Velké postavy onoho kongresu (předsedou jednání byl Thomas Munro, předsedou kongresu E. Souriau) ovšem tento návrh poněkud podcenily a pomínuly a přešly k dennímu pořádku. Stalo se tak zejména proto, že jsem v řeči připomněl, že při prozkoumávání zmíněného setkání je třeba se zaměřit na jeho podstatu, Munro pak byl výrazně pro empiricko-psychologický způsob traktování estetických problémů. Z mých estetických prací byla tehdy na Západě známa jen kniha *Das literarische Kunstwerk*. Tak tedy z pokusu o jinou orientaci či pojetí estetiky rázem sešlo. Doufám, že nyní existují k přijetí mého návrhu lepší podmínky, ostatně jsem o něm hovořil na svých přednáškách z estetiky v roce 1960 a na mezinárodním poli jsem jej načrtl na zasedání estetické sekce XIV. mezinárodního filozofického kongresu ve Vídni v roce 1968. Pokusím se zde tuto záležitost v několika rysech představit, k čemuž by mohlo přispět nové německé vydání mé knihy *O poznávání literárního díla*.

Především je třeba podtrhnout, že není správné považovat všechny prožitky a způsoby chování člověka, z nichž vzniká umělecké dílo, za aktivní, a naopak to prožívání a chování, za nichž dochází k estetickému chápání nebo také poznání uměleckého díla, za pasivní a čistě recepční. V obou případech se objevují fáze pasivity a recepce – poznání a akceptace – i fáze aktivity a přesahování toho, co je již hotové, a tvoření něčeho nového, co ještě neexistovalo a co je opravdovým výtvozem umělce nebo pozorovatele. V prvním případě se proces nevyčerpává tvůrčím prožitkem umělce, ale jaksi se vybíjí v jeho tělesně aktivním chování, v němž je formován fyzický existenční základ uměleckého díla. Toto formování je řízeno tvůrčím prožitkem a v něm

se rýsujícím a prozařujícím uměleckým dílem, v němž má být prožitek jaksi ztělesněn, a vede k výsledkům, jež jsou umělcem kontrolovány a musí být takové kontrole podrobeny, pokud má umělec s úspěchem realizovat své záměry. Tyto výsledky jsou různého druhu. Jsou to především jednotlivé, po každé se opakující fáze utváření fyzického základu, za druhé rozvíjející se stavba uměleckého díla, které před umělcem vyvstává, přičemž se zpočátku nachází jakoby svinuté v zárodečném stavu, a konečně schopnost plnit funkci ztělesňování a názorné prezentace zamýšleného uměleckého díla, jež se realizuje v průběhu tvarování jeho vznikajícího fyzického základu. Tyto výsledky umělec kontroluje (ověřuje) a tato kontrola se uskutečňuje v receptivním prožitku zachycujícím vlastnosti předmětu (uměleckého díla). Malíř musí např. vidět výsledky jednotlivých fází své činnosti, to, co je už na obraze namalováno a jakou to má uměleckou účinnost. Hudebník, který skládá své dílo a eventuálně je zapisuje do not, musí slyšet, jak zní jeho jednotlivé části, a často si kvůli tomu, aby uslyšel jednotlivé fragmenty, vypomáhá nástrojem. Toto vidění nebo slyšení teprve umožňuje umělci další tvorbu samotného díla a tvarování jeho fyzického základu. To také vede k opravám nebo změnám koncepce. Jen výjimečně např. básník napíše „v jednom zátahu“ svou báseň, bez její četby a bez provádění takových nebo onakých změn. Toto vše je vpleteno do vlastního tvůrčího procesu a je samo aktem recepce, estetického chápání. Je možné říci, že se umělec v tomto případě stává pozorovatelem svého vznikajícího díla, ale ani tehdy to není čistě pasivní vnímání, nýbrž činné chování vnímatele. Na druhé straně se ani pozorovatel (percipient) nechová výlučně pasivně nebo receptivně, ale ačkoliv je prozatím naladěný na příjem a znovuvytváření samotného díla, není pouze aktivní, nýbrž přinejmenším v jistém smyslu i tvůrčí. Z počátečních recepčních fází jeho prožitku se rodí tvůrčí fáze, a to ve chvíli, kdy již zachycené a zrekonstruované umělecké dílo vybízí příjemce, aby od prohlížení přešel k té fázi estetického prožitku, v níž poznávající subjekt překračuje samotný schematický útvar uměleckého díla a tvořivým způsobem jej doplňuje a odívá do esteticky významných kvalit, jež dílo sugeruje,<sup>2</sup> aby tak následně uskutečnil, konstituoval jeho estetické hodnoty. Je to postup tvůrčí, jakkoliv je nejen pouze podněcován, ale i řízen tím, co již bylo zachyceno v uměleckém díle, a vyžaduje od percipienta tvůrčí iniciativu, aby bylo možné nejen odhadnout to, jakými významnými estetickými kvalitami má být zaplněno jisté nedourčené místo uměleckého díla, ale navíc si i názorně představit, jak bude znít esteticky významné sladění, jež v konkretizovaném díle vzniklo oním doplněním o nové, v samém

díle ještě neztělesněné momenty. A to, že se dílo, zkonkrétnělé a nasycené důležitými estetickými kvalitami, dovede ke stavu, v němž se pozorovateli názorně ukáže, se děje díky jeho výrazné aktivitě, bez níž by bylo vše mdlé a bez života. Tato fáze estetického tvarování a živého zjevování se estetické hodnoty vede znovu k fázi zachycování a uchopování podstaty konstituovaného hodnotného estetického předmětu, přičemž podoba v tomto uchopování rozkvétajícího předmětu vybízí percipienta k aktivní odpovědi na již uchopenou hodnotu a k ocenění jeho hodnoty.

Na tomto procesu se v obou případech: aktivně-pasivním neboli receptivním, nebo znovu aktivně-tvůrčím podílí nejen čistě vědomé lidské chování, ale je v něm angažován celý člověk vybavený konkrétními psychickými i tělesnými silami a podléhá v jeho průběhu jistým charakteristickým proměnám, jež mohou být přirozeně různé v závislosti na tom, jak probíhá setkání, a na podobě vytvářeného uměleckého díla, resp. příslušného estetického předmětu. Jestliže v tomto procesu dochází k vytvoření pravdivého a pravého uměleckého díla, pak jak tento proces, tak i zjevující se tvář díla zanechávají trvalou stopu v umělcově duši. Totéž se do jisté míry děje při setkání percipienta s velkým uměleckým dílem, v němž došlo ke konstituování vysoce hodnotného estetického předmětu. Také v něm se dovršuje trvalá a časem významná proměna.

Rozmanitým procesům a změnám probíhajícím v umělci nebo percipientovi korelativně odpovídají změny, které probíhají v předmětu. V případě tvořeného uměleckého díla to je samozřejmé: vznikání uměleckého díla se uskutečňuje v procesu jeho tvorby. A při tomto vznikání, jež se někdy rozkládá do delšího časového úseku, ovšem vždy nějaký čas trvá, se proměňují podoby i vlastnosti vznikajícího díla, odpovídající jednotlivým fázím jeho tvorby. Podobně jako různé mohou být způsoby tvoření vznikajícího uměleckého díla, mohou být také rozmanité změny, jež v něm probíhají. Celkově by bylo velmi těžké říci, zda a v jakých hranicích existují jisté pravidelnosti při vznikání uměleckých děl. Také v konkrétním případě je velmi těžké tyto proměny odhalit a doložit to, že proběhly, zvláště tehdy, když dané dílo stojí před námi již hotové a nejsou na něm vidět stopy jeho vznikání. Zdá se ovšem nepochybné, že proměňování uměleckého díla tohoto druhu během jeho vznikání existuje a odpovídá průběhu jeho tvoření.

Není tak lehké ukázat, že také při vnímání hotového uměleckého díla dochází k podobným změnám jako v již uváděném případě. Zdá se to přirozeně možné a pochopitelné tehdy, když pozorovatel při chápání díla chybuje

a pochopí je falešně. Obecně ovšem požadujeme a očekáváme to, aby při chápání uměleckého díla nedocházelo k žádným pochybením, ale aby bylo přijato adekvátně a stálo před očima percipienta ve věrné rekonstrukci. Tehdy je možné jednotlivým fázím chápání díla přiřadit jediné procesy, při němž se odhalují jednotlivé části a rysy díla a dochází k jejich názorné prezentaci. Tak bychom znovu získali dva k sobě náležející a vzájemně spjaté paralelní procesy: na jedné straně vnímání uměleckého díla, na druhé jeho odkrývání a prezentace, jež by společně tvořily jev *rencontre*, setkávání se percipienta a díla. Takové setkání, při němž by docházelo výlučně k čisté rekonstrukci uměleckého díla, nastává ovšem zřídka. Kdyby u některého díla vždy docházelo jen k němu, znamenalo by to, že je jako umělecké dílo vlastně mrtvé, esteticky neaktivní a že ve skutečnosti nesplňuje své předurčení. Chápání díla, jež lépe odpovídá podstatě daného díla, se uskutečňuje teprve tehdy, když vedle jeho čisté rekonstrukce dochází k vytvoření estetické konkretizace, jež dává holému schématu uměleckého díla teprve plnost esteticky významných kvalit a estetickou hodnotu. V tomto případě existuje rovněž určitý, v čase se rozvíjející proces, při němž vzniká, konstituuje se a proměňuje estetický předmět, který dané dílo jaksi odívá, až dojde k jistému druhu završení (*Vollendung*) a zároveň uzavření procesu konstituování, a tím pak i k uspokojení v chování pozorovatele. Sám totiž cítí, že bylo dosaženo završení estetického předmětu a že byl splněn úkol jeho konstituování, jenž na něm spočíval. Má tedy nyní pouze adekvátně odpovědět na již konstituovanou hodnotu estetického předmětu, aby mu jaksi dal za pravdu. Eventuálně vznikající úkol ocenit esteticky konkretizované umělecké dílo, shodný s odpovědí na otázku hodnoty, má být vyřešen tím způsobem, aby se v již konstituovaném předmětu nic nezměnilo a nenarušilo, aby tedy procesu hodnocení neodpovídala už žádná změna v předmětu. Jinými slovy – toto ocenění nemá být aktivní, aby bylo spravedlivé a zachovalo nenarušitelnost oceňovaného předmětu. Po pravdě lze pochybovat, zda je to vždy možné, ale domáhá se toho podstatný smysl i funkce hodnocení.

A je třeba znovu podtrhnout: Proces konkretizace a konstituování hodnotného estetického předmětu může probíhat u téhož uměleckého díla velmi různě, poněvadž i samotný konstituující estetický prožitek a okolnosti, za nichž probíhá, mohou být odlišné. Tato rozmanitost ještě vzrůstá tím, že rovněž umělecká díla jsou ve své individuálnosti a druhové podstatě velmi různá a mohou velmi různě ovlivňovat pozorovatele svou uměleckou aktivitou a vybízet ho k často úplně odlišnému estetickému prožitku díla. Při po-

kusu popsat všechny tyto proměny vznikají značné obtíže. Prozatím jde ovšem pouze o tvrzení, že tu dochází k jisté korelaci a vzájemné závislosti dvou paralelně probíhajících procesů: jednoho v prožívajícím subjektu a druhého v předmětu, který se vnímateli zjevuje a zároveň se tímto svým ukázáním uskutečňuje. Oba tyto procesy se od sebe nedají oddělit a žádný z nich nelze zkoumat při úplném abstrahování od druhého. To představuje zásadní postulát estetiky, která si uvědomila, že základním faktem, jehož vysvětlěním má svá bádání začínat, je setkání člověka s vnějším předmětem, který se od něho liší a je na něm prozatím nezávislý.

Tento předmět, věc, proces, událost může být čímsi čistě fyzickým nebo určitým faktem lidského života a prožívání – nebo to konečně může být např. i nějaký hudební motiv, fragment melodie nebo souzvuk zvuků, kontrast barev nebo vposled např. zvláštní metafyzická kvalita. – To vše přichází zvnějšku, vyvíjí na umělce specifický tlak a rozehrává nesmírně vzácnou intuici, jakkoliv je to intuice imaginativní. Role tohoto „předmětu“ spočívá v tom, že umělce zvláštním způsobem vzrušuje: vymaňuje ho z přirozené podoby každodenního života a staví ho do zcela nového postoje.<sup>3</sup> Může to být např. nějaká zvláštní nápadná kvalita nějaké věci, např. syté a zároveň „svítící“ barvy nebo také neobvyklý tvar atd., ovšem kvalita přitahující na sebe naši pozornost proto, že v nás vyvolává emocionálně zabarvený dojem a jistý údiv svou zvláštností a svým podivně pronikavým charakterem. Německy by se řeklo, že ona kvalita je *reizend*. Může být toho druhu, že se zájem o ni může přerodit ve „vychutnávání“ její specifičnosti a že může v divákovi nebo posluchači uspokojit rodící se touhu setrvat u ní svou prostou přítomností. Pokud se jí to skutečně podaří, vytváří pak jakýsi primitivní, prostý estetický předmět. Setkání s ním vyvolává v prožívajícím člověku vlastně svého druhu údiv, zájem, rozkoš a potom dokonce štěstí v bezprostředním obcování s onou zvláštní kvalitou. Může být ovšem rovněž toho druhu, že je sama v sobě jakoby kvalitativně neúplná, nesamostatná, a tím se vlastně domáhá doplnění a dává svým jakoby zárodečným projevením pocítit člověku nedostatek, jenž se časem může stát velmi nepříjemný. Tento nedostatek nutí člověka hledat jiné kvality, jež by tu první kvalitu doplnily (nebo docelily) a dovedly celý jev k jeho naplnění nebo završení (*Vollendung*), a tím onen nepříjemný nedostatek odstranily. Proto vyvolává v divákovi často déletrvajícím proces. Ten trvá tak dlouho, než se divákovi podaří nalézt doplňující kvalitu, jež by s první vytvořila nejen kvalitativní svazek, ale i určitý soulad nebo – pokud dovolíte – syntetické vyznění, které by bylo „podobou“, jež by sama sebou

shrnovala celek jevu. Toto hledání představuje počátek tvůrčího procesu, jenž je závislý nejen na nalezení onoho vyznění, ale zároveň vytváří kvalitativní výtvar, v němž ona podoba nachází svou existenční podstatu a v němž se konkrétně projevuje. Tento výtvar – například jistá kombinace tónů nebo prostorový tvar nebo jazykový celek složený z vět – musí být adekvátně formován, aby se na něm nebo v něm mohla názorně projevit syntetická podoba. Nazýváme ji obvykle uměleckým dílem, jež je jaksi umělcem dotvářeno do esteticky významného syntetického vyznění, které je prozatím pouze jakoby jeho příslibem nebo také vidinou.

Umělecké dílo je přirozeně samo v sobě kvalitativně určeno. Jestliže se má příslušná esteticky aktivní podoba objevit, tak se to může stát jen oním způsobem, že mezi ní a kvalitativním určením díla vznikne určitá vzájemná sounáležitost, jistá „harmonie“, soulad, takže touto cestou vzniklý celek je již soběstačný a sebe prezentací esteticky aktivní syntetické podoby se zcela naplňuje. Může se také stát, že již zkomponovaný celek vede k názornému zpřítomnění zcela nových esteticky aktivních kvalit, jež tvůrce zpočátku nepředvídal, byť mu zajisté nebyly vůbec lhostejné. Proces formování uměleckého díla se v tomto případě posouvá dál. Jestliže naproti tomu nově utvořený celek může uspokojit touhu a žádostivost umělce po bezprostředním kontaktu se sebe prezentujícím se, z tohoto procesu nakonec vznikajícím celkem a opájet se jím, přináší to umělci pocit naplnění a zklidnění. Neklidné hledání a tvorba se proměňuje v obhlížení plné klidu a kontemplace. To, co přináší naplnění a zklidnění, má charakter čehosi hodnotného, a to výslovně ne proto, že je tím, čeho se snažíme dosáhnout, ale poněvadž to je naopak tím, co je v sobě úplné, dokonalé.

Tento nově intencionálně vytvořený předmět může být prozatím pouze „vykreslen“ v představivosti. Nedosahuje proto úplné sebe prezentace a nepřináší opravdové naplnění či splnění touhy ani zklidnění. Naopak budí touhu to opravdu „spatřit“. Ba co více, ve fantazii koncipovaný, čistě intencionální předmět pomíjí rychle spolu s vlastní fantazijní představou a bylo by patrně třeba nového aktu představivosti, aby bylo možné s tímtož dílem obcovat znovu, byť jen v představivosti. Často se nepodaří tvůrčí vizi tohoto druhu zopakovat tak, aniž by došlo k podstatným změnám předmětu. Odtud se rodí myšlenka vytvořeného díla nějak „uchovat“ v poměrně málo se proměňujícím „materiálu“. Jde tedy o to, vyvolat v hmotném světě, který umělce obklopuje, takové změny – buď v nějaké věci, nebo umožnit průběh nějakého procesu –, jež by umožnily téměř vnímatelnou přítomnost díla a určitý způsob jeho ztělesnění

na podkladě např. vhodně opracovaného kamene, tudíž i sebe prezentaci na něm se vyjevujících, esteticky nikoli lhostejných kvalit. Umělec se tedy snaží svůj tvůrčí prožitek tvarovat tak, aby se vybil v jisté psychofyzické činnosti nebo chování, v němž dochází k zformování věci nebo procesu, jež se mohou stát fyzickým základem existence uměleckého díla. Pokud je malířem, pojedná barvami plátno, pokud architektem, postaví dům, pokud básníkem, napíše báseň. Přitom je řízen nejprve pouze ve fantazii komponovanou strukturou a vlastnostmi uměleckého díla nebo, což se stává častěji, pouze jeho fragmentem nebo zárodkem a právě vytvářený obraz nebo psaná báseň mu jaksi pomáhají k dokončení detailů díla, jež se mu prvotně rýsovaly jen dost mlhavě a měly jediné tu schopnost, že mu sugerovaly vizi esteticky aktivní hodnotné podoby. Pomalované plátno nebo opracovaný kámen nemůže po pravdě nikdy v úplnosti „realizovat“ – jak se nejednou vyjadřujeme – umělecké dílo, ztělesnit je v sobě ani stanovit podmínku dostačující k prezentaci názorného uměleckého díla na svém podloží. Přesto poskytuje určitý druh podpory pro intencionální fingování nebo re-konstrukci např. obrazu nebo hudebního díla a – při odpovídajícím chování umělce nebo pozorovatele – dodává konkretizaci živost a plnost téměř smyslové názornosti, a tím umožňuje přítomnost esteticky hodnotných kvalit. Jestliže např. v již ztvárněném literárním díle „tiché“ čtení básně (což ostatně předpokládá jeho „napsání“) nestačí k tomu, aby byla vyvolána sebe prezentace esteticky hodnotných kvalit, pak si pomáháme hlasitým čtením, deklamací nebo – např. v případě dramatického díla – uvedením na scéně, jež nabízí vyšší stupeň živosti i schopnosti působení na diváka. Proto se nejednou hovoří o „realizaci“ dramatu na scéně nebo – jinak – ve filmovém představení. Existují ovšem – na což by se nemělo zapomínat – díla, např. lyrické básně, při nichž každá deklamace, zvláště pak „realistická“ nebo přehnaná, překáží sebe prezentaci emocionálně zabarvených, subtilních esteticky hodnotných kvalit. Sama jejich existence v intuici představivosti stačí, aby vystoupily ve své delikátní subtilnosti a silně nás vzrušily a dojaly. Ale k tomu dochází asi pouze v oblasti krásné literatury. Copak by bylo možné totéž také s nenamalovanými obrazy nebo se skutečně nezahranými symfoniemi?

Při vytváření fyzického existenčního základu uměleckého díla se může stát, že si umělec, jenž v představivosti ještě nezkomponoval své dílo v úplnosti a disponuje pouze jeho obrysem, který ho však esteticky vzrušuje, uvědomuje lépe některé rysy svého díla a zároveň se časem orientuje v tom, že některé z nich spíše překáží prezentaci esteticky významných kvalit nebo

že by se daly dosáhnout lepší umělecké efekty odlišným zformováním fyzického základu díla, a tím zároveň i samotného díla. Tehdy umělec kompozici díla mění, zdokonaluje je a občas, znechucen, je dokonce zavrhuje. Ne vždy však musí zamítnout samu – jak se obvykle říká – „ideu“, to znamená přesvědčit se, že počáteční, v představitosti mu svítající, esteticky hodnotná podoba tuto hodnotu postrádá. Naopak vzdor všemu její hodnotu potvrzuje a nadále očekává, že by se mohlo podařit ukázat ji na pozadí jinak komponovaného předmětu (uměleckého díla), kde by došlo k její vlastní „realizaci“, ke ztělesnění a její hodnoty by se plně projevily. Tehdy k ní znovu dokomponovává předmět – obraz, katedrálu, symfonii nebo literární výtvar – nebo také celkově mění materiál existenčního základu díla, např. místo bronz volí kararský mramor, místo jedné škály barev jinou, ale se stejným esteticky hodnotným vyzněním. Při všech těchto proměnách a zásazích se ukazuje, že umělec ani při formování fyzického základu díla, ani při rozvíjení počáteční koncepce a propracovávání různých detailů díla se nechová výlučně tvořivě, ale v mnoha fázích své činnosti na sebe bere podobu pozorovatele již vydobytých detailů fyzického základu i částí a rysů vlastního díla, které se objevují na jeho pozadí.

Z různorodosti základních struktur děl rozmanitých umění, kterou jsem kdysi prokázal, plyne, že proces tvůrčího komponování uměleckých děl, jež mají svými vlastnostmi vytvářet základ pro esteticky hodnotné kvality a také pro formování fyzického základu díla, probíhá velmi různorodě. Neboť jedno i druhé vyvolává jiné potíže, které je nutno překonat. Nejednou vyžaduje odpor fyzického materiálu nebo estetická nezpůsobnost vlastního uměleckého výtvaru od autora různé schopnosti a dovednosti zvládat rozmanité techniky nebo vynalézat úplně nové, tím obtížněji zvladatelné, a zároveň vyžaduje i schopnost neztratit v tomto technickém boji s materiálem základní intuici esteticky aktivní syntetické podoby, která vede umělce k „realizaci“ jeho díla. Genialita prvotní intuice i námaha vlastní úmorné práce zde musejí jít ruku v ruce, a pokud se nepodaří jejich harmonizace nebo vznikne výtvar technicky nedonošený, jenž nám však dovoluje předvídat, co měl vlastně zjevit, nebo když se ztratí podstatná intuice a při vši dokonalé technice nezůstane v hotovém díle již nic z esteticky hodnotné kvality, kterou intuice vyvolala, je vzniklý výtvar sice možná dokonalý svou „fakturou“, ale jinak mrtvý a nic nám – jak se nejdnou vyjadřujeme – neříká. Při všech těchto rozdílnostech tvůrčího uměleckého postupu má ovšem dílo ve všech případech tutéž základní strukturu, jež patří k jeho podstatě. Myslím si, že její některé detaily

se již rýsují v tom, co se zde snažím říci, ale její důkladnější popis je úkolem, který zde nemohu vyřešit. Možná to zde ani nebude potřebné. Šlo by totiž pouze o tvrzení, že je to proces, který nejdnou probíhá v mnoha časových fázích a v němž dochází stále ke **kontaktu**, k setkávání prožívajícího i tvořícího umělce s předmětem jeho působením se proměňujícím (vlastně s předměty dvěma: s tvořeným uměleckým dílem a s jeho utvářeným fyzickým základem), a že přitom oba dva tito činitelé podléhají změnám, které k sobě korelativně náleží. Není to jen mrtvé střetávání, ale setkávání živé, plné aktivity a napětí.

Abych své hlavní tvrzení zvýraznil, bude užitečné ještě zkrátka charakterizovat chování pozorovatele (percipienta) uměleckého díla, a to jak v jeho recepčních prožitcích, tak i v jeho tělesných činnostech. Obyčejně se v tomto ohledu mluví pouze o „estetickém prožitku“ a usiluje se o to, chápat ho jako chvilkový a stejnorodý prožitek (v estetice 20. století existuje řada takových teorií). Kdysi jsem se snažil dokázat, že probíhá ve více fázích a skládá se z mnoha různorodých, ale smysluplně k sobě náležících složek. Zde je k tomu třeba jen dodat, že se může odehrávat dvěma odlišnými způsoby. Buď počíná smyslovým vnímáním nějakého fyzického základu díla (plátna, kamenného bloku apod.), jehož některé detaily dovolují jaksi odčítat podobu uměleckého díla, po čemž v pozorovatelově receptivním prožitku probíhá konstituování díla, anebo to probíhá tak, že pozorovatel vidí hned samo umělecké dílo, a tedy např. obraz, někoho zpodobňující sochu, a další proces probíhá potom tak, že již viděný obraz začíná esteticky působit na pozorovatele, jenž tím, že přechází k zaujetí estetického postoje, aktualizuje dílem sugerované významné estetické kvality a naplňuje možnosti konstituování hodnot estetického celku. Aby se tento rozdíl ve způsobu chování pozorovatele při uchopování uměleckého díla stal patrnější, zastavím se ještě nad jeho chováním na příkladu obcování s impresionistickým obrazem.

V prvním případě vidí pozorovatel zpočátku jen kus plátna nebo papíru pokrytého barevnými skvrnami. Některé z nich se vzájemně dotýkají, jiné se od sebe výrazně oddělují. Pozorovatel se u nich při prohlížení zastavuje déle. Chová se tedy podobně, jako když se dnes díváme na nějaký čistě abstraktní obraz. Soubor takových skvrn se nám zdá dostačující. Zkrátka však počínají některé ze skvrn, buď jejich uspořádání, nebo jejich barva, na diváka působit a jakoby ho pobízet k tomu, aby zaujal estetický postoj: spíše než vidět začíná cítit jisté významné estetické kvality, které mu barevné skvrny sugerují, jejich barvu, tvar nebo jejich uspořádání. V jisté chvíli na



ně upne svou pozornost, pojímá je jako ústřední záležitost a opájí se jimi. Nakonec na ně reaguje buď pozitivní, anebo negativní emocí, která je odpovědí např. na esteticky hodnotné rozložení jejich barevných kontrastů. Může se ovšem také stát, že pohled na určité množství barevných skvrn, jež se mu zdají být zcela zbaveny souvislosti, v něm vyvolá jistý šok z nedostatku pochopení a zrod otázky: „Co to vlastně má být?“ – „Co to představuje?“ apod. Tento stav neklidu, nesrozumitelnosti může přejít v pokus porozumět tomu, oč na daném obraze jde. A tehdy si náhle percipient uvědomí, že se na obraz dívá špatně, pokud považuje barevné skvrny za objektivní determinanty, vlastnosti plátna nebo desky, která je tak – neznámo proč – pomalována, místo aby přítomnost barevných skvrn využil ke zjištění určitého množství zkušenostních dat, jež by se v tomto pasivním poznání jakoby sama skládala v podobu jakési věci, která se mu z jistého hlediska a v jakémsi osvětlení zjevuje. Divák se této tendenci poddává. A tehdy se náhle vše stává „srozumitelné“: z množství zakoušených barevných skvrn se vynořuje lidská tvář, např. tvář dívky, která čte knihu – jako u Renoirova obrazu *La Liseuse*, nebo také rozestavení mnoha různých barevných věcí ozářených živým světlem – jako např. na Sisleyově obrazu *Le Brouillard* nebo na obrazech Camilla Pissarra *Femme dans un clos* nebo *Arbres en fleurs* apod. Na jedné straně se v souvislosti s tím mění vzhled obrazu.<sup>4</sup> Teprve nyní obraz vypadá tak, že něco „představuje“, věci, lidi i osvětlující je světlo, vše v jaksi zvláště vibrujících, měnících se, nestálých podobách, přičemž množství barevných skvrn, které tvoří jeho podloží, nemizí úplně ze zorného pole, jakkoliv nejsou tím, co vidíme a co vzbuzuje náš zájem. Na druhé straně se mění i divákovo chování. Divák konal nyní akt téměř takového „vidění“ věcí představovaných „na obraze“ jako při normálním zrakovém vnímání. Např. na obraze Clauda Moneta *Regattes á Argenteuil* vidí plachetnice u mořského pobřeží a také to, jak se jejich plachty zrcadlí ve vlnách atd. Zároveň na základě onoho „vidění“ koná akt rozumění tomu, co má být na obraze vlastně představeno, co se na něm má jako přítomné objevit, když se na něj odpovídajícím způsobem díváme. Přitom řeč o tom, že se díváme „na obraz“ nebo že „obraz“ „vidíme“, není na místě. Neboť ačkoliv se skutečně „na obraz“ díváme, vidíme na obraze nebo v obraze vlastně ony zmíněné věci, jež nám jsou jakoby ukazovány prostřednictvím zakoušení rozmanitých barev, jejichž umístění a rozmístění na plátně si nijak výrazně neuvědomujeme. Kdyby totiž tomu tak bylo, měli bychom **plátno** za plně skvrn, čmáranici nebo za abstraktní obraz a neviděli bychom ony plachetnice a vlnící se odrazy jejich

bílých plachet na pohyblivé, živě, nebesky modře vypadající mořské vodě. Ale děje se ještě něco zvláštního, něco, čeho zvláštnost si obvykle neuvědomujeme právě proto, že se nám to stalo jako něco úplně „přirozeného“ tak mnohokrát, že nás to již vůbec neudivuje. Nuže když se díváme na to, jak se ze hry skvrn a světél vynořuje lidská tvář, vidíme totiž ještě něco: např. přátelský úsměv, spokojenost, veselí nebo naopak vtírající se hluboký smutek. Říkáme – a tak se vyjadřují jak diváci, tak i sami malíři nebo tzv. kritici –, že se nám nabízí jistý „výraz“ na obraze představené osoby. Dochází k tomu především u dobrých portrétů (např. u Rembrandta nebo van Gogha). Slovo „výraz“ přitom obvykle znamená dvě různé, i když k sobě patřící záležitosti: za prvé aktuální náladu, vzrušení nebo psychický stav, za druhé vyjádření charakteristického rysu znázorněné osoby, např. psychické zralosti nebo hluboké lidské náklonnosti apod., jak je to např. vidět na některých autoportrétech staršího Rembrandta (např. na jeho portrétu ve Frick Gallery v New Yorku). Ne ve všech portrétech vystupují oba faktory se stejnou výrazností. Pokud divák tyto momenty v obraze zachytí, způsobí to, že se vzhled obrazu nebo zobrazené tváře znovu změní: faktor psychiky a psychických stavů, který byl vzbuzen obsažností zrakového dojmu, zvláštním způsobem oživuje celý obraz, jemuž často vtiskuje hluboký a subtilní charakter, poněvadž odhaluje z lidské duše to, co obvykle bývá skryto nebo je obtížně dostupné. V souvislosti s tím se ovšem rovněž mění chování diváka. Teď totiž rozumí smyslu „výrazu tváře“ znázorněné postavy, anebo také naopak v jiných případech naráží v onom výrazu na něco pro něho nesrozumitelného nebo záhadného (což je také jistým pozitivním jevem) a nedokáže si představit to, co se – jak se často říká – skrývá za oním nesrozumitelným úsměvem. Pokud to v něm v prvním případě vyvolá pozitivní reakci, pak se v druhém případě může cítit více nebo méně nepříjemně dotčen nebo být vystaven zcela zvláštní atmosféře. Obraz, který je ve své psychické působivosti pochopen, vyvolává v divákovi často odpovídající emocionální reakci: náklonnost vyvolává stav náklonnosti, nepřátelství nebo např. zlostné rysy v něčí tváři vyvolávají u diváka spíše negativní postoj apod. Ale to jsou jakoby mimoestetické faktory divákova prožitku. Důležitější je to, co má v prožitku význam pro estetické záležitosti. Jestliže např. výraz psychického stavu nebo charakterového rysu je v obraze znázorněn výrazným, vnucujícím se a jednoznačným způsobem tak, že se znázorněná osoba zdá divákovi „jako živá“, probouzí se v divákovi jiný prožitek, totiž pocit obdivu k mistrovství malíře, který dokázal čistě malířskými prostředky – souborem barevných skvrn,

jejich podobami a uspořádáním – vyjádřit něco, co se od barev tak různí, např. radost nebo zralost znázorněné osoby. Divák si klade otázku, jak to bylo možné, že se něco tak psychického, např. charakterový rys znázorněné osoby, těmito prostředky učinilo něčím tak zřejmým, ba co více, něčím, co působí takovou silou, že není možné se z onoho – jak se často říká – „dojmu“ vymanit.<sup>5</sup> V jakých barvách, liniích a jejich uspořádání je možné znázornit lidský pohled plný lásky nebo náklonnosti, který spočívá na jiném člověku? Divák, který si takovou otázku postaví a hledá na ni odpověď dalším pozorováním obrazu, se přetváří – a podstatným způsobem se mění také jeho chování – z „naivního“ diváka, jenž s lidmi znázorněnými na obraze prostě např. emocionálně obcuje a reaguje na jejich chování takovým vlastním chováním, k němuž dochází v každodenních mezilidských vztazích; mění se v člověka, jenž daný obraz traktuje **jako umělecké dílo**, jako svébytný výtvar plnící speciální funkce, zkoumá jeho jednotlivé vrstvy – to, co je znázorněno, i prostředky tohoto znázornění –, kriticky zvažuje jejich funkce a oceňuje jejich uměleckou účinnost nebo neúčinnost a nakonec dospívá k ocenění vysoké hodnoty díla nebo je také odmítne (zavrhne) jako kýč. A v této nové podobě začíná dílu rozumět zcela jinak než dříve. Toto rozumění se nyní již netýká jen toho, co je vyjádřeno z psychického života znázorněné osoby, ale toho, co jednotlivé vrstvy obrazu vnášejí do jeho celku, co v něm způsobují, na co je celý obraz – jak říkáme – „vypočítán“, co je v něm umělecky a esteticky nejdůležitějšího a co je jenom prostředkem k dosažení onoho cíle, co je od jiných převzatou manýrou (občas říkáme: nesnesitelnou) a co je technickým výdobytkem nebo objevem, buď v okruhu představovaného světa, anebo v oblasti esteticky významných kvalit a konečného vyznění estetické hodnoty. Pokud se tak divák chová, stává se „znalcem“ malířského **umění**, jeho rozmanitých dovedností i uměleckých a estetických vymožeností. Takové chování diváka vtiskuje pozorovanému obrazu nový ráz: dílo se před ním ocitá např. jako arcidílo a zároveň jako dílo mistra, jež svědčí o jeho dovednosti a duchu, o jeho hodnotících postojích a o světě jeho hodnot, s nimiž obcuje a jež se snaží divákům vyjevit a svým dílem jim umožnit, aby s nimi obcovali. To vše způsobuje, že se na jedné straně uměleckému dílu dostává spravedlivé satisfakce tím, že bylo pojato a pochopeno ve své vlastní funkci a v něm realizovaných hodnotách, na druhé straně pak to, že mezi divákem a umělcem, mistrem, dochází k zvláštnímu sblížení, ba co víc, k svého druhu duchovnímu obcování, a to i přesto, že mistr není přítomen a nejdnou dokonce již dávno nežije.

Tento náčrt obcování diváka s obrazem je přirozeně třeba na mnoha jiných příkladech ověřit, obohatit novými detaily a prohloubit.<sup>6</sup> Zde má sloužit především tomu, aby více konkretizoval mé hlavní tvrzení o setkání umělce nebo percipienta s uměleckým dílem a zároveň se přičinil o jeho zdůvodnění. Jestliže je toto tvrzení pravdivé a dostatečně oprávněné, pak může posloužit jako zásada k vymezení hranic bádání estetiky a poskytnout jí spojitou celistvost, jež jí ani takzvaná „subjektivní“, ani „objektivní“ estetika neposkytuje. Toto tvrzení poukazuje na základní fakt, od jehož analýzy v jeho souborném celku je možné postoupit v obou směrech: k analýze do svého vznikání pohrouženého nebo již hotového uměleckého díla a k prozkoumání činnosti umělece-tvůrce a chování diváka, percipienta, interpreta a kritika. Při analytickém strukturálním zkoumání uměleckých děl nebudeme zapomínat na to, že vznikají z určitých tvůrčích aktů umělce, a že proto jsou záměrným způsobem utvářena – totiž v intenci realizace uměleckého nebo estetického záměru i úspěchu – a že jsou zároveň výtvar chování, v němž hlavní a podstatnou roli vědomě hrají intencionální prožitky a že tyto výtvar mohou získat speciální způsob existence a následně i působení pouze v různých lidských komunitách. Jejich způsob existence je příčinou toho, že divák nebo obecněji pozorovatel musí ve svých úvahách dospět k jevové názornosti, konkretizaci a seberepresentaci esteticky významných kvalit, jakož i estetické hodnoty, která se o ně opírá. Při zkoumání tvůrčích aktů umělce pak naopak nebudeme nikdy zapomínat, k čemu míří a čeho mohou dosáhnout. Konečně při zkoumání chování diváka nebo – obecněji – pozorovatele budeme pamatovat na to, na co on jako pozorovatel uměleckého díla musí položit důraz, tj. na to, jakým způsobem může umělecké dílo adekvátně ocenit a jak má jeho hodnotu nebo nedostatky odkrýt a předložit jiným lidem i jak může nebo je povinen provést jejich ocenění – což nakonec nečiní a není povinen činit, pokud je příjemcem a pozorovatelem uměleckého díla, nikoli např. tím či oním ideologem nebo společenským činitelem.

Pokud zde poukazuji na těsný svazek mezi oběma stranami – uměleckými díly a lidmi, kteří s nimi obcovají nebo je také vytvářejí, pak nikterak neporušuji své dosavadní přesvědčení, jež jsem se snažil v mnoha svých pracích rozvinout a zdůvodnit, že totiž umělecká díla – ačkoliv jsou pouze čistě intencionálními výtvar, jež se ovšem opírají o své fyzické existenční základy – tvoří přece jen zvláštní sféru jsoucna, jejíž svébytnost a specifické založení je třeba při bádání zachovat, a ne ji znásilňovat postuláty, které jí jsou cizí.

Umělecká díla si právem činí nárok na to, aby byla správně chápána a aby se adekvátně pojímala ve své svébytné hodnotovosti.

Pokus o to, abych se nyní snažil rozvinout problematiku výše určeným a chápaným způsobem filozofické estetiky, by mě zavedl příliš daleko. Učinil jsem to ve velmi krátkém náčrtu ve své přednášce na vídeňském kongresu. Chci zde však dodat to, co je možná pro „fenomenologickou“ estetiku pochopitelné samo sebou, ale zde je to nutné připomenout, aby bylo zaznamenáno: vůbec nerezignuji na přesvědčení, že umělecká díla, estetické předměty a rovněž jejich tvůrci i příjemci a vztahy mezi nimi, to vše může být a mělo by být v bádání traktováno fenomenologickou metodou, která směřuje především k tomu, dovést předměty svého bádání k bezprostřední danosti v odpovídajícím způsobem utvářené zkušenosti a k věrnému popisu dat této zkušenosti. Jsem i nadále přesvědčen, že dosáhnout v těchto výzkumech postoje zaměřeného na **podstatu** dat a hledání obsahu obecných idejí zkoumaných objektů, jež přicházejí v úvahu, je možné a oprávněné. Zdá se mi, že tato metoda může vést k výsledkům, které není v oblasti estetiky snadné získat v jinak organizovaných výzkumech. Jsem přesvědčen, že na podporu toho mohu nabídnout výsledky zkoumání, jež se v posledních několika desetiletích podařilo získat, přičemž nelze zapomínat na to, že je nutné je vždy znovu podrobovat kontrole, doplňovat je a prohlubovat novým bádáním. Když zaujímám toto stanovisko, jsem dalek pokušení tvrdit, že v estetickém bádání je pouze fenomenologická metoda ta správná a každá jiná je odkázána k neúspěchu. Jsem také dalek pokušení vnucovat uplatňování této metody jiným. Každý badatel si musí osvojit metodu, která odpovídá jeho talentu a jeho vědeckému přesvědčení a jež mu umožňuje dosáhnout pravdivé nebo přinejmenším pravděpodobné výsledky. Já také.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Dřívější příspěvky k této opozici lze nalézt v mnohem časnějších pracích Konrada Fiedlera a Adolfa Hildebranda.

<sup>2</sup> Ne vždy to tak musí být. Někdy jsou tyto kvality vnucovány pozorovatelem bez sugesce nebo bez dostatečné sugesce ze strany díla. Tehdy i hodnota zkonstituovaného estetického předmětu nemá dostatečné základy v samém uměleckém díle. V různorodých situacích tohoto druhu se nalézají základy k řešení problému „objektivnosti“ hodnoty v jednotlivých případech.

<sup>3</sup> Srv. popis estetického prožitku v mé knize *O poznávání literárního díla*, Praha, Čs. spisovatel 1967. První vyd. 1937.

<sup>4</sup> Neříkám, že se přitom mění **sám** obraz, jen jakoby jeho „vzhled“ nebo by se mělo říci „vze-zření“. Tento opatrný výraz souvisí s tím, že nechci v této chvíli řešit obtížnou otázku identity obrazu přetrvávajícího v různých způsobech jeho vidění. Tím by se bylo třeba obírat zvlášť.

<sup>5</sup> To není vynález expresionistů. Ti ve svých obrazech kladou pro znázornění chvilkových psychických hnutí větší **důraz** na malířské prostředky, přičemž jim především záleží na jevech neobyčejných, otřesných, ponurých apod. – ve starším malířství to bylo možné hledat např. u Brueghela.

<sup>6</sup> Daný popis je samozřejmě idealizován. Má za úkol načrtnout **možný a typický** průběh „setkání“ a procesů, které se v něm odehrávají. Také systematizuje a racionálně pořadí jejich průběh. Ve skutečnosti dochází jistě vzhledem k tomuto pořádku k značným odchýlkám, poněvadž tyto procesy probíhají obvykle v závislosti na proměnlivých vedlejších podmínkách, které narušují jejich průběh. Jednak to jsou záležitosti zajímavé pro psychologii, jež vlastně usiluje o rekonstrukci této fáze průběhu procesu setkání a o prozkoumání jejich funkce, aby získala na jedné straně poznatky o tom, jak se konstituuje estetický předmět při kontaktu s příslušným uměleckým dílem, na druhé straně poznání jak onoho předmětu, tak i uměleckého díla, jež leží u jeho základů.

