

Univerzita Hradec Králové

Filozofická fakulta

Katedra filozofie a společenských věd

**Struktura a vnímání obrazu z hlediska fenomenologické filozofie**

Bakalářská práce

Autor:	Jan Matějka
Studijní program:	B6101 Filozofie
Studijní obor:	Filozofie a společenské vědy
Forma studia:	prezenční
Vedoucí práce:	Mgr. Hynek Janoušek Ph.D.

Hradec Králové, 2018

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval (pod vedením vedoucího bakalářské práce) samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 25. 11. 2018

## Anotace

MATĚJKA, Jan. *Struktura a vnímání obrazu z hlediska fenomenologické filozofie*. Hradec Králové: Filozofická fakulta, Univerzita Hradec Králové, 2018, 42 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce si klade za cíl srovnat myšlenky filozofů fenomenologického zaměření ve vztahu k obrazu jako uměleckému dílu. Především tedy na to, z čeho se obraz skládá a jak jej divák vnímá. Klíčovými autory pro tuto práci jsou polský filozof a estetik Roman Ingarden a francouzský fenomenolog a existencialista Maurice Merleau-Ponty. Jejich díla obsahují mnoho myšlenek vztahujících se k umění, obrazům, jejich tvorbě a struktuře. Oba autoři mají svůj společný základ ve fenomenologii německého filozofa Edmunda Husserla, jehož základní koncepty vnímání obrazu popíšu hned v prvních kapitolách. Bude mě zajímat především nakolik se pohled na obraz proměnil spolu s díly Husserlových žáků a následovníků.

Klíčová slova: fenomenologie, Husserl, Merleau-Ponty, Ingarden, vnímání, struktura obrazu, malba

## Annotation

MATĚJKA, Jan. *Structure and perception of paintings in the terms of phenomenology*. Hradec Králové: Philosophical Faculty, University of Hradec Králové, 2018, 42 pp. Bachelor Thesis.

The aim of this thesis is to collect, organize and compare thoughts of philosophers from phenomenological tradition on painting as a piece of art, how its structure is working and how is it perceived by the viewer. Authors which were mainly interested in this topic were Polish philosopher Roman Ingarden and French phenomenologist and existentialist Maurice Merleau-Ponty. Their thoughts are focused on art, paintings, their creation and structure and are based on the philosophy of German author Edmund Husserl. His basic concepts on image perception will be described in first few chapters of this work. In conclusion I am mostly interested in how their view on painting has changed with new phenomenological concepts in time.

Keywords: phenomenology, Husserl, Merleau-Ponty, Ingarden, perception, structure of painting, painting



## Zadání bakalářské práce

**Autor:** Jan Matějka

**Studium:** F15BP0059

**Studijní program:** B6101 Filozofie

**Studijní obor:** Filozofie a společenské vědy

**Název bakalářské práce:** **Struktura a vnímání obrazů z hlediska fenomenologické filozofie**

**Název bakalářské práce AJ:** Structure and perception of paintings in the terms of phenomenology

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Bakalářská práce se bude věnovat struktuře a vnímání obrazů a budou v ní použity hlavně myšlenky fenomenologických filozofů 20. století. První část se bude věnovat struktuře obrazů z hlediska poznatků polského fenomenologa Romana Ingardena. Zpracovány zde budou základní otázky, jako například z čeho se obraz skládá, problematika struktury abstraktních maleb, či umělecká a estetická hodnota obrazu a jejich relativnost. Dále se bude práce zabývat fenoménem vnímání, a to především myšlenkami filozofů Edmunda Husserla a Maurice Merleau-Pontyho. Záměrem práce bude zpracovat jednotlivé myšlenky a pokusit se přijít na to, co a jak vlastně vnímáme pokud se díváme na obraz, a z těchto poznatků vypracovat závěr této bakalářské práce.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Viditelné a neviditelné. 2. opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004, 278 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-098-X. ČAPEK, Jakub. Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7. MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologie vnímání. Přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5 HUSSERL, Edmund a John B. BROUGH. Phantasy, image consciousness, and memory, 1898-1925. Dordrecht: Springer, c2005. ISBN 978-140-2026-423. INGARDEN, Roman. O struktuře obrazu. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. MERLEAU-PONTY, Maurice. Primát vnímání a jeho filosofické důsledky. Praha: Togga, 2011, 81 s. Vita intellectiva. ISBN 978-80-87258-72-9. PETŘÍČEK, Miroslav a Miroslav VELÍŠEK. Pohledy (které tvoří obrazy). V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2012, 137 s. ISBN 978-80-7290-584-3.

**Garantující pracoviště:** Katedra filosofie a společenských věd,  
Filozofická fakulta

**Vedoucí práce:** Mgr. Hynek Janoušek, Ph.D.

**Oponent:** Mgr. et Mgr. Jan Černý, Ph.D.

**Datum zadání závěrečné práce:** 13.12.2016

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>1. EDMUND HUSSERL, JEHO IDEA FENOMENOLOGIE A OBRAZOVÉHO VĚDOMÍ</b> .....	<b>3</b>
1.1 EPOCHÉ A INTENCIONALITA VĚDOMÍ.....	3
1.1.1 INTENCIONALITA VĚDOMÍ .....	5
1.2 NÁVRAT K „VĚCEM SAMÝM“ .....	7
1.3 OBRAZOVÉ VĚDOMÍ V DÍLE EDMUNDA HUSSERLA .....	8
1.3.1 FYZICKÝ ZÁKLAD OBRAZU, OBJEKT OBRAZU A SUBJEKT OBRAZU.....	9
1.3.2 ESTETICKÁ HODNOTA OBRAZU .....	10
<b>2. STRUKTURA OBRAZU V DÍLE ROMANA INGARDENA</b> .....	<b>12</b>
2.1 OBRAZY S LITERÁRNÍ TEMATIKOU .....	12
2.1.1 LITERÁRNÍ TÉMA A SUJET OBRAZU.....	12
2.2 ZRAK JAKO SMYSL A ZRAK „V OBRAZE“ .....	13
2.3 ČISTÝ OBRAZ A PŘEDMĚTNÁ LOGIKA.....	15
2.4 MALBA A OBRAZ, JEJICH ROZLIŠENÍ A VZTAH .....	16
2.5 OBRAZ JAKO INTENCIONÁLNÍ PŘEDMĚT .....	17
2.6 ESTETICKÁ HODNOTA OBRAZU .....	19
<b>3. MAURICE MERLEAU-PONTY, TĚLESNOST A ŽITÉ UMĚLECKÉ DÍLO</b> .....	<b>21</b>
3.1 MERLEAU-PONTYHO FENOMENOLOGIE VNÍMÁNÍ.....	21
3.2 POJEM TĚLA .....	23
3.2.1 MERLEAU-PONTYHO PŘIROZENÝ SVĚT.....	26
3.3 OBRAT K TĚLESNOSTI A SPLÉTÁNÍ VE SVĚTĚ .....	27
3.4 MALÍŘSTVÍ V DÍLE OKO A DUCH .....	30
3.5 MYŠLENKY MODERNÍCH MALÍŘŮ VE VZTAHU K FENOMENOLOGII .....	32
3.6 KRITIKA UNIVERZÁLNÍHO MALÍŘSTVÍ .....	34
3.7 OBRAZ JAKO OKNO DO MALÍŘOVA SVĚTA .....	35
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>38</b>

## Úvod

Fenomenologie je směr, který se vymezil na počátku 20. století, často velmi kritizovaný jako abstraktní, vyjadřující se v neurčitém básnickém jazyce a takřkajíc neobjektivní. To, co chtěl jeden z nejznámějších autorů Edmund Husserl dokázat, byl naopak návrat k čistě objektivní vědě, která nám pomůže vnímat věci a svět kolem nás jako jednotně vyložitelné fenomény. Vzhledem k tomu, že si fenomenologie vydobyla svoje místo na poli současné filozofie velmi zajímavým a svérázným způsobem, často se tak o ní mluví jako o směru, který má velice blízko umění a uměleckému smýšlení nad světem. Tato práce se tedy bude zabývat tím, jakým způsobem fenomenologie a její autoři popisují vnímání uměleckých děl, a především tedy obrazů, jak je již patrné z názvu práce.

V první části práce se zaměřím na základní myšlenky Edmunda Husserla. Jeho základní teorie jsou nutné k celkovému uvedení práce a následnému navázání dalšími autory, kteří pokračovali v rozvíjení jeho myšlenek. Popíšu základní teorie, na kterých autor stavěl fenomenologickou filozofii, která se stala inspirací pro mnoho dalších autorů. Pro samotné téma této práce je autor hodnotný zvláště rozsáhlým spisem, ve kterém se zabývá vnímáním obrazu a fantazií a který poskytuje teorie, které jsou základem jak pro dalšího autora Romana Ingardena, tak pro Maurice Merleau-Pontyho.

Obraz a jeho fenomenologicky vnímatelná struktura a estetická hodnota – pro tyto pojmy jsou vymezeny další kapitoly této práce. V nich bude rozebráno dílo Romana Ingardena, polského fenomenologa, který se kromě obrazů a jejich estetickou hodnotou zabýval předně literárními díly, jejich interpretací a estetikou. Kapitoly se konkrétně zaměří na jeho poměrně krátké, ale přesto myšlenkově velmi obsáhlé dílo *O strukture obrazu*, které je pokusem o kompletní rozebrání vztahu mezi obrazem a malbou a toho, jak je struktura obrazu vnímána divákem. Dílo upravuje Husserlovy myšlenky a navazuje na ně.

V poslední části se budu věnovat myšlenkám a teoriím francouzského filozofa Maurice Merleau-Pontyho, který mimo jiné zařadil jako důležitou součást aktu vnímání i tělo a tělesnost – pojmy, které se v průběhu let více či méně v Merleau-Pontyho filozofii zajímavě proměňovaly. Tyto důležité pojmy bude samozřejmě nutné v práci také rozebrat, neboť vztah k obrazu jako uměleckému dílu a fenoménu obohacují. Autorův spis *Oko a duch* totiž poskytuje spoustu důležitých myšlenek týkajících se umění a toho, jak obraz vzniká, čím je pro diváka a čím je pro autora.

Tato bakalářská práce je tedy pokusem o přehledné shrnutí rozdílných postojů, teorií a myšlenek těchto autorů, tak, jak se vyvíjely v době, kdy byla fenomenologie jakožto filozofický směr nejsilnější. Představím mimo jiné i myšlenky nejznámějších malířů jako byl Cézanne nebo Paul Klee, abych porovnal, zda se alespoň částečně shodují s myšlenkami filozofů. K tomu jsem využil knihu *Myšlenky moderních malířů* českého výtvarného kritika a kunsthistorika Miroslava Lamače, který v ní poskytl přehledně seřazené rozhovory, a další zdroje, ze kterých je možno zjistit, jak malíři popisovali zkušenost s tvorbou. V závěru bych rád zjistil, zda je umělecké dílo něčím, co fenomenologie mohla a může zajímavě „prohlédnout“ a obohatit tak především svůj aktivní přístup k umění celkově.



# 1. Edmund Husserl, jeho idea fenomenologie a obrazového vědomí

## 1.1 Epoché a intencionalita vědomí

Edmund Husserl byl německý filozof 20. století, jenž se svými teoriemi přispěl ke stvoření filozofického směru fenomenologie. Cesta, kterou Husserl, co se týče jeho vědecké činnosti prošel, byla ale daleko klikatější. Jeho první spisy měly totiž velmi málo společného s tím, čemu se věnoval v pozdější fázi svého filozofického působení. Husserl, původně matematik, se soustředil na filozofii aritmetiky a logiky a vystřídal jak pozici psychologismu v logice, tak jeho kritiky. V jeho pozdější tvorbě však od těchto pozic opouští, a dalo by se říci, že jeho zaměření v dalším vědeckém zkoumání se bude pohybovat především směrem k objektivním možnostem poznání intersubjektivních prožitků světa a daných objektů v něm. Husserl sám se příliš specificky ve svých pracích nezaobíral vnímáním umění, v tomto případě obrazů, rozhodně ale svými teoriemi přispěl k tomu, že se fenomenologie těmito tématům později věnovala a dost často se spojovala s estetikou a teoriemi umění. Stejně tak byly jeho teorie využívány v samotném moderním umění jako prostředek či koncept k vyjádření. Husserl tak položil základy pro myslitele, jakým byl například Maurice Merleau-Ponty, jehož teoriím se budu věnovat v posledních kapitolách této práce.

K vysvětlení toho, jak se fenomenologie i ve svém pozdějším vývoji stávala i jedním z nástrojů pro uchopení moderního umění, je třeba se pozastavit nad tématem Husserlova pojmu intencionality, a především v první řadě tzv. fenomenologické redukce, kterou Husserl popisoval hlavně v pozdních fázích filozofického bádání. V době, kdy věda ve 20. století zažívala podle některých tehdejších autorů krizi – slepou uličku, navrhnul Edmund Husserl radikální krok takzvaného návratu k základům vědeckých konstrukcí. Jak píše český filozof Miroslav Petříček, Husserl vnímal vědu jako dogmatickou, bez něčeho, co je právě ve svých základech lidské. Dodává, že se Husserl domníval, že existují v podstatě dva světy – svět vědeckých konstrukcí a svět takřikajíc „žitý“, který se ve svých závěrech o objektech a každodenním dění kolem

velmi liší od vědeckých konstrukcí.<sup>1</sup> Husserl má podle Petříčka pocit, že tento popis světa je něčím naprosto neosobním a jaksi „odlidsťeným“. Tyto vědecké konstrukce, které nás obklopují, přímo udávají směr, jakým na věci kolem sebe pohlížíme. Petříček k tomu doslova píše, že:

*„Naše vidění, vůbec vnímání světa je vždy již do určité míry ovlivněno tím, co víme (...) Ve vyostřené formulaci, by se tedy dalo říci, že můj přístup ke světu se převahou odobývá jakoby ve třetí osobě, jakoby v živlu „neosobnosti“ (termín V. Bělohradského).“<sup>2</sup>*

Husserl má tedy pocit, že je nutné vrátit se před tyto vědecké konstrukce, do samých objektivních smyslových základů věcí kolem nás. Vytvořit takovou formu vědy, která by se zabývala objektivním popisem čisté zkušenosti z pohledu subjektu, který by jistým způsobem svět kolem sebe nevnímal pomocí vědeckých konstrukcí, ale pouze by reflektoval na svoje zkušenosti z tohoto žitého světa. Abychom takovouto formou mohli poznávat svět, musíme, jak píše filozof Ivan Blecha, odhlédnout od všech zaběhlých teorií, které známe v obecnějším pojetí – naprosto odhlédnout od všech možných teorií poznání, filozofických představ objektivní reality, od všech možných popisů vnějšího i vnitřního (mysl, duše) a očistit své vědomí od jejich ovlivňování. To je podle Husserla prý možné pouze takzvanou epoché, čili zdrženlivostí v úsudku a následným stavem, kdy nic netvrdíme, ale ani nepopíráme.<sup>3</sup> V tomto stavu „uzávorkování“ generální teze o světě (současné vědecké konstrukce) se můžeme, podle Petříčka, soustředit pouze na svoje prožitky, které nám po uzávorkování zbyly. Můžeme na ně reflektovat, jsou zde, v našem zkušenostním proudu, k nim se po epoché obracíme jako k něčemu, co je možno poznávat.<sup>4</sup> V knize *Idea fenomenologie* Husserl přirovnává epoché či zdržení se úsudku k tomu, co svého času používal Descartes. Ten podle autora také došel do bodu, kdy bylo jasné, že mohu

---

<sup>1</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, 178 s. ISBN 80-238-1741-8. s. 21

<sup>2</sup> Tamtéž s. 22

<sup>3</sup> BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007, 403 s. ISBN 978-80-7254-938-2. s. 88 – 89

<sup>4</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, 178 s. ISBN 80-238-1741-8. s. 25

pochybovat o všem, ale nikoliv o tom, že jsem to já, kdo pochybuje. Husserl však připouští, že Descartovi přece jenom tyto úvahy sloužily k trochu jinému účelu, avšak v jistém smyslu je upravené můžeme nahlížet podobně jako to, k čemu dojdeme pomocí epoché.<sup>5</sup>

Mohlo by se zdát, že jde o jakousi formu „čistého empirismu“, ale není tomu tak. Husserl si, jak je vidno, zakládal na tom, aby jeho teorie nebyla ovlivněna jinými vědeckými konstrukcemi a empirismus sám o sobě nepovažoval za objektivní možnost, jak poznávat svět. Poznání samo je pro Husserla něco nepochopitelného, něco, co vyžaduje vyjasnění.<sup>6</sup> V empirismu totiž jde pouze o objekty vnějšího světa a o možnosti jejich poznávání našimi smysly. Jak ale píše Petříček, Husserl rozlišoval vnímání předmětu a vnímání předmětu v záležitosti na vědomí. Podle něj prý nemůžeme jasně předmět vidět ve všech jeho možných významech, záleží na úhlu pohledu, na situaci, v jaké se nacházíme a na dalších všemožných faktorech, které vnímání ovlivňují.<sup>7</sup> Husserl navrhoval reflektovat prožitky vnějšího světa svým vědomím a ukládat je do zkušenostního proudu, ale až poté, co bude provedena epoché.

### 1.1.1 Intencionalita vědomí

Je však nutné vysvětlit, o jakém vědomí je zde řeč. V rámci diskurzu fenomenologického proudu myšlení totiž nejde o vědomí psychologické – to je stejně jako další pojmy z již nyní vědecky konstruovaného výkladu světa uzávorkováno spolu s ostatními teoriemi. Jak píše Petříček, jedná se o vědomí fenomenologické, tedy vědomí, které Husserl nazval transcendentním, absolutním.<sup>8</sup> Jedná se tedy o to základní vědomí, díky kterému každý může nahlížet a zpracovávat čisté a objektivní prožitky ve zpětné reflexi. Díky tomuto transcendentálnímu vědomí se nám předměty ve světě ukazují tak, jak jsou. Jeví se nám ve své čisté podstatě. Vnímáme tedy

---

<sup>5</sup> HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočky k problému fenomenologie*. Druhé, opravené vydání. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK, přeložil Tomáš DIMTER. Praha: OIKOYMENH, 2015. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-206-6. s. 34

<sup>6</sup> Tamtéž s. 33

<sup>7</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, 178 s. ISBN 80-238-1741-8. s. 26

<sup>8</sup> Tamtéž s. 27

předmět, získáváme z něho ony výše zmíněné prožitky, které se nám jistým způsobem ukládají do zkušenostního proudu, a na základě těchto prožitků můžeme nově stavět základy pro objektivní fenomenologickou vědní disciplínu.<sup>9</sup>

Jak je ale možné, že tyto prožitky vůbec můžeme z předmětů získávat? Musí zde přeci existovat nějaké spojení s předmětem, který vnímám, získávám z něho prožitky, které jsou později „ukládány“ do onoho proudu čistého vědomí. Petříček píše, že Husserl totiž fenomenologické vědomí vnímal jako k něčemu neustále zaměřené. Pokud prý žijeme ve světě a například se procházíme po ulici, naše transcendentální vědomí se ve svém proudu neustále zaměřuje na objekty kolem. Ačkoliv jsme totiž podle autora vědecké konstrukty o světě uzávorkovali, svět sám o sobě tu stále je, je nemožné ho „vymazat“ ze svého pole nazírání. Díky tomu, jak přijímáme ze světa prožitky, jak Petříček píše, je kromě těchto prožitků v objektech také cosi, co Husserl nazývá předmětným pólem. Předmětný pól je podle autora identický pro všechny předměty, je to ona možnost být na ně zaměřen vědomím. Každý předmět ho má. Kdyby ho neměl, vědomí by nemohlo mít funkci, jakou pro Husserla má – intencionalitu.<sup>10</sup> Autor také dodává, že intencionální vědomí není něčím, co obtížně hledá cestu k tomuto světu kolem. Je něčím, co už u světa je, přirozeně se k němu vztahuje a nemusí být k tomuto „vztahování se“ nuceno nějakým složitým, komplikovaným aktem.<sup>11</sup>

Intencionalita vědomí je tedy něčím, co nám dovoluje a nutně nás „táhne“ k věcem kolem. Jak píše Blecha, díky této povaze vědomí a jeho zkušenostního proudu můžeme dokonce měnit svůj pohled na danou věc libovolně – při vnímání nám se ukazující barevné skvrny můžeme měnit její tvar, intenzitu, plochu atd. Existují tu podle autora samozřejmě hranice, které nelze překročit – např. přejít z barev do tónu a naopak.<sup>12</sup> Fenomén, který je tedy před námi, je naším vědomím natolik „vžitý“, že je už vlastně na nás, jak s ním naložíme. V jistém smyslu jsme my tím objektivním poznávacím

---

<sup>9</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, 178 s. ISBN 80-238-1741-8. s 27

<sup>10</sup> Tamtéž s. 28

<sup>11</sup> Tamtéž s. 28

<sup>12</sup> BLECHA, Ivan. *Filosofie: (základní problémy)*. Olomouc: Fin Publishing, 1994. ISBN isbn80-85572-88-5. s. 170

aparát. Je ale důležité zmínit, jaké vlastnosti mají ony předměty, ke kterým se se svým vědomím vztahujeme. Prožitky, které ve vztahu k fenoménům získáváme, mají podle Husserla také svoji intencionalitu, něco míní, „nějak“ se nám zjevují. Díky tomu máme podle něj možnost se věnovat studiu jejich původnosti, a to je to, co se fenomenologie snaží ve světě najít – „původní počátky“ věcí.<sup>13</sup>

## 1.2 Návrat k „věcem samým“

Moderní umění ve 20. století se takřikajíc snažilo opustit běžné zobrazování reality a přesunout se k zobrazování toho, jak se předměty jeví samy o sobě, ze své podstaty, tady a teď. V Husserlově fenomenologii se pomocí fenomenologické redukce, tedy epoché, můžeme pokusit nahlížet eidetickou rovinu věcí. Znamená to, že jsme se díky naprosto čistému nazírání věcí dostali k věcem samotným, k jejich, jak píše Blecha, samotně se ukazujícímu, objasňujícímu významu.<sup>14</sup> Tento význam je něco, co mají v sobě obsaženo všechny fenomény, které kolem sebe nahlížíme. Barvy, určité objekty, na které se zaměřujeme, předměty, které dennodenně využíváme v praktickém životě, se posléze zjevují tak, jak jsou doopravdy, čistě vnímatelné skrze prožitky, zkušenosti, které z nich máme. Blecha píše:

*„Eidetickou variací a zřením podstat pronikáme k „bytostným strukturám“ věcí, jež nahlížíme, tedy k „věcem samým“. (...) Víme už, že Husserl tím dopřál průchod jakémusi nutkání, které vyplývalo z ducha doby, jakési potřebě vysmeknout se z manýr (...), které realitu podřizovaly (nenápadně, ale o to účinněji) nárokům pozorující subjektivity, její aparatuře, jejím očekáváním“<sup>15</sup>*

Nejsou tedy, jak už jsem uvedl na začátku, popisované skrze určité vědecké konstrukce, ale jsou objektivní, protože se takto zjevují každému v celé své podstatě,

---

<sup>13</sup> HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočky k problému fenomenologie*. Druhé, opravené vydání. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK, přeložil Tomáš DIMTER. Praha: OIKOYMENH, 2015. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-206-6. s. 51

<sup>14</sup> Tamtéž s. 170

<sup>15</sup> BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007, 403 s. ISBN 978-80-7254-938-2. s. 167

právě na těchto konstrukcích nezávisle, ale stále je možné je nahlížet, „zažívat“ a popisovat.

### 1.3 Obrazové vědomí v díle Edmunda Husserla

Klíčovým dílem Edmunda Husserla, které je tematicky vhodné zařadit do této práce, je rozsáhlý soubor prací a sebraných spisů s názvem *Collected Works, Volume XI, entitled Phantasy, Image Consciousness and Memory*, které se zabývají intencionálním vnímáním obrazu a obrazovým vědomím. Zabývající se povětšinou fotografickými snímky, je tento spis jediným zdrojem, ze kterého se dá čerpat něco z myšlenek tohoto německého filozofa, týkajících se toho, jak subjekt vnímá obraz a co se děje s vědomím.

Pro začátek je nutné se zaměřit na určité základní pojmy, které Husserl v tomto spisu předkládá. Je to totiž dílo natolik komplexní a poměrně dost složité, že pro pozdější orientaci v něm je dobré si stanovit základní pojmy v jeho struktuře. Z prvních pár kapitol se dozvíme, že Husserl zde zavádí jisté zásadní rozdělení pojmů: vědomí a víru v aktuální vědomé nazírání objektu odlišuje od fantazijních představ (imaginace), neboli mentálního zobrazování objektu. Podle autora je zde podstatný rozdíl v prezentaci, tedy v aktuálním uchopování věci, kterou vidím, a re-prezentaci, tedy něčím, co už si pamatuji a poté si to vybavuji, či co ve mně zpětně vyvolává „mentální obrázek“ (např. fotografie).<sup>16</sup> Re-prezentace je něco, co Husserl tedy řeší a chtěl by to zahrnout do své teorie vědomého vnímání. K tomuto pojmu přidává ještě „vnitřně prezentované obrazy“<sup>17</sup>

Smysl pojmu vnitřně prezentovaných obrazů je celkem jasný už jen z jeho znění. Jde tu o představu či fantazii objektu, který v danou chvíli není přítomný. Je to obraz, v tomto případě vnitřně prezentovaný mentální obrázek, reprezentovaný v mé mysli. Klasická forma Husserlova pojmu vědomí je tedy rozšířena o další možnou „formu“ vědomí s jinou funkcí. Jde zde o vědomí obrazové, které funguje na bázi

---

<sup>16</sup> Použil jsem slovo obraz, i přestože v originále je psáno „image“, které má několik dalších možných překladů

<sup>17</sup> HUSSERL, Edmund a John B BROUGH. *Phantasy, image consciousness, and memory, 1898-1925*. Dordrecht: Springer, c2005. ISBN 9781402026423. s. 18

„zpodobňování“<sup>18</sup> představy, nebo obrazu.<sup>19</sup> Ve výsledku nám tato forma vědomí pomáhá oddělovat u obrazu jeho „podstavu“ – fyzický základ, a následně obrazovou zkušenost samotnou, tedy to, co je vypodobněno. Podstatnou částí Husserlova obrazového vědomí (image consciousness) je tedy jisté dělení zkušenosti, kterou zažíváme při nazírání těchto obrazů, na tři stupně.

### 1.3.1 Fyzický základ obrazu, objekt obrazu a subjekt obrazu

Na základě výše zmíněného zpodobňování půjde podle autora o reálný fyzicky přítomný objekt, např. fotografii, která má nějaký jasný základ, povětšinou čtvercový či obdélníkový. Papír, na kterém je vytisknutá, má podle něj určité vlastnosti, inkoust je také hmotným základem pro celkovou konstituci fotografie.<sup>20</sup> Můžeme ji tedy vzít do ruky jako předmět, přejet po ní prsty a zjistit, že je hladká, nebo že jsou na ní občas defekty z předchozího neopatrného ohnutí rohu atd. Tento fyzický základ fotografie ale ještě není tím, co „probouzí“ ono obrazové vědomí. Zatím tu jde pouze o klasickou percepci bez oné obrazové „dimenze“ fotografie. Roman Ingarden, kterému jsem věnoval další kapitolu, tento koncept fyzického základu pro dílo později rozvíjí přímo na popisu malby, která je podle něj tím „fyzickým“ a liší se tak podstatně od samotného obrazu.

Husserl další formu zkušenosti ve vztahu k obrazovému vědomí nazývá objektem obrazu (v originále image object), tedy něčím, co se intuitivně zjevuje pouze díky základnímu fyzickému „podkladu“ již výše zmíněné fotografie. Autor píše, že objekt obrazu je něco, co můžeme vnímat jenom díky „iluzi“ hloubky. Ta je vlastností fyzického základu, spolu s dalšími kvalitami, které v něm jsou. Mimo hloubku a díky ní vytvořenému prostoru se ve fyzickém základu také nachází linie, světlo, barvy a jejich rozmístění atd. Objekt obrazu je tak podle Husserla něco, co je v nich intuitivně obsaženo, a skrz co se díváme, abychom poté mohli nazírat další stupeň zkušenosti

---

<sup>18</sup> Volně přeloženo. V originále: „resemblance“

<sup>19</sup> HUSSERL, Edmund a John B BROUGH. *Phantasy, image consciousness, and memory, 1898-1925*. Dordrecht: Springer, c2005. ISBN 9781402026423. s. 19

<sup>20</sup> Tamtéž s. 118

tohoto druhu vědomí a poznat tak „finální“ subjekt obrazu.<sup>21</sup> Jinými slovy tyto kvality fyzického základu později konstituujeme dohromady.

Subjekt obrazu je tedy v podstatě ona „nejčistší“ forma, kterou můžeme díky předchozím dvěma charakteristikám nazírat. Dalo by se říci, že se zde pohybujeme v rovině „významu“ obrazu, který je nám předložen díky dobré rozeznatelnosti a podobnosti obrazového objektu, tedy jisté hloubky, které je poté možné porozumět. Husserl to uvádí na příkladu portréту, který prezentuje osobu s naprosto perfektně vystiženými kvalitami, že máme pocit, jako by to byla osoba, která je teď a tady s námi. Její podstata, subjekt obrazu, se před námi zjevuje díky fyzickému podkladu, na něm závislém objektu obrazu a společně aktivují obrazové vědomí. Podle něj je však nutné si uvědomit, že portrét se stále liší od skutečné osoby, která se pohybuje, mluví atd.<sup>22</sup> Obraz, který se před námi objevuje, má tedy podle Husserla reprezentační vlastnost, a díky vzájemným vztahům a tenzí mezi jednotlivými částmi obrazu se rozbíhají mentální procesy, díky kterým víme, že jde o obraz a nikoliv o realitu. Tyto relace podle něj sahají mimo onen primární fyzický objekt (hmatatelná fotografie, plátno) a díky re-prezentaci se zjevuje obrazový subjekt na základě toho, co znázorňuje či připomíná.<sup>23</sup> Je nutné si v tomto případě uvědomit, že to, co je obrazovým vědomím vnímáno, se neděje krok po kroku, ale tyto v jistém smyslu rozdílné způsoby vnímání se skládají dohromady v jeden celek, aby tak mohly zapadnout do celkového subjektu obrazu.

### 1.3.2 Estetická hodnota obrazu

Abych mohl na tuto první kapitolu navázat estetikem Romanem Ingardenem a jeho teoriemi o struktuře obrazu, musel jsem si položit otázku: bere Husserl v potaz i estetickou hodnotu či nějaký specifický způsob jejího vnímání v uměleckém díle? Pokud podle Husserla řekneme, že nějaký obraz má estetickou funkci, subjekt obrazu se nám podle autora prezentuje trochu odlišně než jindy díky tomu, že vystupuje z esteticky zajímavějšího či kvalitnějšího podkladu, kterým může být například

---

<sup>21</sup> HUSSERL, Edmund a John B BROUGH. *Phantasy, image consciousness, and memory, 1898-1925*. Dordrecht: Springer, c2005. ISBN 9781402026423. s. 32 – 33

<sup>22</sup> Tamtéž s. 33

<sup>23</sup> Tamtéž s. 27



vhodnější použití barev vzhledem k tomu, co má být výsledným subjektem.<sup>24</sup> Husserl ve spisu příliš nespecifikuje, zda by šlo o nějakou formu „líbivosti“, díky které se nám subjekt obrazu zobrazuje trochu odlišně, spíše se odkazuje na fantazii jako na něco, co nám dovoluje vnitřně setrvat v kráse objektu obrazu a užívat si krajinu, která je na ní vyobrazena a konstituovat tak i subjekt obrazu jako něco krásného a esteticky hodnotného. Husserl tedy podotýká, že v tomto případě se nesoustředíme pouze na subjekt obrazu v mezích jeho pouhého nazírání, ale také dokážeme esteticky ocenit to, „jak“ se nám zjevuje a zda nás ta podoba esteticky těší, či zda naplňuje naše očekávání. Spadá to podle něj čistě do mezí fantazie. Následně je podle autora důležité zmínit, že umělec by měl tento moment očekávat a sám volit ve svých fantaziích to nejlepší možné estetické zobrazení, které diváka bude těšit.<sup>25</sup> V přepracovaných poznámkách k této kapitole, které Husserl poskytuje, se dozvídáme, že celá věc není tak jednoduchá. Při vnímání objektu a jeho prožívání ve formě následného subjektu díky obrazovému vědomí malíř na objekt pohlíží z různých stran a ptá se, v jakém případě se později celkový subjekt bude zobrazovat v nejlepší estetické formě. To samé se dá podle Husserla aplikovat i na samotnou fyzickou formu obrazu ve vztahu k objektu obrazu, to znamená, jaké barvy dohromady použít, jaké linie, štětce, aby v celkové konstituci byl objekt obrazu esteticky hodnotný.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> HUSSERL, Edmund a John B BROUGH. *Phantasy, image consciousness, and memory, 1898-1925*. Dordrecht: Springer, c2005. ISBN 9781402026423. s. 40

<sup>25</sup> Tamtéž s. 40-41

<sup>26</sup> Tamtéž s. 41

## 2. Struktura obrazu v díle Romana Ingardena

### 2.1 Obrazy s literární tematikou

Roman Ingarden byl polský filozof, žák a následovník Edmunda Husserla. Je ale důležité uvést, že většinu svého života se snažil poukázat a napadat pozici Husserlova pojetí transcendentálního idealismu. Zaměřoval se tedy na oblast transcendentální fenomenologie, ale zabýval se z velké části také ontologií, estetikou a přírodními vědami. Estetika byla nakonec největší oblastí jeho zájmu a Ingarden sám svými teoriemi, znalostmi a díly v tomto odvětví velmi proslul. Zkombinoval svoje vědomosti z filozofie a z přírodních věd a přispíval množstvím rozsáhlých děl a pojednání, které se zabývaly především zkoumáním a rozebíráním literárních a výtvarných děl. Zpracovával jak jejich strukturu, tak i samotný akt vnímání a estetickou stránku a hodnotu těchto děl.

Nejprve bude nutné se seznámit s pohledem tohoto filozofa na problematiku struktury obrazu. Zjistit, co podle Ingardena vlastně obraz je, a poté bude důležité se pozastavit nad tématem různých druhů obrazů samotných. Je totiž zřejmé, že jinak jsou divákem vnímány obrazy, na kterých jsou znázorněny fyzické objekty v určité situaci, která může být předem známá např. z historie, a jinak obrazy, na kterých jsou znázorněny pouze fyzické objekty bez kontextu. Zvláštností jsou také obrazy mající naprosto jiné vlastnosti, a které jsou všeobecně nazývány jako abstraktní. Roman Ingarden ve svém díle *O struktuře obrazu* tyto různé druhy rozlišuje a vymezuje – i s vysvětlením, jak se poté vnímání liší v závislosti na tom, co vlastně je na oné ploše vyobrazeno malířem ve tvořivém aktu malby.

#### 2.1.1 Literární téma a sujet obrazu

Literární téma na obraze, které jde nejlépe popsat jako nějaká konkrétní situace, která je nám zprostředkována malířem na plátně, má určité dané složky, které jsou velmi důležité pro pochopení pozdějšího vztahu malby a obrazu jako dvou rozdílných věcí. V první řadě je v díle popsán pojem sujet obrazu. Sujet, jenž je možné psát a

slyšet i jako „syžet“, znamená v obecném překladu předmět uměleckého zobrazení.<sup>27</sup> Pro autora částečně znamená tento pojem prostředek, který znázorňuje uspořádání situace zobrazené na plátně. Autor však také dospívá k tomu, že zde platí nemožnost být u ztvárněné situace přítomen, tedy to, že se u ní nelze nacházet bezprostředně.<sup>28</sup> Pokud se totiž jedná o obraz s historickým motivem, ukazující nějakou událost v minulosti, je jednoduše logicky nemožné, aby ji divák zažíval tak, jak se udála. Je pro něj malířem pouze zreprodukována v sujetu. Dalo by se tedy říci, že se odehrává v jiném prostoru a vždy v jiném čase. Malba podle autora otevírá pohled za hranice jejich možností, přesunuje subjekt do obrazu, za hranice plátna, na kterém je malba, limitovaná svými fyzikálními vlastnostmi.<sup>29</sup>

## 2.2 Zrak jako smysl a zrak „v obraze“

Další složkou je v případě základního popisu struktury dichotomie zraku. Za první autor mluví o zraku jako o smyslu, který vyžíváme dennodenně, a v druhé řadě je zde zrak, který nám pomáhá vnímat malbou zprostředkovaný obraz a jeho literární téma.<sup>30</sup> Zrakový smysl má své limitace, což je zřejmé už při prvním očním kontaktu s malbou. Technicky vzato, to, jak se dotýčný divák dívá na malbu, posléze určuje, zda je mu obraz jako transcendentální složka malby vůbec přístupná. Autor v příkladu uvádí, že stojí-li divák u obrazu moc blízko, vnímá pouze jeho technicky zpracovanou složku a neotevírá se mu později možnost čistým zrakem vidět situaci na něm vyobrazenou.<sup>31</sup>

Pokud se jedná o sujet znázorňující například situaci, která se stala v minulosti, je nejjednodušší rozumět tomuto historickému momentu, který je později vnímán, jako historickému tématu. To samé se podle Ingardena děje, pokud je na obraze vidět zpracovaný nějaký příběh, např. dvou postav, a subjekt vidí zrakem jako smyslem, že mezi nimi probíhá nějaká interakce. Jedná se ale o situaci, která není diváku předem

---

<sup>27</sup> Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky. Internetová jazyková příručka. [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, ©2008–2018 [cit. 30. 1. 2018], heslo „Syžet“. Dostupné na: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=syzet>

<sup>28</sup> INGARDEN, Roman. *O strukture obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s 12

<sup>29</sup> Tamtéž s. 13

<sup>30</sup> Tamtéž s. 15

<sup>31</sup> Tamtéž s. 14

známa, takže autor zde posléze mluví o vyobrazené a zprostředkované životní situaci, vnitřně vyprávěném životním příběhu, limitovaném pouze a jednotně spojením věcí, které je na obraze možno vidět v nějakém souvislém pořadí.<sup>32</sup> Podle autora je nutné si uvědomit, že toto vypravování, které subjekt vede kamsi za obraz, který je vypodobněný malířskými prostředky, má své limitace. Tyto limitace podle něj spočívají v tom, že se subjekt musí při svém vnitřním vypravování této životní situace včas přestat a zůstat při tomto aktu pouze u obrazu a nedostávat se nikam „za obraz“. Pohybuje se totiž, jak Ingarden uvádí, ve vnitřním aktu na časové ose toho, co se v této situaci stalo předtím, a kam tato situace spěje dál a toto zamyšlení mu pomáhá ji lépe pochopit.<sup>33</sup>

V tomto případě se tedy dá říct, že se překračuje samostatné využití zrkovného smyslu, a už se nesleduje pouze samotná malba, ale díky tomuto aktu vyprávění se sleduje onen pravý obraz. Autor se v určitém smyslu vůči obrazům s historickým tématem, které jsem popsal výše, vymezuje. Je-li jejich kontext už předem literárně známý, podle Ingardena už popis není tak živý. Autor v tomto případě sleduje vývoj malířství v dějinách jako něco, co přirozeně muselo spět k opuštění obsaženého literárního a historického kontextu a rozvinulo se v čisté obrazy a abstraktní umění, které vyžaduje a poskytuje daleko více možností, jak se na obrazy vzniklé v pozdějších obdobích dívat.<sup>34</sup> Literární téma, které je na obraze zobrazeno, má vlastnosti a náležitosti, které musí být splněné, aby divák poznal, na co či na koho se dívá. Dochází mu později kontext a už vnímá čistým zrakem situaci, která byla umem malíře natolik dobře zpracována, že se před ním zjevuje jemu známý příběh. Autor sám na toto téma píše, že pokud divák může přejít z vnímání malby do vnímání situace, musí být podle něj zachována podobnost vyobrazených fyzických objektů, která je podle něj naprosto nutná k tomu, abychom poznali, o koho se jedná. Uvádí, že nejde o to, aby byl např. obličej naprosto přesnou kopií reality, ale musí si zachovávat jisté charakterové rysy, duchovní náčrt oné osoby, který nám z kontextu pomůže usoudit, o koho se jedná a

---

<sup>32</sup> INGARDEN, Roman. *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s. 16–17

<sup>33</sup> Tamtéž s. 17

<sup>34</sup> Tamtéž s. 19

přesunout se naplno do literárního tématu a situace.<sup>35</sup> Ve výsledku by to znamenalo, že pokud sledujeme obraz, na kterém je zpodobena historická situace s Karlem IV., měli bychom ho poznat už jen podle charakteristických črtů a podoby jeho tváře, které nám jasně naznačují, o koho se jedná, a tak se můžeme v této situaci a v dalších kontextech pohybovat a orientovat.

### 2.3 Čistý obraz a předmětná logika

Tento pojem Ingarden stanovil pro obrazy, na kterých není literární téma a životní situace předem dána, a tak je obraz zcela oproštěn od funkce znázornění něčeho určitého, pro nás známého. Čistý obraz se podle autora definuje pouze tím, že má dvě vrstvy. První vrstvou je podoba a druhou vrstvou jsou fyzické objekty, které tuto podobu obsahují a jsou díky ní nějak znázorněné.<sup>36</sup> Aby se pro diváka zachovala jistá možnost se opět do obrazu vnořit, musí být přítomná takzvaná předmětná logika obrazu.

Předmětná logika čistého obrazu znamená, že subjekt, který přistupuje k uměleckému dílu, vždy apriorně vnímá vlastnosti předmětů a lidí díky své zkušenosti. Podle autora existují určité typy vlastností, které jsou v předmětech předem obsaženy, a tyto typy jsou spolu v obraze v určité harmonii, která tvoří konstrukci. Díky ní je možné, aby subjekt mohl vůbec vyobrazovanou věc či postavu vnímat na základě smyslových dat.<sup>37</sup> Autor se zde zabývá hlavně tím, že všechny tyto vlastnosti jsou předem dané již při vyobrazování objektu či osoby. Popisuje to na příkladu náčrtu lidské tváře, specificky u náčrtu tváře člověka bílé rasy. V tu chvíli podle Ingardena probíhá jakýsi experiment, kdy malíř z jednotlivých črt znázorňujících typy vlastností vybere pouze tu, která vychází z jeho zkušenosti jako nejdokonalejší zobrazení lidské tváře bílé rasy a jejích charakterových rysů, které se k ní bezprostředně pojí.<sup>38</sup> V praxi by to tedy vypadalo následovně: na umělci je, aby tyto vlastnosti vybral tak, jak se ona věc či postava má zjevit divákovi, který bude mít

---

<sup>35</sup> INGARDEN, Roman. *O strukture obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s. 32–33

<sup>36</sup> Tamtéž s. 36

<sup>37</sup> Tamtéž s. 37

<sup>38</sup> Tamtéž s. 37–38

později se svojí smyslovou zkušeností možnost porovnat ony vlastnosti, které byly ve vybraném náčrtu zjeveny, a uvědomit si, co vidí.

Harmonie, které je nutné dosáhnout při vybírání těchto typů vlastností, je podle autora klíčová. Má pocit, že pokud je nějaký předmět vyobrazen v rozporu s těmito typy, dosáhne se v tom případě jisté nevnímání „skrumáže“.<sup>39</sup> U postav či předmětů je pak překročena hranice jejich vzájemné a vnitřní harmonie a takovýto nezharmonizovaný obraz je pak velmi obtížné vnímat. Předmětná logika tedy zaručuje, že vzhledem k obrazu jsou věci na něm zobrazené později transcendentálně mimo malbu uchopitelné, podobně jako tomu bylo u obrazů s literárním tématem, u kterých je ale tato předmětná logika již jasně dána, díky kontextu, který je předem znám.

Nutno však ještě podotknout, že Ingarden nezpochybňuje u čistých obrazů možnost odchylek či deformace. Jeho názor je takový, že pokud jsou odchylky v mezích autorova záměru, např. postava s více hlavami, kterou není v přírodě běžně k vidění, či je předmět účelně zdeformován, aby vynikl více jeden z jeho typů vlastností na úkor ostatních, je to podle autora v pořádku, pokud stále v obraze nacházíme onu harmonizující funkci a celá deformace není jen chybami malíře, to znamená chybou v perspektivě či kresbě samotné. Otázkou podle Ingardena je, zda umělec předem zamýšlel tyto deformace tak, aby spolu tvořily nějaký esteticky hodnotný celek.<sup>40</sup>

## 2.4 Malba a obraz, jejich rozlišení a vztah

Autor se snaží stále více přiblížit k problematice rozdílu malby a obrazu, a toho, jak ve struktuře fungují znázorněné podoby. Doslova by chtěl rozebrat obraz skrz na skrz a pomalu se dostat k obrazu jako něčemu, co je opravdu intencionálně nezávislé na samotné malbě. V předchozích odstavcích se tedy objevilo to, jak se od sebe vzájemně liší předmět zpracovaný na obraze a jeho podoba, u které musí být zachována jistá harmonie. Ingarden má pocit, že toto všechno pomůže lépe pochopit, proč je malba velmi odlišná od obrazu – a radikálně tyto pojmy rozděluje. Malba totiž

---

<sup>39</sup> INGARDEN, Roman. *O struktuře obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s. 39

<sup>40</sup> Tamtéž s. 41

podle Ingardena není to, co přímo zobrazuje předměty a podoby. Malba podle něj pouze pomáhá svými vlastnostmi a určitými částmi určit to, jaké podoby na obraze rekonstruované budou a jaké ne, a jaké předměty na něm budou, či nebudou zobrazeny. Autor je přesvědčen, že umělec v tu chvíli tvoří umělecké dílo vzhledem k materiálu, podkladu, intenzitě barev a vlastností, které předmětům malbou určují novou podobu věci, která reálně existuje. Ingarden malbu proto nazývá jedním z bytostných základů výtvoru.<sup>41</sup>

Je důležité si podle autora uvědomit, že malba se liší od obrazu tak, že je doslova fyzickým podkladem pro bytí obrazu jako uměleckého díla.<sup>42</sup> Jednotlivé pigmenty rozložené na plátně jsou tedy nutnou podmínkou pro to, aby obraz mohl existovat, ale jak uvedu později, nemají nic společného s vlastnostmi tohoto samotného obrazu.

Technicky řečeno, plátno či povrch, které umělec zvolí, je nutné něčím zaplnit. Nejdříve, jak už bylo zmíněno, na řadu přijdou črty, ze kterých autor vybere pro ztvárněnou věc podobu, která nejvíce odpovídá originálu, či nejlépe jeho typy vlastností vystihuje. Následně se nanesou barevné pigmenty, které se mohou měnit v závislosti na fyzikálních vlastnostech barvy, plátna i okolí. Jejich sytost, tvar a další vlastnosti slouží podle Ingardena k pozdější aktualizaci podob, které divák vnímá, a ze kterých získává smyslová a pocitová data. Divák poté nevnímá malbu jako předmět sám o sobě, ale jako něco, co mu pomáhá srovnat si svoje vlastní pocitová data a přesunout se do obrazu samotného, ve kterém se určité vlastnosti malby podle Ingardena zrekonstruovaly.<sup>43</sup> Je nutné zmínit, že se později v obraze konstituují i emocionální složky, které zabarvením pomáhají divákovi pochopit náladu obrazu, a které jsou stejně jako smyslová data velmi důležité pro vymezení pojmu obraz a jeho rozlišení od pojmu malby.

## 2.5 Obraz jako intencionální předmět

---

<sup>41</sup> INGARDEN, Roman. *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s. 44

<sup>42</sup> Tamtéž s. 100

<sup>43</sup> Tamtéž s. 100–101

Po rozebrání přístupu k malbě jakožto základu a konstrukci obrazu se autor dostává k obrazu samotnému, který má tedy naprosto jiné vlastnosti. Tyto odlišnosti vznikají už tam, kde je malba neschopna zjevovat a poskytovat něco jiného, než jaké jsou limitace jejího fyzicky viditelného a hmatatelného podkladu. Pouhým smyslovým pozorováním malby a jejího provedení se nikdy mimo tento podklad nedostaneme.

Podle autora je totiž obraz již čistě intencionální svojí podstatou.<sup>44</sup> Má tak sice bytostný základ v malbě a v tom, jakým způsobem ji autor díla zpracoval, na druhou stranu je ale pro jeho podstatu nutná i přítomnost diváka, který má schopnost percepcie a obraz se tak někomu může zjevovat a zpředmětnit. Malba je tedy něčím, u čeho divák musí být, aby se mohl od jejího prostého vnímání dostat k obrazu jako nové intencionální složce. Autor k tomuto píše, že:

*„Právě proto, že obraz svojí strukturou překonává hranice reálné věci, na které je založený, na jedné straně odhaluje určitý subjektivně tvořivý akt, v kterém obraz vznikl (...) Na straně druhé rekonstruuje ale do určité míry také tvořivou činnost diváka, díky které obraz může být divákovi konkrétně názorně daný pokaždé, když se na něj znovu podívá.“<sup>45</sup>*

Ke zjevování obrazu divákovi se ve své knize *Myšlení obrazem* vyjadřuje také český filozof prof. Miroslav Petříček. Dochází k tomu, že je důležité, aby divák zaujal k dílu před sebou specifický postoj a pohled, který si osvojí sledováním tohoto uměleckého díla z různých stran. Nevidí-li v tu chvíli pouze barvy překrývající se ve zdánlivě nesmyslných polohách a uspořádáních, pak se mu podařilo zaujmout ideální perspektivu, zjeví se mu pravá obrazovost obrazu a pochopí, že to, na co se dívá, je samostatně autorem vyobrazená skutečnost, nad kterou pak může uvažovat a přemýšlet – jeho požitek z umění je tak naplněn.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> INGARDEN, Roman. *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s. 104

<sup>45</sup> Tamtéž s. 103

<sup>46</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009, 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5. s. 14–15



## 2.6 Estetická hodnota obrazu

Důležitou součástí, která v díle musí existovat, aby mohlo být nazýváno uměleckým, jsou jeho esteticky hodnotné vlastnosti. Podle autora se totiž po vstupu do obrazu po chvíli dostáváme k samotným esteticky hodnotným kvalitám a vlastnostem, které jsou na malbě nezávislé. Tyto kvality jsou podle autora naprosto aktivní složkou díla.<sup>47</sup> Aktivní v tom smyslu, že na nás v tom určitém okamžiku nějak působí. Divák tak například vidí a cítí, že obraz a jeho jednotlivé barevné vlastnosti působí dojemem chladu či mrazu, nebo naopak působí, jak uvádí autor v obrovském výčtu, jako smutné, komické, důvtipné, nebo i elegantní a tragické atd.<sup>48</sup> Společně se tyto momenty a dojmy z jednotlivých složek podle Ingardena propojují s dalšími vlastnostmi, a vzniká tak celkový dojem z díla. Z toho podle něj tedy vyplývá, že se tyto estetické momenty na obraze můžou objevovat nezávisle na sobě i na dalších vlastnostech díla.

Divák je v tu chvíli klíčovou podmínkou pro to, aby tyto estetické vlastnosti, které se v obraze objevují, mohl někdo vnímat, a aby tudíž vůbec existovaly. Stojí před obrazem, dívá se na něj, a tyto hodnoty se mu ve své propojené a dokonalé konstrukci otevírají.

Důležité je však i to, jakým způsobem je v různých obdobích vnímána krása. Ingarden má pocit, že pokud před sebou vidíme obrovskou gotickou katedrálu, budeme z ní mít kvalitativně naprosto jiný pocit krásy a esteticky hodnotných momentů než z jiných budov stavěných v jiném slohu.<sup>49</sup> Otázkou však zůstává, zda by se dal nalézt moment, který je pro všechna esteticky hodnotná díla společný i s přihlédnutím k období jejich vzniku. Autor má pocit, že existuje cosi jako základní tón, který splňuje tuto definici. Jedná se podle něj o něco, co by se dalo definovat jako abstrahovaná základní hodnota každého uměleckého díla, kterou mohou vnímat i lidé, kteří nemají

---

<sup>47</sup> INGARDEN, Roman. *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s. 47

<sup>48</sup> Tamtéž s. 47

<sup>49</sup> Tamtéž s. 49

dostatečný cit na vnímání odchylek a v obraze obsažených estetických vlastností, které každé umělecké dílo obsahuje a odlišuje.<sup>50</sup> Tento vnímatelný základní tón je vlastně něco, co nám pomáhá onu krásu v uměleckých dílech nalézat.

---

<sup>50</sup> INGARDEN, Roman. *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania. s. 50

### 3. Maurice Merleau-Ponty, tělesnost a žité umělecké dílo

#### 3.1 Merleau-Pontyho fenomenologie vnímání

Francouzský filozof a veřejně známý intelektuál, celým jménem Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty, psal svá díla v první polovině 20. století a byl skoro jako všichni filozofové fenomenologického či existencialistického zaměření jednotně ovlivněn Henry Bergsonem, ale hlavně Edmundem Husserlem. Z jeho díla je však patrné, že spojoval s fenomenologickými koncepcemi také tehdy rozvíjející se koncepce psychoanalýzy, Gestalt psychologie, ale i lingvistiky nebo politických teorií marxismu. Není divu, neboť v čase jeho vědeckého působení měl možnost setkávat se s dalšími známými filozofy jeho doby, jako byl například Jean Paul Sartre. Ovlivněno jeho pracemi bylo na druhou stranu mnoho poststrukturalistických autorů, mezi něž patřil i Michel Foucault či Jacques Derrida. Je nutné sdělit, že se tento autor zabýval snad téměř všemi proudy filozofického myšlení. Kromě pro tuto práci důležité filosofie umění se pohyboval i v rovině filozofie historie, přírody, jazyka a politické filozofie. Co tedy způsobilo, že se fenomenologie „roztříštila“ od dob Edmunda Husserla a jeho pokusů o nastolení nové vědy a postupů, kterými bychom došli čistého poznání, k tak rozmanitým větvením této vědy? Merleau-Ponty měl totiž pocit, že Husserlovy „ideje“ o této nové vědě jakožto „první filozofii“ pozbývají smyslu bez toho, aniž bychom se zaměřili na to, co člověk při vnímání a popisování čisté předmětnosti a ve vztahu ke světu používá nejvíce, a to je tělo a tělesnost, kterou podle něj nemůžeme nikdy popřít.

Nakolik je pro tuto bakalářskou práci Husserlova teorie obrazového vědomí (image consciousness) důležitá a pokládá pro ni základ, Merleau-Ponty se daleko více soustředí na umělecké dílo samotné, na akty, které doprovází jeho tvorbu a později i to, jakým způsobem dílo vnímá divák. Opět se nacházíme v termínu obrazu jakožto uměleckého díla, kterým se Husserl příliš nezabýval – kromě bližšího popisu a rozboru fotografií či portrétu. Roman Ingarden se na druhou stranu ve svém fenomenologickém rozboru struktury díla soustředil ve výsledku nejvíce na jeho estetickou stránku.

Merleau-Ponty však, jakkoliv měl pravděpodobně jejich dílo nastudováno, přišel ve svém díle s velmi originálními nápady jen díky podstatě svého zaměření. Tou podstatou bylo právě tělo, tělesnost a nemožnost jeho vyloučení z vnímání takového fenoménu jako je právě např. obraz. To, co nakonec vychází z teorií, které tento autor představil, je ve vztahu k umění spojeno i s jistou „existenciální stránkou“ jeho filozofie.

Pro bližší pochopení Merleau-Pontyho obratu a změně základu fenomenologického vnímání se tedy sluší, abych uvedl historický kontext, který položil základy pojmu tělesnosti. Tělesnost byl pojem, který radikálně změnil a přetvořil Husserlovy ideje. Uvedl ji směrem, který se odpoutal od těla jakožto pouhého fenoménu. Podle Blechy mnoho Husserlových žáků nebylo spokojeno s tím, jak bylo ve vztahu k vnímání tělo opomenuto. Pojem těla byl podle něj v Husserlově pojetí uzávkován společně se všemi dosavadními poznatky o světě. K tomu Blecha uvádí, že mnoho filozofů a filozofek po Husserlovi, jako byl například Langdrebe či Meyer-Drawe, rozvíjeli koncepce, které Husserlovo stanovisko těla jako fenoménu vnímaném transcendentální subjektivitou kritizovali. Pro Meyer-Drawe bylo tělo, jak Blecha píše, bodem, který nelze dovést před zrak a tělesnost, a tak je provokativním elementem, který vytváří duality jako subjekt a objekt, aktivní či pasivní a vnějšek s vnitřkem.<sup>51</sup> Pojem těla tak trpí jistou ambivalencí, a díky koncepci transcendentální subjektivity i neurčitostí. Takovou, kdy není jednoduché tělo shrnout do pouhého fenoménu, ale zároveň je tělo pro nás něčím důležitým, pokud vůbec můžeme mluvit o pohybu našeho vědomí ve světě. Na základě těchto nejasností vznikla úplně nová „forma“ fenomenologie vnímání – fenomenologie tělesnosti, či přesněji tělesné existence.

Jak už bylo řečeno v úvodu, Merleau-Pontyho akademický zájem sahal kromě filozofie a dalších věd i do tehdejších podob psychologie. Vnímání jako filozofický problém bylo pro tohoto autora klíčovou otázkou, a to i přes jeho znalost neurověd a kognitivních teorií. Proč? Odpovědí může být více, například Taylor Carman ve své knize shrnující teorie francouzského fenomenologa soudí, že důležitou otázkou pro

---

<sup>51</sup> BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007, 403 s. ISBN 978-80-7254-938-2. s. 309

Merleau-Pontyho byl popis vnímaného světa, ve kterém vnímáme a ze kterého v podstatě ukrajujeme perspektivu pomocí naší pozice – tělesné pozice. Všechny věci, postavy, úhly pohledu, kulturní, historické, osobní perspektivy se manifestují v těle a tělesné zkušenosti, kterou z tohoto „žitého světa“ máme. Proč jsme „odsouzeni“ být otevření světu a být jeho součástí, byla otázka, která Merleau-Pontyho tak fascinovala.<sup>52</sup> To, o co autor ve svých teoriích ve svých teoriích usiloval, byl jistým způsobem pokus ukázat, že nejsme pouze loutkami našeho „jakéhosi“ vědomí ve světě, které díky intencionalitě míří k podstatám věcí, ale spíše že nepopřeme svoje žití v tomto světě. A to především díky tomu, že máme tělo a tělesnou každodenní zkušenost s ním. Do jisté míry ovlivněn Heideggerovým bytím jakožto vržeností ve světě, konstruuje Merleau-Ponty podle Carmana teorii, že veškeré otázky a „hlavolamy“, kterými se filozofie zabývá, mají svůj základ právě v otázce tělesné spjatosti se světem a vnímání. Autor tak tuto otázku reviduje a chce ji radikálně přezkoumat.<sup>53</sup>

### 3.2 Pojem těla

Merleau-Ponty se ve své nejnámější knize *Fenomenologie vnímání* pouští do problematiky vnímajícího těla v rozsáhlé kapitole, kde systematicky rozebírá a porovnává fyziologické, biologické a psychologické aspekty těla pomocí tehdejších poznatků a zůstává tak svým přístupem kdesi uprostřed těchto dvou pozic. Na jejich základě později vytváří vlastní fenomenologický popis tělesnosti, na kterém staví veškerou svoji filozofii. Je vidět značná rozdílnost od Husserla, a to hlavně i v tom, že jeho přístup není „všeuzávorkující“, ale bere některé, v době napsání této knihy populární, vědecké přístupy k tělu jako východiska, ale zároveň už s filozofií jeho vlastní tyto přístupy kritizuje pro jejich nedostatečnost z hlediska vztahu člověka, jeho těla, vnímání a pozice ve světě. Na druhou stranu se ale dostává do bodu, kdy po několika letech po napsání *Fenomenologie vnímání* reviduje tyto myšlenky a v druhé části svého života se zabývá radikálně rozdílnými teoriemi.

---

<sup>52</sup> CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 2008. ISBN 9780203461853. s. 9-10

<sup>53</sup> Tamtéž s. 11

Naše tělo podle Merleau-Pontyho nelze redukovat na pouhou nervovou soustavu, která člověka limituje jako pouhý dobře udržovaný stroj, ale ani se nemůžeme omezit ryze jen na popis duševních pochodů popisovaných psychologii.<sup>54</sup> Merleau-Ponty nesouhlasí s objektivizací těla, na které je možno nahlížet jako na pouhý předmět.

Postavení těla jako objektu *partes extra partes* – a jeho, jak filozof a překladatel Jakub Čapek uvádí, pouhé mechanické a vnější vztahování se ke světu tělo redukuje na cosi, co nám k poznání a vnímání nijak nepomáhá. Autor popisuje tělo ne jako těleso složené do sebe a pouze propojené nervy orgán k orgánu v prostoru, ale jako celek chápaný na základě tzv. „tělesného schématu“, pojmu, který ve vztahu ke svému tělu chápeme. Autor tělesné schéma shrnuje jako polohu a změnu ve vztahu k celku, polohu podnětu v tomto celku a také již vykonané pohyby ve vztahu k tomu, co právě provádíme za komplexní pohyb. V neposlední řadě, a to převedením kinestetických a kloubových dojmů do vizuálního jazyka, můžeme porozumět také řeči těla ve vztahu k celku.<sup>55</sup> Jde tu podle Čapka o to, jakým způsobem se ve světě pohybujeme, na co saháme a co to v nás vyvolává – uvádí například lesk společně s hladkostí povrchu.<sup>56</sup> Dalo by se to tedy popsat na příkladu – bolí mě ruka a já vím, odkud bolest nebo vjem pochází jen díky tomu, jak se tato bolest vztahuje k mému tělu jako k celku. Nevnímám ruku jako něco v tuto chvíli separátního od zbytku těla. Jako by tělo bylo jako celek neustále nuceno zaujímat nějaký postoj vzhledem k tomu, co mu bylo zadáno a jeho prostorovost nebyla v poloze, ale v situaci, která čeká na řešení. Merleau-Ponty sám k tomuto píše, že toto tělesné schéma nám pomáhá pochopit, jak je mé tělo bytím ke světu:

*„Když stojím zpříma a v sevřené ruce držím svou dýmku, není poloha mé ruky určena diskurzivně úhlem, který svírá s mám předloktím, a dále úhlem, který svírá mé předloktí s mou paží, má paže s mým trupem, a nakonec můj trup se zemí. Víím kde je má dýmka, a jde o absolutní vědění, díky němuž víím, kde se nachází má ruka a mé tělo,*

---

<sup>54</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5. s. 110 - 112

<sup>55</sup> ČAPEK, Jakub. *Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7. s. 91

<sup>56</sup> Tamtéž s. 96-99

*podobně jako se domorodec v každém okamžiku rovnou orientuje v poušti, aniž by si musel vybavovat a sčítat vzdálenosti, které urazil (...) V poslední instanci platí, že mé tělo může být „formou“ a může mít před sebou upřednostňované figury na blíže neurčených pozadích právě v té míře, v níž se ubírá, aby dosáhlo svého cíle.“<sup>57</sup>*

Merleau-Ponty podle Čapka dále také namítá, že kauzální působení podnětů na naše smyslové orgány není vnímání. Vnímání je něco, co člověk podle něj může sám aktivně vykonávat. Aktivní vykonávání či podílení se na uspořádávání podnětů je jedna z hlavních součástí toho, čemu Merleau-Ponty říká v souvislosti s tělem „hledisko na svět“ či „hledisko ke světu“, jak Čapek o autorově teorii píše. Máme podle něj možnosti, jak se k vnímaným věcem postavit, jak se orientovat, abychom něco např. lépe vnímali, či naopak ne atd. Je v tom, jak Čapek uvádí, zároveň jistá míra před-objektivního pohledu, který se samozřejmě v jisté terminologii může nazývat také bytí ke světu. Tím se vlastně podle něj dostáváme do úplně jiného modu poznání, které nezahrnuje poznání ve vztahu k první osobě, ale ani pouhé kauzálnímu dění vůči tělu jako předmětu.<sup>58</sup> Tělo je pro něj neustálý zkušenostní „nástroj“ ukládající do sebe prožitky a je nositelem bytí ke světu. Dostává se do sféry, kde je tělo vnímající a vnímané zároveň, cítí se, např. při bolesti chápeme v celkovém propojeném tělesném schématu, kde nás co bolí a proč máme takové pocity jaké máme, pohyb je bezprostřední věc, na rozdíl od pohybu vnějších věcí, které nedokážeme dost dobře uchopovat a jsou pro nás zprostředkovány, když je analyzujeme, nebo snad lépe vidíme.<sup>59</sup>

Je ale tělo tím, co vnímá? Tato otázka pro Merleau-Pontyho nebyla podle Čapka v prvotních fázích jeho myšlení plnohodnotně zodpovězena. Sám Merleau-Ponty později prý připustil pozitivní odpověď pouze v případě tzv. habituálního těla. Je ale prý důležité pochopit výrok ve smyslu ne-osobního vnímání, tedy bez roviny osobní zkušenosti. Obecné, ne-osobní tělo funguje jako „mé hledisko na svět“, jehož „funkce“

---

<sup>57</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5. s. 137

<sup>58</sup> ČAPEK, Jakub. *Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7. s. 92-93

<sup>59</sup> Tamtéž s. 95-96

jsou zapotřebí například při jednotlivých typických situacích z vnějšku. Příkladem může podle Čapka být situace, kdy něco letí kolem mého oka, a tak ho pohotově zavřu. Jak se dozvídáme v Čapkově interpretaci, spojením osobní zkušenosti s habitualitou těla v tomto před-objektivním vztahu ke světu Merleau-Ponty zjistil, že zde není ukotvena ona teze, že s jistotou vím, že vnímám pouze já (věci a svět mohu vnímat jako všichni ostatní), ale celý tento proces je více či méně osobním díky propojenosti s našimi vytvořenými postoji, zkušenostmi, zájmy a vzpomínkami. Tím se prý vnímání stává osobním.<sup>60</sup>

### 3.2.1 Merleau-Pontyho přirozený svět

Několikrát jsem se v předešlých odstavcích zmiňoval o světě. Jakým způsobem tedy funguje onen Svět, o kterém Merleau-Ponty píše? Ve fenomenologii, se pojem takzvaného žitého světa (Lebenswelt) objevoval už u Husserla, a je tak pevnou součástí této filozofie. Merleau-Pontyho přirozený svět je místo, ve kterém se spolu s naším tělem nacházíme, kde jsme nuceni vnímat, místo, kde se konstituuje naše bytí ve světě. Jak shrnuje Carman, nejsme umístěni pouze ve světě konkrétním a materiálním, ale i ve světě sociálním, pohybujeme se v něm, kooperujeme s ním a s dalšími subjekty. Později cituje Merleau-Pontyho zajímavou větu, že naše tělo je vlastně ve světě jako součást obrovského organismu, jako srdce.<sup>61</sup> Ivan Blecha zase vysvětluje tuto problematiku podobným jazykem, když uvádí Merleau-Pontyho myšlenku, že tělo, které máme, nás přidružuje světu, je centrem všeho dění a fenomenologie klade požadavek přijmout tuto subjektivitu, která je odsouzená svojí otevřeností a bytím vůči světu. Musíme podle něj radikálně předpokládat, že se vědomí mění na zkušenostní nástroj, který neustále klade v naší existenci větu „já mohu“, vidím, ukládám do sebe. Je tu podle Blechy předpoklad a požadavek ve smyslu toho, že: „*Tělo se pohybuje dříve, než můžeme cokoli reflektovat, a připravuje tak půdu, na níž se všechno ostatní může odehrávat vždy až následně.*“<sup>62</sup> Na druhou stranu je však nutné mít opět na paměti fakt, že to, co ze světa známe, např. polohu nějaké věci,

---

<sup>60</sup> ČAPEK, Jakub. *Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7. s. 107

<sup>61</sup> CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 2008. ISBN 9780203461853. s. 126-127

<sup>62</sup> BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007, 403 s. ISBN 978-80-7254-938-2. s. 315



už tak nemusí být zítra. Vždy ale musíme mít na paměti, že věc nezmizela sama od sebe, protože přirozený a pro nás otevřený svět se přetváří i bez nás, a i přes naši vrženost v něm je vůči nám v jisté opozici, „nemožnosti nahlížet“ všechny jevy a věci v jednu chvíli. Merleau-Ponty ve svém díle *Fenomenologie vnímání* říká:

„Přirozený svět je horizontem všech horizontů, stylem všech stylů a mým zkušenostem zaručuje jednotu, která je daná (...) a jejímž korelátém ve mně je daná předosobní existence mých smyslových funkcí, v níž jsme našli definici těla“<sup>63</sup>

### 3.3 Obrat k tělesnosti a splétání ve světě

To, co jsem zpracovával v předchozí kapitole, je velmi hrubý nástin toho, co všechno obsahuje snad nejznámější kniha Maurice Merleau-Pontyho *Fenomenologie vnímání*. Je však důležité znovu zopakovat, že autor sám prošel v pozdní fázi své filozofie proměnou, díky které poměrně radikálně upravil a kritizoval své předchozí rozsáhlé dílo. Nejjednodušším vysvětlením je například podle Čapka fakt, že se Merleau-Ponty příliš nekriticky v minulosti zabýval postavením subjektu – objektu, esence a existence, což se ve svém pozdním a nedokončeném díle *Viditelné a neviditelné* snažil kompenzovat i zvolením nového jazyka, který nebyl tolik zatížen v té době tak kritizovanou terminologií.<sup>64</sup> Dílo *Viditelné a neviditelné* je navíc pro tuto práci důležité v tom, že esej *Oko a Duch*, kterou bych chtěl myšlenkovou cestu Merleau-Pontyho ve své bakalářské práci zakončit, se již odkazuje na jeho nejnovější teorie.

Klíčovým pojmem, který Merleau-Ponty ve svém pozdním díle zpracovává, je tzv. pojem „viditelné“. Jinými slovy, snažil se nahradit původní terminologii vnímajícího a vnímaného širším pojmem, který by naznačoval, že nejde o pouhý zrak, kterým vidíme, ale že to, co je „viditelné“, ve vztahu k nám pokrývá, jak Čapek píše, všechny druhy smyslového vnímání.<sup>65</sup> Je to univerzální název pro to, co ve světě

---

<sup>63</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5. s. 402

<sup>64</sup> ČAPEK, Jakub. *Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7. s. 117

<sup>65</sup> Tamtéž s. 118

vidíme, a to jsou vždycky věci samy. Jsme tedy odsouzeni k vidění (vnímání) světa, který musí být nutně viděn, jak Čapek formuluje Merleau-Pontyho slova, aby světem byl. Nazývá to perceptivní vírou, kterou už rozebíral ve *Fenomenologii vnímání*, ale v této pozdní knize nabývá hutnějšího významu.<sup>66</sup> Tato dvojí závislost je paradoxní natolik, že v podstatě nabývá jistého existenciálního charakteru, tedy abychom mohli vnímat, musí existovat svět, který ale musí být vnímaný. Pohled, který tak upíráme na věci, je „ohmatává“, což je výraz podle Čapka vystihující jistou transcendenci zakoušených věcí vůči tomu, kdo je vidí, tedy vnímá. Tělesnost samotná je podle něj vlastně to, co vzniká díky tomu, že tělo jako celek věci obepíná a je u nich, v tomto případě je to onen „pohled“. Zde je samozřejmě podle Čapka potíž s tím, že věc, tedy viditelné, nikdy nemůžeme vidět naráz, ale v perspektivních obměnách, čímž pro nás vzniká důležitý fakt, že jsme na světě, který vnímáme, závislí, neboť věci pohledem nemůžeme přenášet, ale necháváme je v jejich „existenci“.<sup>67</sup> Pro Merleau-Pontyho se v této pozdní fázi filozofie stal důležitým nový pojem, který má popisovat vzájemné přesahování ve vztahu mezi vidoucím a viditelným. Tímto pojmem je takzvané splétání neboli chiasmus. Podle Čapka je chiasmus něčím, co nám ukazuje vztah tzv. čtyř členů.<sup>68</sup> Jeden z příkladů takového křížení může být např., jak Merleau-Ponty popisuje v následující citaci, toto:

*„Mé tělo jakožto viditelná věc je obsaženo v této velké podívané. Avšak mé vidoucí tělo nese toto viditelné tělo a spolu s ním i vše, co je vidět. Jedno je vloženo do druhého a obojí se navzájem splétá.“<sup>69</sup>*

Formulací chiasmu se v Merleau-Pontyho díle nalézají více, a jak Čapek píše, často se v nich Merleau-Ponty víceméně dopouští jistých dvojznačností, což je ale podle něj způsobeno tím, že dílo bylo bohužel nedokončené, a velmi často je čtenář nucen čerpat

---

<sup>66</sup> ČAPEK, Jakub. *Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7. s. 118

<sup>67</sup> Tamtéž s. 119

<sup>68</sup> Tamtéž s. 128

<sup>69</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. 2. opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004, 278 s. Knižovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-098-X. s. 135

v tomto spise pouze z autorových „črt“ či pracovních poznámek, které jsou součástí díla.<sup>70</sup>

Pojem tělesnosti je s Mauricem Merleau-Pontym natolik spjatý a je jistým způsobem první věcí, která by měla každému vyvstat v souvislosti s ním v paměti. Zároveň je tělesnost něco, co je velmi spojeno s uměním celkově, což je velmi podstatné i pro tuto práci. Tělesnost jako pojem v širším významu je a bude využíván pro pochopení kompozice figurální malby všech stylů, sochařství – nehledě na dobu vzniku – a v současném umění také ve vztahu k performance. Používá se v tomto případě pro možnosti interpretace uměleckých děl, jejichž součástí jsou polohy těla a akty, pohyb těla. Tělesnost (v autorově jazyce *le chair*), kterou popsal Merleau-Ponty, je ale daleko více spjatá s „existenciální“ rovinou umění, jak budu popisovat v dalších kapitolách.

Koncepce tělesnosti tak v Merleau-Pontyho díle procházela zásadní proměnou. V prvním případě se tělesnost vyjadřovala jako to, co má vidoucí společné s věcmi, které vnímá. Merleau-Ponty chápe tělo jako něco, co je mezi věcmi a ve světě už jenom díky tomu, že s nimi sdílí podobné vlastnosti, zároveň je ale pomocí těla vnímá jakožto jedním souvislým ústrojím, tedy jak píše Čapek, díky tomuto dvojímu počítku, který mi uskutečňuje vztah – „sahám sám na sebe jako na věci, a tím jsem v podstatě věcem podobný a mezi nimi a zároveň je vnímám“, vzniká pro mě ona pozice, kdy jako vnímající, vidoucí „ohmatávám“ věci pohledem. Je tu tedy vztah „tělesnosti pohledu“ a „tělesnosti věcí“.<sup>71</sup> Merleau-Ponty to ve svém díle popisuje takto:

*„Řekli jsme, že pohled objímá, ohmatává viditelné věci a spojuje se s nimi. Jakoby s nimi byl ve vztahu předzjednané harmonie, jako by je znal ještě dřív, než je pozná, pohybuje se po svém svém přerývaným, pánovitým stylem – a přece pohledy, jež se mu*

---

<sup>70</sup> ČAPEK, Jakub. *Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7. s. 130

<sup>71</sup> Tamtéž s. 124 - 125

*naskýtají nejsou libovolné, nedívám se na chaos, nýbrž na věci, a nakonec ani nemohu říci, zda tím, kdo tu vládne, je tento pohled, anebo věci.*<sup>72</sup>

Jistá „dualita“ tohoto vztahu je zřejmá, a pokud se člověk podívá na to, jak se Merleau-Pontyho pojem „le chair“ objevuje v díle *Viditelné a neviditelné*, nabývá pocitu, že se onoho dvojitého vztahu snažil v pozdním díle zbavit.

### 3.4 Malířství v díle *Oko a Duch*

Dílo *Oko a duch* je pro mou práci asi nejcennějším kusem z Merleau-Pontyho bibliografie. Zabývá se totiž tím, jak se malíř pohybuje ve světě, jak vytváří obraz, proč je malířské umění podle autora tak specifické a důležité a jakým způsobem tedy obraz „je“. To, proč jsem se v předchozích odstavcích zabýval základními Merleau-Pontyho pojmy a vztahy, je vysoce důležité pro to, abych mohl rozebrat toto pozdní dílo věnující se umění a nebylo pouze popsáno a vytrženo z kontextu autorovy myšlenkové cesty. Dílo se od děl jako je *Fenomenologie vnímání* liší, především specifickým jazykem, velkým množstvím metafor a podobenství. Skoro jako by se autor nechal unést tématem, o kterém píše, a uměleckým dílem se stávala i práce samotná.

Jednou z hlavních premis, která prochází celým dílem *Oko a duch*, je polemika a kritika přísné vědy ve vztahu ke světu. Merleau-Ponty ji kritizuje, protože objektivizací popisovaných věcí dochází k tomu, že nám věda předkládá něco, co se nám zdá úplně odosobněné. *Oko a duch* začíná větou, která je svým vyzněním téměř specifická pro celou fenomenologickou tradici, Merleau-Ponty doslova píše:

*„Věda manipuluje s věcmi, ale odmítá v nich pobývat. Vytváří si z nich vnitřní modely a tím, že na základě těchto indicií a proměnných provádí transformace, slučitelné s jejich výměrem, stále víc a více se vzdaluje současnému světu.“*<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. 2. opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004, 278 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-098-X. s. 137

<sup>73</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty. s. 7

Autor se k přílišnému zobecňování věcí, které jsou kolem nás, staví už od počátku negativně. Důsledkem vědeckého přístupu k věcem, v tomto případě k tělu, je jejich „zmrtnění“ a převádění získaných poznatků na modely, které jsou posléze aplikovány na další problémy. Autor doslova píše, že současný postup je nutno přesunout zpátky a soustředit se na pozici, která je podle něj pro poznání klíčová, a to je už několikrát popisovaná pozice „zde“, či „tady a teď je“, tedy pozice, kde není tělo pouhou masou svalů, nervů, kostí a dalších složek, ale aktuálním prožívajícím tělem.<sup>74</sup> Toto tělo je opět něčím, co už jsem výše popisoval, znovu se tedy dostáváme do sféry žitého světa.

Podle Merleau-Pontyho je tato činnost v „praxi“ využívaná umělci, jmenovitě v umění malířském. Malíř je podle něj ten, kdo sestupuje spolu se svým tělem do světa, pozoruje věci, ale přitom není tím, kdo by měl věci nějakým způsobem hodnotit, to znamená přisuzovat věcem nějaké jasně dané vlastnosti. Merleau-Ponty doslova píše, že malíř „propůjčuje“ své živoucí tělo.<sup>75</sup> Malíř se zcela vymyká vědeckému „zobecňování“, je volný ve světě a v tom, jak věci kolem sebe nazírá. Je suverénem, který doslova porušuje prostor, který ve svých obrazech svými gesty načrtává a umisťuje, a vrací do nich to, co viděl. Aktivní živoucí tělo malíře je v tu chvíli médiem, které je vidoucí i viditelné v otevřeném světě. Jak jsem psal výše, díky tomuto vztahu se podle autora malíř ve světě vidí sám jako tělem a vynachází se zde podobně jako ony věci kolem něj. Může je podle autora kolem sebe srovnávat jako v kruhu a díky hmotnému uspořádání světa se chápat jako jejich součást, zároveň díky nacházení se kdesi ve výměně těchto vztahů a pocíťování může určovat, že je zde nějaké vnímající „já“ a tedy lidské tělo, které má tu vlastnost, že je celkem se všemi věcmi.<sup>76</sup>

Vlastnosti žitého světa a věci v něm jako jsou barvy, světlo, hloubka, tu byly už daleko před naší existencí. Merleau-Ponty má pocit, že všechny tyto vjemy malíř přijímá ve svém těle jako ozvěnu, tyto věci se v něm hromadí a díky tomu nám, jakožto divákům, pak v gestech předvádí na obraze to, co kdysi seřadil „v kruhu“ kolem sebe a má naprosto volné pole působnosti v tom, jak tyto „ozvěny“ v obraze zpodobní. Následně píše, že obraz nesmí být pozorován jako plocha barevných skvrn a čar, ale

---

<sup>74</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty. s. 10 - 11

<sup>75</sup> Tamtéž s. 9

<sup>76</sup> Tamtéž s. 10 - 11

tak, že se přes tyto struktury dostanu do jakéhosi stavu „bloudění“ v bytí obrazu a ztrácím se v něm tak, jak nám ho malíř připravil.<sup>77</sup> Giacomettiho slovy, která Merleau-Ponty cituje: „Z celého malířství mě zajímá podoba, totiž to, co je podobou pro mne a co mi poněkud odkrývá vnější svět.“<sup>78</sup> V těchto myšlenkách a v tomto bodě se jasně Merleau-Ponty setkává s Ingardenem a jeho teorií, že obraz není jen pouhou věcí, ale něčím, co přechází do vlastního bytí, pokud je správně pozorováno a vypořádáno malířem, tak aby do něj bylo možné „vstoupit“. Neprovokuje pouze to, co je přístupné oku jakožto zraku, ale hladovému zrání, které touží dostat se za základní vizuální body rozprostřené na plátně a dostat se do bytí obrazu.

### 3.5 Myšlenky moderních malířů ve vztahu k fenomenologii

Autoři, kteří v Merleau-Pontyho době tvořili svá díla, se ve svých sebraných spisech a teoriích dost často vyjadřovali k tomu, jakým způsobem tvorba u nich probíhá. Mezi jednoho z nejznámějších malířů té doby, kterého velmi často např. vedle Paula Kleea Merleau-Ponty zmiňoval ve svém díle, byl Cézanne. Myšlenky autorů zpracovával ve svém díle *Myšlenky moderních malířů* kunsthistorik zabývající se moderním uměním a český výtvarný kritik Miroslav Lamač. Cézanne zde v rozhovoru poskytuje svůj „návod“ na to, jak vnímat krajinu v její čisté podstatě zachycováním podstatných jevů na plátno, které vždy staví do své charakteristické kompozice pomocí specifických tahů, světelných efektů atd. Francouzský básník a umělecký kritik Joachim Gasquet se ho ptá, jak to myslí, když „drží motiv“. Cézanne mu v Lamačově knize odpovídá, že v jistém okamžiku dojde v malbě k momentu, kdy je motiv, který zachycuje, naprosto v ideální rovině, ani ne moc vysoko ani ne moc blízko. Pracuje prý v celistvosti celého plátna, ale zároveň má pocit, že příroda, kterou znázorňuje, se v okamžicích rozplývá, mizí a zase se objevuje, tedy tak, jak pro nás příroda vždycky je, nestálá a sice plná prožitků.<sup>79</sup> Tyto prožitky tedy v podstatě komponuje do sebe. Cézanne v rozhovoru doslovně uvádí:

---

<sup>77</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty. s. 11

<sup>78</sup> Tamtéž s. 12

<sup>79</sup> LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4. přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989, 513 s. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0087-0. s. 27

„Malíř se nikdy nevyrovná přírodě. Veškerá jeho vůle musí oněmět. Musí v sobě umlčet všechny hlasy předsudků, zapomenout, zapomenout, ztichnout, být dokonalou ozvěnou“, a dále o přírodě (světě) dodává: „Přírodu nemůžeme reprodukovat, musíme ji reprezentovat. Čím? Ztělesňujícími barevnými ekvivalenty, které ji vytvoří. (...) Je naprosto nesprávné mít předem vytvořenou mytologii a malovat ji místo pozemské skutečnosti. Nevidím výtvary fantazie. Usiluji o realismus, ale o realismus naplněný velikostí a heroismem skutečnosti“<sup>80</sup>

I přes značně umělecký a básnický jazyk je zřejmé, že se zde Cézannův pohled na zachycování skutečnosti, tedy přijímání prožitků ze světa, ne tak, jak jsou nám předem předepisované, ale tak, jak nám jsou v určitém okamžiku dány, značně shoduje jak s Husserlovým pokusem o nastolení nových pevných základů pro vědu, tak s Merleau-Pontyho „nacházením se“ ve světě. Malíř, oproštěn od jakýchkoliv předsudků zvnitřňuje na plátno do obrazu ozvěny, které v něm žitý a otevřený svět vyvolává. Cézanne se v tomto případě soustředil na opuštění klasického akademického malířství. Nešlo mu tedy přímo o krizi věd, ale spíše o krizi umění, stále se opakujících pouček a zapomínání na to, jak se předměty a svět jeví doopravdy.

Kdo se ale snad ještě více přibližoval fenomenologii Merleau-Pontyho svými díly a teoriemi, byl umělec Paul Klee. V podstatě s nedefinovatelným zařazením uměleckého stylu se řadil mezi nejvýznamnější malíře, kteří se zamýšleli nad zachycováním světa, objektů a subjektů v něm v jejich abstrahovaných prožitcích přenesených na plátno. Nejlépe výstižně k tomuto tématu zní jeho věta: „Umění neopakuje viditelné, ale činí viditelným“<sup>81</sup> I ve své stručnosti tato věta vyjadřuje to, o čem jsem psal několik odstavců výše. Klee se snažil ve svém umění redukovat svět, který vidí kolem sebe, na ty nezákladnější prožitky, tóny, linie. Dostat se do předmětů, rozebrat je a ukázat v jejich nejzákladnější podobě. Klee v podstatě hodlá teoreticky „pitvat předměty“ v přírodě do té míry, že jejich jednotlivé společné řezy seřadí vedle sebe, poznává do hloubky a jak píše Klee, zvnitřňuje je a zlidšťuje.<sup>82</sup> Toto zlidšťování

---

<sup>80</sup> LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4. přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989, 513 s. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0087-0. s. 31 – 32

<sup>81</sup> Tamtéž s. 209

<sup>82</sup> Tamtéž s. 208

pro Kleeho znamená cestu, jak přesáhnout optický základ vnímání, a přesunout se k vnímání čistého vztahu mezi předmětem a pozorovatelem. I ve spisu *Oko a duch* komentuje Merleau-Ponty Kleeovy malby jako výraz tzv. absolutního malířství, kdy linie v malbě udávají příběh – různými ohyby, které samy za sebe mají diakritickou hodnotu dalšího směřování prostorem, který už není pouze jako prostor *parte extra partes*, ale tato linie popisuje jsoouco ve svém čistém formálním zobrazení.<sup>83</sup>

### 3.6 Kritika univerzálního malířství

Kritika René Descarta, která proplouvá Merleau-Pontyho dílem *Oko a Duch*, si klade za cíl popsat, proč je právě umění tou disciplínou, kde se ztrácí jakákoliv možnost se poutat k zaběhlým vědeckým teoriím zobecňujícím svět. Descartes se podle autora velmi povrchně vyjadřoval k tomu, co je design a jakým způsobem se pro nás objevuje ve věcech jako jsou např. mědiryty. Měl totiž pocit, že umělecká díla (nutno podotknout v Descartově době) pouze zachycují jakýmsi atraktivním způsobem skutečnost. Prostorovost, předměty, subjekty, které jsou na obraze, měděné destičce zpodobněny, nemají jiný účel než pouze zachytit krásu v jistém okamžiku, který uchovávají. Podle Merleau-Pontyho však tím, že Descartes ponižoval obraz na pouhou věc s objekty – jistý design uchovaný v čase, opomíjel samotné bytostné stanovisko autora k zobrazení světa. Jak bylo uvedeno výše, obraz je něco, co je vlastním jsooucnem, reálné zobrazování předmětů je podle autora něco, co není možné, neboť autor vždy nějakým způsobem zachycuje svět tak, jak se v něm nachází. Stanovisko autora (malíře) je tak silnější než pouhé reálné zobrazení věci.<sup>84</sup>

Proč ale Merleau-Ponty vposledku vybral za cíl své kritiky zrovna Descarta? Bylo to proto, že chtěl konečně narušit pohled, že vidění je něco, co je čistě spojeného s okem, tedy redukované na pouhé mechanistické pojetí „ne-aktivního“ těla. Něčeho, co i ve spojení s autorem vnímá jen a pouze prostorové a obyčejným pohledem vnímané kvality, které v člověku, jakožto „já“ nevzbuzují při pohledu na obraz vůbec nic. Musí tu být tedy ona tělesnost, díky které obraz vidíme jako vnitřní sled bytí. Vidění je něco, co se podle Merleau-Pontyho snažil Descartes eliminovat na pouhý

---

<sup>83</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty. s. 28

<sup>84</sup> Tamtéž s. 16 -17



nástroj myslí, tedy oko jako něco, co mysl pouze využívá jako pasivní mechaniku pro svoje potřeby. Tento vztah ale podle autora předpokládá to, že je prostor něco, co je vnímáno jenom díky rozprostraněnosti těla v něm, problém ale nastává v tom, že v této modelové aplikaci není známo, kde je prvotní „zde“ a následně ona „tam“, které bych měl vnímat. Tělo redukováno na mechanismus se ve světě ztrácí. Prostor je Merleau-Pontym chápáný jako stanoviště těla, a duše spojená a závislá na něm ho oživuje.<sup>85</sup> Díky tomu je tedy obraz možný chápat jako něco, co nezobrazuje pouze věci reálně rozmístěné v prostoru a „doslovně“ zobrazené na plátně, ale jako něco, do čeho je nutné vstoupit podobně jako malíř vstupoval se svým tělem mezi věci, které nějak imaginativně zobrazil.

Obraz samotný, tak jak ho Merleau-Ponty popisuje, se příliš neliší od koncepcí, které už je možné číst u Husserla a Ingardena – jakkoliv se tehdy oba autoři soustředili na trochu jiné aspekty obrazu či obrázků. Přesto je to samozřejmě Merleau-Ponty, kdo propojil toto médium s tělem a tělesností. Díky tomu přemýšlí nad aktivním malířem nebo divákem aktivně sledujícím barevné skvrny a čáry jako nacházejícími se „v obrazu“ jako aktivním jsoucnu. Merleau-Ponty zde nastiňuje obraz jako aktivní způsob bytí určitého jsoucna stvořeného malířem. Mezi vlastnosti obrazů patří i to, že nepodléhají dějinnému procesu a neustále v člověku něco vyvolávají, ať už jsou sebevíc staré. Autor zároveň nezpochybňuje, že je obraz něčím metafyzickým, a to samozřejmě i pro malíře, který aktivně přetváří a tvoří svět v obraze gesty. Merleau-Ponty se tím nestaví do pozice hledače idejí mimo náš svět, ale připouští, že co se týče obrazu, v podstatě nám nezbyvá nic jiného než v takové sféře chtět nechtět být.<sup>86</sup>

### 3.7 Obraz jako okno do malířova světa

Jednou z hlavních vlastností a rozměrem obrazu dovolujícím nám proniknout do jiné sféry je hloubka, nejedná se však podle Merleau-Pontyho o hloubku, která je určená věcmi, které jsou na obraze před jinými věcmi, hloubku prostorovou.<sup>87</sup>

Hloubka, o které je zde řeč, je ta, která moderní malířství postavila do pozice proti

---

<sup>85</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty. s. 21

<sup>86</sup> Tamtéž s. 24-25

<sup>87</sup> Tamtéž s. 24

malířství renesančnímu. Autor píše, že hloubka v tomto smyslu spíše popisuje to, jak malíř ve své zkušenosti vyjadřuje to, jak se pro něj věci ve světě překrývají, přelívají. Tato hloubka pro malíře není něco měřitelného, ale je to něco, co se dá při tvorbě gestem předvést v naprosto odlišném duchu a ukázat. Tvary věcí se mění, barvy se vrství na sebe tak, že prostor popisují naprosto odlišně, jsou nestálé díky věcem, které jsou namačkané na sebe. Prostor, který tím barvami vzniká, je podle autora něčím, co nás láká, táhne k obrazu a vidíme najednou to, co viděl malíř.<sup>88</sup> Merleau-Ponty k malířově pozici vůči obrazu píše:

*„Nevíme, odkud vyklíčí a na podstavci se posadí hloubka obrazu (jakož i namalovaná výška a šířka) Malířova vize už není pohledem upřeným navenek, jen „fyzikálně optickým“ vztahem ke světu. Svět už není před malířem jako představa, nýbrž spíše malíř sám se rodí ve věcech jako koncentrace viditelná, jež si uvědomilo sebe sama (...)“<sup>89</sup>*

Obraz je tedy natolik unikátním způsobem vyjádření malířova pobytu ve světě, že není podle autora jiného média, které by bylo s to zachytit příkladně pohyb tak originálně. Malba je podle něj něco, co rozpohybovává postavy díky znázorněnému vnitřnímu nesouladu, např. v končetinách a poloze těla, kde zobrazená věc podpořena liniemi vykazuje jistý vnitřní pohyb oné věci, která pro nás v tu chvíli není zamrzlá v okamžiku, jako je tomu např. na fotografiích, kde podle autora dochází k tomu, že je pohyb ustrnulý a nedokáže vyvolat ono vnitřní pnutí těla.<sup>90</sup>

Renesanční způsob přemýšlení nad obrazy je tedy pro Merleau-Pontyho něčím, na čem pokud by se lpělo, došlo by k ustrnulému, tzv. univerzálnímu malířství, k totalizaci – už jen to, jak se malíři snažili nalézat jiné formy zobrazení světa, je podle autora něčím, co naznačuje, že se umění nalézalo ve slepé uličce, ze které bylo nutné vyjít a soustředit se na to, aby se malířství neztratilo v dějinném procesu jako pouhý

---

<sup>88</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty. s. 26

<sup>89</sup> Tamtéž s. 26

<sup>90</sup> Tamtéž s. 29

nástroj k zobrazování objektivně vnímatelných struktur.<sup>91</sup> Merleau-Ponty tento apel a spis *Oko a duch* zakončuje sdělením:

*„Jakkoliv žádný obraz nedovršuje malířství a jakkoliv žádné dílo není nikdy absolutně dokonalé, přesto každý umělecký výtvar pozměňuje, přeměňuje, osvětluje, prohlubuje, stvrzuje, rozněcuje, znovu nebo poprvé vytváří všechna ostatní díla. Fakt, že umělecká díla nejsou nikdy dovršená a definitivní, neznamena jen to, že jsou pomíjivá jako všechny věci, nýbrž i to, že skoro celý svůj život mají před sebou.“*

---

<sup>91</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty. s. 33

## Závěr

Fenomenologická filozofie je z pohledu současného filozofického diskurzu často napadána z hlediska její nedostatečné obhajoby prosazení sebe sama jako nástroje objektivního poznání. Je jí vyčítán její nesrozumitelný, těžkopádný jazyk a konstrukce argumentů v mnoha případech pouze obcházející jádro problému. Fenomenologie sama zažila od Edmunda Husserla po pozdější autory, jako byl právě Merleau-Ponty či Martin Heidegger nebo Jean Paul Sartre, obrovskou myšlenkovou proměnu. Husserl, snažící se přetvořit a vrátit filozofii zpět jako vědu čistou a bez psychologismů, pokládající základ pro veškeré poznání, fungoval v počátcích vývoje tohoto myšlenkového proudu jako roznětka a základ pro pozdější zajímavé teorie a koncepce dotýkající se pojmů jako je vrženost ve světě, autenticita nebo existenciální úzkost.

Díky tomu, že jsem se ve vztahu k umění v této práci zabýval fenomenologií a přístupům autorů Husserla, Ingardena a Merleau-Pontyho, jsem pochopil, jak složitý a rozvětvený je svět tohoto myšlenkového směru už jenom díky možnostem popisování uměleckého díla jako něčeho, co není jen tak umístěno v galerii jako plátno, rám a barvy. Chtěl jsem vedle sebe srovnat to, jakým způsobem se jednotliví autoři vyrovnávali se specifickým zaměřením na obraz jako umělecké dílo. Fenomenologie je směrem, který i přes výhrady, které k němu současná věda má, dokázal ve své době zaujmout zajímavé postoje k tomu, co je umění. Tím je i určitý, svým způsobem odlišný, postoj malíře ke světu ne jako k něčemu, co by měl do důsledku a do nejmenších detailů kopírovat a „překreslovat“ na papír či plátno, ale spíše převádět svůj žitý svět do uměleckých děl pro diváka. Divák tak může na svět pohlížet pomocí sledování uměleckého díla jakoby očima malíře, pokud však dílo neignoruje jako pouhou masu materiálu či barev „naplácanych“ na plátno. Autor je vnímán jako aktér spojený do důsledků s dílem, předvádějící jak svůj um pro konstituci barevnosti, postav a objektů z estetického hlediska navozující harmonii, ale také svým vhledem do světa, který pozoruje a zachycuje i v abstraktních či expresivních

pohledech, které mohou vyvolávat rozličné emoce. Práce zachycovala to, jak se tento pohled na obraz jako „vícedimenzionální“ objekt proměňoval, ale neklade tím rozhodně fenomenologii jako jediné možné vysvětlení a návod, jak se na obraz dívat.

Teorie o obrazovém vědomí Edmunda Husserla, které byly velmi stručně nastíněny v této bakalářské práci, poskytují především myšlenkový základ pro Romana Ingardena, Husserlova žáka, který celou Husserlovu teorii o obrazovém vědomí poněkud zestručnil a uvedl do kontextu s tím, jak se obraz zjevuje esteticky. Více než na popis různých druhů pochodů při vnímání a toho, aby dopodrobna popisoval, jaké přesné části zjevující se malby působí na jaké druhy vědomí, ho zajímalo, jak je možné, že dílo, které je určitým způsobem „uvnitř sebe“ zkonstruováno malířským umem a citem, je možné hodnotit jako krásné či ne. Popsal kromě pouhé třístupňové struktury díla i to, čím se liší obrazy, které zobrazují něco, co se stalo v minulosti, a můžeme je tak uchopovat jinak než ty, které autor maloval čistě v rozkvětu své imaginace. Maurice Merleau-Ponty prožívanou stránku díla příliš neopouští, zajímá ho v tomto případě hlavně to, jaké jsou meze a hranice malby. Daleko více byl zainteresován v tom, proč umělci první poloviny 20. století opouštějí klasické formy zobrazování postav, věcí a prostředí, ve kterém se nacházejí. Pro Merleau-Pontyho byl daleko zajímavější přístup malíře jako někoho, kdo živě přetváří svoji imaginaci v gesta, jimiž může znázornit prostředí, ve kterém je, daleko svobodnějším způsobem, než kdyby se soustředil na fotograficky přesné detaily reality. Detaily v gestech, liniích a barevných plochách, spolu dohromady vytváří „živoucí“ obraz. Celkový existenciální podtext Merleau-Pontyho teorií se tak ve vztahu k umění zdá být poměrně zajímavý.

Úskalím, které je nutné uvést, je to, že v době, kdy tyto teorie vznikaly, probíhala celkově v umění proměna v to, čemu se dnes říká moderna. Dnešní, často velmi abstraktní formy umění se ale od tehdejší moderny velmi liší, už jenom díky tomu, že na pojem obrazu je v intermediální, konceptuální formě umění a dalších pohlíženo poněkud rozličněji. Představená filozofická díla se výlučně zaměřují na proměnu v tradičním závěsném obrazu. Médiu, v dnešní době sice stále velmi populárním, ale přesto již překonaným výše zmíněnými novými formami vyjádření, kdy se ze závěsného obrazu přechází do prostoru mimo plátno, a to i do prostoru digitálního

s využitím nových médií a webu. Např. performance je příkladně dost často specifická tím, že umělec sám využívá svého těla, které se následně stává uměleckým dílem. Unikání odpoutávání se od fyzicky přítomného stálého uměleckého artefaktu, jakým je socha nebo obraz, je natolik specifické svým naléháním na ještě větší bezprostřednost tělesné existence v prostoru, a to hlavně ve vztahu k divákovi. Konfrontace diváka se současnými formami světového umění by vzhledem k Merleau-Pontyho teoriím mohla vytvářet ještě pevnější vztah samotného tělesného prožívání uměleckého díla než v případě statického obrazu. Tyto předpoklady by mohly být základem pro budoucí zpracování v diplomové práci, kde bych se specifičtěji zabýval tělesností jako širším pojmem a využíval autory píšící o této problematice v současnosti. I přesto, že mi fenomenologie poskytla základ pro to, jakým směrem se vydat, nerad bych setrval pouze u ní. V budoucnu bych se zaměřil na to, abych si vybral z širšího spektra filozofických směrů a autorů, kteří se zabývají současným uměleckým dílem a jeho současnou podobou.

## Seznam použitých zdrojů a literatury

BLECHA, Ivan. *Filosofie: (základní problémy)*. Olomouc: Fin Publishing, 1994. ISBN isbn80-85572-88-5

BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007, 403 s. ISBN 978-80-7254-938-2. s

CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 2008. ISBN 9780203461853.

ČAPEK, Jakub. *Maurice Merleau-Ponty: myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia, 2012, 357 s. ISBN 978-80-7007-379-7

HUSSERL, Edmund a John B BROUGH. *Phantasy, image consciousness, and memory, 1898-1925*. Dordrecht: Springer, c2005. ISBN 9781402026423.

HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočky k problému fenomenologie*. Druhé, opravené vydání. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK, přeložil Tomáš DIMTER. Praha: OIKOYMENH, 2015. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-206-6.

INGARDEN, Roman. *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 167 s. Knižnice estetického vzdelania.

LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4. přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989, 513 s. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0087-0.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Přeložil Jakub ČAPEK. Praha: OIKOYMENH, 2013, 559 s. Knižnica novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, 153 s. Teorie /texty.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. 2. opr. vyd. Praha: Oikoymenh, 2004, 278 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-098-X

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009, 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, 178 s. ISBN 80-238-1741-8.